

LUND UNIVERSITY

Tres lecturas de las novelas de Mario Vargas Llosa : interpretación psicoanalítica de la producción novelesca de un autor

Jonsson, Petter

2009

Link to publication

Citation for published version (APA):
Jonsson, P. (2009). *Tres lecturas de las novelas de Mario Vargas Llosa : interpretación psicoanalítica de la producción novelesca de un autor*. [, Centre for Languages and Literature]. Lund University (Media-Tryck).

Total number of authors:
1

General rights
Unless other specific re-use rights are stated the following general rights apply:
Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.
• Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
• You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
• You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal

Read more about Creative commons licenses: https://creativecommons.org/licenses/

Take down policy
If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

LUND UNIVERSITY

PO Box 117
221 00 Lund
+46 46-222 00 00

Download date: 03. Nov. 2026

Prólogo

A pesar de que tanto la obra de Sigmund Freud como la de Jacques Lacan, que han servido como bases teóricas y metodológicas para el trabajo de esta tesis, han sido sometidas a una severa crítica he optado por utilizar las perspectivas que estos psicoanalistas ofrecen en el análisis de la producción novelesca de Mario Vargas Llosa. La razón tras esta opción es que me pareció que la perspectiva psicoanalítica podía revelar nuevos aspectos de las novelas del escritor peruano. Reconozco las limitaciones teóricas y metodológicas del psicoanálisis y, por ello, quiero subrayar que el presente trabajo debe ser juzgado no como un intento de explicar las novelas de Vargas Llosa desde una posición psicoanalítica, sino como una interpretación de la obra de Vargas Llosa desde la perspectiva que el psicoanálisis ofrece. Mi esperanza es que la perspectiva interpretativa ofrecida en los análisis de esta tesis logre arrojar una nueva luz sobre la obra de Vargas Llosa y que consiga revelar aspectos de las novelas de Vargas Llosa que no han sido advertidos antes. En este sentido las explicaciones tentativas, que esta tesis no obstante ofrecerá de dicha obra, no dejan de ser más que explicaciones otorgadas por la perspectiva psicoanalítica. Mi intención, por lo tanto, no es pretender explicar la obra de Vargas Llosa, sino interpretarla desde diferentes puntos de vista. Por este motivo las teorías psicoanalíticas empleadas en este trabajo no deben ser comprendidas como verdades acerca de la psique humana, sino como modelos interpretativos que cumplen una función heurística, ya que quizá puedan contribuir a enriquecer las novelas estudiadas.

También quiero subrayar que las interpretaciones freudianas y lacanianas presentadas en este trabajo sólo son acercamientos a las teorías de estos psicoanalistas. Esta limitación se debe a la complejidad de sus teorías y al hecho de que muchas veces éstas pueden parecer hasta contradictorias, lo cual hace prácticamente imposible un empleo estricto de las mismas. Por esta razón me mantengo con cierta libertad con respecto a las teorías psicoanalíticas en el trabajo de someter las obras estudiadas al análisis psicoanalítico. Quiero advertir al lector que esta libertad no implica que los análisis sean arbitrarios, sino que el empleo que hago de las teorías psicoanalíticas viene avalado en parte por el hecho de que me he licenciado de psicólogo en la Universidad de Lund, en parte por su amplio fundamento en la obra de Freud y de Lacan.

Al analizar las novelas de Vargas Llosa parto de una comprensión de la obra freudiana y de la obra lacaniana, pero ésta es tan sólo una comprensión de las

muchas posibles. Ni la obra de Freud ni la de Lacan ofrece un modelo estricto a seguir, más bien pueden ser comparadas con hazañas intelectuales sin fin. Un aspecto central del psicoanálisis es, precisamente, que vuelve constantemente sobre sí mismo, lo cual significa que reflexiona sobre sí mismo y por este motivo la teoría nunca puede llegar a un punto final. Según esta comprensión el psicoanálisis no es tanto una teoría como una metodología, que aplicada al estudio de una producción literaria puede arrojar nueva luz sobre ésta ya que ofrece una nueva perspectiva y un sin fin de reflexiones. Éste es el motivo por el cual el psicoanálisis, en primer lugar, debe ser entendido y juzgado como un instrumento interpretativo, que aplicado al campo de la literatura puede revelar nuevos aspectos y ofrecer nuevas interpretaciones plausibles, pero nunca definitivas. El psicoanálisis es una actividad hermenéutica que se mueve constantemente entre las partes y la totalidad estudiada. Este hecho ha conllevado que no siempre haya sido fácil distinguir de una manera nítida entre premisas y conclusiones en lo que es la presentación del presente trabajo. Esta limitación es intrínseca al método hermenéutico. A pesar de ello quiero subrayar que en el procedimiento analítico nunca he forzado una interpretación para que ésta sea en concordancia con las conclusiones, que, al contrario, han sido el fruto de los resultados obtenidos en los análisis.

Mi ambición ha sido realizar una interpretación de todas las novelas de Vargas Llosa acorde con la comprensión que tanto el crítico Roy Boland como Vargas Llosa tienen de la obra freudiana y he intentado llevar esta lectura a sus últimas consecuencias. También he elaborado una interpretación lacaniana fiel en la medida de lo posible a lo que yo he comprendido como el meollo de tanto la obra de Freud como la de Lacan. Aunque esta perspectiva obviamente constituye una limitación de la presente tesis, espero que ésta sea superada por el hecho de que expongo tanto mi comprensión de la obra de Freud como la de la obra de Lacan. En los análisis, sin embargo, no siempre me ha sido posible, por falta de espacio, hacer una presentación rigurosa de cómo he conseguido establecer una conexión entre un símbolo y su significado. Este hecho puede ser blanco de la crítica pero espero que la fuerza de la repetición, que creo haber mostrado con toda claridad en los análisis, y el hecho de que someto todas las novelas de Vargas Llosa a un estudio sistemático desde tres diferentes perspectivas, de alguna forma consigan compensar esta limitación. Analizar toda la producción novelesca de Vargas Llosa también implica que a veces ha sido necesario limitar el campo de investigación del estudio, sobre todo cuando se trata de los detalles de cada obra. Es necesario subrayar que las interpretaciones que ofrezco siempre tienen sustento en las novelas estudiadas y que, además,

están siempre respaldadas por las teorías de Freud o de Lacan, aunque a veces falta una referencia explícita a sus obras. Esto se debe a que cada caso particular es único y es, desde tanto la perspectiva de Freud como la de Lacan, al fin y al cabo siempre el contexto el que da a un símbolo su significado. Por último, mis interpretaciones serán fructíferas si consiguen enriquecer los textos estudiados, cosa que tiene que decidir el lector de la tesis. Es también este lector el que tiene que decidir si he logrado hacer los análisis de las novelas de Vargas Llosa acordes con la comprensión que ofrezco de la obra de Freud y de Lacan, tal y como las presento.

Mi convicción es que no es posible hacer un análisis psicoanalítico de otra forma, ya que no existe un consenso acerca de las obras de Freud y de Lacan, lo cual significa que estas obras siempre serán objeto de una interpretación que corre el riesgo de reducirlas y limitarlas. Este hecho ha conllevado que sus obras hayan dado lugar a un sin fin de interpretaciones y escuelas psicoanalíticas, cada una de las cuales reivindica un aspecto diferente de la obra que es proclamado como el pivote, desde el cual el resto de la obra es interpretada. Lo que acabo de afirmar significa que la única manera de acercarse a la teoría psicoanalítica es volver a las raíces, es decir, a los escritos de Freud y a los de Lacan. Al haber vuelto a leer estas obras he descubierto que entendido como teoría es posible que el psicoanálisis pueda revelar aspectos profundos acerca de la psique humana, pero también he descubierto que entendido como instrumento interpretativo el psicoanálisis indudablemente consigue revelar aspectos fascinantes acerca de la vida y de la literatura. Este hecho es lo que en última instancia legitima el psicoanálisis como método interpretativo en el estudio literario.

A lo largo de la tesis he intentado siempre adoptar la postura teórica desde la cual analizo las obras. Este hecho implica que a veces pueda parecer que presento una verdad incondicional, pero esto nunca ha sido mi intención. Por cuestiones de estilo y de espacio, no obstante, no siempre me ha sido posible escribir con los reparos que quizás hubieran sido relevantes, y por este motivo expongo estos reparos aquí en el prólogo de la tesis. Quiero agregar que el hecho de que la tesis esté constituida por tres lecturas hechas desde tres diferentes perspectivas debe ser entendido como una prueba de que nunca he pretendido presentar una verdad incondicional, sino hacer justicia a las diferentes perspectivas. Una obra literaria puede ser interpretada de muchas maneras y mi contribución al estudio de las obras de Vargas Llosa consiste en presentar tres posibles interpretaciones de su producción novelesca en el mismo trabajo. Espero que esto sea comprendido como una prueba de la eficacia de los

métodos interpretativos empleados y también como una prueba de la riqueza de la obra estudiada.

Introducción

1 Presentación de la tesis

El objetivo de esta tesis es realizar un análisis psicoanalítico de las novelas del escritor peruano Mario Vargas Llosa. La expectativa es que el presente trabajo ofrezca una nueva comprensión de la obra de Vargas Llosa, al mismo tiempo que muestre una aplicación del psicoanálisis más a allá de la terapéutica. En esta perspectiva la tesis debe ser entendida como una reivindicación de los fundamentos metodológicos del psicoanálisis, es decir, como práctica o instrumento hermenéutico. Esta opción metodológica se legitima por el hecho de que el análisis psicoanalítico logra revelar nuevos aspecto de la obra de Vargas Llosa.

Al leer las novelas de Mario Vargas Llosa descubrí una serie de temas recurrentes en ellas. A primera vista estas repeticiones podían calificarse como obsesivas según la terminología psicoanalítica. El primer tema que llamó mi atención fue el conflicto entre la representación filial y la representación paternal, que aparentemente se repetía en todas las novelas. Este tipo de conflicto es un ejemplo de lo que Sigmund Freud denominaba el conflicto edípico. Otro tema que advertí era la tendencia del autor de ficcionalizarse en sus obras.

También noté la repetición de una serie de símbolos, estos fueron: el perro, el buitre, el mar, diferentes símbolos de potencia sexual y símbolos bíblicos. El descubrimiento de estas repeticiones fue lo que me movió a estudiar las novelas de Vargas Llosa desde una perspectiva psicoanalítica.

Justificación de una crítica psicoanalítica

Con pocas excepciones, los estudios literarios psicoanalíticos revelan limitaciones que no son atribuibles al psicoanálisis, son más bien las consecuencias de que los críticos no hayan seguido con rigor la metodología de la disciplina freudiana. Por regla general estos estudios no revelan nada nuevo de las obras, sino que son ejemplos de una limitación metodológica que ha llevado a los críticos literarios a descubrir sus propias presuposiciones teóricas en obras que estudian, con lo cual han desvirtuado y desacreditado el psicoanálisis.

El psicoanálisis es una manera de entender el mundo, una técnica que revela los procesos inconscientes y desafía la idea común de que se puede tener acceso más o menos directo a la totalidad de nuestro mundo interior. Esta disciplina acentúa la complejidad de nuestra mente, muestra que el inconsciente funciona de una manera insospechada, y trata de abrir un camino hacia su conocimiento. Por estas razones el psicoanálisis es un método apto para explorar los aspectos profundos de obras literarias, sobre todo cuando el objetivo es revelar el inconsciente del texto.

Además de pretender contribuir a una comprensión más profunda de las novelas de Vargas Llosa y arrojar nueva luz sobre su obra, la presente tesis es también un intento de aplicar la metodología psicoanalítica al estudio literario, de una nueva forma que se expondrá más adelante.

En el presente trabajo se llevará a cabo una lectura de todas las novelas de Vargas Llosa, esta lectura se llevará a cabo no por ambición de erudito, sino porque la totalidad es fundamental para captar lo que se puede llamar el inconsciente de la obra. El presente estudio parte de la concepción de que los procesos inconscientes se manifiestan en la continua repetición de una estructura subyacente, y por este motivo ha sido necesario recurrir a todas las novelas para poder separar los aspectos conscientes de los inconscientes, ya que es probable que algunas repeticiones sólo se hacen visibles en la luz de la totalidad de la producción novelesca del autor.

Siendo una tesis de literatura me limito a estudiar la producción novelesca de Vargas Llosa, descartando los ensayos del autor ya que estos no pertenecen al género literario y descartando también tanto las obras de teatro como los cuentos porque es preferible para la exposición de la tesis analizar sólo obras del mismo género.

Justificación de la tesis

A causa del evidente carácter edípico de las novelas de Vargas Llosa, varios críticos han estado tentados a hacer un análisis psicoanalítico de estas obras. En estos trabajos o bien estudian la personalidad de los personajes de las novelas o bien interpretan las novelas en función de la biografía del autor. El novelista peruano utiliza muchos elementos de su propia biografía al escribir sus ficciones, lo cual incita a una crítica psicobiográfica, al mismo tiempo que parece legitimarla. Asimismo hay estudios que combinan estos dos enfoques.

Roland Forgues es un crítico que ha sospechado que Vargas Llosa utiliza las teorías de Freud deliberadamente en la composición de sus obras. Cuando Forgues preguntó al autor peruano en qué medida había utilizado el psicoanálisis como una técnica narrativa en su obra literaria, este le respondió: "Bueno, consciente no. El sicoanálisis es una llave maestra en la cultura contemporánea y yo en una época estudié la obra de Freud, en otra época leí a Freud con gran placer, como un escritor de gran imaginación." (Forgues, 1983:73). A pesar de esta respuesta parece probable, como se verá en la segunda lectura de esta tesis, que Vargas Llosa ha utilizado las teorías de Freud deliberadamente en la composición de sus obras, lo cual en parte también ha sido señalado por el crítico australiano Roy Boland, quien ha encontrado pruebas convincentes para sostener que las obras han sido construidas sobre el modelo de las teorías de Freud, aunque no estudia todas las obras, sino sólo aquellas en las cuáles encuentra un conflicto evidente entre padre e hijo (Boland, 2003).

Los escritos autobiográficos de Vargas Llosa dan testimonio de que el autor sufrió un conflicto de índole edípico en su juventud.[1] El propio novelista parece ser consciente de ese trauma y por su familiaridad con las teorías de Freud parece que un análisis freudiano de sus novelas no va a revelar aspectos inconscientes de éstas, sino que más bien va a confirmar la presencia del trauma edípico ya comprendido por el autor. El análisis que se va a llevar a cabo en esta tesis explorará si la teoría de Freud ha servido como un patrón consciente en la composición de las obras, acorde con la suposición de Boland y de Forgues. El resultado del estudio indica que el autor se ha servido deliberadamente de la teoría freudiana para construir sus novelas en torno al conflicto edípico, y que esto es lo que el crítico se ve obligado a "descubrir" cuando lleva a cabo un estudio freudiano del contenido de la obra.

La lectura freudiana de las novelas de Vargas Llosa muestra que el conflicto edípico está presente en todas ellas. Siendo consciente de su propio trauma, es llamativo que el autor repita este tema en novela tras novela, en lugar de haberlo superado.

El autor peruano afirma que no se puede escribir ficciones sin dejar algo de sí mismo en el texto (Cano Gaviria, 1972:50-51). Él mismo va repartiendo sus rasgos autobiográficos entre sus personajes, lo cuál es frecuente entre autores de ficción. Pero es necesario señalar que Vargas Llosa ha llegado a utilizarse a sí mismo como modelo para sus personajes de una manera muy persistente y

[1] Ver por ejemplo *El pez en el agua* (1993).

explícita, tanto que llama la atención de cualquier lector con conocimiento de la biografía del autor.

En la ya mencionada entrevista con Forgues el novelista peruano sostiene que necesitamos las ficciones para soportar la vida (Forgues, 1983:68). Al mismo tiempo una primera lectura de sus obras revela que tienen un carácter trágico y el propio autor incluso reconoce que en sus obras siempre hay una aventura frustrada (Luchting, 1978:37). Aquí parece haber una contradicción: el autor piensa que la vida es dura y que la ficción ayuda a soportarla proporcionándonos una necesaria evasión ¿pero por qué entonces sus novelas terminan con la derrota de sus personajes, y por qué repite el conflicto edípico en todas sus novelas, si al mismo tiempo es consciente de su trauma?

En esta tesis se intentará resolver estas aparentes contradicciones, es decir: ¿por qué escribe Vargas Llosa novelas trágicas si opina que la literatura nos ayuda a soportar la vida? y ¿por qué las novelas constantemente repiten el conflicto edípico a pesar de que el autor es consciente de su trauma? El análisis psicoanalítico, que será expuesta en la tercera lectura y en la conclusión, puede ayudar a resolver estas dos contradicciones aparentes, que surgen de la primera y de la segunda lectura, agregando una nueva lógica según la cual éstas desaparecen.

Parece plausible que tanto los conflictos edípicos como los datos biográficos de las ficciones de Vargas Llosa sean, por lo menos en parte, el resultado de un proceso deliberado por parte del autor ya que es inverosímil que éste no se diese cuenta de estos aspectos de sus obras. Por esta razón se puede sospechar que los estudios psicoanalíticos que han sido llevados a cabo de la obra de Vargas Llosa, han enfocado únicamente los aspectos conscientes de las obras y que estos estudios en realidad no han indagado en lo inconsciente de las novelas. Más bien parece que han investigado el contenido deliberado y consciente como si ello fuera inconsciente.

Una crítica literaria de índole psicoanalítica debe ocuparse de los aspectos inconscientes del texto. Pero la crítica psicoanalítica, e incluso gran parte de toda la crítica, de las obras de Vargas Llosa se ha limitado, hasta el momento, a descubrir el camino que el propio autor le ha marcado, y estas mismas limitaciones justifican un nuevo y riguroso análisis psicoanalítico de las novelas del autor peruano. Si en este análisis se descubren nuevos aspectos de esas obras, habremos logrado nuestro objetivo.

Para llegar a una respuesta a las preguntas planteadas y para resolver las contradicciones señaladas anteriormente es necesario someter la obra de Vargas

Llosa a un análisis sistemático y riguroso. Analizar significa separar y la primera tarea de esta tesis será la de separar los distintos niveles que pueden descubrirse en las novelas de Vargas Llosa.

El análisis psicoanalítico explora la relación entre lo consciente y lo inconsciente y empieza a partir de la separación de lo que Freud llamaba el contenido manifiesto, es decir, el contenido obvio o evidente de por ejemplo una obra literaria, de lo que llamaba el contenido latente, o sea, el contenido subyacente u oculto que tiene la forma de un jeroglífico que bien entendido expresa un deseo. El primero es de carácter consciente, e inconsciente el segundo. Esta división que sigue la delineada por Freud en *La interpretación de los sueños* (1958b), será tratada con extensión más adelante, pero antes de adentrarnos en las teorías de Freud es necesario hacer un esbozo de las conclusiones a los que llega esta tesis para que la relevancia del psicoanálisis en el estudio de las obras de Vargas Llosa quede bien clara.

2 Esbozo de las conclusiones

Presentar un esbozo de las conclusiones en el principio de la tesis sirve para facilitar la lectura de la tesis y es necesario subrayar que lo que se presenta a continuación es un resumen del resultado del análisis psicoanalítico de las obras de Vargas Llosa. Este resultado a su vez ha tenido importancia para la exposición de la tesis. El análisis psicoanalítico es un método hermenéutico, lo cual significa que el mismo análisis genera las hipótesis y explicaciones. El uso de este método implica que no se puede hacer una separación nítida entre premisas y conclusiones.

2.1 Tres lecturas

El análisis psicoanalítico de las novelas de Mario Vargas Llosa revela que de éstas pueden darse al menos tres lecturas posibles: la del contenido aparente, la del contenido deliberado y la del contenido latente. Los dos primeros constituyen el contenido manifiesto.

El contenido aparente de las obras de Vargas Llosa siempre trata de frustraciones y fracasos. Mientras que el contenido deliberado siempre lleva al conflicto edípico, entendido como una relación frustrada entre padre e hijo. Esta es la manera en que el complejo de Edipo ha sido comprendido por la mayoría de los lectores de Freud. Pero como se verá a continuación el conflicto entre padre e hijo no forma parte del contenido latente e inconsciente de la obra de Vargas Llosa sino pertenece al contenido deliberado. Este fenómeno puede apreciarse mediante la interpretación del complejo de Edipo que hace el psicoanalista francés Jacques Lacan.

Lacan comprende el complejo de Edipo como la incomprensión de la propia historia. Para Lacan lo importante ya no es que Edipo mate a su padre y que se acueste con su madre, sino que no comprende su propia historia porque la ha interpretado de una manera falsa (Lacan, 2008:374-75). Desde esta perspectiva el conflicto edípico, comprendido como la lucha entre padre e hijo, que es como Vargas Llosa interpreta su trauma según sus escritos autobiográficos, es precisamente un ejemplo de esta incomprensión cuya función es la de esconder un trauma más profundo y doloroso. A diferencia del contenido manifiesto el contenido latente se muestra a través de una estructura subyacente que se repite en todas las obras.

En esta tesis hemos separado entre tres diferentes lecturas. La primera lectura la vamos a llamar lectura técnico-narrativa, es la lectura de un lector atento con conocimiento de las técnicas narrativas y la importancia que éstas tienen para el contenido. En estudios anteriores de la obra de Vargas Llosa ningún crítico ha conseguido identificar y explorar de una manera satisfactoria la importancia que las técnicas narrativas tienen para el contenido, lo cual legitima la exposición rigorosa de la primera lectura. La segunda lectura la vamos a llamar lectura freudiana, ya que se basa en una concepción del complejo de Edipo que normalmente es atribuida a Freud. Esta lectura es la de un lector con conocimiento del psicoanálisis según una perspectiva freudiana, que toma como punto de partida la comprensión del complejo de Edipo como una lucha entre padre e hijo y que interpreta la obra como un intento de parricidio. La tercera lectura la vamos a llamar lectura lacaniana ya que se basa en la comprensión que Lacan tiene del complejo de Edipo. Esta lectura es la de un lector que comprende el complejo de Edipo como la incomprensión de la propia historia y hace hincapié en la repetición de la misma estructura en todas las obras.

La exposición de las tres lecturas en esta tesis debe ser entendida como un intento de ejemplificar y justificar las tres diferentes perspectivas, y una muestra de cómo es posible y fructífero leer las obras de Vargas Llosa desde estas diferentes posturas. No pretendemos que las lecturas llevadas a cabo en el presente trabajo sean las únicas lecturas posibles de las novelas del autor peruano. Parece mejor explorar las obras de un autor desde diferentes perspectivas que a veces son complementarias, que explorarlas desde sólo una perspectiva. Esto es una muestra de la riqueza de la obra estudiada y una puesta en práctica de diferentes enfoques que al mismo tiempo ayuda a comprender los beneficios y limitaciones de éstos.

Al mismo tiempo es importante subrayar que la lectura lacaniana comprende tanto la primera como la segunda lectura ya que empieza a partir de la delineación del contenido manifiesto. El análisis lacaniano de las novelas de Vargas Llosa requiere, por lo tanto, las tres lecturas.

La presentación de las diferentes lecturas tiene su limitación, no es posible hacer una presentación exacta de las lecturas y algunos detalles pueden ser objeto de discusión. Pero la ambición es que los rasgos generales de las varias perspectivas queden bien claros y justificados a través de la lectura de las 16 novelas. Las lecturas no pueden ser reproducidas con todo el detalle en esta tesis por la simple razón de que son demasiado complejas. Pero nos hemos esforzado

lo máximo posible para hacer una presentación nítida y comunicar las ideas con la mayor claridad posible.

Las lecturas deben poder mostrar que es posible leer las novelas de Vargas Llosa desde estas tres perspectivas y ofrecer ejemplos convincentes de cómo estas tres lecturas tiene apoyo en las novelas estudiadas.

2.1.1 El contenido aparente

La primera lectura es la de lo que hemos llamado el contenido aparente, es decir, lo que el lector supuestamente descubre la primera vez que lee la obra. Este contenido es el resultado de una elaboración consciente por parte del autor. Se puede suponer que éste es el nivel al que un lector normalmente penetra al leer la novela.[2] No es necesario recurrir a factores extratextuales para llegar a una comprensión del contenido aparente, se podría decir que esta lectura se detiene en los aspectos técnico-narrativos inmanentes de la obra. El contenido aparente de las novelas de Vargas Llosa trata de frustraciones y fracasos vitales.

2.1.2 El contenido deliberado

La segunda lectura revela el contenido deliberado. Este contenido es supuestamente también el resultado de una elaboración consciente por parte del autor, aunque llegar a una comprensión de él requiere mucho más trabajo por parte del lector que en el caso anterior. El contenido deliberado de las obras de Vargas Llosa es el contenido revelado por la lectura freudiana. Para llegar a una interpretación de este contenido de las novelas del autor peruano es necesario recurrir a factores extratextuales, y la autobiografía constituye un factor de especial importancia.

En las novelas se repite con alguna variación el conflicto edípico de la autobiografía. Este contenido, sin embargo, no pertenece al contenido inmediato y aparente de las novelas, sino que se manifiesta en una lectura más profunda; es un contenido enmascarado y deliberado que está allí como si el autor no lo quisiera, como si hubiera llegado a formar parte del texto sin que el autor se diese cuenta.

La interpretación freudiana de las obras depende de símbolos y temas recurrentes, que son comprendidos en términos edípicos y asociadas con la autobiografía del autor.

[2] Aquí hay una distinción entre la primera y única lectura por una parte y la segunda y recurrente lectura por otra. Parece que Vargas Llosa ha utilizado esta distinción en la composición de sus obras de una manera deliberada.

Debido a que el conflicto edípico está presente tanto en la autobiografía del autor como en el contenido deliberado de sus novelas, es tentador explicar estas últimas en función de la biografía del autor.[3] Pero una de las suposiciones de esta tesis es que esto sería caer en una trampa tendida por Vargas Llosa, quien invita a una crítica psicobiográfica de su obra, ya que es él mismo quien ofrece al lector numerosos escritos autobiográficos.[4]

Es necesario distinguir entre la biografía y la autobiografía de Vargas Llosa, la autobiografía del autor no tiene por qué ser el reflejo fiel de los acontecimientos de su vida, sino constituye la interpretación del autor de estos acontecimientos. La autobiografía de Vargas Llosa por lo tanto tiene que ser tomada como un retrato ficcionalizado, un testimonio de la comprensión del autor de su propia historia y también como la imagen de sí mismo que quiere divulgar entre sus lectores y críticos. Teniendo esto en cuenta y a pesar de que el objeto de estudio de esta tesis no es el autor, que sólo interesa en la medida que se muestra en su producción literaria, su autobiografía va a tener cierta importancia para el análisis del contenido deliberado.

Vargas Llosa ha escrito varios ensayos sobre literatura, en ellos se interesa sobre todo por escritores que se dedican plenamente a su vocación literaria como Joanot Martorell (Vargas Llosa, 1991), Victor Hugo (Vargas Llosa, 2004), Gustave Flaubert (Vargas Llosa, 1983b), Rubén Darío (Vargas Llosa, 2001), José María Arguedas (Vargas Llosa, 1996) y Gabriel García Márquez (Vargas Llosa, 1971a). Estos estudios difieren mucho entre sí, pero todos tienen una cosa en común: la tendencia a explicar las obras literarias de los escritores estudiados en función de su biografía. El autor peruano hace una lectura psicobiográfica de dichas obras y afirma que: "Detrás de cada escritor, de cada poeta, hay una cadena de hechos, un proceso psicológico que precipita y determina su vocación." (Vargas Llosa, 2001:77).

Si se tiene en cuenta que Vargas Llosa entiende la obra de los autores que estudia basándose en sus biografías, puede pensarse que considera su propia obra como interpretable a la luz de su autobiografía, esto es, de la comprensión que él tiene de su propio trauma edípico. Es como si hubiera compuesto sus obras acorde con el mismo patrón que él utiliza al analizar a otros autores. Esto significa que el novelista peruano se halla un paso por delante del crítico. De esta manera el autor llega a automitificarse mediante sus ficciones y este

[3] Hay muchos críticos literarios que han utilizado el psicoanálisis de esta manera. El ejemplo más conocido y criticado es el estudio que Marie Bonaparte (1949) hizo de Edgar Allan Poe. Basándose en la biografía de Poe Bonaparte hizo un diagnóstico que luego iba descubriendo en su obra literaria.

[4] Ver por ejemplo *La novela* (1974), *Historia secreta de una novela* (1971) y *El pez en el agua* (1993).

procedimiento inconscientemente le puede servir como una estrategia de defensa contra niveles más profundos de su psique de los que no es consciente.

A través de su autobiografía el autor ha divulgado una imagen de su padre como un hombre furioso y castrador (Vargas Llosa, 1993:10). Pero la concepción que Vargas Llosa tiene de la figura paterna no tiene por qué coincidir con la del padre verdadero.[5] Más bien pertenece a un mito creado por el autor, un mito que se convierte en realidad cuando los críticos "descubren" la figura amenazadora del padre en sus obras de ficción. Esto significa que el autor corrobora la imagen que de él tiene, mediante la ayuda de los críticos. De esta manera se sirve de los críticos para hacer público su mito autobiográfico y ellos toman el papel que el autor les ha asignado sin que se den cuenta.

Los componentes del contenido deliberado tienden a repetirse de la misma manera en todas las obras, ya que constituyen una seudoconsciencia elaborada deliberadamente por el autor, y su función inconsciente es la de ser una defensa contra el contenido latente que amenaza con desbaratar la comprensión que el autor tiene de sí mismo y del mundo.

Según esta perspectiva el contenido deliberado de índole freudiano de ninguna manera puede ser considerado como el fin del análisis, sino tan sólo como un primer paso en el proceso que explora los aspectos inconscientes de la obra. Los temas psicoanalíticos que Boland encuentra en las novelas de Vargas Llosa, son, según la lectura freudiana, probablemente el resultado de una elaboración deliberada por parte del autor. Los estudios de Boland en parte funcionan como una prueba de la validez de esta lectura freudiana, ya que el crítico australiano consigue mostrar que las novelas están elaboradas de acuerdo con la idea que tanto él como el autor tienen de la teoría de Freud.

2.1.3 El contenido latente

La tercera lectura revela el contenido latente, otro nivel del las obras de índole edípica, pero más profundo e inconsciente. Esta lectura no depende tanto de factores extratextuales, como de la totalidad de las obras novelísticas del autor peruano, y es el resultado de un proceso hermenéutico que consiste en un movimiento constante entre las partes y la totalidad de la obra narrativa. Las novelas son consideradas a la luz de este proceso y a través de la lectura reiterada de todas ellas es posible apreciar una estructura subyacente en el texto que se repite en todas las obras. Esta estructura es de índole edípica y tiene la siguiente forma: En principio el protagonista vive un Paraíso inicial que pronto

[5] Hay biografías escritas sobre Vargas Llosa que contradicen la imagen que el autor propaga de su padre, un ejemplo es *Mario Vargas Llosa, tal cual* de Herbert Morote (1997).

es turbado por la llegada de alguien de fuera, un intruso. En la siguiente fase el intruso, representación latente de la figura paterna, es derrotado y normalmente muere, aunque existen algunas excepciones. Sigue un intento frustrado de retorno al Paraíso perdido. La imposibilidad de volver al Paraíso tras la muerte del intruso se debe a la traición de una figura que funciona como una representación latente de la madre.

El deseo que expresa este jeroglífico no es solamente el de la muerte del intruso, sino también el de no haber nacido.

La penetración en el contenido latente depende tanto del contenido aparente como del contenido deliberado, y es el resultado de una lectura de todos los aspectos de la obra. La puesta de manifiesto del contenido latente es una de las contribuciones de esta tesis a los estudios sobre la narrativa de Vargas Llosa.

2.2 El inconsciente del texto

Según Freud el inconsciente tiene dos niveles, el primer lo llama preconsciente (Freud, 1958b:615). En el discurso del analizando o en una obra literaria el preconsciente se muestra como el contenido latente. Aquí vamos a utilizar el término inconsciente parcial o simplemente el contenido latente, para hablar del preconsciente tal y como éste se muestra en las obras. Esto es necesario para poder separarlo del segundo nivel que Freud llama lo inconsciente, que aquí va a ser llamado inconsciente global o simplemente inconsciente del texto.

El contenido latente esconde un deseo reprimido - es decir no directamente accesible al consciente – que puede llegar a ser accesible al consciente. A partir de la separación del contenido latente del contenido manifiesto, que en el caso de las novelas de Vargas Llosa está dividido en un contenido aparente y otro deliberado, podemos tener acceso al segundo nivel del inconsciente, constituido por los procesos que protegen el sujeto del contenido latente y de todo lo que puede ser demasiado doloroso para él. De esta manera el contenido latente funciona como un obstáculo o velo que protege el sujeto.

El segundo nivel del inconsciente no puede ser accesible al consciente, pero en el análisis de las novelas de Vargas Llosa el inconsciente se muestra en la relación entre los diferentes contenidos de la obra. Esta relación constituye un índice de los procesos inconscientes mediante los cuales el contenido latente queda velado para el consciente, esto es el inconsciente del texto.[6]

[6] El crítico puede descubrir los aspectos inconscientes del texto gracias a que su mente no ha sido formada según el mismo patrón que la del autor. Lo que posibilita este descubrimiento es la transferencia que será explicada en el apartado 3.5.

El análisis lacaniano del inconsciente del texto revela que los llamados mecanismos de defensa, que se muestran como temas y símbolos recurrentes en las novelas de Vargas Llosa, son estrategias de adaptación que han servido al autor para defenderse de aspectos dolorosos que amenazan su mundo.

En muchos casos las estrategias defensivas, sirven como punto de partida para el trabajo de los psicoanalistas, pero esto sólo contribuye a obstaculizar el proceso terapéutico. En vez de entender los mecanismos de defensa como estrategias de adaptación que esconden un conflicto profundo, muchos psicoanalistas consideran los mecanismos de defensa como los problemas fundamentales.

El autor que probablemente sea consciente de su trauma edípico, transfiere este conflicto a sus novelas, aparentemente sin darse cuenta.[7] El crítico literario que descubre, incitado a una lectura psicobiográfica por los datos autobiográficos presentes en las novelas, el conflicto edípico como un aspecto inconsciente y escondido en las obras, en realidad no está descubriendo otra cosa que una parte del contenido deliberado. Y al creer que ha revelado un aspecto profundo e inconsciente de las obras, llega a formar parte de la estrategia defensiva del autor. Se podría decir que Vargas Llosa al exteriorizar su trauma incorpora el crítico literario, es decir, los que descubren el contenido deliberado de su obra, en su neurosis.[8]

Por lo tanto la interpretación edípica que algunos críticos hacen de la obra del escritor peruano parece ser el resultado de una elaboración consciente y deliberada de la obra, pero de lo que no es conciente Vargas Llosa es de que estas interpretaciones forman parte de su estrategia defensiva que a su vez contribuye a velar el contenido latente. De esta manera el contenido deliberado llega a constituir una defensa efectiva de toda interpretación o explicación alternativa que podría revelar aspectos dolorosos de la vida del autor, al mismo tiempo que funciona como un obstáculo para cualquier introspección auténtica.

Tras haber leído las novelas de Vargas Llosa varias veces he notado que esconden una carencia de preocupación por las cuestiones existenciales y que nunca se investiga la condición humana en ellas. Ello es llamativo dado que todas sus novelas tratan de fracasos, y más aún teniendo en cuenta que el autor afirma que necesita la literatura para soportar la vida y que subordina su vida a ella. Estas contradicciones aparentes son resueltas sólo cuando se llega a la conclusión de que la comprensión del trauma edípico que el autor proclama

[7] Ya que, como veremos a continuación, va enmascarando el conflicto edípico bajo otros contenidos más evidentes.

[8] En este sentido neurosis debe ser entendido como una estrategia defensiva en contra de lo realmente doloroso. En el apartado 3.2 que trata de Jacques Lacan este punto será tratado detalladamente.

poseer, no es auténtica. Lo que creo haber descubierto en este trabajo es que el conflicto edípico deliberado y la supuesta comprensión del propio trauma, simplemente forman parte de una estrategia defensiva, que sirve para velar un conflicto inconsciente demasiado doloroso para ser reconocido, expresado en el contenido latente de las obras. La comprensión freudiana del propio trauma no es otra cosa que un ejemplo de la incomprensión de la propia historia. Esto es un buen ejemplo de la diferencia del llamado análisis freudiano del análisis lacaniano.

¿Por qué entonces hay un nivel edípico deliberado que sirve para enmascarar un conflicto edípico latente? Según las teorías de Freud y de Lacan, que serán explicadas a continuación, el contenido latente amenaza con revelar aspectos insoportables para el sujeto, aspectos relacionados con la angustia, con la soledad y con la desolación. Acorde con esta concepción y dado el carácter doloroso de estos aspectos es probable que el autor establece una defensa de segundo grado, el conflicto edípico así sirve como una defensa de la defensa, es un neurosis de doble fondo.

Esto es lo que vamos a llamar el inconsciente del texto, que será revelado mediante el análisis lacaniano de la obra de Vargas Llosa, lo que también explicaría la ausencia total de la preocupación existencial en sus novelas, ya que toda neurosis sirve para proteger al individuo de los aspectos existenciales, lo que Lacan llama la realidad de la existencia (Lacan, 2008:373).[9]

Para el crítico el conflicto deliberado constituye un obstáculo que tiene que ser esquivado para que se pueda penetrar en el contenido latente, y esto es posible mediante una lectura psicoanalítica. El procedimiento de esta lectura será explicada a continuación, pero antes de adentrarnos en el método de esta tesis es necesario presentar sus bases teóricas.

[9] En este sentido el complejo de Edipo no debe ser entendido como algo que trate de los problemas existenciales, sino como una defensa en contra de estos problemas, que vuelven a ser actualizados una vez que la defensa haya sido derrocada.

3 Bases teóricas

3.1 Sigmund Freud

La teoría que Freud desarrolla sólo va a ser un apoyo para la práctica psicoanalítica, esto es subrayado por el hecho que Freud nunca concluye su construcción teórica, y en *Más allá de principio del placer*, una de sus obras tardías, descubre la pulsión de la muerte, es decir, la tendencia de querer dejar de existir, e introduce nuevas hipótesis teóricas para explicar este fenómeno, que amenazan con desbaratar otras de sus hipótesis anteriores (Freud, 1955). La teoría sirve a Freud para explorar e intentar a entender la psique, y él subraya el aspecto heurístico de su proyecto (Freud: 1963).[10]

Al trabajar con la hipnosis, que era el método terapéutico en boga durante la segunda mitad del siglo XIX, Freud descubrió algunas limitaciones de este proceso terapéutico que podrían ser superadas si el analizando contara su historia sin estar bajo el efecto de la hipnosis. Este descubrimiento incitó Freud a iniciar el trabajo psicoanalítico.

El creador del psicoanálisis pronto descubrió la importancia de los sueños en el proceso terapéutico, y en el análisis de ellos se dio cuenta de que tienen un significado manifiesto, es decir, un contenido consciente, y otro significado latente. Este último es inconsciente ya que es inaccesible para el analizando pero puede llegar a ser accesible mediante el psicoanálisis. El contenido latente de los sueños tiene forma de un jeroglífico que expresa un deseo reprimido, o sea, algo que ha sido desplazado hasta llegar a ser inaccesible para el consciente. El contenido latente es enmascarado por dos procesos que Freud llama densificación, mediante el cual es posible que una parte represente el todo, y sustitución, que significa que una cosa puede sustituir a otra (Freud, 1958b). El trabajo de la interpretación de los sueños consiste en separar el contenido latente del contenido manifiesto, resolver el jeroglífico e interpretar el deseo inconsciente expresado en el sueño.

El descubrimiento del inconsciente empujó a Freud a elaborar una teoría sobre la psique humana, y para explorar e intentar explicar el inconsciente emplea conceptos de la economía, de la medicina, y de la física.

[10] Otra limitación de la teoría de Freud es que la desarrolló, por lo menos en parte, en el trabajo con gente con problemas mentales, lo cual significa que se puede cuestionar, y a veces con razón, la validez de la teoría al aplicarla a gente sana. Parte de esta crítica es, sin embargo, infundada ya que Freud también se utilizaba a sí mismo como objeto de estudio al desarrollar sus teorías.

Según Freud el sueño es el camino real hacia el conocimiento del inconsciente en la vida psíquica, y generaliza su descubrimiento de la naturaleza de los sueños al conocimiento de lo inconsciente en general (Freud, 1958b:608-9). El análisis de los sueños le reveló que el material psíquico reprimido, presente en el contenido latente que no es accesible para la comprensión consciente, no desaparece sino que sigue ejerciendo una influencia sobre la psique humana. Freud desarrolló dos modelos complementarios para explicar los procesos de la psique, desde la perspectiva de su descubrimiento de lo reprimido.

El primero es llamado el modelo topológico, éste establece una diferencia entre lo consciente, lo preconsciente y lo inconsciente. En el análisis de los sueños Freud descubrió que no sólo lo reprimido, es decir, lo que él llama lo preconsciente, es inconsciente, sino que el propio proceso de represión también lo es, y esto es, como ya ha sido comentado, lo que él llama el inconsciente. Este descubrimiento desemboca en el modelo económico, también llamado la segunda topología, que diferencia entre el Ello, el Ego y el Superego. El Ello tiene que ver con las pulsiones y nuestros instintos e intenta conseguir satisfacción acorde al principio del placer, esto significa que intenta satisfacer impulsos biológicos. El Ego es la parte del Ello que es modificado mediante la relación con la realidad exterior, es lo que reconocemos como el consciente y está dirigido hacia el mundo exterior. De la actividad del Ego nace la conciencia. El Ego sustituye el principio de placer con el principio de realidad, mediante el cual intenta adaptarse a la realidad. El Superego establece reglas que dirigen la actuación del Ego y significan que los impulsos del Ello son reprimidos. Si el Ego viola estas reglas es castigado, el castigo se muestra como remordimientos y angustia (Freud, 1964:72-79).

Con procesos inconscientes Freud quiere decir que uno es inconsciente de cómo una acción está ligada a una vivencia, es decir, no se comprende el vínculo entre la acción y la vivencia.[11] Una vez que se descubre el vínculo, todavía se puede ser inconsciente de su función. Los neuróticos son inconscientes del significado de sus síntomas pero mediante el psicoanálisis pueden llegar a cobrar conciencia de que estos síntomas provienen de procesos inconscientes. Y la misma posibilidad de dar un significado a los síntomas mediante una interpretación psicoanalítica, constituye, en cierto sentido, una prueba de la existencia de procesos inconscientes según Freud (1963:278-79).

[11] Una concepción corriente parece ser que con procesos inconscientes, Freud quiere decir algo que hemos vivido pero que luego ha sido olvidado por nosotros. Sin embargo, esta concepción es errónea y Freud emplea el término amnesia cuando habla de pérdida de memorias o relaciones.

Fijación es el término que Freud emplea para denominar el hecho de que el individuo reviva un periodo determinado de su vida pasada en los síntomas y en las consecuencias de éstos. La fijación puede llevarlo a la neurosis y de hecho toda neurosis incluye una fijación aunque no toda fijación desemboca necesariamente en una neurosis (Freud, 1963:273-76).

Se podría decir que desde la formación del sujeto hay una partición en él. Por una parte está el proceso primario, gobernado por el principio del placer, que en algunos casos puede dar lugar a la neurosis. Por otra parte está el proceso secundario, gobernado por el principio de realidad, que crea la comprensión consciente de esta estrategia de adaptación. Este último proceso se adapta falsamente a la realidad. El proceso primario tiene que ver con lo latente y con el cumplimiento del deseo, y existe desde el principio en el aparato psíquico. El proceso secundario tiene que ver con lo manifiesto y crea una comprensión falsa del deseo y de su cumplimiento. El proceso primario es inhibido por el proceso secundario que no llega a dominarlo hasta el apogeo de la vida ya que estos últimos se desarrollan gradualmente con la edad. Freud utiliza el término inhibición para describir el proceso patógeno que se muestra en la resistencia, es decir la dificultad de asumir aspectos que amenazan la imagen que el individuo tiene de sí mismo. Lo inhibido es algo que de haber sido accesible para el consciente, ha pasado a ser inaccesible (Freud, 1963).

Como consecuencia del desarrollo más tardío de los procesos secundarios Freud supone que lo más íntimo de nuestro ser es constituido por impulsos y deseos inconscientes y permanece inaccesible al consciente por la inhibición del preconsciente (Freud, 1958b:601-2).

Para la gran mayoría de los discípulos de Freud la teoría sirve como el marco infranqueable donde se debe desarrollar la práctica. De esta manera la teoría que nunca dejó de ser tentativa y heurística para su fundador, ha pasado a ser un fundamento para el dogmatismo.

El punto final de la hazaña científica de Freud es su teoría sobre la pulsión de la muerte. Este descubrimiento sirve como punto de partida para Lacan que vuelve a leer las obras de Freud desde una perspectiva que se podría calificar de existencialista. Esto significa que Lacan interpreta la obra de Freud desde su punto final, que para Lacan se convierte en el pivote de la teoría psicoanalítica.

3.2 Jacques Lacan y la pulsión de la muerte

Jacques Lacan reivindica el aspecto explorativo del psicoanálisis y dirige una crítica severa contra la mayoría de los psicoanalistas a quienes acusa de ser fieles a la doctrina por puro dogmatismo. Lacan dijo que sólo se es fiel a una tradición si no se tiene nada que decir acerca de la misma doctrina (Lacan, 2002:43).

A continuación haremos una breve exposición de algunas de las ideas centrales de Lacan que tienen importancia para la tercera lectura.

Durante lo que Lacan llama el estadio de espejo, que ocurre entre los 6 y 18 meses, el niño se da cuenta de que es un sujeto en el mundo. Esto es posible gracias a la contemplación del Otro, es decir, la persona a través de cuya mirada se da cuenta de que existe como sujeto en el mundo. Esto es el motivo de que el Otro se convierte en el punto hacia el cuál el sujeto dirige todo su discurso y toda su acción sin ser consciente de ello. Antes de esta revelación el niño no ha percibido límites entre sí mismo y el mundo. En el momento de percibirse como un sujeto en el mundo el niño empieza a adquirir un lenguaje y esto lo hace para poder dirigirse al Otro, ya que anhela volver a unirse con él. El niño quiere volver al sentimiento de totalidad que experimentó antes de darse cuenta de que era sólo un sujeto aislado y por eso quiere volver al momento de la partición con el mundo y su manera de hacerlo es buscar al Otro. La consecuencia de este anhelo es una frustración por haber nacido a una existencia imperfecta. El niño se siente solo y desamparado. Este sentimiento es el núcleo de su ser que va a ser inhibido para su comprensión consciente. La comprensión es posible mediante el lenguaje y gracias a que la comprensión consciente está formada en torno de la experiencia originaria de frustración que experimenta al concebirse como un sujeto en el mundo, el lenguaje también posibilita el acceso al inconsciente.

El primer, y más fundamental, nivel del inconsciente siempre está relacionado con el dolor profundo, que la comprensión de ser un sujeto aislado en el mundo evoca. El deseo nace en este punto, ya que el sujeto no puede soportar la angustia y la desolación, y el principio del placer es el reflejo de la esperanza del sujeto de ser reconocido por el Otro. El deseo puede tomar muchas formas pero siempre va a ser el deseo del Otro ya que el sujeto existe como una función de ser contemplado por éste:

> Porque el deseo en su raíz y en su esencia es el deseo del Otro, y es aquí, hablando con propiedad, donde está el resorte del nacimiento del amor, si el amor es lo que ocurre en ese objeto hacia el cual tendemos la mano mediante

> nuestro propio deseo, y lo que, cuando nuestro deseo hace estallar su incendio, nos deja ver por un instante esa respuesta, esa otra mano que se tiende hacia nosotros como su deseo. (Lacan, 2003a:207).

El yo se presenta y se sostiene sólo a partir de la mirada del Otro (Lacan, 2003a: 393). Por lo tanto el analista tiene que representar a éste. Lacan dice: "En el lugar mismo que le corresponde, el analista debe ausentarse de todo ideal del analista." (Lacan, 2003a:428). El sujeto que nace en la imagen reflejada en el Otro, para comprenderse necesita a éste como espejo, y ésta es la función del analista.

La última revelación es que el otro - escrito con minúscula es el amado, es decir la encarnación del Otro, en cuya persona el sujeto vierte su deseo - es tan sólo un fantasma relacionado con el deseo. El sujeto espera que haya algo dentro del objeto pero éste resulta ser un objeto parcial que sólo cumple la función de ser un objeto de deseo (Lacan, 2003a:173). El sujeto es emulado por el deseo hacia el objeto ya que no puede soportar la realidad de la existencia, y el otro se convierte en el punto donde proyecta la ilusión de poder encontrarse con el Otro y dejar de ser un sujeto aislado en el mundo.

De esta manera el deseo sirve como un remedio para la angustia: es una defensa que entretiene al sujeto, y mientras éste intenta satisfacer el deseo la existencia parece tener sentido. El deseo cumple la función de proteger al sujeto de una carencia que puede ser descubierta al fin del análisis. Cuando el analizando se da cuenta de que el deseo tan sólo es el deseo de un deseo, entonces nace el deseo de la muerte. Y al fin del análisis la muerte es percibida como lo único que puede liberar al analizando de la soledad (Lacan, 2003a:411, 418).

La pulsión de muerte es el deseo más fuerte, es el deseo del retorno a lo inanimado, el retorno a cero. Por este motivo Lacan afirma que existe una relación entre el analista y Hades (Lacan, 2003a:216). El analista no reacciona ante el deseo del analizando, no representa a otro, a un objeto, para el analizando, sino que representa al Otro. Esto significa que el sujeto tiene la posibilidad de percibirse otra vez a través del Otro en el análisis.

Al final del psicoanálisis el analizando es enfrentado con la realidad de la existencia, que Lacan define como una sensación de angustia, de soledad y de desamparo total que el sujeto siente con respecto a su propia muerte (Lacan, 2008:373). Cuando el analizando se da cuenta de que el complejo edípico tan sólo ha servido como un velo que le ha protegido de la realidad de la existencia, también comprende que la comprensión que ha tenido de su vida hasta este momento ha sido falsa ya que se ha basado en una interpretación equivocada de

su historia, y se enfrenta de nuevo con una falta total de sentido en su vida. En este momento el deseo nace de nuevo para llenar el vacío insufrible otra vez.

Según Lacan el ser humano no soporta vivir una vida que carezca por completo de sentido y por ello intenta crearlo como pueda. La neurosis no es otra cosa que un ejemplo de dar sentido a un mundo que no lo tiene, pero la neurosis siempre produce un sentido falso ya que su función es la de proteger al sujeto de la realidad de la existencia. Una vez que el sujeto se halla delante de esta realidad percibe la pulsión de muerte: quiere morir ya que comprende que nunca va a poder volver a la totalidad que experimentó antes de cobrar una conciencia, antes de ser un sujeto aislado en el mundo.

Lacan desarrolla la concepción freudiana del complejo de Edipo afirmando que en *Edipo Rey* el complejo de Edipo es presentado como una incomprensión de la propia historia (Lacan, 2008:373-75). Mientras que en *Edipo en Colonos* Edipo ha comprendido su propia historia y lo único que desea es no haber nacido (Lacan, 2009:307).

Con este símil Lacan hace hincapié en la incomprensión de la historia propia: creemos entender nuestra vida, pero en realidad la hemos interpretado mal. Para él el complejo edípico es la incomprensión, o la mala interpretación de la propia historia del individuo, es una estrategia defensiva, un conflicto llevadero que sirve para proteger al sujeto del vacío insufrible que tiene que ver con la existencia humana. La función del complejo edípico es la de sustituir lo insoportable con algo llevadero, y así lo último se convierte en un velo que protege el sujeto de lo primero.

Esto significa que el complejo de Edipo es un velo que funciona como una defensa que obstaculiza la conciencia y que el objetivo del psicoanálisis es levantar este velo. Paul Ricoeur, que ha escrito sobre la obra de Freud desde una perspectiva filosófica, entiende esto como que la vida finita recobra su significado cuando la muerte ha sido reconocida como el fin de la vida (Ricoeur, 1970:329). Mediante el psicoanálisis el sujeto puede llegar a darse cuenta de que no ha comprendido su propia historia y puede adoptar una nueva actitud hacia el mundo, este proceso nunca termina.

La consecuencia de la teoría lacaniana es que todo aquello que no trate de la realidad de la existencia[12] tiene que ser interpretado como una defensa. La conciencia edípica es una seudoconciencia que constituye una defensa efectiva hacia la realidad de la existencia. El niño dirige el odio hacia el padre o la

[12] Que Lacan define como una sensación de angustia, de soledad y de desamparo total que el sujeto siente con respecto a su propia muerte.

madre, para evitar el contacto con un dolor profundo ya que mientras siente odio hacia ellos no tiene tiempo de sentirse sólo ni desamparado.

El neurótico va a interpretar todo acorde con su neurosis, que abarca todo el mundo, esto significa que la neurosis incorpora todo el mundo en ella, y por eso puede ser comparada con un parásito de la mente que logra integrar el mundo acuerdo con su falsa concepción. Se podría decir que la neurosis se adapta al mundo hasta tal grado que es imposible para el sujeto de darse cuenta de su neurosis. Esto se hace posible mediante los llamados procesos primarios y secundarios.

Mediante el proceso primario el sujeto dirige toda la energía hacia el Otro, este nivel es inconsciente pero accesible en el análisis, y se muestra como el contenido latente del discurso del sujeto. La función del proceso secundario es el responsable de que la búsqueda constante del Otro sea inteligible para el sujeto, pero no como una búsqueda constante de éste, sino como una actividad que parece tener sentido en la vida del sujeto. Esto significa que el proceso secundario crea una comprensión falsa de la actividad del sujeto, para que el sujeto no sea consciente de que constantemente está buscando al Otro. En el análisis literario esta comprensión se manifiesta como el contenido manifiesto del texto, mientras que la repetición constante del proceso primario se manifiesta como la estructura subyacente del contenido latente.

3.3 El sujeto del texto

El inconsciente global del texto es la relación entre el contenido latente y el contenido manifiesto. Lo cual significa que el contenido latente, que también puede ser llamado el inconsciente parcial, forma parte del inconsciente global del texto. En esta relación queda constituido el propio sujeto por lo cual el sujeto no es consciente de una gran parte de sí mismo. En la relación entre los diferentes contenidos se hacen visibles los procesos de represión. Por eso el primer paso necesario para poder llegar al inconsciente global del texto, que a continuación va a ser llamado el inconsciente del texto, es separar el contenido latente de lo manifiesto.

Kristeva emplea el término sujeto escribiente[13] para hablar tanto de los aspectos conscientes como de los aspectos inconscientes de la psique del autor (Kristeva, 1984). Esta observación de Kristeva es muy importante ya que para un estudio

[13] El término empleado en la traducción inglesa es “writing subject”.

psicoanalítico lo central va a ser los procesos inconscientes, de los cuales no se puede hablar sin tener en cuenta lo consciente.

Kristeva distingue entre autor, que tiene una intención consciente, y el sujeto escribiente, que es guiado por una intención inconsciente que subordina la intención consciente del autor. Kristeva intenta encontrar la fuerza impulsora del sujeto escribiente. A pesar de que el sujeto ocupa una posición central en su análisis textual, no hace un estudio biográfico que luego se iría confirmando en el análisis de los textos como tantos críticos que aplican el psicoanálisis al estudio de la literatura.[14] Al contrario, el análisis de Kristeva sólo incluye el texto, pero lo que ella llama todo el texto. Con todo el texto quiere decir todo el material escrito del autor, y el conocimiento del contexto en el cual la obra fue compuesta también forma parte del texto.[15] El texto sólo se comprende en su contexto total, y es esta totalidad la que nos lleva al sentido de las obras singulares del autor (Kristeva, 1984:99-106).

En el presente trabajo se empleará el término *sujeto del texto* o *el inconsciente del texto* para hablar del contenido inconsciente que puede mostrarse en las obras literarias del novelista peruano. El autor no interesa más que en la medida en que se muestra en sus obras y el sujeto del texto no debe ser confundido con él. Cuando en los análisis se habla del autor sólo se refiere a éste tal y como se muestra en sus obras.

El objetivo de la terapia es ofrecer un grado más alto de autoconciencia al analizando. El análisis psicoanalítico de literatura no puede servir este objetivo, pero puede aclarar y poner en evidencia la relación entre el contenido manifiesto y el contenido latente que existe en las obras analizadas y así contribuir a revelar nuevos aspectos de estas obras.

3.4 El lector

Aunque el interés central del presente trabajo es el texto y concretamente el sujeto del texto, el lector también tiene una posición central ya que existe una relación triangular e interdependiente entre autor, texto y lector. Además, como

[14] Ver por ejemplo el estudio que Marie Bonaparte hace de Edgar Allan Poe (1949).

[15] Charles Mauron es un crítico literario que incluía toda la producción literaria de un autor en sus estudios. Mauron desarrolló un método llamado psychocritique con la ayuda del cual intentó descubrir un mito personal que se iba repitiendo en todas las obras de un autor. Este hecho tiene cierta importancia dado que Mauron es el primero de suponer que un tema se repite a lo largo de toda la producción literaria de un autor (Mauron, 1963b). El problema fundamental de los estudios de Mauron, quien llegó a analizar la producción literaria de varios autores entre otros Stéphane Mallarmé, es que no consigue distinguir entre el contenido manifiesto y el contenido latente (Mauron, 1963a).

señala Stanley J. Coen, es importante que el crítico explique y presente de la mejor manera posible cómo ha llevado a cabo su lectura (Coen, 1994).

Wolfgang Iser (1980:47) critica a Norman Holland[16] y las teorías psicoanalíticas del arte en general ya que éstas no consideran el texto como algo concluido, cerrado, a lo que el lector se enfrenta tratando de comprender su sentido inmanente. Iser (1980) y otros críticos como Stanley Fish (1990), Hans Robert Jauss (1999) y Umberto Eco (1979) han enfatizado la importancia del lector y han mostrado cómo el texto necesita de un lector para ser actualizado.

La lectura es necesaria y central en cada análisis literario. La exposición de las lecturas de esta tesis es una presentación de cómo los análisis han sido llevados a cabo por el autor de la tesis. El motivo de la exposición rigurosa es que el proceso analítico sea accesible y transparente a los lectores del presente trabajo.

El autor de esta tesis ha sido influido en alto grado por las ideas psicoanalíticas de Freud y de Lacan, lo cual en cierto sentido funciona como una restricción de la lectura. La intención es que la presentación rigurosa de las diferentes lecturas pueda servir al lector para compensar esta limitación. Es probable que la lectura de una obra literaria nunca pueda dejar de ser subjetiva, pero si se presenta meticulosamente cómo la lectura ha sido llevada a cabo, es decir, cuando el proceso subjetivo es accesible a un análisis intersubjetivo, se posibilita una comprensión intersubjetiva de la obra (Iser, 1980:49).

3.5 La transferencia

El descubrimiento central de Freud es el inconsciente y la comprensión de que los sueños, al igual que el discurso corriente, se expresan simultáneamente en un nivel consciente y en otro nivel inconsciente. El primero es llamado contenido manifiesto y el segundo contenido latente. Es posible separar el contenido latente del contenido manifiesto en el análisis de los sueños y en el trabajo terapéutico. El discernimiento de estos niveles es el procedimiento central del trabajo psicoanalítico terapéutico, y también lo debe ser en el método psicoanalítico aplicado al estudio de obras literarias. La cuestión central es cómo esta separación es posible, y mediante qué proceso es llevado a cabo.

Al utilizar el psicoanálisis en el estudio de literatura dos cosas van a ser neurálgicas: una exposición sistemática y clarificadora de cómo el crítico ha llegado a su lectura, como ha sido explicado anteriormente, y una explicación

[16] Norman Holland es un crítico literario que se ha dedicado, entre otras cosas, al estudio de la recepción de la literatura desde una posición psicoanalítica. Ver sobre todo sus obras *The Dynamics of Literary Response* (Holland, 1968) y *5 Readers Reading* (Holland, 1975)

satisfactoria de la transferencia, que va a ser el instrumento más importante en el trabajo interpretativo psicoanalítico. Es a través de ella que podemos identificar las sustituciones y densificaciones en el texto, que a su vez permiten que el contenido latente pueda ser delineado.

3.5.1 La transferencia según Freud

Para Freud la transferencia está íntimamente asociada con otros conceptos centrales del psicoanálisis como la fijación, los procesos inconscientes y la inhibición, que han sido explicados anteriormente.

Según Freud el objetivo de la terapia es transformar lo preconsciente en materia consciente y la transferencia es el instrumento más importante en este proceso. El psicoanalista vienés utiliza el concepto transferencia en un sentido amplio. En *La interpretación de los sueños* emplea el término para describir cómo se desplaza una relación emocional ya desarrollada, a una nueva situación, de forma que el individuo pueda llegar a tener el mismo tipo de relación con su mujer que tuvo con su madre. Al mismo tiempo emplea el término para describir el desplazamiento del contenido de un sueño a otro sueño y también lo utiliza para describir cómo el analizando transfiere un cierto contenido al terapeuta (Freud, 1958b).

Aunque Freud va a emplear el término transferencia para referirse a la relación entre analizando y terapeuta, de ningún modo va a ser éste el único sentido que aplica al término. En *Más allá del principio del deseo* Freud utiliza el término transferencia para describir cómo las cargas del inconsciente son trasladadas a ser accesibles al consciente (Freud, 1955). Es probable que Freud utilizara la relación entre analizando y terapeuta para ejemplificar la transferencia, por la simple razón de que dado que el analizando tiene un alto grado de libertad en la terapia, por no ser una situación dirigida de antemano, la transferencia es más nítida y visible en esta relación. Sin embargo, este empleo ha tenido como resultado que muchos psicoanalistas comprendan la transferencia como un fenómeno que únicamente se da en la relación entre analista y analizando.

La transferencia no es un fenómeno que se crea en la situación terapéutica sino que está en potencia en el analizando. En el desarrollo de la terapia el analista muestra al analizando que las emociones que experimenta en la terapia corresponden a una experiencia anterior a la situación terapéutica, consiguiendo que los recuerdos de situaciones pasadas de su vida – a los que el analizando se dedica en la terapia – lo conduzcan a la reminiscencia de una situación original

que está en el origen del trauma psíquico que ha causado el estado en el que el analizando se encuentra (Freud, 1963).

Todo material terapéutico, es decir, todo lo que el analizando dice o hace en la terapia, puede tener elementos de transferencia. La transferencia también puede producirse fuera de la terapia y se podría decir que es la tendencia del analizando a realizar su conflicto elemental en diferentes contextos (Freud, 1958a:150-51). En este sentido la transferencia recobra su significado originario como metáfora, término que se deriva de la palabra griega *Metaphorein* que significa precisamente transferencia.

El material terapéutico, sea éste lingüístico o no, funciona como una metáfora de la fijación del analizando. El analizando proyecta su drama interior sobre las situaciones que vive: organiza el material accesible acorde con su fijación. Para Freud la transferencia es la tendencia inconsciente del analizando a adaptar todo material disponible de acuerdo con su drama interior, lo que significa que este drama es transferido constantemente a nuevos contextos, y por ello lo llama fijación.

3.5.2 La transferencia según Lacan

Lacan explica la transferencia como una repetición automática: es un proceso espontáneo vinculado a la presencia del pasado en el presente, la cual se da en la reproducción del acto (Lacan, 2003a:200-1). Pero Lacan se opone a la idea de que la transferencia sea sinónimo a la repetición ya que considera que sólo se manifiesta en la relación con alguien a quien se le habla. Esto tiene que ver con el Otro, que como ha sido explicado es el destinatario del discurso, es decir, el punto hacia el cual el analizando siempre se dirige inconscientemente. Lacan lo explica de la siguiente manera:

> Todo lo que sabemos del inconsciente desde el principio, a partir del sueño, nos indica que hay fenómenos psíquicos que se producen, se desarrollan, se construyen para ser escuchados, por lo tanto, precisamente, por este Otro que está ahí aunque no se sepa. Aunque no se sepa que están ahí para ser escuchados, están ahí para ser escuchados, y para ser escuchados por un Otro. En otros términos, me parece imposible eliminar del fenómeno de la transferencia el hecho de que se manifiesta en la relación con alguien a quien se le habla. Este hecho es constitutivo. Constituye una frontera, y nos incita al mismo tiempo a no diluir el fenómeno de la transferencia en la posibilidad general de repetición que constituye la existencia misma del inconsciente. Fuera del análisis, hay sin duda repeticiones vinculadas a la constante de la cadena significante en el sujeto. Estas repeticiones hay que distinguirlas estrictamente de lo que llamamos la transferencia, aunque puedan en algunos casos tener efectos homólogos. (Lacan, 2003a:204-5)

La transferencia que es manejable mediante la interpretación, y por lo tanto permeable a la acción de la palabra, tiene sus límites (Lacan, 2003a:201). El analista sólo puede analizar, interpretar e intervenir desde la posición que la propia transferencia le otorga, y por interpretada que sea siempre conservará una especie de límite irreducible. (Lacan, 2003a:202).

Según Lacan la transferencia es una repetición de lo ya ocurrido sólo porque tiene la misma forma (Lacan, 2003b:261). Por este motivo Lacan sostiene que hay un aspecto creativo en la manifestación de la transferencia, que aparece como una fuente de ficción en la cual el sujeto crea algo. Esta ficción, como todos los fenómenos psíquicos, está fabricada por el sujeto para ser escuchada por el Otro (Lacan: 2003a:203).

Toda acción humana está siempre implicada en la tentativa de responder al inconsciente, según el psicoanalista francés. Por lo tanto la acción analítica también es indiscutiblemente una tentativa de responder al inconsciente. Toda la acción tiene que ver con lo reprimido más original, con lo *Urverdrängt*, esto es la realidad de la existencia (Lacan, 2003a:374-75).

3.5.3 Los dos lados de la transferencia

El psicoanalista se presta al analizando y representa al Otro, lo cual significa que se convierte en el punto hacia el cual el analizando dirige su deseo. Si el psicoanalista puede dejar su propio deseo fuera de la situación terapéutica, es decir, si es capaz de no interpretar el material proveído por el analizando en términos de su propia experiencia, entonces podrá descubrir lo latente detrás de lo manifiesto. El analizando está formado por sus experiencias, y esto es lo que le impide descubrir las constantes repeticiones en su propio discurso, sólo percibe el nivel manifiesto y no tiene acceso a lo latente. Sin embargo, el psicoanalista que escucha el discurso del analizando no está formado de la misma manera que el analizando, y por ello puede descubrir la estructura subyacente que se repite constantemente en el discurso del analizando.

Lo fundamental para que el analista pueda descubrir el contenido latente es que se mantenga abierto al discurso del analizando y se puede decir que ésta es la condición sine qua non de la transferencia. El consciente del analista reacciona sobre el contenido proveído por el analizando y cuando el terapeuta empieza a introducir sus propios sentimientos en la terapia el proceso terapéutico es obstruido. Esto es llamado contratransferencia por Freud, que lo entiende como algo que emana del propio psicoanalista, y como algo que obstruye la terapia, de allí la connotación negativa (Freud, 1957b:144-45).

Si el psicoanalista consigue prestarse al analizando, puede comprender que lo que éste le dice no trata de lo que aparentemente parece, sino de algo totalmente distinto. Este fenómeno puede ser comparado con una experiencia ahá.

Mientras que un lado de la transferencia es la tendencia del analizando a formar todo material accesible de acuerdo con su fijación, el otro lado de la transferencia es la posibilidad misma de que el psicoanalista pueda descubrir esta fijación.

La transferencia es el proceso que posibilita que el discurso pueda transmitir dos enunciados diferentes al mismo tiempo, y debe revelar algo profundo acerca de los procesos mentales del ser humano. La transferencia es la misma transformación del contenido inconsciente al contenido consciente y viceversa y es gracias a ésta que el contenido latente pueda ser delineado.

3.6 Literatura y terapia

La lectura de una obra literaria puede ser considerada como una relación entre el autor y el lector, en la cual el primero se dirige al último, no hablando pero escribiendo. Lacan advirtió que la transferencia sólo se manifiesta cuando se dirige con el lenguaje hacía alguien, y por lo tanto, como se verá a continuación, la transferencia también es activa en el análisis literario.

Según Lacan la transferencia se da en la situación analítica porque el analista no representa nada en concreto para el analizando. Es precisamente por esta razón que puede funcionar simplemente como el punto hacia el cual el analizando dirige todo su discurso, o sea, como el Otro. El mismo puede ser el caso del lector de una obra literaria. El autor de una obra literaria no se dirige a alguien en concreto, por eso su discurso está dirigido directamente hacia el Otro.[17] Y la motivación profunda de la actividad de tanto el autor como el analizando es la de ser reconocido por este Otro, que puede ser representado por un analista o por un lector. Si este último tiene formación analítica, que le permita interpretar la transferencia y discernir el contenido latente de la obra, puede acercarse al inconsciente del texto. De esta manera el texto literario puede sustituir al analizando mientras que el analista es sustituido por el lector analítico. El discurso literario está dirigido al Otro, ya que se escribe para ser reconocido por éste. Y aunque el autor conscientemente puede dirigirse a algún lector en

[17] Las teorías de Michael Riffaterre (1971) y Eco (1979) constan que cada autor postulan un lector que es capaz de comprender el sentido de su obra, lo cual no quiere decir que se dirigen a algún lector en concreto. Y aunque es posible que Vargas Llosa en primer lugar escribe para el crítico literario, este hecho no significa que se dirige a alguien en concreto.

concreto, imaginario o real, no puede controlar todos los aspectos de su obra e inevitablemente expresa el deseo latente de querer ser reconocido por el Otro. Por esta razón la transferencia también puede ser activa en la lectura de obras literarias.

Tanto en la terapia como en la literatura hay dos polos: el autor y el lector, o el analizando y el analista. En las dos situaciones la comunicación es llevada a cabo mediante el lenguaje, y la comunicación sobre todo va en una dirección, desde el autor hacia el lector, o desde el analizando hacia el analista. El analista y el lector interpretan el mensaje transmitido mediante el lenguaje y en esta interpretación se mueven constantemente entre las partes y la totalidad del discurso.

La diferencia fundamental entre el discurso literario y el discurso del analizando es que una obra literaria es una creación artística, es decir, un producto que en alto grado ha sido elaborado y reelaborado con el propósito explícito de ser arte. Este hecho supuestamente impide que se pueda llegar a tener acceso al mundo interior del autor a través de sus obras literarias, pero no podría ser más falso. Esta concepción se basa en la suposición errónea de que el analizando comunica su mundo interior al analista directamente sin censura y reelaboración, pero si el analizando de veras logra transmitir algo de su mundo interior al analista esto no se debe en absoluto a que su discurso siempre sea directo, sincero y honesto, más bien al contrario. Es quizás precisamente por la censura y por las reelaboraciones que el analista llega a tener acceso al mundo interior del analizando o del autor. La clave para penetrar el inconsciente de tanto el discurso del analizando como el texto literario son las repeticiones, que pueden ser interpretadas mediante la transferencia. En el proceso de elaborar y reelaborar ni el analizando ni el autor de una obra literaria puedan evitar a dejar un rasgo de su propio ser.

El hecho de que el escritor reelabora y censura lo que escribe, por lo tanto no parece constituir una diferencia entre la literatura y la terapia, sino más bien una semejanza.

Otra semejanza es la libertad de que tanto el autor como el analizando gozan. Esta libertad distingue el discurso literario o terapéutico del discurso normal. Al hallarse delante de un nuevo proyecto literario el escritor goza aparentemente de una libertad casi total: aunque puede tener alguna idea general de lo que va a escribir, son casi infinitas las maneras que tiene a su disposición para plasmar esta idea. La única limitación que se le ofrece es el lenguaje, ya que el autor está obligado a expresarse mediante algún tipo de lenguaje. Esto constituye otra

semejanza fundamental entre la terapia y la literatura. La libertad de hallarse delante de una hoja en blanco o una hora sin un contenido dirigido de antemano, en combinación con el hecho de que los dos se expresan mediante el lenguaje, son las premisas que hacen que ni el analizando ni el autor puedan evitar expresar su drama interior en el discurso.

Gracias a la facilitación el sujeto no puede evitar dejar una huella de sí mismo en todo lo que cuenta.[18] El sujeto es la misma relación entre lo manifiesto y lo latente, esta relación es inconsciente y queda fuera del alcance del consciente del sujeto debido a la facilitación.

Una vez que el psicoanalista haya descubierto las repeticiones va a tener que hacerlas conscientes para el sujeto. La dificultad reside en que el psicoanalista tiene que trabajar con cuidado y a contrapelo de los llamados mecanismos de defensa.

La composición literaria puede ayudar al sujeto a ser más consciente de la misma manera que la terapia, aunque dada la facilitación del autor es posible que éste no se dé cuenta de los aspectos inconscientes de sus obras, ni siquiera si el autor es un psicólogo, ya que estos tampoco son libres de los procesos inconscientes. Por esta razón la comprensión del autor de su propia obra puede limitarse al contenido manifiesto.

En la terapia la separación del contenido latente del contenido manifiesto desemboca en la catarsis. Para Lacan el análisis es el discernimiento de lo latente de lo manifiesto, y según él catarsis significa purificación por medio del discernimiento de niveles (Lacan, 2008:383). Jacques Derrida señala que el término psicoanálisis proviene de la palabra griega *analuein* [análisis] que significa discernir, liberar o resolver la relación (Derrida, 1998:16). El analizando percibe el sentido inconsciente de sus actos y de su discurso y a partir de este momento puede iniciar una nueva relación consigo mismo, ya puede adoptar una actitud más reflexiva.

En el estudio psicoanalítico de literatura la catarsis es la liberación del sujeto del texto,[19] el sujeto es percibido como la masilla del texto, el punto donde todos los aspectos y niveles convergen. La obra puede ser leída de nuevo a partir de este punto.

[18] Aunque obviamente hay una gran diferencia en qué medida se hace esto. Es de suponer que las novelas escritas según un molde preestablecido, como son por ejemplo muchas de las novelas policíacas, no dejan un rastro tan nítido como otras.

[19] Según una perspectiva psicoanalítica también pueda haber obras literarias que le sirve al lector para llegar al catarsis (Jonsson, 2009). Esta idea se acerca a la teoría de Aristóteles que constata que el lector es quien experiencia la catarsis (http://www.philosophia.cl/biblioteca/aristoteles/poetica.pdf).

Aquí es importante señalar que el proceso psicoanalítico no puede ser colmado o terminado de una vez por todas. El psicoanálisis vuelve sobre sí mismo constantemente, ya que entra en la dialéctica del texto. Es un proceso hermenéutico y como tal no puede ser llevado a su fin nunca. El único fin posible es la abolición del deseo, pero esta abolición sólo puede darse con la muerte, es decir, con el fin de la existencia.

Desde una concepción psicoanalítica la actividad artística o bien puede servirle al artista para llenar la carencia que la comprensión de la realidad de la existencia ha originado, ya que da sentido a su vida, o bien puede servir como un velo edípico que tomando la forma de una obsesión impide que el sujeto se enfrente con este vacío. Expresado de otra manera: el arte y la literatura o bien sirven como una defensa de la misma manera que el conflicto edípico, o bien indagan en la condición humana. Esta tesis explora si las novelas de Vargas Llosa constituyen un ejemplo de una creación artista que sirve como una defensa hacia la realidad de la existencia o no.

4 Método

4.1 Procedimiento analítico

El primer paso de un análisis psicoanalítico de una producción literaria consiste en separar el contenido manifiesto del contenido latente. El contenido manifiesto se da en la lectura de cada obra. El contenido latente también se da en cada novela, pero este último empieza a emanar una vez que muchas obras, preferiblemente toda la producción, de un autor ha sido tenida en cuenta. El contenido latente se muestra a través de repeticiones, pero la diferencia fundamental entre las repeticiones evidentes y las repeticiones que tienen que ver con el contenido latente: es supuestamente que las últimas sean de carácter estructural, es decir, lo que se repite es una forma. Para descubrir el contenido latente el crítico tiene que prestarse al texto y ser abierto a los procesos del texto. En el momento en que el crítico empieza a leer las novelas desde una preconcepción ha perdido ya de vista el texto real, y entonces sólo va a poder ver la retícula que pone sobre el texto. Por eso es necesario que el lector esté abierto en la mayor medida posible para los textos, ya que es sólo entonces que estos pueden ejercer su efecto total. Si el crítico consigue mantener una actitud abierta hacía el texto podrá separar el contenido latente del contenido manifiesto con la ayuda de la transferencia. El crítico tiene que moverse constantemente entre las partes y la totalidad del texto, constituida por todas las novelas y también por la autobiografía, ya que los elementos que se repiten están presentes en todas las obras.

El segundo paso consiste en explorar la relación entre el contenido latente y el contenido manifiesto. Esta relación es el sujeto del texto, o el inconsciente del texto. En el trabajo de analizar la literatura de Vargas Llosa descubrí que este proceso se complicaba debido a que el contenido manifiesto está dividido en un contenido aparente y un contenido deliberado. Por esta razón la separación del contenido latente del contenido manifiesto ha sido precedida por la separación del contenido deliberado del contenido aparente.

El presente análisis de la producción literaria de Vargas Llosa puede servir como una ilustración del proceso del trabajo terapéutico. El sujeto, sea éste del texto o de un individuo, es la relación entre el contenido manifiesto y el latente. Y la comprensión de sólo uno de estos aspectos es una visión falsa e incompleta del sujeto.

4.1.1 Primera fase del análisis: primera lectura

La primera lectura de cada obra es expuesta en un capítulo separado e incluye un acercamiento tanto a la forma como al contenido. Cada capítulo sigue la misma forma y está compuesto por cuatro partes. La primera parte es una sinopsis de la obra en cuestión. Después sigue una exposición de las características formales, que incluye un esquema de la disposición de la obra: el narrador, las técnicas narrativas y el tiempo. La siguiente parte es una exposición del contenido aparente de la obra. La última parte de la primera fase es un resumen de la recepción de la obra en cuestión.

En la primera lectura he intentado hacer una interpretación técnico-narrativa de todas las novelas de Vargas Llosa, lo cual significa que he intentado hacer una lectura objetiva en la mayor medida que me ha sido posible. He estudiado los aspectos inmanentes de las obras y he analizado la importancia que los aspectos técnico-narrativos han tenido para la interpretación del contenido aparente de las novelas. Esta lectura, como las otras dos lecturas, es llevada a cabo en orden cronológico. Al final de cada lectura del contenido aparente también presento la recepción que la obra ha tendido entre otros críticos, lo cual sirve como una referencia objetiva que complementa la interpretación que ofrezco de la obra.

4.1.2 Segunda fase del análisis: segunda lectura

La segunda lectura separa el supuesto contenido deliberado de las novelas del contenido aparente. El contenido deliberado también forma parte del contenido manifiesto de la obra, pero es una lectura más complicada en la cual el lector o el crítico, siguiendo un sembrado de pistas supuestamente deliberadas, descubre el contenido enmascarado por el autor.

La lectura del contenido deliberado parte del análisis de Boland quien ha interpretado las obras de Vargas Llosa como un parricidio enmascarado. La interpretación freudiana toma su punto de partida en repeticiones de símbolos y de temas que se hicieron visibles en la primera lectura.

Los símbolos y temas recurrentes son interpretados mediante la autobiografía y la comprensión freudiana del complejo de Edipo, es decir, entendido como un parricidio. Esta lectura es la de un crítico freudiano con conocimiento de la autobiografía del autor y es motivada por el evidente carácter edípico de las obras, que fue descubierta en la primera lectura, y también se justifica por la gran importancia que cobran los aspectos autobiográficos en la producción de Vargas Llosa.

Quiero advertir que lo que aquí llamo lectura freudiana no tiene nada que ver con mi concepción de la obra de Freud, sino más bien se basa en lo que yo entiendo como una simplificación y una violación de la obra freudiana.[20]

4.1.3 Tercera fase del análisis: tercera lectura

La tercera fase y consiste en la exposición del contenido latente de las novelas. En esta lectura la estructura subyacente de las obras y el deseo latente expresado en ellas es expuesto. En la tercera lectura las obras son leídas a partir de una perspectiva global. Más allá de las repeticiones evidentes de la segunda lectura descubrimos otra repetición de naturaleza más profunda. Las obras son leídas más allá del universo simbólico de la segunda lectura y mediante la transferencia se puede delinear una estructura subyacente que se repite en todas las novelas. Esta estructura tiene la forma de un jeroglífico que expresa un deseo latente.

La tercera lectura es una lectura lacaniana de la totalidad de la obra. En esta lectura la producción literaria es entendida como una unidad orgánica, y cada novela es analizada como una función de la totalidad.

El grado de abstracción se mueve desde abajo hacia arriba, y es importante subrayar que la intención durante todo el proceso es leer las obras de una forma imparcial y abierta. El procedimiento está basado en las ideas de la transferencia desarrolladas anteriormente, lo cual significa que la lectura constantemente se mueve entre las partes y la totalidad, tanto en el nivel de las obras como en el nivel de la producción literaria total, en un movimiento hermenéutico.

Hay que agregar que es imposible hacer una lectura totalmente limpia, se puede decir que las lecturas se contaminan. Las lecturas de las obras presentadas en el presente trabajo no son las únicas lecturas posibles, al revés. Estas lecturas tampoco pretenden excluir otros tipos de lecturas, sino todo lo contrario. Si las lecturas expuestas en este trabajo logran incitar a otras lecturas, se ha cumplido una de las metas de esta tesis.

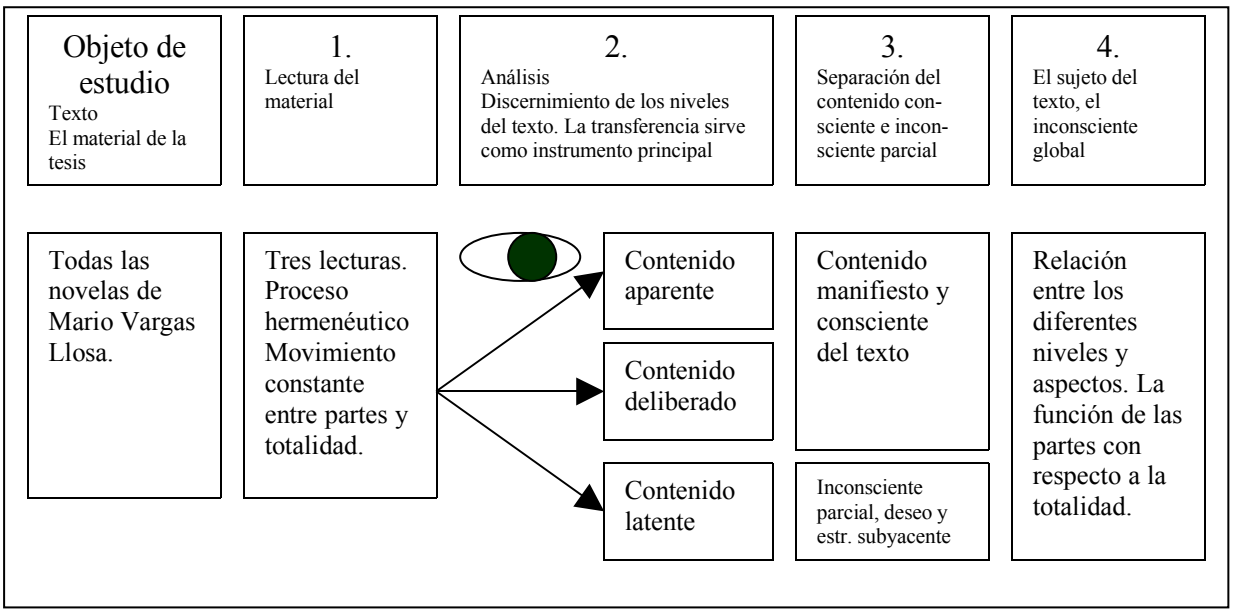
4.1.4 Cuarta fase del análisis: análisis lacaniana del inconsciente del texto

El segundo paso del análisis es expuesto en la conclusión o la parte final de la tesis, es un intento de captar el sujeto del texto que emana tras una síntesis de las lecturas de las novelas. Esta fase empieza con una síntesis de las diferentes lecturas de todas las obras que a su vez desemboca en una delineación del sujeto del texto, es decir, del inconsciente del texto que integra todos los aspectos y explora la relación entre éstos.

[20] Mi forma de interpretar la obra de Freud más bien concuerda con la interpretación de Lacan expuesta anteriormente.

El segundo paso del análisis psicoanalítico de las novelas de Vargas Llosa tiene como punto de partida los análisis de las diferentes lecturas llevados a cabo en las otras fases. En esta parte final del análisis se penetrará en la dialéctica del texto, que es la manera en que el sujeto del texto se muestra en la lectura. La relación entre las diferentes partes del texto será analizada y el inconsciente del texto es lo que emana de este análisis.

Grafo del procedimiento analítico del presente estudio



Los cuatro primeros pasos del grafo (es decir, la presentación del texto, de las diferentes lecturas de cada novela, de los análisis de estas lecturas, y del contenido consciente y del contenido inconsciente), coinciden con la primera, la segunda y la tercera lectura de las novelas, o sea, el primer paso del procedimiento analítico. El último paso es la relación entre los diferentes contenidos y esto es propiamente hablando el sujeto del texto que es reflejado en la conclusión de la tesis. Finalizar el análisis con el discernimiento de los niveles sería hacer el estudio psicoanalítico a medias ya que ello implicaría completar solamente el primer paso del análisis.

5 Datos autobiográficos de Mario Vargas Llosa

Antes de empezar con el análisis es necesario hacer un pequeño resumen de los datos autobiográficos del autor, debido a que la comprensión que él mismo tiene de su vida va a ser importante sobre todo en la segunda lectura.

Los datos a continuación están recogidos de las obras autobiográficas *El pez en el agua* e *Historia secreta de una novela*.[21]

Jorge Mario Pedro Vargas Llosa nació el 28 de marzo de 1936 en Arequipa, Perú. Sus padres, Ernesto Vargas Maldonado y Dora Llosa Ureta, se separaron antes de que naciera su hijo. Mario Vargas Llosa se crió con su madre y con la familia materna. Cuando tenía un año se mudaron a Cochabamba, Bolivia, donde se iban a quedar hasta 1945. La mudanza probablemente fue una maniobra para escapar de las habladurías, ya que a la gente le extrañaba que Mario se criara sin padre. En Cochabamba Mario y su madre vivieron en la casa de los abuelos maternos, donde Mario, que era un niño muy religioso, se convirtió en un niño mimado y consentido, entregado sólo a sus caprichos. A Mario le gustaba nadar y era el único deporte en el cual tuvo cierto éxito. Se sentía diferente y privilegiado y según su opinión era el hecho de no tener padre el que le confirió este estatus (Vargas Llosa, 1993:17).

De Cochabamba conserva dos malos recuerdos: la operación de amígdalas y un perro danés en el garaje de un alemán. Una noche el perro danés le mordió en el pantalón. La mordedura fue superficial, pero Mario se asustó. Más tarde el autor iba a utilizar estos recuerdos como sustrato en su novela *Los cachorros*.

A finales de 1945 se mudaron a Piura, Perú, por un empleo del abuelo. Mario y su familia vivieron un año en Piura, donde cursó sus estudios primarios en el Colegio Salesiano. Dice que ningún periodo antes o después le ha marcado tan fuertemente como este año en Piura. Según su madre esto se debió a que vio el mar por primera vez. Para Mario el gran momento del viaje a Piura fue efectivamente el descubrimiento del mar, y él recuerda que un cangrejo le picó en el pie cuando bajó del coche. Pero durante el año en Piura ocurrió algo mucho más decisivo en la vida de Mario, conoció a su padre.

Durante toda su vida había vivido en la certeza de que su padre estaba muerto, creyó que se había muerto antes de que él naciera. Mario conservaba una foto de su padre vestido de marino, y soñaba con ser marino.

[21] Lo cual no quiere decir que estos datos sean un reflejo fiel de la realidad. Como ha sido mencionado antes hay otros escritos que en parte contradicen lo que cuenta Vargas Llosa. Pero para el objetivo de la presente tesis lo importante es cómo percibe y cuenta el autor su propia historia.

Durante el año en que vivió en Piura Mario también perdió su ingenuidad: descubrió la vileza de las relaciones humanas y también descubrió el sexo. Cuando descubrió los secretos del coito sintió asco. Su primer encuentro con el colegio salesiano y sus nuevos compañeros de clase, no fue nada bueno, se burlaban de su manera de hablar serrana y de sus dientes de conejo. Pero al mismo tiempo que se sentía como un extraño, Mario también era un nacionalista fervoroso y sentía orgullo por su abuelo que bajo el gobierno de José Luis Bustamante y Rivero era prefecto en Piura. El abuelo solía componer versos poéticos y ejerció una influencia considerable sobre Mario.

Ernesto J. Vargas trabajó como telegrafista para una compañía de Argentina y estuvo viajando en barco por los mares durante 5 años. Antes de esto le había tocado la lotería, con él dinero se fue a Buenos Aires, donde cursó los estudios necesarios para la formación de telegrafista. En 1934 Ernesto Vargas era el encargado de la estación de radio de Panagra y conoció a Dora, su futura esposa y la madre de Mario. Según Vargas Llosa su madre sólo podía salir acompañada de su padre, esto se debía al mal carácter de Ernesto y era una consecuencia de sus celos que incluso podían desembocar en violencia (Vargas Llosa, 1993:10). La explicación familiar del fracaso conyugal era el mal carácter de Ernesto y sus celos endemoniados. Pero según Vargas Llosa la verdadera razón era lo que él llama la enfermedad nacional por antonomasia del Perú: el resentimiento y los complejos sociales.

Ernesto sintió siempre que pertenecía a una familia socialmente inferior a la de su mujer. Cuando Dora estaba embarazada de 5 meses Ernesto la dejó y se fue a La Paz, antes de desaparecer exigió el divorcio por intermediarios, y hasta diez años después no dio señales de vida. Vargas Llosa compara el drama familiar con un drama de folletín y dice que el padre había destruido su familia materna, que para Mario era su única familia, y la vida de su madre, cuando ella era poco más que una adolescente.

Al regresar a Perú reapareció el padre Ernesto Vargas. A finales de 1946 o a principios de 1947 en el malecón Eguiguren en Piura, su madre le reveló que su padre no estaba muerto. Un día se presentó el padre en la casa y llevó a Mario y a su Madre de viaje a Chiclayo. Al conocer a su padre Mario pensó que no se parecía en nada al padre que él creía muerto, no le gustaba que hablara con su madre con familiaridad e incluso le daba celos. Por la noche se alojaron en un hotel. Mario que estaba muerto de celos, se sintió víctima de una gran traición, pues sabía que lo habían tramado sin que lo supiera él: “A ratos me venían arcadas de disgusto, un asco infinito, imaginando que mi mamá podía estar, ahí,

haciendo con el señor ese las inmundicias que hacían los hombres y las mujeres para tener hijos." (Vargas Llosa, 1993:31). El día siguiente su padre le reveló que estaban yendo hacía Lima, donde se quedaron a vivir con el padre, y donde Mario continuó sus estudios en el colegio La Salle.

Después de un ataque de rabia del padre, Mario, que hasta entonces sólo le había tenido celos, empezó a tenerle miedo. Vargas Llosa cuenta que su padre le pegaba, diciéndole que iba a hacer un hombre de él. Tenía miedo y sentía odio hacia el padre, y el amor que su madre sentía hacia el padre le pareció masoquista. Varias veces Mario y su madre se escaparon y se quedaron a vivir en casa de sus tíos en Miraflores, un barrio de Lima. Cada vez que los padres de Mario volvían a amistarse él tenía que volver al encierro, a la soledad y al miedo, cuando sus padres volvieron a amistarse. Sentía que la vida estaba llena de sobresaltos sin ninguna compensación y le fue llenando el corazón de rencor hacia su madre también.

Ernesto trabajaba en la radio y cuando no trabajaba se dedicaba a escucharla. Luego de separarse, Ernesto se había casado con una alemana y ahora Mario tenía dos hermanos menores: Enrique y Ernesto. Eran rubios y hablaban inglés, Mario nunca llegó a tener mucha relación con ellos, aunque vivió con ellos durante un corto tiempo.

Ernesto llegó a amenazar a su tío Juan con un revólver: "Ese revólver que le mostró al tío Juan fue un objeto emblemático de mi infancia y juventud, el símbolo de la relación que tuve con mi padre mientras viví con él." (Vargas Llosa, 1993:63). Lo oyó disparar una vez pero no recuerda si llegó a ver el revólver. El suceso del revólver iba a servir como sustrato en la novela *La tía Julia y el escribidor*.

Mario vivía con su familia en la Perla pero pasaba los fines de semanas en Miraflores. Entró en el Colegio Militar de Leoncio Prado, donde estuvo durante dos años, allí ayudaba los cadetes a escribir cartas de amor y le llamaban el Flaco o el Poeta. En el Leoncio Prado descubrió lo que llama la violencia terrible de las relaciones humanas, que iba a ser uno de los temas centrales de sus primeras obras literarias.

El último año de colegio lo cursó en Piura, donde, a la vez que estudiaba, también trabajaba en la publicación del periódico local *La industria*. Mario ya había iniciado el oficio de periodismo. Durante la segunda estancia en Piura se llevó a cabo la representación de su primera obra dramática *La huida del Inca*.

Cuando llegó a Lima en 1946 llevaba dos imágenes, dos secretos mitos, de Piura consigo. Una era la silueta de una casa erigida en pleno desierto en las afueras de Piura, en la otra orilla del río. La recuerda como una casa solitaria entre dos médanos de arena. Desde un viejo puente él y sus amigos espiaban esta casa, que iba a servir de modelo para la casa verde en su novela con el mismo nombre. El otro mito que llevaba consigo era un barrio llamado la Mangachería. La Mangachería, que era el barrio más original de Piura, era miserable y alegre. Había una rivalidad entre la Mangachería y otro barrio llamado la Gallinacera.

Al volver de Piura ingresó a La Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Su familia quería que fuera abogado pero Mario cambió las leyes por humanidades. A los 15 años Mario vivió una vida más bien bohemia, y formaba parte del grupo Cahuide, un grupo de comunistas. Cambiaba sus decisiones y sus profesiones constantemente pero ya había iniciado su escritura y por aquel entonces escribía mucho y en su primer relato imitó a Hawthorne sin querer.

En 1955, a la edad de 19 años, se casó por primera vez, con su tía política Julia Urquidi, mucho mayor que Mario. En 1958 obtuvo la beca de estudios Javier Prado que le permitió hacer estudios de doctorado en Madrid. Pero antes de irse formó parte de un pequeño grupo que acompañaba a un antropólogo mexicano, que había llegado a Lima para realizar investigaciones en las tribus de La Amazonía, a Santa María de Nieva. En este viaje llegó a conocer lo que iba a ser uno de los escenarios de su libro *La casa verde*. Mario se trasladó a Madrid donde inició los cursos del doctorado de literatura. En 1959 publica un conjunto de cuentos bajo el nombre *Los Jefes*, la obra obtuvo el Premio Leopoldo Alas. Casi inmediatamente Mario dejó los estudios del doctorado y se mudó a Paris para dedicarse por completo a la literatura.

Fue el editor y poeta catalán Carlos Barral quien descubrió a Vargas Llosa. Barral cuenta que estuvo leyendo obras que sus editores ya habían descartado y que entre estas obras encontró *La ciudad y los perros*, y lo rescató de la papelera. No obstante, Luis Goytisolo dice que fue él quien descubrió a Vargas Llosa.

Carlos Barral se fue a Paris donde Vargas Llosa residió en una buhardilla con Julia Urquidi. Barral y Vargas Llosa se hicieron buenos amigos y *La ciudad y los perros* fue publicada en el editorial Seix Barral. La novela inmediatamente tuvo mucho éxito y Vargas Llosa ingresó en el grupo de escritores latinoamericanos consagrados. En 1963 recibió el Premio Biblioteca breve por su novela *La ciudad y los perros*, que fue una de las obras que abrió el camino para la nueva novela latinoamericana en el mercado español (Conte, 1989:27).

Vargas Llosa vivía una vida muy ordenada, seguía un esquema riguroso. A Carlos Barral le extrañaba que no probara ni gota de alcohol. En la casa de veraniego de Barral, en Calafell, Tarragona, no bajaba a la playa. Julia Urquidi le disculpó irónicamente explicando que Vargas Llosa solía poner las cosas en orden cuando llegaba de viaje, insinuando el carácter neurótico de su marido. Poco después Mario se separó de Julia Urquidi.

En 1965 se casó por segunda vez, esta vez con su prima hermana Patricia, que también era la sobrina de Julia Urquidi. Mario había conocido a Patricia en Paris. Según Carlos Barral Vargas Llosa no hizo caso a otras mujeres que las de su familia (Armas Marcelo, 2002:70). Carlos Barral dijo acerca de Vargas Llosa: "Vargas se piensa a sí mismo como un gran escritor, a nivel de aquellos que más admira, y está dispuesto a sacrificarlo todo a la verosimilitud de esa imagen que perfila todo el tiempo con los recursos de una inteligencia poderosa y sana." (Armas Marcelo, 2002:37). El caso es que Vargas Llosa vive para la literatura, cuando no escribe lee, no le queda tiempo para otras cosas. En una entrevista él mismo ha dicho que ni siquiera le queda tiempo para escarceos: "No tengo mucho tiempo, en verdad no tengo mucho tiempo. ¡No me faltan ganas! Creo que sucumbiría si tuviera tiempo, pero la verdad es que no tengo tiempo; mi vida es una vida como usted ve aquí en Lima, muy ocupada. Entonces, desgraciadamente, incluso en ese campo también me veo bastante limitado (risas) por mi propio trabajo." (Armas Marcelo, 2002:82-83)

Vargas Llosa y Carlos Barral tenían una amistad estrecha e incluso algunos opinan que es plausible que la ruptura de Carlos Barral con Seix Barral tenga algo que ver con la creciente crítica hacía las publicaciones de Vargas Llosa a principios de los años 70 (Armas Marcelo, 2002:68-69). Carlos Barral era el centro que atraía a los escritores de Latinoamérica y durante su tiempo en Barcelona Vargas Llosa se reunió con algunos de ellos. Entre otros estaban José Donoso, Jorge Edwards y Gabriel García Márquez. Vargas Llosa mantuvo una relación estrecha con Gabriel García Márquez, vivían en el mismo barrio, Sarriá, de Barcelona y las familias eran íntimas amigas.

El caso de Herberto Padilla en 1971 fue el inicio de la ruptura entre los dos escritores. Muchos intelectuales de izquierdas criticaban a Fidel Castro y a Cuba oficialmente por la detención del poeta cubano el 20 de marzo de 1971 en Cuba. Pero García Márquez se negó a hacerlo, éste fue el principio del fin entre los amigos. En 1974 Vargas Llosa regresó a Perú, donde por una temporada trabajó en el periodismo televisivo como conductor del programa político *La torre de Babel*. La relación con García Márquez se deshizo por completo en marzo de

1976 en la inauguración de un cine en la Ciudad de México, cuando Vargas Llosa le dio un fuerte puñetazo a García Márquez: "Todos los presentes se quedaron impresionados y sorprendidos por el puñetazo que MVLL propinó a García Márquez cuando el escritor colombiano venía a abrazar el novelista peruano. García Márquez cayó al suelo, ante el asombro de los asistentes. MVLL giró en redondo y dijo a su mujer, que lo acompañaba: 'Vámonos, Patricia'." (Armas Marcelo, 2002:110). El motivo no es oficial, pero parece que o bien fue a causa de un asunto de faldas, o bien por una cuestión de honor (Luchting, 1978:91).

Gracias a la popularidad de su persona en Perú y gracias a que gozaba de la admiración del pueblo, en 1983 Vargas Llosa es nombrado presidente de la Comisión Investigadora del caso Uchuraccay, el lugar donde los comuneros supuestamente habían asesinado a ocho periodistas.

Ante los intentos del gobierno aprista de Alan García de nacionalizar la banca peruana, Vargas Llosa se perfiló en 1987 como líder político liberal. En 1990 Vargas Llosa se presentó como candidato liberal para la candidatura presidencial del Perú, inesperadamente perdió contra Alberto Fujimori en una segunda vuelta electoral. Tras la derrota Vargas Llosa abandonó Lima y se instaló en Londres. Hoy en día reside en Madrid, donde vive con su mujer Patricia con la que tiene tres hijos, Álvaro, Gabriel Gonzalo y Morgana. En 1993 el gobierno español le concedió la nacionalidad española sin que tuviera que renunciar a la peruana.

A pesar de que Vargas Llosa tiene un gran apetito y curiosidad por la vida sigue manteniendo una vida muy estructurada: todas las mañanas a las siete hace footing, luego de ocho y media/nueve, a dos trabaja, por las tardes recibe gente, escribe cartas y hace las obligaciones que tienen que ver con su trabajo. Por las noches procura leer, porque para Vargas Llosa lo más importante es la literatura, él vive para la literatura, de la literatura y a través de la literatura. Vargas Llosa cuida de su cuerpo y a parte de hacer footing, cada año se encierra en una clínica de Marbella entre julio y agosto para hacerse una limpieza general (Armas Marcelo, 2002:380). La disciplina corporal e intelectual de Vargas Llosa es casi militar.

Aparte del Premio Biblioteca Breve que recibió en 1963 Vargas Llosa ha recibido muchos premios, aquí siguen los más importantes: En 1967 obtuvo el premio Rómulo Gallegos. Por su novela *La casa verde* también obtuvo el Premio Nacional de Novela del Perú en 1967. En 1986 obtuvo el Premio Príncipe de Asturias de las letras. En 1993 recibió el Premio Planeta por su novela *Lituma en los Andes*. Por último obtuvo el Premio Cervantes en 1994.

Mario Vargas Llosa es miembro de la Academia Peruana de la lengua desde 1977, y de la Real Academia Española desde 1994. Cuenta con más de 30 doctorados honoris causa, por ejemplo de Yale y de Harvard.

Primera lectura

Lectura técnico-narrativa y delineación del contenido aparente de las novelas de Mario Vargas Llosa

Sinopsis, aspectos de las técnicas narrativas, contenido aparente y recepción de la obra

1 Primera lectura de *La ciudad y los perros*

La ciudad y los perros, publicada por primera vez en 1962, es la primera novela de Mario Vargas Llosa. Por ella recibió el Premio de la Crítica en 1963 y el Premio de la Biblioteca Breve en 1967.

1.1 Sinopsis

La ciudad y los perros, situada en la década de los años 50, relata la vida de unos jóvenes dentro y fuera del colegio militar Leoncio Prado de Lima. Los jóvenes provienen de diferentes clases sociales, están en el colegio por diversas razones y tienen distintas estrategias para sobrellevar la estancia en el colegio militar.

Los personajes más importantes son el Jaguar, Alberto, y el Esclavo. Los tres tienen la misma edad, son de raza blanca y provienen de diferentes capas sociales.

El Jaguar, de condición humilde, es el líder incuestionable de la sección, fue siguiendo su ejemplo que los cadetes de la sección se encararon a los cadetes mayores. Nunca conoció a su padre y cuando su madre muere, ya no tenía trato con ella. Tras el desengaño amoroso de una chica llamada Teresa, comienza a delinquir y es por ello que decide ingresar en el colegio militar, para darse una oportunidad y empezar de nuevo.

Alberto Fernández Temple, apodado el Poeta por los otros cadetes por su afición de escribir cartas y novelas pornográficas, es de buena familia. Su padre le ingresa en el Leoncio Prado a consecuencia de sus malos resultados académicos y por considerarle una vergüenza para la familia. Durante su estancia en el Leoncio Prado, su padre, notorio por su adulterio, abandona el domicilio conyugal. El único amigo que tiene entre los cadetes es el Esclavo.

Ricardo Arana es bautizado con el nombre del Esclavo por el Jaguar, quien lo detesta por dejarse pisar por los demás. Llega a Lima con su madre para vivir con el padre al que creía muerto. Éste lo maltrata y por ello decide ingresar en el Leoncio Pardo, para librarse de él. El Esclavo está enamorado de Teresa, a la que conoce por ser su vecina.

Otro personaje importante es el teniente Gamboa, ejemplo típico de la moral castrense, quien además de imponer disciplina a los cadetes es el único militar al que los alumnos respetan.

La novela empieza con un acontecimiento crucial: Cava, un muchacho de la sección que proviene de la sierra, roba el examen bimestral de química. El robo es descubierto y los que estaban haciendo guardia la noche del robo no pueden salir del recinto del colegio militar hasta que se descubra al responsable.

Cuando el Esclavo, uno de los consignados, lleva muchos días encerrado no puede más y delata a Cava para poder salir a ver a Teresa. Cava es expulsado del colegio y el Jaguar jura vengarse ya que entiende que la traición fue dirigida contra él.

Durante una maniobra militar el Esclavo muere y los militares deciden calificar su muerte como un accidente a pesar de que la bala que le mató entró por la nuca. Alberto acusa al Jaguar del asesinato y el teniente Gamboa empieza a investigar el caso a pesar de los consejos de sus superiores. Meten al Jaguar en el calabozo y los otros cadetes equivocadamente piensan que él ha confesado que toda la sección fuma y bebe alcohol.

Para evitar un escándalo el coronel Garrido, el director de Leoncio Prado, obliga a Alberto a retirar la acusación sobre el Jaguar y si no lo hace amenaza con echarlo del colegio por ser el autor de unas degeneradas novelas pornográficas. Encierran a Alberto en el mismo calabozo que al Jaguar y termina confesando ser el autor de la acusación de asesinato. Después de una pelea entre ambos el Jaguar niega haber matado al Esclavo e incluso niega haber sabido que el Esclavo fue quien delató a Cava. Cuando salen del calabozo los demás intentan ajustar las cuentas con el Jaguar, que sólo es defendido por Boa, un amigo suyo. Después de esto el Jaguar queda alejado del grupo, pero nunca delata a Alberto.

Gamboa es castigado por sus superiores y enviado a la Puna, una región de los Andes alrededor de los cuatro mil metros de altura, pero antes de marcharse el Jaguar le confiesa ser el autor de la muerte del Esclavo y le pide que le lleve ante el coronel, a lo que Gamboa se niega.

Cuando ha terminado sus estudios en Leoncio Prado Alberto va hacia la casa de Teresa, quien había conocido al llevarla cartas del Esclavo cuando él estaba consignado. En el camino se encuentra con sus viejos amigos de Miraflores y en lugar de seguir hacia la casa de Teresa se queda con ellos y así conoce a Marcela. Como premio a sus buenas notas su padre le regala un valioso reloj que despierta la envida de sus amigos. Después del verano se marchará a EE.UU. para emprender estudios de ingeniería.

Al salir de Leoncio Prado el Jaguar vuelve a encontrarse con Teresa, su amor de juventud, con quien se casa para así dar un giro a su vida. Empieza a trabajar en una agencia, y ya no se junta ni con ladrones ni con prostitutas.

1.2 Aspectos de las técnicas narrativas

La ciudad y los perros es una novela de estructura compleja. La composición de la obra requiere una lectura activa en la que el lector en parte tiene que reconstruir los hechos.

1.2.1 Esquema de la obra

Capítulo/apartado	Unidad narrativa	Páginas	subtrama/orden	Personaje/contenido
PRIMERA PARTE				
I	1.1.1	11-15	C1	Cava roba el examen
	1.1.2	15-16	E1	El esclavo llega a Lima
	1.1.3	16-28	A9	Alberto, la noche del robo del examen
	1.1.4	28-31	A1	Alberto llega a Miraflores, conoce a Pluto
	1.1.5	31-34	B1	Boa, Cava tiene relaciones sexuales con la gallina
II	1.2.1	35-36	N1	Neutro. Descripción sin punto de vista identificable
	1.2.2	36-40	A10	Alberto, día del examen
	1.2.3	40-42	A11	Alberto, descubre que ha pasado algo con el examen
	1.2.4	42-46	A12	Alberto, el examen
	1.2.5	46-54	E6	El esclavo, maltratado por los del cuatro
	1.2.6	54-55	A13	Alberto, el Esclavo le tira un papelito
III	1.3.1	57-58	J1	Jaguar, Flaco Higueras, va a casa de Tere
	1.3.2	59-62	B2	Boa, en cuatro, la Malpapeada
	1.3.3	62-65	A2	Alberto en Miraflores, con los amigos
	1.3.4	65-71	B3	Boa, tiran la soga con los del cinco, pelean
	1.3.5	71-73	E2	El esclavo, 8 años, vive con su padre que le pega e insulta
IV	1.4.1	75-77	A14	Alberto va a su casa, su padre se ha marchado
	1.4.2	77-79	T1	Teresa, casa de su tía, dice que va al cine con Arana
	1.4.3	79-81	A15	Su padre llega a casa, Alberto le admira
	1.4.4	82-83	T2	Teresa se ducha donde el vecino
	1.4.5	83-85	A16	Yendo a casa de Teresa le dicen que Helena sale con Pluto
	1.4.6	85-91	A17	Alberto llega a casa de Teresa, sale con ella
	1.4.7	91-93	A18	Alberto llega a casa, su padre le ha dejado 50 soles
	1.4.8	93-94	A6	Alberto, Vallano habla de Pies Dorados
	1.4.9	94-97	A7	Alberto en quinto año va a donde Pies Dorados
	1.4.10	97-99	A8	Alberto vuelve a LP, Vallano cuenta su fracaso con PD
V	1.5.1	101-102	J2	Jaguar piensa en Tere, la segunda vez se atreve a acercarse
	1.5.2	102-104	N2	Descripción de una voz omnisciente de la Perlita de Paulino
	1.5.3	104-105	E3	Ricardo quiere volver a Chiclayo el día después de la paliza
	1.5.4	105-111	A19	Alberto no le cuenta nada al Esclavo, el concurso de paja
	1.5.5	111-114	A3	Alberto no se atreve a declararse a Helena
	1.5.6	114-117	A20	Alberto y el Esclavo hablando en la cuadra
VI	1.6.1	119-124	E7	Ricardo va a denunciar a Cava, quiere salir
	1.6.2	125-138	A21	Escribe novelitas, mezcla el diálogo con lo de su madre
VII	1.7.1	139-141	J3	Jaguar enamorado de Tere, le da regalos
	1.7.2	141-142	B4	Boa ve el Jaguar como el diablo, y un verdadero hombre
	1.7.3	142-148	A4	Alberto aprende a bailar para caerle a Helena
	1.7.4	148-150	B5	Boa piensa en Cava, quería ser militar, insultaba a Fontana
	1.7.5	150-152	E4	Ricardo tiene 10 años, su padre le insulta, odia a Lima
VIII	1.8.1	153-168	G1	Gamboa, la maniobra militar, el disparo al Esclavo
SEGUNDA PARTE				
I	2.1.1	173-174	B6	Boa, la Malpapeada llora y tiene una pata encogida
	2.1.2	174-176	A22	Alberto quiere ver al Esclavo pero no le dejan
	2.1.3	176-179	J4	Jaguar está obsesionado con Tere va a verla cada día
	2.1.4	179-181	B7	A Boa le da pena lo del Esclavo, pega a la perra por gusto
	2.1.5	181-183	A23	Alberto se encuentra con el padre del Esclavo
	2.1.6	184-186	E5	Ricardo dice que le conviene ingresar a Leoncio Prado
	2.1.7	186-190	B8	No sabe quien ha delatado a Cava, la perra le molesta
	2.1.8	190-198	A5	Helena le deja por Richard, va a LP por las malas notas
	2.1.9	198-204	B9	Boa estropea la patita de la Malpapeada, su hermano
	2.1.10	204-207	A24	Alberto y el padre del Esclavo, el Esclavo muere
II	2.2.1	209-210	J5	Su cumpleaños, va al padrino, Tere le regala un jersey
	2.2.2	210-216	G2	Reunión con Garrido, la bala vino de atrás
	2.2.3	216-220	J6	Jaguar con Higueras, roba para conseguir dinero
	2.2.4	220-226	A25	Velorio del Esclavo, Alberto llora
III	2.3.1	227-229	B10	La Malpapeada sólo puede utilizar tres patas
	2.3.2	229-235	T3	Alberto le cuenta sobre la muerte de Arana
	2.3.4	235-237	J7	Participa en un robo, Higueras le da 10 soles

	2.3.5	238-239	A26	Quiere volver el tiempo, dice a Gamboa que fue Jaguar
	2.3.6	240-241	B11	Dice que el Jaguar ha cambiado, que eran las patas de él
	2.3.7	241-246	A27	Dice que el círculo ha matado al Esclavo para vengarse
IV	2.4.1	247-249	B12	Jaguar no está, ha dicho que piensa que Alberto está muerto
	2.4.2	249-251	J8	Vuelve a robar, cada vez gana 20 soles, casi les pillan
	2.4.3	251-257	A28	Encerrado en el calabozo, Gamboa le cree pero Garrido no
	2.4.4	257-260	J9	Teresa va a la Playa, pelea con el chico, va al prostíbulo
	2.4.5	260-264	G3	Garrido intenta convencerle que deje la investigación
V	2.5.1	265-268	B13	Cree que Jaguar ha cantado, Jaguar estaba detrás de Arana
	2.5.2	268-272	G4	Gamboa con el Jaguar, Jaguar le desafía, niega su culpa
	2.5.3	272-274	J10	Vuelve a pelear, su madre le echa, va a vivir con Higueras
	2.5.4	275-278	G5	Han leído la parte, Gamboa niega obedecer
VI	2.6.1	279-288	A29	Llevan Alberto al coronel, dice que no tiene pruebas
	2.6.2	288-291	J11	Cogen a la banda, su madre se murió, Tere se ha mudado
	2.6.3	291-293	A30	Alberto y Jaguar pelean en el calabozo
VII	2.7.1	295-298	G6	Alberto retira la denuncia, G no quiere tener una hija
	2.7.2	298-301	J12	Va a casa del padrino, convence el padrino ingresarle en LP
	2.7.3	301-306	A31	Jaguar niega saber que el Esclavo denunció a Cava
VIII	2.8.1	307-312	A32	Pelea general en la cuadra
	2.8.2	312-315	G7	Altuna advierte que van a trasladarle a Gamboa
	2.8.3	315-318	A33	Jaguar no habla con nadie, no delata a Alberto
EPÍLOGO				
	E.1	321-326	G8	Sale de LP, Jaguar dice que fue él quien mató al Esclavo
	E.2	327-336	A34	Alberto vuelve con sus viejos amigos, sale con Marcela
	E.3	336-343	J13	Jaguar se ha casado con Tere y trabaja en una agencia

La novela está distribuida en dos partes más un epílogo. Cada parte consta de ocho capítulos, y cada capítulo a su vez de varios párrafos o unidades narrativas.

La primera parte de la edición citada abarca un total de 158 páginas, la segunda 146 páginas y el epílogo 23 páginas. Las unidades narrativas en total son 81, su distribución por las partes son: primera parte 39 unidades, segunda parte 39 unidades, epílogo 3 unidades. En la novela hay 7 diferentes perspectivas o puntos de vista, éstos son: el Esclavo (E), Boa (B), el teniente Gamboa (G), Alberto (A), el Jaguar (J), Cava (C) y Teresa (T). Las unidades narrativas constituyen los puntos de vista. La distribución de las unidades narrativas entre las diferentes miradas de los personajes es la siguiente: Alberto = 34 (A34), Boa = 13 (B13), Jaguar = 13 (J13), Gamboa = 8 (G8), Esclavo = 7 (E7), Teresa = 3 (T3), Neutro = 2 (N2), Cava = 1 (C1).

1.2.2 Narrador

Hay varias voces narrativas en la obra. La mayoría de las unidades están narradas en tercera persona por un narrador que narra desde el punto de vista de los personajes. Los personajes desde cuyo punto de vista narra son: Alberto, el Esclavo, Gamboa, Tersa y Cava.

Dos de las unidades están narradas por un narrador observador, la voz de estas unidades se limita a descripciones y estas unidades son denominadas Neutro (N). En algunos casos (como por ejemplo E6) el narrador empieza a narrar desde dentro del personaje (en este caso el Esclavo) para luego pasar a ser un narrador observador.

Las unidades narrativas del Jaguar se distinguen de las otras por estar narradas en primera persona: esto conlleva que el lector tarde en identificar la voz narrativa, lo que contribuye a crear cierta ambigüedad en el texto que desaparece

cuando el lector penetra en la novela, ya que las unidades narrativas pertenecientes a los respectivos puntos de vista son fácilmente reconocibles, aunque requieren una lectura activa por parte del lector.

Las unidades relativas a la historia del Jaguar son claramente distinguibles a las unidades relativas a Boa que exponen su soliloquio interior, sin la intervención de un narrador. Las observaciones de Boa son presentadas en forma de un monólogo interior mezclado con memorias de su vida antes del ingreso en el Leoncio Prado. El soliloquio es interrumpido por frases de otros personajes presentadas entre comillas.

Mientras que el Jaguar cuenta su vida anterior al Leoncio Prado en primera persona, su vida dentro del colegio militar sólo es presentada de una forma indirecta, a través de las miradas de otros personajes. El caso de Boa es distinto ya que en parte el lector percibe los acontecimientos dentro del Leoncio Prado a través de sus ojos, y al mismo tiempo sólo tiene acceso a su vida fuera del colegio militar por medio de su soliloquio.

En los pensamientos de Alberto y del Esclavo que están presentados entre comillas, la vida exterior a veces se mezcla con la vida dentro del colegio militar, y los recuerdos de sus vidas en la ciudad se mezclan con sus experiencias dentro del colegio militar (ver por ejemplo A21).

1.2.3 Técnicas narrativas

Una de las técnicas narrativas es la separación entre ciudad y colegio, esta diferencia está marcada en el texto por el hecho de que en el colegio los personajes tienen un apodo y fuera del colegio son llamados con sus nombres, sin que nunca se indique la correspondencia entre ambos, cosa que el lector tiene que adivinar. De esta forma Alberto es llamado el Poeta dentro del colegio y Ricardo Arana es llamado Richi fuera del colegio y el Esclavo dentro. En las unidades narrativas que tratan de la vida del Jaguar fuera del colegio el lector nunca llega a saber su nombre, tiene que adivinar que estas unidades trata del Jaguar. Es una técnica que se basa en el tratamiento de los dos ámbitos de la novela, es decir del colegio y de la ciudad, como dos compartimentos estancos y crea cierta ambigüedad en el texto. Los diferentes ámbitos a primera vista no parecen tener relación el uno con el otro, aunque una lectura más atenta revela que tienen puntos en común.

La información relativa a un personaje puede ser presentada en una unidad narrativa relativa a otro personaje. Mediante este procedimiento las diferentes perspectivas, es decir las miradas de diferentes personajes, se complementan, lo

que tiene implicaciones en el contenido del texto. Respecto a las unidades narradas en tercera persona el lector casi nunca tiene un acceso a la vida interior de los personajes, los pensamientos de Alberto y del Esclavo presentados entre comillas constituyen una excepción. El escaso acceso a la vida interior de los personajes limita la transparencia de sus actos, el lector por lo tanto no llega a tener una comprensión clara de sus motivos, lo cual contribuye a aumentar la ambigüedad ya mencionada.

La ciudad y los perros está constituido de un abanico de diferentes historias que convergen en la academia militar Leoncio Prado y sobre todo en los acontecimientos relativos al robo del examen y la muerte del Esclavo. Las diferentes historias son: la de Alberto, la del Esclavo, la de Boa, la del Jaguar, la de Teresa, la de Cava y la de Gamboa. Un nexo entre las historias es el colegio militar, otro es Teresa, que constituye un enlace entre las historias de Alberto, del Esclavo y del Jaguar.

En el desarrollo de la obra el narrador establece asociaciones entre dos personajes o entre un personaje y un animal, y esto lo consigue mediante una serie de similitudes.

En su delirio Alberto confunde a su madre con la prostituta Pies Dorados, para el crítico australiano Roy Boland esto no es de extrañar. Boland ha señalado que hay una serie de similitudes físicas entre las descripciones de la madre y Pies Dorados: la madre es menuda y la prostituta bajita; la madre tiene ojos hundidos y lánguidos mientras que la prostituta tiene ojos muertos; la madre tiene los cabellos en desorden y la prostituta tiene una maraña desordenada, etcétera (Boland, 1988:44). En la fantasía de Alberto las dos se confunden, de la misma manera Boland muestra que el narrador establece un nexo entre el Esclavo y una vicuña que se halla encerrado en el recinto del colegio:

> Las semejanzas entre los dos son patentes: la vicuña tiene ojos "dulces, tímidos" (14), "grandes ojos húmedos perdidos en el vacío" (46), y "la mirada lánguida" (60). Por su parte el Esclavo posee "un rostro lánguido, unos ojos entrecerrados que miran con timidez" (24). Tanto el Esclavo como la vicuña son impotentes ante la violencia desatada contra ellos. El Esclavo acepta masoquistamente los castigos y los insultos con que los otros cadetes lo humillan ritualmente, atándolo a su cama, orinando sobre él, cubriéndolo de escupidas y obligándolo a actuar como un verdadero perro. Por su parte, "la vicuña apenas se inquietaba con el impacto de las piedras. Se apartaba lentamente de los tiradores con una expresión neutra" (14). De hecho, en la última escena en el Leoncio Prado antes de su muerte, el Esclavo, a estas alturas totalmente enajenado y presa de desesperación, se identifica con el animal […] (Boland, 2003:48).

Según Boland el narrador consigue establecer el nexo entre las diferentes figuras mediante la técnica narrativa de los vasos comunicantes.[22] Y para el crítico australiano es necesario prestar atención a estos nexos para interpretar la novela.

La mezcla de diferentes tiempos, y la mezcla del mundo interior y el mundo exterior en la vivencia del personaje, como se puede ver en el caso de Alberto, son ejemplos de técnicas narrativas presentes en *La ciudad y los perros*. Estas técnicas todavía no están generalizadas, como lo van a ser en *La casa verde*. Los procedimientos técnicos llegan a ser generalizados en el epílogo de la obra, anticipando estos procedimientos técnicos en *La casa verde*.

La información es presentada de una forma aleatoria, junto con la mezcla de memoria y vivencia, o pasado y presente, esto contribuye a crear una ambigüedad y una sensación de semejanza a la experiencia de la vida real. Esta incertidumbre es un aspecto evidente de esta novela y de la narrativa de Vargas Llosa en general, y según el autor es una característica de la experiencia humana (Cano Gaviria, 1972:101-3).

Los datos escondidos en *La ciudad y los perros* son los relativos a la muerte del Esclavo. El lector nunca llega a saber quién fue el asesino, sólo puede sospechar ya que no existe ninguna prueba objetiva y unívoca en el texto que apoya una interpretación u otra, ni siquiera la confesión del Jaguar, dado que no se puede saber si el Jaguar miente o no. Según Vargas Llosa no se sabe a ciencia cierta que el Jaguar matara al Esclavo (Cano Gaviria, 1972:101-3). Otro dato escondido, de índole temporal, es la nota que el Jaguar entrega a Gamboa, ya que en un primer momento el lector desconoce su contenido.

1.2.4 Tiempo

La presentación de los materiales no siegue un esquema temporalmente lineal, sino la historia es presentada con saltos constantes del presente al pasado y viceversa.

El tiempo de la narración abarca unos tres años, desde que los cadetes ingresan al Leoncio Prado hasta que salen de allí. La última unidad narrativa constituye un salto en el tiempo, el Jaguar conversa con el flaco, un antiguo amigo suyo, y supuestamente han pasado algunos años desde que salió del colegio.

Hay información en el texto relativo a las vidas de los personajes antes de ingresar en colegio militar, en sus monólogos interiores los personajes

[22] La técnica narrativa de los vasos comunicantes significa que lo que ocurre en un plano narrativo tiene repercusión en otro plano narrativo, un nexo asociativo y sutil es establecido entre dos niveles, dos personas, o dos ámbitos aparentemente independientes, y el procedimiento de dividir la narración entre dos ámbitos diferentes forma parte de esta técnica.

constantemente se acuerdan del pasado. Este es un rasgo formal que se va a repetir en todas las obras de Vargas Llosa. Jorge Lafforgue señala esto cuando dice que a pesar de que los planos temporales son continuos el tiempo se halla estancado en la obra (Lafforgue, 1971:120-21). Es como si los personajes vivieran atrapados en el pasado y da la sensación de que el tiempo no pasa.

La mayoría de las unidades narrativas están contadas en pretérito pero existen algunas excepciones. Las descripciones ambientales son narradas en presente y en tercera persona desde una posición alejada con respeto a los acontecimientos, constituyen una de estas excepciones (ver por ejemplo CP: 35-36 y 97). Algunas unidades narrativas relativas a la trama de Alberto constituyen las excepciones más llamativas: desde A9 hasta A13 los acontecimientos son relatados en presente. En A26 y A27 ocurre lo mismo. Las unidades A9 hasta A13 narran el día del examen, y las unidades A26 y A27 narran la acusación de Alberto al Jaguar por la muerte del Esclavo. Es llamativo que en la mitad de la página 244 la voz cambia de presente a pretérito imperfecto, esto ocurre después de que Alberto ha nombrado al Jaguar y tras haber explicado porque el Esclavo no podía salir del Colegio durante los fines de semana. Podría ser que estos cambios de tiempos verbales sean una errata, pero teniendo en cuenta la minuciosidad del escritor esta tesis no parece plausible, más bien parece que estos cambios de tiempos verbales estén allí intencionadamente, para marcar y advertirle al lector sobre la importancia del pasaje.

1.3 Contenido aparente

En el mundo de los militares la vida se rige por un orden riguroso y por una jerarquía incuestionable. En Gamboa y en el Jaguar se perciben dos personajes duros e incorruptibles. Al querer llevar adelante la investigación acerca de la muerte del Esclavo, el teniente Gamboa desobedece a sus superiores y viola este orden. Gamboa es uno de los pocos oficiales que goza del respeto de los cadetes y destaca desde un principio por su manera propia de saludar (CP:39). Su voz es más alta que la de los otros, es el único que contesta militarmente el saludo de sus subordinados y, a diferencia de los otros militares, Gamboa ama este tipo de vida por la disciplina, por la jerarquía y por las maniobras militares (CP:154-55, 161).

El comportamiento de Gamboa es impecable, se guía por una moral mucho más estricta que la de los otros militares. Es la representación de un sistema de valores, un sistema que él desea que hubiera regido las instituciones militares, pero se ha dado cuenta de que se trata de una organización corrupta e hipócrita.

Por eso ya no le interesa revelar quien fue el asesino del Esclavo, pues todo en lo que él creía ha perdido su sentido. Lo mismo le ocurre al Jaguar que llega al colegio de la calle con un código de conducta que hace competencia con el sistema de valores de los cadetes. *La ciudad y los perros* es una novela que trata de diferentes códigos de conducta por los que se rigen los personajes, por eso, para profundizar en el contenido, es necesario acercarse a cada uno de los personajes centrales.

El Jaguar es distinto de los demás porque entra al colegio militar ya hecho un hombre, debido a que su vida ha sido dura y que ha tenido que valerse por si mismo para sobrevivir. Fuera de Leoncio Prado el Jaguar no tiene a nadie, su madre ha muerto, su hermano es militar, y Teresa, su antigua novia, se ha mudado y no sabe dónde encontrarla.

El Jaguar que idealiza a Teresa y que está terriblemente enamorado de ella, siente unos celos enfermizos y no duda en pelearse con un chico que habla con ella en la playa. Después no vuelve a ver a Teresa durante mucho tiempo pero le envía regalos. Empieza a robar para ganarse la vida y el único amigo que tiene es el Flaco Higueras, un ladrón que había sido amigo de su hermano. Cuando Higueras es encarcelado el Jaguar va a casa de su padrino quien le da un trabajo duro hasta que consigue ingresar en el Leoncio Prado con su ayuda. Dentro del colegio militar el Jaguar no se deja maltratar por los otros cadetes, ni por los mayores, y pronto se convierte en el líder de la sección. Establece así otro orden dentro del colegio militar, un orden que se asemeja pero que al mismo tiempo compite con él establecido por los militares. El Jaguar es fiel a su propio sistema de valores y cuando termina el colegio deja su antigua vida y empieza a trabajar en una agencia, un día vuelve a encontrarse con Teresa y se casa con ella.

El Jaguar representa la ley de la jungla, aunque al mismo tiempo tiene algunos principios inviolables: no se delata a nadie, cada uno debe asumir la responsabilidad de sus actos y no ser un soplón, etcétera. Su única víctima aparentemente gratuita es el Esclavo, a quien se enfrenta nada más ingresar en el Leoncio Prado porque para él representa todo lo detestable, ya que permite que los otros abusen de él, y en vez de encararse con sus adversarios intenta evitar todo conflicto. En el código de conducta del Jaguar uno no puede dejarse pisar por nadie y por eso castiga al Esclavo.

Cuando alguien viola las reglas no escritas del Jaguar tienen que pagar por ello. Por eso el Jaguar se enfurece tanto cuando los otros injustamente le acusan de ser un soplón. Cuando ve que sus compañeros, a los que él creía haber enseñado tanto, no confían en él y que no han aprendido nada, prefiere alejarse de ellos.

Su sistema moral también le impide delatar a Alberto, a quien le resulta incomprensible.

Alberto proviene de una familia adinerada de los barrios señoriales de Lima. Al empezar su historia acaban de mudarse de San Isidro a Miraflores, donde pronto se integra en la vida social de los jóvenes y llega a formar parte de un grupo de amigos. Se enamora de una chica llamada Helena, a la que se declara tras meditarlo mucho y tras mucha vacilación. Ella acepta, pero pronto abandona Alberto por otro chico.

Cuando el padre de Alberto se entera de las malas notas de su hijo decide enviarle al Leoncio Prado, donde consigue adaptarse relativamente bien. Cuando su padre se va de casa por un asunto de adulterio Alberto ya no recibe tanta ayuda económica como antes y empieza a escribir cartas y novelas eróticas para los otros cadetes y así ganarse un dinero. Necesita el dinero para visitar una prostituta llamada Pies Dorados, quien se ha convertido en su obsesión. Cuando va a verla, ella termina masturbándole, ya que él se muestra incapaz de acostarse con ella.

Poco antes de la muerte del Esclavo, Alberto y él se hacen amigos y empieza a defenderlo. Así es como conoce a Teresa, la chica que había sido novia del Jaguar, y quien tras haber mudado se convierte en el objeto del amor del Esclavo. A pesar de no parecerle muy atractiva Alberto empieza a salir con ella ocultándoselo al Esclavo. En una ocasión en la que el Esclavo va a visitar a Teresa, Alberto reúne el coraje suficiente y pretende presentarse allí y contarle la verdad, por lo que se escapa del colegio unas horas. Cuando llega a casa de Teresa no encuentra al Esclavo ya que al pasar por su casa antes de visitarla el padre del Eslavo no le ha dejado salir a este. Alberto sigue enfadado con el Esclavo, y en su mente se mezcla la memoria de los diálogos de su madre con las historias eróticas que escribe. También se mezclan las acusaciones hacia el padre por hacerle mal a la madre y requerir los favores de meretrices, con las acusaciones hacia el Esclavo por haber delatado a Cava. Cuando Alberto sale de Leoncio Prado con buenas notas vuelve al grupo de sus viejos amigos.

Alberto más que por un código de conducta parece regirse por su conveniencia, piensa enfrentarse con el Esclavo pero al final no lo hace, es un oportunista que sabe aprovechar las posibilidades que se le ofrecen.

Ricardo llega a Lima con ocho años acompañado de su madre procedente de Chiclayo para instalarse en la casa de su padre, al que no conocía. La relación paterno-filial no es buena, por lo que Ricardo sólo piensa en volver a su pueblo. El padre dice que Ricardo parece una mujer y que debe ingresar a Leoncio Prado

para que los militares hagan un hombre de él, Ricardo ve esto como una oportunidad de escapar de su tormento e ingresa al colegio militar para no tener que vivir con el padre. Ricardo, que es maltratado por los otros cadetes se siente como un extraño (CP:124). Un día cuando le comenta a Huarina, uno de los oficiales, que vio a Cava la noche del robo del examen, Ricardo oye una voz interior que le dice que Huarina y él son unos intrusos (CP:120). El Esclavo muere en la maniobra supuestamente por haber delatado a Cava, y así haber violado el código de conducta de los cadetes y haberse convertido en un soplón que está dispuesto a sacrificar a los demás para conseguir sus propios objetivos.

El contenido aparente de la novela es la transición de la vida de la adolescencia a la vida de adulto. En este proceso hay dos sistemas de normas que los cadetes pueden seguir: el propio sistema de los militares, burlado por los cadetes si no es impuesto con autoridad, y el sistema de valores que los cadetes desarrollan bajo del liderazgo del Jaguar.

La obra tiene tres citas introductorias, una que procede la primera parte, otra que procede la segunda parte y la última que procede el epílogo. Estas citas son importantes para la interpretación del contenido aparente de la obra y la intención del autor.

La primera cita introductoria es de *Kean* de Jean Paul Sartre, esta cita alude a la moral de los personajes, y como ha señalado José Miguel Oviedo ayuda a comprender porque la novela originariamente se tituló *Los impostores* (Oviedo, 1996/1997:184). A los cadetes, en su vida en el Leoncio Prado se les presenta una dificultad ya que tienen que adaptarse a dos códigos de conducta a la vez. Para poder pasar a la vida adulta como hombres tienen que anteponer el sistema de valores propio de los cadetes a la de los militares, pero tanto el Esclavo como Alberto rompen con el código de los cadetes cuando traicionan a sus compañeros. El Esclavo delata a Cava y Alberto delata al Jaguar, es decir, siguen el código impuesto por los militares pero violan el código propio de los cadetes de su sección, este hecho los conduce al fracaso personal.

El Jaguar viola el orden de los militares cuando se convierte en el líder de la resistencia de los cadetes del tercer año hacía los del cuarto año, pero esto es una violación que le da más prestigio a ojos de los cadetes, es una violación del orden en concordancia con las reglas del juego. Para poder salir adelante los cadetes tienen que establecer su propio código moral, esta es la única solución que les queda, si no lo consiguen siempre van a ser oprimidos por los que se hallan por encima de ellos en la jerarquía, tanto dentro como fuera del colegio. Como Gamboa el Jaguar se gobierna por unos valores propios y los dos

prefieren seguir sus propios valores y perjudicarse a sí mismos antes de convertirse en algo ajeno a sus convicciones. La hipocresía que los dos descubren en los otros los decepciona y prefieren alejarse del mundo que aborrecen antes de participar en un sistema corrupto.

La cita de Sartre hace referencia a este aspecto moral de la obra. Esto encierra una crítica, no sólo dirigida hacia la institución de los militares sino también hacia toda la sociedad, es una crítica dirigida hacia la bajeza del ser humano en general.

La novela por lo tanto puede ser interpretada en parte como una crítica a la sociedad en general, esta crítica es materializada por el Jaguar y Gamboa y por otra parte también puede ser interpretada como una crítica, representada sobre todo por Gamboa, de la institución militar.

La segunda cita es de Paul Nizan, traducido al español dice: "Yo tenía veinte años. No dejaré a nadie decir que esa es la edad más bella de la vida" (Luchting, 1978:93). Esta cita hace referencia a las experiencias dolorosas relacionadas con el paso a la vida adulta. Al pasar de ser un joven a ser un adulto el joven tiene que pasar por una serie de situaciones humillantes. Esto se ve sobre todo en el personaje de Alberto. El proceso de liberación coincide con la adolescencia que por lo tanto es una fase transitoria y dolorosa, lo cual es reflejado en la segunda cita.

Si el código de conducta es un tema central de *La ciudad y los perros*, otro tema fundamental íntimamente relacionado con él es el del sacrificio, que se da de diferentes formas en los personajes centrales.

La última cita es de *¡Oh hada Cibernética!* un poema del poeta peruano Carlos Germán. La cita dice: "…en cada linaje/ el deterioro ejerce su dominio", el verso continua: "y todo por culpa de la propiedad privada/ que miro y aborrezco" (Luchting, 1971:243). Al mismo tiempo de ser una crítica de la sociedad la novela es un testimonio del sacrificio necesario para poder ser un individuo en este mundo: los hombres verdaderos no caben en este mundo, están condenados a una vida solitaria y trágica, pero la moraleja del libro parece decir que esa existencia es preferible antes de formar parte del sistema corrupto. La cita de Carlos Germán parece hacer referencia a esta experiencia devastadora. Esta cita también hace referencia al proceso de liberación que cada joven tiene que sufrir para llegar a ser adulto, en este proceso el joven se adapta al sistema pero entonces pierde algo de sí mismo, si no, no puede llegar a formar parte del mundo que le rodea, la otra posibilidad que le queda es el camino trágico.

El teniente Gamboa se distingue de los demás ya desde un principio aunque, a pesar de su expediente impecable, sea sacrificado por sus superiores para no aventurar el sistema jerárquico. Gamboa sirve de escarmiento para todos aquellos que estén tentados a desobedecer y cuestionar a sus superiores. Gamboa experimenta la hipocresía de la institución militar y en caso de que el hijo que espera su mujer fuera varón no quiere que sea militar (CP:155, 297). Como consecuencia de su decepción personal Gamboa no quiere aprovechar la posibilidad que le es planteada cuando el Jaguar le ofrece una salida, diciendo que fue él quien mató al Esclavo. Gamboa decide soportar su suerte con dignidad y acepta su nuevo destino, la Puna. Según Vargas Llosa, Gamboa elige el camino ético, que según el escritor es una posibilidad trágica que en el plano individual ofrece una escapatoria de un mundo corrupto (Cano Gaviria, 1972:100-1). Gamboa es sacrificado por sus superiores y él lo acepta con resignación. Prefiere sacrificar su carrera militar antes de violar su código de conducta.

La novela revela que hay una diferencia entre la actitud que muestran, y el interior de los personajes. Esto se refleja tanto en el caso de Boa como en el de Alberto o el Esclavo, pero quizá es más obvio en el caso del Jaguar. El comportamiento del Jaguar es el resultado lógico de sus experiencias juveniles. La obra hace ver que la actitud conflictiva que caracteriza los jóvenes, es una estrategia de adaptación para sobrevivir, ya que la vida del colegio se rige por el machismo y en este mundo sólo vale la ley del más fuerte, o bien comes a los demás o bien te dejas comer. Todos los nombres de animales con los que son llamados los cadetes y los militares remiten a este significado. A primera vista parece que el Jaguar se rige por esta ley pero en realidad obedece un código de conducta que le lleva a sacrificarse por lo que cree ser justo, prefiere alejarse del grupo de los cadetes antes de delatar a nadie, de esta forma el Jaguar se sacrifica por ser fiel a su sistema de valores, de la misma manera que Gamboa.

Un tipo distinto de sacrificio es él de Ricardo Arana. Ricardo se siente como un extraño y los otros le ven como un intruso, es como si fuera el sacrificio necesario para que los otros puedan salir adelante. La historia del Esclavo es la historia del sacrificio, pero no voluntario, es la víctima sacrificada. El Jaguar se mete con él ya desde el principio, durante los primeros días del colegio, y le pone el mote del Esclavo, marcándole como una presa legítima para los demás, y por lo tanto el Jaguar es ante todo el asesino simbólico del Esclavo. Lo que no es revelado en el texto, es sí el Jaguar es el asesino real del Esclavo o no.

Alberto que defiende al Esclavo y llega a ser su amigo, también lo traiciona ya que empieza a salir con Teresa sin contárselo. No se atreve a ello porque no llega a asumir la responsabilidad de sus actos, y por eso la historia de Alberto es la historia del cobarde, la del que carece de un código de conducta.

La muerte del Esclavo es un aspecto central de la novela, es el pivote de la obra y el gran enigma es quién fue el asesino del Esclavo y porqué. El Esclavo puede haber sido la víctima del Jaguar, por haber delatado a Cava y por haber violado las reglas de los cadetes. En este sentido el Esclavo era diferente y tuvo que morir, de la misma forma que Mersault, el protagonista de *El Extranjero* de Albert Camus, tiene que morir según la lectura de Vargas Llosa de esta obra (Vargas Llosa, 2002:203-11).

Con respeto a este sacrificio hay un paralelismo entre *La ciudad y los perros* y *Los cachorros*, que será explorado en detalle en el análisis de *Los cachorros*. Por el momento baste con explicar que tanto el Esclavo como Cuéllar, el protagonista de *Los cachorros,* parecen constituir sacrificios necesarios para que todo pueda seguir como antes. Es como si los dos representan algo que no cabe en la sociedad donde se encuentran, son representaciones de Mersault. El Esclavo es quien tiene que morir para que los otros puedan seguir con su pantomima. Al mismo tiempo que el Esclavo es un personaje que representa algo para los demás, es como si fuese una parte de ellos que no quieren reconocer, que tienen que dejar atrás para formar parte de la sociedad hipócrita que les rodea. De esta manera representa lo que los demás tienen que sacrificar en el proceso de liberación, en el camino hacia la vida adulta en la sociedad peruana.

El Esclavo ya había sido marcado con un beso de su madre y con otro beso de su padre, el beso de su padre es el beso de Judas que le marca como él que tiene que morir (CP:16). El Jaguar cuenta que el Esclavo era el único que no compraba los exámenes robados y este hecho subraya su condición de diferente (CP: 271).

Los personajes centrales de la obra tienen estrategias diferentes para enfrentarse a la vida. Los cuatro personajes principales pueden ser reducidos a sólo tres tipos diferentes. O te impones a los demás, como hace Gamboa y el Jaguar, o estos se imponen a ti, como es el caso del Esclavo. En una ocasión Alberto le dice al Esclavo: "O comes o te comen…"(CP:23). Alberto se halla en algún punto entre estos dos polos y por lo tanto es un corrupto, tiene la oportunidad de elegir su camino pero siempre opta por la vía del oportunismo, debido a que no tiene otros principios que le guían. Son tres estrategias diferentes, pero según el

desarrollo del texto la única estrategia honrada es la del Jaguar y Gamboa que tienen un comportamiento incorruptible, ya que ellos son los únicos que salen bien parados. Son los premiados de la novela, y son los que siguen sus propios códigos de conducta sin vacilar, se hallan por encima del sistema hipócrita que les rodea. Alberto y el Esclavo son traidores, dispuestos a sacrificar a los demás y violan las reglas no escritas, y por eso a diferencia de Gamboa y el Jaguar no son premiados.

Otro aspecto central de la obra es que Teresa funciona como un nexo entre los tres personajes centrales. A diferencia del Jaguar y del Esclavo, Alberto piensa que Teresa es fea (CP:85) pero el amor de ella funciona como la meta de los tres personajes centrales, aunque de distintas maneras.

Si hay una chica que funciona como un nexo entre los tres protagonistas, a pesar de la improbabilidad de que tres personajes que provienen de barrios y de capas sociales distintas, en una ciudad tan grande como Lima, se hubieran enamorado de la misma chica, será porque este hecho revela algo trascendental de la obra. El Jaguar es el único que realmente logra su objetivo, al final se casa con Teresa, su enamorada.

De la misma manera que se puede detectar la influencia de Camus en *La ciudad y los perros* podría también pensarse que hay una influencia de Faulkner, y quizá sobre todo de la novela *Santuario*, en *La ciudad y los perros*. El propio Vargas Llosa explica que Faulkner ha ejercido una influencia muy importante sobre su obra (Setti, 1989:18). Vargas Llosa ha escrito sobre *Santuario* que es una de sus lecturas preferidas (Vargas Llosa, 2002:113-22). Pero lo que Vargas Llosa escribe sobre *Santuario* no revela que haya influencia alguna de las ideas de Faulkner en su obra, la influencia de Faulkner más bien parece limitarse a las técnicas narrativas.

Al leer *Santuario* el crítico o el lector atento se da cuenta de que la novela encierra una trampa moral. *Santuario* es una novela que trata de la violencia y del miedo en la comarca ficticia Yoknapatawpha, en el sur de EE.UU. El lector supone que Popeye, un personaje enigmático y siniestro ha sido el asesino de otro personaje que se llama Tommy y que Lee Goodwin, un fabricante clandestino de alcohol, es injustamente acusado del asesinato. Al final del libro cuando el populacho ya ha matado a Goodwin, convencidos de su culpa, y cuando Popeye es condenado a muerte por otro asesinato que no ha cometido, el lector en un primer momento se siente aliviado ya que Popeye al final llega a pagar por sus otras crueldades, parece que por fin se ha hecho justicia. Pero en este momento el lector atento se da cuenta de que ha actuado exactamente como

el populacho. Ha juzgado a Popeye a base de indicios, pero sin pruebas irrefutables de la misma manera que la chusma juzgó a Lee Goodwin. Lo cierto es que el lector nunca llega a saber si Popeye fue quien realmente mató a Tommy o no. Popeye puede ser responsable por otras atrocidades pero quizá no por la muerte de Tommy. Faulkner aprovecha la ambigüedad de una escena crucial para armar su trampa moral:

> "Open the door," Popeye said. The door opened. Tommy looked at Popeye. He blinked. "I didn't know you was in hyer," he said. He made to look past Popeye, into the crib. Popeye laid his hand flat on Tommy's face and thrust him back and leaned past him and looked up at the house. Then he looked at Tommy. "Didn't I tell you about following me?" "I wasn't following you," Tommy said. "I was watching him," jerking his head toward the house. "Watch him, then," Popeye said. Tommy turned his head and looked toward the house and Popeye drew his hand from his coat pocket. To Temple, sitting in the cottonseed-hulls and the corn cobs, the sound was no louder than the striking of a match: a short, minor sound shutting down upon the scene, the instant, with a profound finality, completely isolating it, and she sat there, her legs straight before her, her hands limp and palm-up on her lap, looking at Popeye's tight back and the ridges of his coat across the shoulders as he leaned out the door, the pistol behind him, against his flank, wisping thinly along his leg. (Faulkner, 1993:101-2).

La composición de la obra, es decir, el contenido y las técnicas narrativas empleadas por Faulkner, está pensada de tal manera que la novela da una lección de ética al lector: no te creas mejor que la chusma, no condenes sin pruebas, que era justamente lo que hicieron al quemar a Goodwin. El titulo hace referencia a esto, porque *Santuario* que puede ser entendido como un recinto sagrado físico, también puede ser entendido como un refugio interior, como que nuestra propia moral es más sagrada que la moral convencional. Es fácil detectar las bajezas morales en los otros pero no en uno mismo, en este sentido la moral propia es un santuario, algo sagrado e inviolable para nosotros, donde no llega nuestro propio escrutinio crítico. De esta forma Santuario vuelve sobre sí mismo.

Desde esta perspectiva la semejanza entre *Santuario* y *La ciudad y los perros* es evidente, ya que el lector en principio está convencido de la culpa de Jaguar para luego darse cuenta de que su culpabilidad no sea tan indiscutible, y es precisamente esta ambigüedad que remite al contenido deliberado de la obra como se verá más adelante. Un comentario de capitán Garrido refuerza la sensación de que *La ciudad y los perros* es una paráfrasis de *Santuario*: "¿Cómo se atreve a hacer una afirmación semejante sin pruebas concretas? ¿Sabe usted lo que significa acusar a alguien de asesinato?"(CP:254).

No obstante, la lectura de Vargas Llosa de *Santuario* no revela que el escritor haya interpretado la novela de la manera señalada arriba, sino para él Popeye es incuestionablemente responsable por la muerte de Tommy (Vargas Llosa, 2002:115). Cabe decir que el ensayo de Vargas Llosa de *Santuario* data de 1987, y es posible que al escribir *La ciudad y los perros* leyó la novela de Faulkner de la manera desarrollada arriba, ya que la semejanza es llamativa.

En el contenido aparente el Esclavo muere por haber delatado a Cava y de esta manera haber violado el código de conducta de los cadetes, en esta lectura el Esclavo es la víctima del Jaguar. Pero el lector atento que primeramente se ha inclinado a condenar al Jaguar como responsable por la muerte del Esclavo, tras una lectura más nítida de la obra se da cuenta de que otra posibilidad es que el autor del asesinato sea Alberto, ya que él, a diferencia del Jaguar, tiene motivos para matarlo, como se verá en el análisis del contenido deliberado.

La ciudad y los perros es una novela compleja, que a pesar de profundizar en lo local, en el colegio militar en Lima, llega a tener implicaciones universales. Hay varias lecturas posibles del contenido de la novela, lo cual se manifiesta en la recepción de la obra.

1.4 Recepción de la obra

Existen multitud de estudios críticos de *La ciudad y los perros*, aunque sólo cabe mencionar algunos de los más destacados.

José Miguel Oviedo es uno de los críticos más importantes de la obra de Vargas Llosa; entre otros aspectos explora la influencia de Sartre en *La ciudad y los perros*. Según Oviedo la novela investiga los códigos de conducta, incluso define *La ciudad y los perros* como una novela moral, en la que los personajes se definen por sus elecciones y sus actos. Esto junto al del ser de Sartre la cita introductoria muestra su influencia en esta obra (Oviedo, 1996/1997:184). Acerca de este punto Vargas Llosa comenta: "Yo estaba influido, cuando comencé a escribir la novela La ciudad y los perros, por las ideas de Sartre sobre el compromiso del escritor, pero eso fue un añadido…" (Semana de Autor, 1984:87).

La traición es el tema de *La ciudad y los perros* según Oviedo, quien identifica a Alberto y al Esclavo como traidores. Advierte la presencia de los militares y de la iglesia tanto como la preocupación por la jerarquía social, ya que hay conflictos entre representantes de diferentes clases. También señala la existencia

de parejas antagónicas, como por ejemplo el amo y el esclavo, en las novelas de Vargas Llosa (Oviedo, 1981b:47-58).

Muchos críticos han interpretado *La ciudad y los perros* como un retrato sociopolítico de Perú y de Latinoamérica. Alberto Escobar entiende el Leoncio Prado como una metáfora de la sociedad Peruana, pero a pesar de eso considera que la novela tiene características universales: "La verdad poética y moral que contiene este libro permite que los rasgos regionales de *CP*, siendo limeños y por extensión peruanos, asciendan con facilidad a una representación contemporánea que excede fronteras y explica, a su turno, el afortunado suceso del libro en el exterior." (Escobar, 1972:115-16).

Wolfgang Luchting, traductor y crítico de la obra de Vargas Llosa, ve la educación de los cadetes en *La ciudad y los perros* como un fracaso educativo (Luchting, 1971:231). Además, según Luchting, no es sólo la educación lo que fracasa, sino también Gamboa quien intenta ser un modelo para los cadetes: "Gamboa fracasa precisamente porque intenta la realización de lo que la educación castrense pretende ser, educación que está basada en la frustración entelequial desde un principio." (Luchting, 1971:231-32).

Según Carlos Fuentes el drama que viven los personajes de *La ciudad y los perros* es un drama universal ya que es el de todos los hombres que, según él, es el de la justicia. El colegio es para él la representación de lo cerrado, cuartel y cárcel, y el reverso de la ciudad abierta; es una polarización que afecta y revela una estructuración semejante a la de la vida y del lenguaje: ser libre es también ser adulto. Antes de ser adulto o libre el adolescente tiene que pasar por un proceso de maduración (Fuentes, 1971:164-65). Aunque Fuentes es un crítico digno de todo respeto, mi opinión es que la novela parece revelar todo lo contrario, que el adulto está atrapado en las experiencias de su juventud y que no puede liberarse de ellas jamás. Es la juventud y la adolescencia y la forma que el individuo tiene de resolver o de manejar los conflictos lo que va a marcar las pautas de su vida. La ciudad no es nada más que otra prisión como el colegio; es en cierto sentido la transición hacia la prisión absoluta que es la sociedad, y funciona más bien como una metáfora de lo que hay fuera. Mario Benedetti señala este hecho cuando dice que el colegio y la ciudad se prestan recíproco servicio y que existen en mutua dependencia. Según Benedetti es el mundo exterior lo que dicta la ley del colegio (Benedetti, 1971:252). Fuentes termina reduciendo la obra de Vargas Llosa a su tema preferido: la bastardía de Latinoamérica, la doble herencia cultural, la europea y la amerindia (Fuentes, 1971:170).

Ariel Dorfman ha señalado la semejanza entre *La ciudad y los perros* y *Los ríos profundos* de José María Arguedas. Las dos novelas se desarrollan en un internado, que a su vez funciona como punto de encuentro de todo el Perú. La violencia gobierna las relaciones entre los muchachos por lo que en la obra abundan las alusiones al reino animal como metáfora general (Dorfman, 1971:137-38). Dorfman también apunta el contraste que hay entre las dos representaciones de la mujer en ambas obras, bien como una prostituta, o bien como una mujer idealizada.

El mismo Mario Vargas Llosa añade su voz a la de los críticos comentando que la violencia tiene un papel importante en *La ciudad y los perros*:

> [Y]o creo que en un país como el mío la violencia está en la base de todas las relaciones humanas. Se halla omnipresente en todos los instantes de la vida de un individuo. El individuo se afirma, se consolida socialmente venciendo resistencias de toda índole. […] La violencia se manifiesta, según la escala social, de una manera primitiva, exterior, como puede ser el caso de una institución militarizada. […] Yo creo que uno no puede escribir sino en función de una experiencia personal. Ahora, mí vida ha sido bastante especial, ha sido bastante marcada además por una serie de hechos violentos. Yo fui un niño muy mimado, muy engreído, criado, supongo, casi como una niña. Tanto que yo debía ser extraordinariamente malcriado cuando mi madre me metió en el colegio a los cinco años. Eso me creó un gran problema. Mis compañeros de colegio fueron siempre mayores que yo. Había un desnivel… (Harss. 1968:432-33).

Roy Boland, el crítico que con mayor profundidad ha explorado *La ciudad y los perros* desde una perspectiva psicoanalítica, ve el parricidio como un tema recurrente en las novelas peruanas de Vargas Llosa, donde el complejo de Edipo es reactivado en las representaciones filiales. Los hijos de estas novelas son siempre unos castrados que luchan en contra del padre (Boland, 1988:6-8)

Con respecto a *La ciudad y los perros* Boland distingue entre dos luchas parricidas: la liberación individual de los hijos para emanciparse de los padres y la lucha colectiva de los cadetes para librarse de la tiranía de los militares (Boland, 1988:40). Si el hijo triunfa en la lucha contra el representante paternal también puede vencer en la lucha en contra de los militares, y según Boland el Jaguar logra vencer en la lucha y por eso llega a tener una relación sexual con la esposa de su padrino, que funciona como un sustituto de la madre. Alberto y el Esclavo sucumben en la lucha parricida y como resultado son castrados y afeminados. Boland incluso detecta una relación de índole homosexual entre Alberto y el Esclavo, y respalda esta atrevida hipótesis con descripciones y cadenas asociativas del texto (Boland, 1988:41-63).

Boland, que detecta la influencia de Freud en el simbolismo animal de las obras de Vargas Llosa, ha explorado la relación entre *Tótem y Tabú* y *La ciudad y los*

perros en un estudio convincente (Boland, 1988:59). Este crítico encuentra una larga serie de pruebas de su tesis de que *La ciudad y los perros* es una ilustración de las teorías de Freud. La relación entre los cadetes y los animales revela, según el crítico, un conflicto edípico en el que los animales funcionan como tótem de la figura paternal. Mediante una serie de nexos asociativos Boland sostiene que la Malpapeada representa el hermano-padre de Boa, mientras que la gallina, que los cadetes violan, representa al coronel Garrido, una figura paterna dentro del colegio militar. Boland escribe:

> La evidencia textual confirma que la pobre gallina, además de representar al padre, es una representación del Coronel, la personificación del paternalismo militar del Leoncio Prado. No podría haber símbolo más apto para el Coronel que la gallina: aquél es gordo y bajo, cuando habla su voz es histriónica cual un cacareo, y su reacción histérica durante la delirante prueba de la soga recuerda el aleteo aterrorizado de la gallina. Hay además una analogía risible entre la violación de la gallina por los cadetes […] y la violación del honor militar del Coronel durante la prueba de la soga. (Boland, 2003:56).

Basándose del vínculo entre el personaje y el animal totémico Boland puede concluir que los cadetes, sirviéndose de los animales totémicos, cometen parricidios simbólicos (Boland, 1988:59-65).

El estudio de Boland es meticuloso y su objetivo no es psicoanalizar el autor sino estudiar la psicología de los personajes mediante el psicoanálisis, y quiere explorar hasta que mediada las obras de Vargas Llosa han sido armadas acorde a las teorías freudianas. La tesis de Boland es que Vargas Llosa escribe su obra como ejemplificación de las teorías de Freud (Boland, 1988:1-3). Es de su obra conocido que Vargas Llosa ha leído extensamente la obra de Freud, y por lo tanto la tesis de Boland parece plausible y hasta probable (Forgues, 1983:73).

En su estudio de *La ciudad y los perros* Boland lograr mostrar con toda la claridad deseable que la teoría freudiana es de veras un aspecto central de la novela y que probablemente ha sido el fruto de una elaboración premeditada por parte del autor.

2 Primera lectura de *La casa verde*

La casa verde fue publicada por primera vez en 1965. Vargas Llosa recibió el Premio de la Crítica por esta novela en 1966, y el Premio internacional de Literatura Rómulo Gallegos a la mejor novela en lengua española en 1967.

2.1 Sinopsis

Cada intento de escribir una sinopsis de *La casa verde* se enfrenta a un problema inicial: ¿dónde empezar? La novela tiene una estructura compleja, junto con *Conversación en la Catedral* es la novela más compleja de Vargas Llosa. La historia acontece en dos ámbitos geográficos y en tiempos distintos. La complejidad se intensifica debido a una galería extensa de personajes y a causa al entrelazamiento de las diferentes historias.

El primer escenario es la selva peruana, el eje de este ámbito geográfico es Santa María de Nieva, un pequeño pueblo con una misión católica situada en el monte a las orillas del río Nieva, en la selva de Perú. En la selva hay tres personajes centrales: Fushía, Bonifacia, y Lituma. Hay otros personajes que también cumplen papeles importantes para el desarrollo de la historia, estos son: Adrián Nieves, Aquilino, Roberto Delgado, Jum, Pantacha, Julio Reátegui, Lalita, las otras madres de la misión representadas sobre todo por la madre Angélica.

El otro ámbito geográfico de la novela es Piura, una ciudad situada en la región costeña, y muy seca, del norte de Perú. Los personajes principales de la historia de Piura son: don Anselmo, Lituma y Bonifacia. A parte de estos personajes hay otros personajes importantes, estos son: la Chunga, Antonia Quiroga, Padre García, Los inconquistables (el Mono, José y Josefino), Angélica Mercedes, el médico Pedro Zevallos y Juana Baura. No hay un personaje central sino que la novela relata la historia de cada personaje que va enlazándose paulatinamente.

Cronológicamente *La casa verde* empieza con la llegada de Anselmo, un forastero con un pasado enigmático, a Piura. Antes de su llegada Piura era un sitio tranquilo, pero Anselmo, que no revela nada acerca de su pasado, perturba esta tranquilidad. El lector no sabe nada de su procedencia, ni de su familia, ni de sus amigos, etcétera. Es como si Anselmo hubiera brotado del mismo desierto para cambiar la vida de Piura. Anselmo se interesa por Piura y por los piuranos y pronto se convierte en uno de ellos, construye el primer prostíbulo de la ciudad y lo llama La casa verde. El belicoso padre García, un cura de Piura, hace alusiones bíblicas y compara Anselmo con el diablo y Piura con Sodoma y

Gomorra. La Casa Verde es muy concurrida y Anselmo entabla amistad con las personas más importantes de la ciudad. Anselmo toca el arpa y se enamora de Antonia, una niña que no puede ni ver ni hablar. Un día la rapta y se la lleva a la Casa Verde, donde ella muere al parir. Su hija, llamada la Chunga, sobrevive milagrosamente. Al enterarse de que Anselmo había escondido a Antonia en la Casa Verde, un grupo de mujeres encabezada por el padre García quema el prostíbulo, pero cuando ven que la Chunga está a salvo se arrepienten y perdonan a Anselmo. Anselmo ahora se convierte en un mangache, un vecino del barrio piurano llamado la Mangachería, y se dedica a la fiesta y a tocar el arpa, termina empleado como músico en una segunda Casa Verde erigida por su hija, la Chunga. Cuando Anselmo muere todo el pueblo le llora y los mitos proliferan en torno a su persona.

La siguiente historia trata de Fushía, un brasileño de origen asiático que reside en la selva y se dedica al contrabando. Fushía cuenta que empezó honradamente con la idea de hacerse rico, y que ahorraba mucho, pero que su empleador, el Turco, lo metió en la cárcel acusándole por haberle robado. Al escapar de la cárcel Fushía, según su propio testimonio, pega a los guardias para vengarse. Luego engaña a sus compañeros de fuga y huye de Brasil. Llega a Iquitos, en Perú, donde engaña a don Fabio, un hombre que trabaja para un comerciante de la selva llamado Julio Reátegui. Fushía muestra su carácter vengativo al ahorcar el gato de don Fabio, que había orinado en su cama un montón de veces. Fushía justifica su carácter alegando que él no había tenido el dinero suficiente para un buen comienzo. Luego Fushía va a la selva donde tiene que sacrificar el pellejo por Reátegui. Fushía tiene que refugiarse en la selva tras de haber engañado a Reátegui, simulando que le vendía a su mujer Lalita. Se esconde en la selva junto con Lalita y allí se junta con los huambisas, la tribu más cruel de todo la Amazonía. Fushía y los huambisas recorren, atemorizando a las otras tribus, la selva de jebe y de pieles, y los ayudan Jum y Pantacha, un aguaruna, es decir perteneciente a uno de las tribus de la selva, y un hombre de la sierra quienes también han terminado trabajando para Fushía. De esta manera Fushía puede perjudicar a Reátegui. Aquilino, un viejo amigo de Fushía que trabaja como comerciante por los ríos, les ayuda con el contrabando de jebe. Fushía que maltrata a Lalita y se acuesta con otras mujeres delante de ella, al final contrae la lepra y su enfermedad lo incapacita para el coito. Cuando Lalita ha escapado con el práctico Nieves, un hombre que había llegado a formar parte de la banda de Fushía, éste emprende un largo viaje junto con Aquilino por el río, y termina sólo y abandonado en San Pablo, una colonia de leprosos.

Otra historia es la de Lituma que Junto con José, Josefino y el Mono, forma una pandilla de amigos de Piura que se dedican a beber y que se llaman a sí mismos los inconquistables. Lituma va a la selva como sargento de la guardia civil. En la selva hace su servicio de una forma impecable, e incluso da la sensación de que él se dé cuenta de lo absurdo de la actitud de las monjas de la misión, que roban las niñas de sus familias para meterles en la misión y convertirles en buenas cristianas. Lituma tiene una relación amistosa con el práctico Nieves e intenta a ayudarlo a escapar cuando las autoridades, que le persiguen por haber estado involucrado con Fushía, van a capturarlo. Lituma no es alguien que obedezca ciegamente los órdenes de sus superiores, y muestra cariño en su relación con Bonifacia. Pero cuando vuelve a Piura junto con ella tras haberse casado, es como si Lituma se hubiera vuelto otra persona, empieza a maltratarla y vuelve a vivir una vida desordenada en compañía de los otros inconquistables. Todo termina cuando desafía a un tal Seminario a la ruleta rusa. Seminario muere y Lituma es encarcelado en Lima. Cuando Lituma vuelve de Lima, Josefino se ha acostado con Bonifacia y ésta, para darles a comer a los inconquistables, se está prostituyendo en la Casa Verde de la Chunga. Lituma se venga de Josefino quien termina expulsado de la Mangachería. Lituma no perdona a Bonifacia y continua explotándola como antes hacía Josefino.

El origen de Bonifacia es enigmático, el lector desconoce su origen pero sabe que vivió junto a Jum, el jefe de una tribu de aguarunas, en Urakusa, un pueblo de la selva. Cuando Reátegui y los soldados llevan preso a Jum para castigarle por un sublevamiento, también llevan Bonifacia a la misión, donde la educan como a una cristiana. Muchos datos indican que Jum es el padre de Bonifacia. Cuando ella, ya una adolescente, ve dos chicas de Chicais, que están en la misma situación que ella, al llegar a la misión de Santa María de Nieva, no puede reprimir un impulso de liberarlas. Bonifacia hace cosas por los demás y hace buenas cosas como indica su nombre. No le importa tanto lo que le pasa a ella, porque tiene un espíritu verdaderamente cristiano. Lo cual conlleva que Bonifacia sea explotada por las monjas que la utilizan para los quehaceres domésticos de la misión, y que no dudan en expulsarla cuando ha dejado escapar a las chicas. Ella se queda viviendo en casa de Lalita y del práctico Nieves, donde también conoce a Lituma. Nadie parece preguntarle por su opinión. En Piura se convierte en la sirvienta de los inconquistables, y cuando llevan a Lituma preso a Lima Josefino abusa de ella y termina prostituyéndola.

2.2 Aspectos de las técnicas narrativas

La casa verde es una novela que exige una lectura activa, la primera dificultad que ofrece su lectura es la reconstrucción cronológica de los hechos.

La casa verde es una novela de varias tramas, estas tramas no son fáciles de separar ya que muchas veces están entretejidas, y lo que ocurre en una de ellas puede tener repercusión en las demás. Todo intento de ordenar la lectura y separar las tramas es arbitrario, pero también es necesario para ofrecer una visión más nítida de la novela. La separación que se presenta a continuación es una de las posibles. Los criterios que han servido como fundamentos en este análisis han sido el ordenamiento cronológico de los hechos y la división de la novela en cuatro tramas narrativas. Aunque hay que decir que otros críticos, como por ejemplo Nancy Ann Abramoski, han identificado cinco líneas dramáticas en la novela (Abramoski, 1985:133).

Los tramas identificadas abajo coinciden con los cuatro personajes centrales: L = Lituma, B = Bonifacia, F = Fushía, A = Anselmo, y I = los inconquistables, que en realidad pertenece a la línea dramática de Lituma. A las tramas mayores también pertenecen varias subtramas.

2.2.1 Esquema de la obra

Capítulo/apartado	Unidad narrativa	Tiempo verbal	Páginas	Trama/orden	Punto de vista/contenido
UNO					
	1.0.1	**presente**	15-31	Ba11 EIL	El sargento (Lituma) La captura de las niñas en Chicais
I	1.1.1	*pas/pres*	32-37	B1	Bonifacia. Las pupilas acaban de escapar
	1.1.2	pasado	38-42	F1	Fushía. Cuenta como empezó honradamente
	1.1.3	*pres/pas*	42-46 (46)	A1	N. observador. Piura antes de la llegada de Anselmo
	1.1.4	**presente**	46-49	Ba1 EIL	Roberto Delgado. En Borja pide permiso para ir a Urakusa
	1.1.5	pasado	49-54	I1	Josefino/Lituma. Lituma vuelve a Piura de Lima
II	1.2.1	*pas/pres*	55-61	B2	Bonifacia. Siguen acusándola
	1.2.2	pasado	61-67	F2	Don Fabio. Fushía llega a Iquitos, conoce a Julio Reátegui
	1.2.3	pasado	67-72	A2	N. Observador. La llegada de Anselmo a Piura
	1.2.4	**presente**	72-76	Ba4 EIL	Reátegui/Jum. Santa María de N, Rebelión de Jum
	1.2.5	pasado	76-81	I2	Lituma. Se encuentra con los otros
III	1.3.1	*pas/pres*	82-88	B3	Bonifacia. Van a echarla de la misión
	1.3.2	pasado	88-95	F3	El doctor Portillo. F. conoce a Lalita, trabaja para Reátegui
	1.3.3	*pres/pas*	95-99 (96)	A3	Anselmo. La construcción de La casa verde
	1.3.4	**presente**	99-102	Ba2 EIL	Adrián Nieves en Urakusa
	1.3.5	pasado	102-106	I3	Lituma. Josefino le cuenta lo de Bonifacia a Lituma
IV	1.4.1	*pas/pres*	107-114	B4	Bonifacia. Siguen regañándola
	1.4.2	pasado	115-119	F4	Julio Reátegui. Quiere tener Lalita, negocios con Fushía
	1.4.3	*pas/pres*	119-129 (128)	A4	Anselmo. Continuación de la construcción de La casa verde
	1.4.4	**presente**	130-133	Ba3 EIL	Nieves en Urakusa, Nieves escapa conoce a Fushía
	1.4.5	pasado	133-138	I4	Lituma. Quiere ir donde la Chunga
DOS					
	2.0.1	**presente**	141-151	Ba9 EIL	Reátegui en Santa María. Reemplazado por Fabio
I	2.1.1	pasado	152-160	L1	Lituma. Con Nieves buscando las niñas, se hacen amigos
	2.1.2	pasado	160-166	F5	El doctor Portillo. Roban Jebe, Reátegui les buscan
	2.1.3	*pres/pas*	166-170 (167)	Ab1	Antonia. La historia de Antonia, la adopción, el asalto
	2.1.4	**presente**	170-173	Ba5 EIL	Reátegui en Urakusa, golpea a Jum
	2.1.5	*pas/pres*	173-178	I5	Lituma. En la casa verde de la Chunga
II	2.2.1	pasado	179-187	L2	Lituma. Con Nieves en la casa de Nieves, está Bonifacia
	2.2.2	pasado	187-195	F6	Nieves. Sigue contando su historia
	2.2.3	pasado	195-199	Ab3 EIL	Juana. La ciega Juana Baura, Antonia desaparece
	2.2.4	**presente**	199-204	Ba6 EIL	Julio Reátegui. En Urakusa, Jum dice que no es su hija
	2.2.5	pasado	204-209	I6	Lituma. Se encuentra con Bonifacia en La casa verde
III	2.3.1	pasado	210-216	L3	Lituma. Conoce a Bonifacia
	2.3.2	pasado	216-223	F7	Lalita. Fushía toma otra mujer
	2.3.3	pasado	224-226	A5	Anselmo. Cuenta que murió Antonia, Juana sale corriendo
	2.3.4	**presente**	226-230	Ba7 EIL	Reátegui. Se llevan Jum y Bonifacia a Santa María
	2.3.5	pasado	230-236	I7	Lituma. Se vengan de Josefino
TRES					
	3.0.1	**presente**	239-252	Ba10 EIL	El teniente. Jum en Santa María, reclamando lo suyo
I	3.1.1	pasado	253-262	L4	Lituma. Salen para prender los bandidos
	3.1.2	pasado	262-268	F8 EIL	Fushía/Lalita. Vende Lalita a Reátegui pero Lalita vuelve
	3.1.3	pasado	268-273	A6	Anselmo. Juana y Padre García queman La casa verde
	3.1.4	pasado	273-280	Ia1	Lituma. Cuentan sobre la ruleta rusa a Bonifacia
II	3.2.1	pasado	281-289	B5	Bonifacia. Busca un vestido en el barco de Aquilino
	3.2.2	pasado	289-295	F9 EIL	Lalita. Lalita está embarazada
	3.2.3	pasado	295-300	A7	Anselmo. Termina mangache
	3.2.4	pasado	300-309	Ia2	Lituma. Seminario les mentó la madre
III	3.3.1	pasado	310-320	L5	Lituma. Buscan encuentran Pantacha en la isla
	3.3.2	pasado	320-327	F10 EIL	Lalita/Aquilino. Lalita va a dar luz
	3.3.3	pasado	327-333	A8	Anselmo. Se junta con el Joven y con Bolas
	3.3.4	pasado	333-341	Ia3	Lituma. Sigue la pelea con Seminario
IV	3.4.1	pasado	342-348	L6	Lituma. La interrogación de Pantacha
	3.4.2	pasado	349-352	F11 EIL	Lalita. Con Lalita en la isla
	3.4.3	pasado	352-357	A9	Anselmo. La Chunga levanta la segunda casa verde
	3.4.4	pasado	357-363	Ia4	Lituma. Seminario muere, cuentan la historia a Bonifacia
CUATRO					
	4.0.1	**presente**	367-376	F12 EIL	Fushía/Nieves. Empieza a sentirse mal
I	4.1.1	pasado	377-387	B6	Bonifacia. Su boda con Lituma
	4.1.2	pasado	387-393	F13	Lalita. Se entera de la enfermedad que avanza
	4.1.3	**presente**	393-398	Ab2 EIL	Anselmo. Enamorado de Antonia, su interior
	4.1.4	pasado	399-405	B7	Bonifacia. Acaba de llegar a Piura
II	4.2.1	pasado	406-414	L7	Lituma. Van a arrestar a Nieves, le ofrece una salida
	4.2.2	pasado	414-422	F14	Lalita. Nieves y Lalita escapan de la isla
	4.2.3	**presente**	422-429	Ab4 EIL	Anselmo. Con Antonia
	4.2.4	pasado	429-434	B9	Lituma. En Lima, Josefino liga con Bonifacia
III	4.3.1	pasado	435-440	B8	Bonifacia. Se va con Lituma de Santa María de Nieva
	4.3.2	pasado	441-449	F15	Aquilino. Siguen el viaje por el río
	4.3.3	**presente**	449-454	Ab5 EIL	Anselmo. Antonia ha quedado embarazada
	4.3.4	pasado	454-461	B10	Bonifacia, la Selvática ha empezado como prostituta
EPÍLOGO					
	E.0	**presente**	465-470	Ba8	Reátegui. Ha educado la niña a S. M. de Nieva
I	E.1	**presente**	471-477	F16	Fushía. En San Pablo, convergen los tiempos
II	E.2	pasado	478-486	B11	Trae al p. García. La muerte de Anselmo.
III	E.3	**presente**	487-493	Fa	Fushía. Lalita llega a Iquitos para visitar Aquilino hijo
IV	E.4	**presente**	494-525	A10	Pedro Zevallos y Padre García se amistan

Las 511 páginas de la edición citada de la novela están distribuidas en cuatro capítulos y un epílogo. Los capítulos 1, 3 y el epílogo consisten de 5 apartados. Mientras que los capítulos 2 y 4 consisten de 4 apartados cada uno. Los apartados están marcados con cifras romanas, con excepción del primer apartado de cada capítulo que carece de un número y aquí es llamado 0. Cada apartado tiene varios subapartados o párrafos, y estos constituyen las unidades narrativas de la obra. El epílogo constituye una excepción ya que las unidades del epílogo coinciden con los cinco apartados.

Hay 72 unidades narrativas, la distribución entre los diferentes capítulos es la siguiente: UNO = 21, DOS = 16, TRES = 17, CUATRO = 13, EPÍLOGO = 5. Se repite prácticamente la misma estructura del libro en cada capítulo.

2.2.2 Narrador

La voz que cuenta los párrafos de don Anselmo (A1-A9) es una voz en tercera persona que habla de los piuranos, la voz viene desde fuera y el narrador puede moverse en el espacio y en el tiempo, pero no es un narrador omnisciente, más bien se basa en datos que parece haber oído: "Don Anselmo, dicen, habitaba el último piso…"(CV:128). Las observaciones del narrador no son interrumpidas por diálogos. En este sentido la última unidad narrativa (A10) constituye una anomalía, en esta unidad el diálogo de los personajes es interrumpido por observaciones de un narrador observador. En algunas unidades narrativas de Anselmo hay citas de comentarios de personajes presentadas en bastardilla (A1, A2, A4, A6, A8, A9).

El narrador no tiene acceso al interior de los personajes en ninguno de estas unidades, pero hay tres párrafos de la historia de Anselmo que constituyen una excepción. Estos párrafos son los que cuentan la historia de Anselmo y Antonia (Ab2, Ab4 y Ab5). En la que se mezcla un estilo indirecto libre con un narrador en segunda persona como si fuese un consejo o un mandato, como si algo o alguien ejerciera una fuerza sobre la voluntad de Anselmo:

> Tú Toñita, muchachita, churre, y estréchala contra ti, ahora sí busca sus muslos, sepáralos con timidez, sé cuidadoso, sé obediente, no la apremies, bésala y retírate, vuelve a besarla, sosiégala y, mientras, siente cómo tu mano se humedece y su cuerpo se abandona y despliega, la perezosa modorra que la invade y cómo se activa su aliento y sus brazos te llaman, siente como la torre comienza a andar, a abrasarse, a desaparecer entre dunas calientes. Dile eres mi mujer, no llores, no te abraces a mí como si fueras a morir, dile empiezas a vivir y ahora distráela, juega con ella, seca sus mejillas, cántale, arrúllala, dile que duerma, tú seré tu almohada, Toñita, velaré tu sueño. (CV:428-29)

No es posible identificar la voz que no parece pertenecer a Anselmo, es como si se dirigiera a sí mismo es segunda persona.

La única unidad narrativa que trata de la desaparición de Antonia está narrada por un narrador en tercera persona que se mantiene muy cerca del personaje Juana (Ab3):

> Sola, sentada en su colchón, Juana seguía iré el domingo a tu rancho, ¿crees que porque soy vieja me vas a engañar?, con tu medicina me tiembla la cintura ladrón. Luego se tendió y, al despertar, había oscurecido. Encendió una vela, Antonia no había llegado. Salió al solar, el asno enderezó las orejas, rebuznó. Juana cogió una manta, se la hecho sobre los hombros ya en la calle: estaba negro, por las ventanas de la Gallinacera se veían candeleros, lámparas, fogones. (CV:198)

Estos cuatro unidades (Ab2-Ab5) están narrados por un narrador que casi se confunde con el personaje, y por esto están marcados con EIL (estilo indirecto libre) en el esquema.

En las unidades marcadas con EIL los pensamientos de los personajes no son claramente separados de los diálogos o por las observaciones del narrador, es como si todo formara parte de una misma vivencia:

> Y Julio Reátegui: ¿por qué no había hecho comercio con Pedro Escabino?, ¿por qué no le vendió este año el jebe como otras veces? Que le tradujera eso y el intérprete gruñe y acciona, Jum escucha, los brazos cruzados y el gobernador indica a la chiquilla que se le acerque, ella le vuelve la espalda, y el intérprete señor, nunca más, diciendo: Escabino diablo, se va fuera, ni Urakusa, diciendo, ni Chicais […]. (CV:201)

La unidad que cuenta los antecedentes de Antonia (Ab1) está narrada en tercera persona por el narrador observador, algunos comentarios de la gente del pueblo irrumpen en la descripción.

El narrador observador de la historia de Fushía se limita a intervenciones del tipo “dijo Aquilino” o “dijo Fushía”. La línea narrativa de Fushía se basa sobre el diálogo entre él y Aquilino. Al contar su vida, Fushía sitúa el lector en el pasado. Su voz, que empieza en primera persona en el diálogo con Aquilino, se convierte en una narración en tercera persona, realizadas por un narrador observador desde una posición muy cercana a los personajes. Retrospecciones abruptas mezclan en el mismo párrafo el pasado y el presente, poniéndolos en contacto como si se tratara de una escena compleja pero ocurrida en el mismo tiempo.

Las unidades F8-F12 sólo relatan el pasado, es decir, no están interrumpidas por el diálogo de Fushía y Aquilino del presente narrativo. Estas unidades están

narradas en un estilo indirecto libre y por ello están marcados con EIL en el esquema. Es llamativo que las unidades F8-F12 llegan a formar una unidad ininterrumpida. Esta unidad se inicia cuando van juntos a la selva y se termina cuando Lalita se entera de la enfermedad de Fushía, este punto será reanudado en el análisis de la novela.

La historia de Bonifacia (B1-B11) está contada por un narrador observador en tercera persona que irrumpe los diálogos con descripciones, del ambiente y de los sucesos. En la primera unidad (B1) las descripciones del ambiente desembocan en un relato de los quehaceres de Bonifacia, que a su vez se transforma en una descripción del día de la huida de las pupilas, todo narrado por el narrador observador, e interrumpido por el diálogo entre Bonifacia y las madres.

Los párrafos relativos a los antecedentes de Bonifacia (Ba1-Ba11), están contadas por un narrador en tercera persona en estilo indirecto libre, y son marcados EIL. Es la mirada de un personaje, normalmente no es posible identificar quien es este personaje que sirve como punto de vista para el narrador, pero algunas veces el acceso al interior de los personajes revela sus pensamientos: "…Adrián Nieves, te llegó tu hora, y se tira al agua: fría rápida, oscura, no saques la cabeza, más para dentro."(CV:130).

La historia de Lituma está narrada por un narrador observador en tercera persona, la voz del narrador viene interrumpida por largos y numerosos diálogos presentados en estilo directo. La primera unidad (L1) está narrada por un narrador observador, y las otras unidades están narradas por un narrador en tercera persona desde la perspectiva de Lituma (L2-L7).

A causa del empleo de voces en tercera persona, y debido a la ausencia total de narración en primera persona y debido también a la ausencia casi completa de un narrador en tercera persona desde dentro de uno de los personajes, *La casa verde* es, a primera vista, una novela que no parece penetrar en el interior de sus personajes. Con muy pocas excepciones, limitadas sobre todo a la trama de Lituma y a otros acontecimientos muy concretos (Ab2, Ab4, Ab5 y Ba3), el lector no sabe que es lo que piensan o sienten los personajes. Lo que se puede saber de los personajes se limita a sus acciones y conversaciones, en este sentido es una novela libre de psicologuismo y el propio Vargas Llosa dice que los personajes tienen que ser juzgados por lo que hacen y no por lo que piensen (Luchting, 1978:67). Con la excepción de Lituma y Anselmo no hay ningún acceso a la vida interior de los personajes y por lo tanto el lector sólo puede decidir si cambian a lo largo del transcurso de la novela, basándose en su

comportamiento. Una lectura atenta revela que la novela enfrenta al lector con unos personajes estáticos que a través de sus acciones muestran una actitud que van repitiendo a lo largo de su vida. Con la excepción de Lituma, que sólo cambia como una función del ámbito geográfico, el único personaje que de veras muestra un cambio profundo es, como se verá en el análisis del contenido aparente de la obra, el padre García.

2.2.3 Técnicas narrativas

Las historias se entremezclan. Un dato importante acerca de una historia puede ser presentado en otra trama, en un diálogo o en una descripción. Las únicas historias que no se tocan en absoluto son las de don Anselmo y Fushía, pero las historias de Bonifacia y Lituma tienden un puente entre ambas que de esta manera parecen tener algo en común. Las historias de Bonifacia y Lituma también tienden un puente entre Piura y Santa María de Nieva. El hecho de que las historias de Anselmo y Fushía que son independientes están presentadas en una obra incita al lector a buscar nexos entre sus vidas, este punto será estudiado más adelante.

En la trama de Fushía hay varios niveles narrativos, la narración salta constantemente entre ellos y un esquema puede ayudar a aclarar la complejidad de la composición. El primer nivel siempre es constituido por la conversación entre Fushía y Aquilino en su viaje por el río hacia la colonia de leprosos de san Pablo:

Unidad	Niveles	Segundo nivel	Tercer nivel	Cuarto nivel	Quinto nivel
F1	2 niveles	Fushía escapa del cárcel			
F2	3 niveles	Fushía y Fabio	Julio y Fabio		
F3	2 niveles	El doctor Portillo y madre de Lalita			
F4	3 niveles	Reátegui y Lalita	Reátegui y Fushía		
F5	3 niveles	Portillo y Reátegui			
F6	2 niveles	Nieves y Lalita			
F7	2 niveles	Lalita y Fushía			
F8-F12	1 nivel	Lalita y Fushía (Su vida común desde la huida hasta que él contrae la enfermedad)			
F13	2 niveles	Lalita y Fushía (Fushía no puede tener sexo, Lalita va a casa de Nieves)			
F14	5 niveles	Fushía y Lalita	Pantacha y Nieves	Pantacha y Lalita	Lalita y Nieves
F15	3 niveles	Pantacha y Aquilino	Fushía y Aquilino (inmediatamente antes del viaje)		
F16	1 nivel (La conversación entre Fushía y Aquilino en san Pablo)				

El cambio de un plano a otro es conseguido a través del diálogo, frases ambiguas o personajes que son activos en los diferentes planos funcionan como puentes narrativos.

En la trama que trata de la vida de Lituma en Piura hay sólo un caso de salto a otro nivel narrativo, cuando Lituma vuelve a Piura. En esta unidad se mezclan dos diálogos distintos (I1). Las unidades que tratan de la vida de Lituma se basan en diálogos entre Lituma y la gente que le rodea, estos diálogos vienen interrumpidos por descripciones. Sólo hay un diálogo en cada una de las seis

primeras unidades narrativas (L1-L6), pero en la última unidad narrativa (L7) hay dos diálogos entrelazados. Este es el único ejemplo de la novela cuando dos diálogos que ocurren en el mismo tiempo son presentados simultáneamente. En uno de estos diálogos los soldados hablan de Lituma, y en el otro Lituma habla con Nieves. Los soldados piensan que Lituma va a capturar a Nieves solo, ya que creen que quiere subir de grado y mostrar que es un valiente. En el otro diálogo Lituma pregunta Nieves por qué no ha escapado y quiere dejarle escapar (L7).

En la trama de Bonifacia hay dos ejemplos de saltos entre diferentes planos narrativos. El primer ejemplo es cuando la narración salta de una conversación en Santa María de Nieva entre Reátegui y Pedro Escabino, a Urakusa y un encuentro entre Jum y dos idealistas limeños, llamados Bonino Pérez y Teófilo Cañas, cuando ellos le cuenta que Reátegui les engaña (Ba4). El otro ejemplo es un salto de una conversación entre Reátegui y el teniente, al pasado cuando Jum fue castigado por no haberles vendido el jebe (Ba10). En esta misma ocasión se llevan a Bonifacia a la misión. Luego Jum vuelve varias veces a reclamarla. En los dos casos Jum sirve como el nexo entre los diferentes planos.

El hecho de que los personajes tengan diferentes nombres en los diferentes ámbitos crea una ambigüedad en el texto. Tanto Lituma como Bonifacia tiene diferentes nombres según el lugar donde se hallan. Así Bonifacia es llamada Bonifacia en Santa María de Nieva, la Selvática en Piura y la niña o la de Urakusa en la historia relativa a su origen. No existe la menor duda de que es el mismo personaje, pero en una primera lectura este hecho no queda tan evidente para el lector, al revés, constituye un obstáculo para la comprensión de la obra. En Piura llaman a Lituma con su nombre y en la selva es llamado el Sargento. Estos son ejemplos de la técnica narrativa denominada compartimientos estancos, que ya fue empleada en *La ciudad y los perros*.

Hay una serie de enigmas que refuerzan la ambigüedad del el texto. Uno de estos enigmas es la procedencia de don Anselmo. Anselmo llega a Piura un día y la única noticia de su origen es cuando le dice a Bonifacia que él también es de la selva y que ha pintado el arpa de verde por esta razón (CV:521). La gente de Piura no puede localizar la procedencia de su acento, aunque el Mono jura que don Anselmo es mangache (CV:69, 521). El narrador afirma que Anselmo llegó a sentirse como un mangache, pero la historia de Anselmo pertenece al mito y por eso el lector no puede estar seguro de su procedencia (CV:300). Otro enigma relativo a don Anselmo es cuando su voz interior dice:

> Tú nunca, ni un centavo, aquí todo es suyo, ésta es su casa, usted me quitó el miedo, la sentó en mi mesa y las gentes no pusieron mala cara no les llamó la atención. Y ahí, la exaltación. Ahora sí, atrévete, anda a su banco todas las mañanas, toca sus cabellos, cómprale fruta, llévala a La Estrella del Norte, pasea con ella bajo el sol ardiente, quiérala tanto como en esos días." (CV:398).

Es difícil saber a que se refiere este enunciado, una posibilidad es que haya habido una historia anterior entre Anselmo y Antonia, o que Antonia tal vez haya llegado a representar un amor perdido para Anselmo.

El padre de Bonifacia es otro enigma. La Madre Angélica dice que no era hija de Jum pero que es posible que hubiera nacido en Urakusa (CV:111). Bonifacia estaba abrazada a las piernas de Jum cuando Reátegui estuvo en Urakusa para castigar a Jum (CV:172). Jum dice que no es su hija y que tampoco es de Urakusa y el intérprete dice que nació en Pato Huachana (CV:202). Jum, no obstante, viene a reclamar la niña y en una conversación con Lalita dice que tuvo pocos hijos pero que ya no tiene ninguno (CV:245, 351). Es como si Jum a la vez fuese y no fuese el padre de Bonifacia.

La enfermedad de Fushía por fin constituye otro enigma, el narrador no revela qué enfermedad tiene pero parece ser la lepra, además es llevado a San Pablo, una colonia de leprosos.

La casa verde es una novela cerrada en la cual no hay cabos sueltos. Lo enigmático es lo que no se deja explicar, como por ejemplo la procedencia de Anselmo. Aunque las novelas cerradas son muy comunes, *La casa verde* constituye un caso especial, ya que en esta novela la tendencia de no dejar cabos sueltos se da en combinación con que los personajes no coinciden en el mismo ámbito.

Hay dos ejemplos de alteraciones fantásticas en la obra: Una de las dos irrupciones con característica fantástica de la novela es que Lituma puede escuchar el arpa de don Anselmo en la selva, la otra irrupción sobrenatural son los pechos de la madre de las dos niñas de Chicais. Primero son grandes pero al final incluso llegan a tocar la tierra (CV:30), han llegado a ser algo sobrenatural. Las irrupciones fantásticas sirven para reforzar la importancia de las escenas en cuestión.

La intercalación del paisaje en la acción de la novela es otra característica técnica de la novela que ha sido señalada por los críticos (Albarracín Fernández, 1985:81).

Las únicas ambigüedades que la novela presenta son las que tienen que ver con los enigmas que nunca son resueltos y que tienen que ver con el grado de

fiabilidad de los enunciados de los personajes. Dado que los saltos al pasado sitúan el lector directamente en otro plano narrativo, sin que esta información sea filtrada por el personaje que relata la historia en el presente narrativo, el lector puede presenciar la escena directamente tal y como ocurrió. Luego el lector puede comparar esta información con la presentada por el personaje en su diálogo en el presente narrativo, o con la información acerca del personaje proveído por otros, a partir de esta información y la que es proveída en forma del comportamiento del personaje el lector puede evaluar la veracidad de la información y la fiabilidad del personaje. Pero antes de llegar al punto desde el cual es posible hacer tal evaluación, es necesario penetrar las diferentes tramas y reconstruir la intriga. La fragmentarización, porque queda fuera de duda que las técnicas narrativas empleadas en *La casa verde* contribuyen a fragmentarizar el texto, es un obstáculo para la lectura, un obstáculo que el lector tiene que superar. Cuando el lector haya leídos el texto las veces suficientes se halla delante de la historia, y entonces la novela se revela como un testimonio contradictorio debido en primer lugar a que la mayoría de la información es presentada a través de los diálogos de los personajes, y estos muchas veces contradicen a sí mismos o a otros, y en segundo lugar a los enigmas. Cada nueva lectura de *La casa verde* va limitando las posibilidades del texto, debido a que el lector sucesivamente va descubriendo cómo se interrelacionan los diferentes aspectos de la novela. *La casa verde* puede ser comparada con un rompecabezas, lo que a primera vista pareció ambiguo deja de serlo cada vez más por cada nueva lectura, al final todas las piezas están en su sitio y entonces los personajes y sus comportamientos pueden ser evaluados. Una vez que el lector haya penetrado el texto mediante el desentrañamiento de las técnicas se halla delante de un contenido al mismo tiempo trivial y complejo, lo último se debe al número de diferentes destinos que se entrecruzan y también a la ambigüedad causada por las fuentes orales y por los enigmas.

2.2.4 Tiempo

La historia de don Anselmo empieza con su llegada a Piura, o incluso empieza con una descripción de Piura antes de su llegada, y termina con su muerte, o más bien con las preparaciones del velorio de su cadáver. La historia de Antonia y la relación entre Antonia y Anselmo es una subtrama que pertenece a la historia de Anselmo (Ab). Lo único que rompe el orden cronológico en la historia de Anselmo es su relación con Antonia y los antecedentes de Antonia. A pesar de que esta subtrama cuenta la procedencia y la historia de Antonia cabe situarla

cronológicamente entre A4 y A5. Por lo tanto el orden cronológico de la historia de don Anselmo sería: A1-A4, Ab1-Ab5, A5-A10 (15 unidades).

El marco de la historia de Fushía es el viaje que Fushía remonta junto con Aquilino por los ríos para ir desde la isla donde ha vivido, hasta la colonia de leprosos de San Pablo. En este viaje, que sigue un orden cronológico, Fushía cuenta su vida a Aquilino. El relato de su vida constituye el segundo nivel narrativo de su historia, este segundo nivel también sigue un orden cronológico. Los dos tiempos convergen con la llegada a San Pablo. La historia de Fushía, que por un lado empieza en su viaje por el río con Aquilino y termina con la llegada a San Pablo, por otro lado empieza con su juventud en Campo Grande y termina con su padecer en San Pablo. A parte de la historia inmediatamente relacionada con Fushía hay una unidad narrativa (Fa) que trata de cuando Lalita visita Aquilino, el hijo de ella y Fushía, que reside en Iquitos. Aquilino es el hijo de Fushía y por eso parece adecuado situar esta unidad narrativa dentro de la historia de Fushía. El orden de la historia de Fushía es F1-F16, Fa (17 unidades).

La historia de Lituma empieza en Santa María de Nieva cuando acompaña las monjas a Chicais para buscar niñas para meterlas en la misión (BA11). No obstante, hay información de la vida anterior de Lituma en su conversación con los otros inconquistables. La historia de Lituma termina en la chichería de Angélica Mercedes y está dividida en dos tramas mayores: su vida en Santa María de Nieva (L1-L7) y su vida en Piura con los inconquistables (I1-I7). También hay una subtrama, contada por don Anselmo a Bonifacia en la casa de la Chunga, que relata la pelea que desemboca en la muerte de Seminario, un hombre bruto de Piura (Ia1-Ia4). La cronología de la vida de Lituma es la siguiente: L1-L7, Ia1-Ia4, I1-I7 (14+4 unidades).

La historia de Bonifacia empieza con la llegada de Reátegui a Urakusa y termina cuando Bonifacia, después de haber ido a buscar al padre García, está asistiendo a las preparaciones del velorio del cadáver de Anselmo en la chichería de Angélica Mercedes. La historia de Bonifacia es la más compleja, ya que está construida por varias tramas entretejidas. Un obstáculo en la primera lectura es que Bonifacia tiene varios nombres. La trama mayor de la historia de Bonifacia empieza cuando ayuda a las pupilas a escapar, y termina en Piura cuando llevan preso a Lituma (B1-B8). Otra subtrama cuenta los antecedentes de la historia de Bonifacia (Ba1-Ba11). Mientras que la cronología de la trama mayor sigue el orden del libro, con la excepción del B8 y B9 que vienen al revés, la cronología de la subtrama viene despedazada, además la historia de Bonifacia en Piura

viene intercalada en las otras tramas. La cronología de la historia de Bonifacia es: Ba1-Ba11, B1-B11 (22 unidades).

Esta exposición ha sido un esbozo general de la cronología de la novela. Cabe mencionar que un esquema completo del orden y de las unidades narrativas sería una tarea demasiado vasta para el presente trabajo, debido a la fragmentación incluso de las unidades narrativas y las interrelaciones de las historias. La novela es como un complejo tejido donde todos los puntos están interrelacionados.

Cada trama o subtrama sigue un orden cronológico. No obstante, siempre va a haber dos o más tiempos distintos dentro de cada trama o subtrama. Hay una doble presencia del pasado y del presente, que difiere un poco entre las diferentes historias.

El tiempo verbal empleado en la historia de Anselmo oscila entre el presente y el pretérito. En A1 y A3 el narrador cambia del presente al pretérito (CV: 46, 96). Parece que el cambio se da cuando el narrador pasa de una descripción general de todos los días, a una descripción del día particular relacionado con Anselmo y su llegada a Piura. Y en A4 cambia del pretérito al presente varias veces. El resto de las unidades, hasta la muerte de Anselmo, son narradas exclusivamente en pretérito (A5-A9). Después el narrador vuelve a emplear el presente (A10). Este procedimiento crea la impresión de que la vida de Anselmo en Piura ha sido un paréntesis, una anomalía, y es llamativo que el primer salto del presente al pretérito es acompañado por un comentario del padre García:

> Pero nada los contenta, tienen hambre de mujer y no soportan la noche piurana, donde sólo vela la arena que cae del cielo. Tanto deseaban mujer y diversión nocturna estos ingratos, que al fin el cielo (<<el diablo, el maldito cachudo>>, dice el padre García) acabó por darles gusto. Y así fue que apareció, bulliciosa y frívola, nocturna, la Casa Verde. (CV:46).

El otro cambio esta relacionado con Anselmo, la unidad (A3) que al principio está narrada en presente, cambia al pretérito cuando el lanchero Carlos Rojas cuenta que vio a Anselmo una madrugada a las afueras de Piura (CV:96). La importancia de estos pasajes será retomada en la lectura freudiana de la obra.

En las unidades narrativas que relatan la vida de Fushía el narrador, con la excepción de la última unidad que está relatada en presente (F16), sólo emplea el pretérito. Pero hay otra excepción, en la unidad F4 hay una escena cuando Reátegui intenta convencer a Lalita que se vaya con él (CV:115-18). El hecho de que esta escena está contada en presente refuerza su importancia, lo cual será estudiado en la segunda lectura de la obra.

Todas las unidades de la trama de Lituma están narradas en pretérito, la única excepción es constituida por una descripción de la casa verde en I5 (CV: 173-76). Este hecho concede cierta importancia a esta escena.

Las unidades relativas a la historia de Bonifacia antes de su llegada a la misión están narradas en presente (Ba1-Ba11). Mientras que las unidades que relatan su vida a partir de su llegada a la misión están narradas en pretérito, pero en las cuatro primeras unidades, la narración en pretérito está interrumpida por descripciones en presente (B1-B4).

Hay un deslizamiento constante entre el presente y el pasado. El narrador se aprovecha, o bien de los diálogos, o bien de las descripciones ambientales para situar al lector en el pasado. Tanto el deslizamiento ambiental como los diálogos son más comunes en la historia de Fushía que en las otras, en esta perspectiva la historia de Fushía es la más íntegra, quizá la más trabajada. El hecho de que no hace falta ninguna subtrama que agregue información en la historia de Fushía, sino que toda información necesaria sea presentada en la trama central, parece corroborar esta hipótesis.

Los saltos constantes del presente al pasado da una sensación de como si los personajes viviesen a través del pasado, como si estuvieran atrapados en el pasado. La misma estructura del libro, el enredo constante del pasado con el presente, refuerza esta impresión.

La historia de Anselmo tiene un carácter mítico, el propio don Anselmo contribuye a crear este carácter cuando se niega hablar de la Casa Verde en líneas narrativas que no sean la suya. El narrador afirma que circulaba varios mitos acerca de don Anselmo (CV:71). Existen indicadores en el texto que hacen pensar que el narrador en tercera persona está narrando algo que a su vez le ha sido contado por alguien:

> Don Anselmo, dicen, habitaba el último piso, esa angosta cúspide, y nadie, ni sus mejores clientes –Chápiro Seminario, el perfecto, don Eusebio Romero, el doctor Peroro Zevallos–, tenían acceso a ese lugar. […] Nuevos mitos surgieron en Piura sobre don Anselmo. Para algunos hacía viajes secretos a Lima, donde guardaba el dinero acumulado y adquiría propiedades (CV:128-29).

Así la propia forma de la narración contribuye a crear una sensación de mito. Pero en la última unidad narrativa de la novela, en una conversación entre el padre García y el doctor Zevallos poco después de la muerte de Anselmo, ellos hablan de la Casa Verde (A10). Hablan de los sucesos del primer prostíbulo de don Anselmo y su diálogo confirma la veracidad de los rumores. Ésta conversación no pertenece al ámbito mítico de la historia de don Anselmo,

contada por una voz anónima en tercera persona, sino es algo contado por dos personajes que son altos representantes de la sociedad dentro de la ficción. Angélica Mercedes también dice que ella trabajaba como cocinera para don Anselmo. La conclusión es que lo que se había convertido en un mito en Piura tuvo una base real. El mito del pasado de don Anselmo resulta ser verdad, con su muerte el pasado mítico llega a converger con el presente y la verdad acerca de la Casa Verde es revelada.

Esto es un ejemplo de la mitificación de la realidad, que va a ser una característica común en la narrativa de Vargas Llosa. Se podría decir que mientras que Gabriel García Márquez presenta el mito o lo fantástico de una manera realista, Vargas Llosa, en esta obra y en otras, mitifica la realidad. La realidad es presentada de una manera fantástica y se sirve de los rumores y de las habladurías de los personajes para conseguir este efecto.

En la historia de Fushía el presente, constituido por el viaje sobre el río junto con Aquilino, está intercalado por un pasado remoto que se va acercando poco a poco al presente, hasta que convergen con la llegada a San Pablo. El presente de Fushía termina cuando Aquilino le deja solo en San Pablo. La historia de Fushía sitúa al lector en un pasado no filtrado por la perspectiva de él sino este pasado es descrito por un narrador en tercera persona desde la perspectiva de otros personajes, sobre todo desde la perspectiva de Lalita.

La historia de Lituma es distinta. El presente no viene intercalado con el pasado. Su vida en Santa María de Nieva constituye el pasado y su retorno a Piura desde su encarcelamiento en Lima constituye el presente. El presente es su reencuentro con los inconquistables, este presente termina en la chichería de Angélica Mercedes la madrugada de la muerte de don Anselmo. La historia de Lituma tiene un carácter más subjetivo que la de los otros.

En la historia de Bonifacia el presente es intercalado con un pasado reciente, un acontecimiento que acaba de ocurrir. También hay una presencia de un pasado remoto en las unidades narrativas que tratan del origen de Bonifacia, este pasado remoto va acercándose al presente.

A pesar del carácter fragmentario del libro la concepción del tiempo es lineal. Lo cual no quiere decir que no haya información presentada de una forma aleatoria y no lineal, ya que dentro de una trama puede haber información de un tiempo remoto, información que incluso pertenece a otra trama. Lo que a primera vista parece una fragmentación del tiempo, más bien es una fragmentación de la información. En cada trama o subtrama el tiempo es lineal, y sólo es interrumpido por las otras tramas. La acción simultánea, o el

perspectivismo, no existe en la novela, o sea, puede ser que dos acontecimientos ocurren a la vez pero no se percibe la misma acción desde diferentes puntos de vista.

La composición de la novela contribuye a crear una sensación estancada del tiempo. El lector se da cuenta de que el tiempo ha pasado porque una escena sucede a otra en la cronología pero nunca porque los personajes revelen cambios, parecen estáticos y sus vidas en el presente en gran medida sólo parecen ser una función de su pasado. No obstante, hay críticos que opinan lo contrario, y ven el hecho de que los personajes tengan diferentes nombres en los distintos ámbitos geográficos, como algo que subraya que los personajes de la novela cambian según el entorno (Ortega, 1969:139). Según esta concepción el cambio de los personajes no sería algo que tenga tanto que ver con la evolución de su forma de ser, como una función de factores externos, como el cambio de un nombre. Quizás sería adecuado distinguir entre un cambio profundo, del cual el padre García es el único ejemplo, y el cambio superficial ejemplificado por Bonifacia y Lituma, que cambian de nombre como una función del entorno.

Mientras que parece cierto que Lituma realmente cambia cuando está en la selva, Bonifacia sigue actuando siempre de la misma manera, sacrificándose a sí misma para los demás. El argumento más relevante en contra los críticos que sostiene que los personajes cambian como una función del ámbito, o del transcurso del tiempo, es la propia experiencia caótica de la lectura. Si los personajes hubieran cambiado habría sido mucho más fácil detectar siempre donde se hallaban en su desarrollo personal, y así se hubiera podido identificar las unidades narrativas sin problemas y reconstruir la cronología de la novela. Pero el mismo estancamiento de los personajes crea la sensación de que todo ocurriese al mismo tiempo, como si el tiempo no pasara.

2.3 Contenido aparente

Desentrañar el contenido de *La casa verde* no es una tarea fácil, ya que hay que encontrar una unidad temática. El primer paso en este proceso ha sido la exposición de las técnicas narrativas que sirve como punto de partida para el análisis del contenido.

En principio *La casa verde* fue pensada como dos historias independientes: una de Santa María de Nieva y otra de Piura, que el autor luego decidió integrar en una novela (Vargas Llosa, 1971b:50-51). Lo cual, como se verá a continuación, tiene una implicación para el contenido de la novela y aunque las dos historias

en gran medida son independientes existen nexos entre las dos. Bonifacia y Lituma son personajes centrales que funcionan como nexos entre la selva y Piura, mientras que Fushía sólo es un personaje de la selva, y don Anselmo sólo es un personaje de Piura. Vargas Llosa advierte que Anselmo también era de la selva (Vargas Llosa, 1971b:67). Pero aunque tal afirmación llega del autor no tiene ningún sustento en el propio texto, a parte de la afirmación de Anselmo, de la cual el lector no puede fiarse ya que Anselmo puede mentir.

El escenario de la acción de Santa María de Nieva está limitado a la casa de Adrián Nieves, a la misión, al desembarcadero, a la casa del gobernador y a las diferentes expediciones por la selva, que en total son cinco: la expedición a Chicais para recoger a las dos niñas; la expedición a la selva para buscar a las niñas que han escapado de la misión; la expedición a Urakusa del cabo Roberto Delgado para recoger una pomada contra los mosquitos que termina con un asalto por los aguarunas y la huida de Adrián Nieves (esta expedición parte de la guarnición de Borja); la expedición a Urakusa para castigar a Jum y, por último, la expedición a la isla de Fushía para prender a los bandidos.

En Piura la acción se centra en las dos Casas Verdes, el lector también sigue a los inconquistables en las chicherías de la Mangachería. Otro escenario es la plaza y el hotel La Estrella del Norte. En el centro de los dos ámbitos geográficos se hallan dos instituciones de mujeres, una de prostitutas y otra de monjas.

El clima y la naturaleza son descritos como hostiles en los dos ámbitos, pero las descripciones distan mucho entre sí. En la selva hace mucho calor, todo está lleno de barro y de tierra. El aire es un vaho caliente lleno de mosquitos. Cuando empieza a llover no para y todo se moja. La piel arde de picaduras, y si uno se descuida incluso le pueden picar los alacranes, como le pasa al práctico Nieves. Santa María de Nieva está cercada por una selva impenetrable y la única manera de moverse es por los ríos. Al mismo tiempo la selva es un ambiente frondoso y fértil.

En Piura la sequía es extrema, y hace mucho calor. El lecho del río está seco largas épocas del año, el viento fuerte de las tardes lleva arena y corta la cara. Los gallinazos esperan que haya algún cadáver para comer. Piura está ubicada en un ambiente estéril y yermo, cercada por las dunas de arena que amenazan la ciudad y el viento que golpea las casas con arena hace que las casas den la impresión de ser antiguas y a punto de derrumbarse. La única característica común en las descripciones de los dos lugares es el calor, pero es un calor totalmente distinto, uno húmedo y pegajoso, otro seco y arenoso.

Fushía es el personaje central de la selva y Anselmo el de Piura. Los dos tienen un origen enigmático y llegan de fuera, de algún lugar remoto. La historia de Anselmo es la historia de alguien que llega de fuera y que viola el orden pero que al final es aceptado, ya que llega a cambiar la ciudad, que al final se ha adaptado a él tanto como él se ha adaptado a la ciudad. Un ingrediente importante es la llegada de alguien de fuera, es como si sin esta llegada no habría una historia, y parece ser una condición inicial para el engranaje literario de *La casa verde*. La temática que se repite en los cuatro tramas centrales es la de llegar de fuera a un sitio nuevo. Bonifacia llega de fuera dos veces, posiblemente tres, ya que puede ser que Jum la encontrara y que la trajera a su pueblo. Ella cambia de lugar como consecuencia de los demás, y este cambio no depende de sus propias decisiones. Fushía tiene que estar cambiando de destino constantemente como consecuencia de sus quehaceres y, debido a que vive en la clandestinidad, sus viajes se hacen cada vez más difíciles. Anselmo llega de fuera y se queda en Piura, por su propia decisión. Lituma deja su vida en Piura para vivir una vida como sargento en la selva, y cuando vuelve a Piura vuelve a su antigua vida, también por decisión propia.

La historia de Fushía es la historia de un hombre resentido y frustrado que lucha en contra de su medio. Su gran trauma es haber partido de cero, no tiene una herencia ni tampoco proviene de una familia con poder. Es una historia llena de odio, de celos y de venganza. Aunque Fushía también revela otro aspecto de sí mismo cuando dice que quiere volver a Campo Grande y morir allí, quiere averiguar lo que fue de sus amigos de cuando era muchacho y de sus parientes (CV:420). Aquilino le dice en una ocasión que Fushía y él se parecen ya que los dos están llegando al final de la vida, tan pobres como nacieron (CV:164).

Como ha sido señalado por la crítica, existe un paralelismo entre la historia de Fushía y la figura de Kurtz en *El corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad (Armas Marcelo, 2002:276). Y por lo tanto se podrá concluir que la posición de Fushía también encierra una crítica y un rechazo a la civilización, como hace la figura de Kurtz en la novela de Conrad.

Por un lado Lituma está gobernado por el código del machismo, toma su venganza de Josefino y también muestra hombría cuando desafía a Seminario a la ruleta rusa. Por otro lado intenta cambiar y muestra tener una voluntad propia. Lituma se va de Piura pero vuelve, intenta renovarse pero no es capaz. La historia de Lituma es la historia del código invisible que maneja la vida de los hombres de Piura y al mismo tiempo su historia es un testimonio de la imposibilidad del cambio.

Bonifacia también tiene un origen enigmático, la recogió Reátegui cuando iba a castigar a Jum y la llevó a la misión. La historia de Bonifacia es la historia trágica de alguien que se sacrifica para los demás y termina como prostituta, es una historia del autosacrificio.

Los personajes centrales son muy diferentes entre sí: Anselmo es un visionario que llega a Piura con nuevas ideas; Fushía es un resentido que quiere vengarse; Lituma es una víctima de las circunstancias y sólo es capaz de cambiar como una función del entorno; Bonifacia es la altruista que se sacrifica por los demás. Pero a pesar de estas diferencias, todos actúan como si estuviesen atrapados en el pasado. La orfandad, la procedencia enigmática y el destino trágico se repiten en la nueva generación.

Lalita es otro personaje importante, su historia parece ser la de la mujer que no puede estar sola, no parece importarle tanto el marido como tener una familia. Cuando el marido se va ella le sustituye rápidamente, y cuando ella se va ya tiene un nuevo hombre junto a su lado. Incluso todos los niños de Lalita se parecen mucho a pesar de que tienen tres padres diferentes. Lalita parece ser el símbolo de la madre por antonomasia, ella hace todo por sus hijos, parece feliz y con el tiempo se convierte en una madre gorda, asemejando la misma Pachamama, la diosa madre de los incas.

La historia de Josefino Rojas, el hijo del lanchero Carlos Rojas, que cruzaba las reses que iban al matadero por el río y quien vio a Anselmo una madrugada antes de que empezara a construir la Casa Verde, difiere de las otras (CV:95-97, 274-75). Josefino se distingue de los otros inconquistables de dos maneras: no es mangache y el lector llega a tener noticias acerca de su padre. Josefino rompe con el código de los machos piuranos y los otros le vuelven la espalda. Al mismo tiempo viene de fuera y nunca llega a ser uno de los mangaches. Josefino obliga Bonifacia a abortar, y con este acto se convierte en el asesino del hijo de Lituma.

Dada la complejidad de la novela, la obra presenta un sinfín de interpretaciones posibles, lo cual también se refleja en la crítica.

La novela puede ser interpretada como una parábola del sufrimiento, tanto del mundo latinoamericano como del mundo entero. Porque, aunque la novela indaga en lo local, en una ciudad peruana y en la selva peruana, el contenido puede tener repercusiones universales. La visión del mundo comunicado en la obra es muy negra y parece comunicar que en los sustratos más bajos de la vida humana no hay cambio posible. La extensa galería de personajes y la composición compleja de la obra contribuyen a crear una imagen caótica y por

esta razón la novela asemeja a la misma vida, pero es una visión de la vida en la cual todos los personajes tienen un destino similar nadie sale bien parado. Además, todos sucumben en el intento de llegar a tener una vida digna. Por estas razones una temática general de la obra es el destino trágico del hombre.

La crítica ha advertido que existe una diferencia entre los personajes masculinos y los femeninos. Mientras que las mujeres son descritas más bien como víctimas pasivas, con la excepción de la Chunga y Lalita, los hombres en general se gobiernan por la venganza y por el odio. Luis Loayza escribe que hay una lealtad ciega en Lalita y Bonifacia (Loayza, 1972:139). Esta observación de Loayza resulta ser una simplificación. Lalita sí es leal, pero sólo con respecto a sus hijos. Pero ¿con quién es leal Bonifacia cuando se deja convencer por Josefino, con las madres, con Josefino o con Lituma? Más que leales las dos mujeres son víctimas de la violencia y del poder que ejercen los hombres sobre ellas, como también lo es la Chunga, porque ¿qué más remedio le queda a ella que convertirse en la dueña de un establecimiento de prostitutas? Otra representación de la mujer son las monjas, ellas complican la imagen más aun ya que creen hacer el bien pero realmente hacen el mal.

A diferencia de las mujeres Fushía, Reátegui y los inconquistables actúan siguiendo los códigos de hombría, aunque esto no es cierto con respecto a todos los hombres. Anselmo levanta su establecimiento con mucha calma, y respeta al padre García quien a su vez lo considera como su peor enemigo. El padre García es un hombre terco y severo, pero cuando se cumple su obsesión, es decir cuando se muere Anselmo, el mal de Piura según él, al padre García ya no le queda nada más. Su meta se ha colmado y se convierte en otro hombre. Anselmo, Fushía y el padre García se parecen ya que se guían por grandes proyectos vitales, aunque sus motivos son muy distintos. Anselmo y Fushía fracasan mientras que el padre García logra su objetivo, y parece ser este hecho lo que le obliga a cambiar. Aquilino es un hombre que parece contento con su vida de navegante por los ríos. En una entrevista Vargas Llosa comenta los personajes de *La casa verde* de la siguiente manera:

> En La casa verde he tratado de encontrar un procedimiento técnico que haga eso más visible, y es el hecho de haber suprimido casi completamente los personajes colectivos, es decir grupos que pertenecen a realidades distintas. Es que yo no creo que existan individualidades absolutamente soberanas. Lo que creo es que existe en casi todos los hombres una gama de posibilidades más o menos idénticas y que se manifiestan de acuerdo con las situaciones diferentes en que viven los hombres. Lo que me interesa fundamentalmente es mostrar esas posibilidades en movimiento. Las posibilidades de acción y de reacción de los hombres son más o menos semejantes. Las variedades proceden más bien del

> exterior, de ese acondicionamiento provocado por factores de toda índole: la geografía, la historia, la experiencia de la infancia, de la adolescencia. Por eso me interesa el acto: la respuesta del hombre frente a una situación dada. Yo creo que la excepcionalidad de un individuo no proviene jamás de algo inmanente en él, sino de la alianza de una serie de condiciones y elementos exteriores y también interiores, pero que son comunes a la especie. (Harss, 1968:442-43).

Es como si todos los personajes fueran uno y el mismo que se halla en diferentes circunstancias. Sólo hay dos arquetipos, la mujer y el hombre. Por lo demás la actitud de los personajes esta completamente dependiente de sus experiencias anteriores y del contexto.

Entonces ¿de qué trata *La casa verde*? Un tema general es la ausencia de padres. La historia de *La casa verde* es una historia de huérfanos, casi todos los personajes lo son. Al mismo tiempo que la novela se centra sobre figuras paternas y maternas, la ausencia de éstas en la estructura familiar se vuelve el eje del engranaje novelesco. La diferencia entre los destinos de Josefino y Lalita con respeto a los otros subraya este tema.

Tanto Fushía como Anselmo parecen carecer de padre. Con la excepción de Josefino no se menciona los padres de los inconquistables ni una vez. Este hecho establece un nexo entre el levantamiento de la Casa Verde y la figura paterna, ya que el padre de Josefino ve a Anselmo la madrugada que éste empieza la construcción del prostíbulo. Josefino desaparece, la historia no lo sigue.

Anselmo es el padre de la Chunga pero en ningún momento hay noticias de un lazo emocional o sentimental entre ellos. Lo mismo es el caso de Fushía y su hijo Aquilino. Fushía no se interesa por su hijo en absoluto y Aquilino viejo le regaña. De los padres de Lituma no hay la menor noticia y el hijo de él muere antes de nacer por el aborto impuesto por Josefino, pero ni Lituma ni Bonifacia parecen tristes. La ausencia de la figura paterna es remediada en parte por el padre García, y la ausencia de la figura materna es sustituida por las monjas y por las prostitutas. Pero hay otra representación de la familia, la familia de los aguarunas. Las monjas les roban sus niñas y los aguarunas lamentan la perdida, Jum incluso va a Santa María para reclamar a Bonifacia. Es llamativo que esta sea la única vez en la novela que alguien se lamenta de la perdida de los niños o padres.

Todos los personajes centrales tienen hijos a lo largo de la historia, vienen de fuera y no les importan sus hijos. Los cuatro personajes centrales tienen un pasado enigmático y no se sabe nada acerca de sus padres. Al mismo tiempo viven atrapados en el pasado aunque deberían estar preocupados por su pasado son incapaces de convertirse en unos padres más o menos normales. Aunque el

pasado es evocado constantemente no parecen capaces de comprender como sus experiencias les han formado, y por eso no pueden evitar repetir el pasado en el presente. No pueden cambiar y parece ser la falta de introspección lo que les impide el cambio, por eso sólo pueden cambiar en función de condiciones externas, como puede ser el ámbito geográfico. Debido a que carecen de una vida interior están condenados a repetir la tragedia cotidiana a la que han sido destinados desde su nacimiento.

Otro tema importante de la novela es el referente a la posición del usurpador y el usurpado, o amo y esclavo ya presente en *La ciudad y los perros*. Los personajes parecen estar condenados de antemano a una posición o a otra y la diferencia entre ellos reside sobre todo en la oposición entre la terquedad y el oportunismo. Lalita, Nieves, Fabio, Reátegui, Aquilino y los inconquistables, se guían por el oportunismo, mientras que Fushía, don Anselmo, el padre García, Bonifacia y Jum son personajes que más bien se guían por las ideas fijas o por sus convicciones. Lituma constituye un caso a parte, ya que cuando está en la selva su comportamiento es basada en sus convicciones y en Piura cambia por completo. Quizá es por esta complejidad que parece ser el único personaje realmente vivo de la novela.

Otro tema de la novela es el destino. Los personajes parecen predestinados, y no pueden hacer mucho para cambiar su suerte. Un ejemplo de ello, que en cierto sentido resume toda la novela, es cuando el Joven, un guardia que trabaja con Lituma, dice: “Por eso yo creo que las penas que uno lleva adentro lo explican todo – dijo el Joven-. Por eso terminan unos de borrachos, otros de curas, otros de asesinos.”(CV:307). Al mismo tiempo que la novela es una denuncia de las duras circunstancias tanto de la selva como de los barrios pobres de Piura, parece comunicar que a pesar de todas las desgracias los personajes son capaces de sobrellevar su carga e incluso encontrar pequeñas alegrías. El contenido aparente de *La casa verde* es la tragedia familiar e individual que se repite constantemente.

2.4 Recepción de la obra

Los críticos han interpretado *La casa verde* como una metáfora de Latinoamérica (Mcmurray, 1971:191). Otros han visto la novela como una metáfora de la miseria, de la incomunicación y de la soledad, es decir, de la condición humana (Martínez Moreno, 1972:129). Puede ser que la novela en cierto sentido es una parábola de la condición humana pero encierra muy pocas muestras de sufrimiento auténtico. Los únicos personajes que realmente parecen sufrir son Jum y los aguarunas cuando pierden sus niñas, y por esta razón es difícil ver la novela como una metáfora del sufrimiento y de la condición humana.

Otros críticos opinan que Vargas Llosa respeta la libertad de los personajes y que la novela encierra un optimismo y una vitalidad ya que parece comunicar que el hombre pueda mantener su dignidad bajo cualquier circunstancia (Loayza, 1972:140). Esta afirmación también puede ser cierta pero al mismo tiempo se podría decir que los personajes pasan por los sucesos sin ser afectados en absoluto, es como si les diera perfectamente igual lo que les ocurre. Lejos de cualquier optimismo, más bien parece encerrar un negativismo aplastante.

Muchos críticos han llamado la atención de la figura de Fushía y algunos, como Luis Harss (1981:143-55) y Armas Marcelo (2002:276), han advertido que Fushía se asemeja a Kurtz, el famoso y enigmático personaje de la novela *El corazón de las tinieblas*, de Joseph Conrad.

Hay varios estudios de la forma de la novela, y debido a la complejidad de la misma las interpretaciones de la obra distan mucho entre sí. Algunos, como por ejemplo Sara Castro-Klarén, basándose en la complejidad formal de la obra, han concluido que el contenido de la obra es la fragmentación y la alienación (Castro-Klarén, 1981:129-42). No hay ningún estudio que, de una manera satisfactoria, explique la implicación que las técnicas narrativas tienen para el contenido de esta obra.

El tema edípico no ha sido explorado en *La casa verde*. Boland deja de lado a esta novela, dado que él sobre todo explora el conflicto edípico reflejado en la relación entre los protagonistas y sus padres esto no es de extrañar.

3 Primera lectura de *Los Cachorros*

Los Cachorros, publicada por primera vez en 1967, es la novela más corta de Vargas Llosa, por lo que en ocasiones ha sido denominada cuento por algunos críticos.

3.1 Sinopsis

La novela empieza con la llegada de un nuevo chico de ocho años, llamado Cuéllar, al colegio Champagnat, en el barrio de Miraflores, Lima. Cuéllar es un niño estudioso, el mejor de su clase, además de estar muy protegido y mimado por su familia, quien le concede todos sus caprichos. Junto a sus compañeros miraflorinos: Choto, Chingolo, Mañuco y Lalo, forma un grupo inseparable con el que vivirá las experiencias de la juventud y de la adolescencia. Cuando Cuéllar se empeña en formar parte del equipo de fútbol, consiguiéndolo gracias a la ayuda de su primo y de su padre, sufre un accidente. Un día, cuando Lalo y Cuéllar están duchándose, Judas, un agresivo perro danés de la escuela al que el protagonista había hecho frente en alguna ocasión, le ataca llegándole a emascular, por lo que Cuéllar es llevado al hospital.

Una vez recuperado, Cuéllar vuelve al colegio incorporándose a sus actividades deportivas pero con menos interés por los estudios. Judas, después de las amenazas del padre de Cuéllar a la escuela, es sustituido por cuatro conejitos blancos. Los compañeros le ponen el apodo de Pichulita y, aunque en un principio le molesta, termina por aceptarlo. Su castración le marca como diferente pero sigue formando parte del grupo. En el sexto curso se empiezan a interesar por las chicas, salen a bailar y empiezan a fumar.

Cuando sus amigos empiezan a salir con chicas, Cuéllar muestra un interés morboso por lo que hacen con ellas, aunque él no muestra muchas ganas de tener novia. En este momento se vuelve a marcar la diferencia y Cuéllar pierde su integración en el grupo. Intenta llamar la atención gracias a sus borracheras y a las locuras que comete. Cuando sus padres le regalan un coche, comienza a salir de nuevo con sus amigos y sus novias, pero ya no es capaz de ser uno del grupo, por lo que sus locuras aumentan. Las novias de sus amigos comienzan a sospechar la causa por la que Cuéllar no busque novia.

Cuando aparece una chica llamada Teresita Arrarte, Cuéllar se relaja, cambia su forma de ser y deja de hacer locuras, volviendo a integrarse en el grupo. Tiene la esperanza de que puedan operarle, pero cuando su padre le dice que no es

posible, su sufrimiento se incrementa por el hecho de no atreverse a confesarle su amor a Teresita. Llega un nuevo chico al grupo, Teresita empieza a salir con él y Cuéllar vuelve a las andanzas. Las chicas muestran cierta crueldad en los juicios que hacen de él y empiezan a llamarle maricón.

Las locuras de Cuéllar son cada vez más descabelladas. Sus amigos van a fiestas a las que él no puede ir y sus padres le regalan un nuevo coche, aunque su madre piensa que cualquier día se va a matar con él. Ahora la separación entre Cuéllar y el grupo es irreversible.

Los amigos de Cuéllar se hacen mayores y se casan. La ruptura entre él y el grupo es definitiva. Cuéllar intenta satisfacerse con relaciones homosexuales y termina matándose en la carretera. Sus antiguos compañeros se integran en la vida rutinaria y al final de la historia tienen hijos que ya estudian, en el Champagnat o en otros colegios parecidos.

3.2 Aspectos de las técnicas narrativas

A pesar de su carácter breve *Los cachorros* es una novela compleja.

3.2.1 Esquema de la obra

Capítulo	Páginas	Contenido
I	55-68	Cuéllar llega al colegio. Se incorpora en el grupo. Castrado por el perro Judas
II	69-80	Cuéllar en el hospital. Cambia de actitud. Los hermanos son indulgentes
III	81-94	Empiezan a llamarle Pichulita. Cuéllar se opone pero termina por aceptar el apodo
IV	95-106	Desafía el grupo. Crisis sentimental. Se enamora de Teresita
V	107-115	La separación con el grupo es irreversible, no participa con el grupo
VI	117-121	Los amigos se casan. Cuellar se mata en un accidente de tráfico

La edición citada de la novela abarca un total de 66 páginas distribuidas en 6 capítulos, claramente discernibles por la actitud de Cuéllar.

3.2.2 Narrador

Hay dos voces o narradores. Una de ellas es colectiva y pertenece al grupo de los cuatro amigos de Cuéllar. Es una voz en primera persona plural, es excluyente ya que no introduce a Cuéllar en el nosotros sino que habla de él en tercera persona, desde la perspectiva del grupo. La otra voz es anónima y habla de todo el grupo en tercera persona, es incluyente desde un principio ya que se refiere a Cuéllar y a sus amigos como un todo, pero con el transcurso del tiempo va marcando una diferencia entre el protagonista y el resto del grupo. Alfredo Matillo Rivas considera al narrador en tercera persona como el sexto personaje de *Los cachorros* (Matilla Rivas, 1972:162).

La composición es una mezcla continua entre la primera persona plural y la tercera persona plural. Tanto la voz anónima en tercera persona como la voz colectiva en primera persona plural, emplean el pretérito y narran desde una posición futura con respecto a lo narrado.

El empleo de la primera persona plural, el nosotros, en cierto sentido incluye al lector y le hace copartícipe del texto, como ha señalado José Miguel Oviedo (1972:158).

El narrador colectivo marca una distancia entre Cuéllar y sus amigos ya que nunca llega a formar parte de ellos. El narrador anónimo tampoco llega a incluir Cuéllar del todo en el grupo. Esta característica formal de la novela subraya la diferencia entre el protagonista y el grupo que es reflejada en el contenido de la obra (Luchting, 1969:146). También marca una distancia entre el lector, parte del gran nosotros y Cuéllar. De esta manera el lector también participa en su muerte.

3.2.3 Técnicas narrativas

La novela está estructurada sobre un procedimiento técnico basado en el empleo de diferentes narradores, uno en tercera persona y otro en primera persona del plural, y en el empleo de diminutivos. Este constante uso crea una intimidad y una leve ironía, lo cual ha sido señalado por Julio Ortega que incluso compara *Los cachorros* con un tebeo. Ortega considera que las formas verbales actúan como significantes de una metáfora verbal:

> Así el amplio empleo de los diminutivos no sirve solamente para crear intimidad y leve ironía […] se va convirtiendo en un curioso balbuceo: se trata de una contradicción entre la edad de los personajes y el tono de habla que sigue siendo idéntico, tan andrógino o asexuado como en la infancia […] el balbuceo irritante de los personajes hacia el final del texto los configura ya fuera de la anécdota, los señala como hombres estupidizados por la prolongación de reacciones privativas de la adolescencia. (Ortega, 1969:146).

El propio Vargas Llosa dice que con *Los cachorros* quería encontrar un procedimiento, mediante combinaciones rítmicas, que expresara simultáneamente la realidad objetiva y la realidad subjetiva en una misma frase (Oviedo, 1972:156-57).

3.2.4 Tiempo

En total la historia de la novela abarca aproximadamente 26 años, distribuidas de la siguiente manera: capítulo I: 2 años, II: unos 5 años, III: unos 5 años, IV: unos 2 años, V: unos 2 años y VI: unos 10 años. Los 26 años son el tiempo que

hay entre una generación y otra, es decir entre los padres y sus hijos. La novela comienza en una generación y finaliza en otra, lo que crea una sensación circular a pesar de que el tiempo de la novela es lineal. Está relatada en pretérito desde una posición futura con respecto a los sucesos de la novela; trata de algo acabado, la historia de la muerte de Cuéllar.

La narración empieza en los años cincuenta, según multitud de indicadores temporales que fácilmente permiten determinar el contexto histórico.

La voz del narrador colectivo no cambia durante el transcurso de la novela a pesar de que transcurren aproximadamente 26 años desde la llegada de Cuéllar al colegio hasta su muerte. Narra con la misma voz infantil, como si estuviese atrapado en el pasado, incapaz de liberarse de su peso, supuestamente por la simple razón de que nunca emprenden la rebelión. La voz infantil del narrador colectivo funciona como un testimonio formal de su inmadurez.

3.3 Contenido aparente

Para penetrar en el contenido de *Los cachorros* primero hay que distinguir dos diferentes historias que encierra la obra: la historia de Cuéllar y la historia de sus amigos, es decir, de los cachorros. Esta división viene subrayada por el empleo de las diferentes voces de la novela.

Los cachorros es una novela que tiene que ser interpretada a la vez como una novela realista y una novela simbólica. La castración de Cuéllar no puede ser interpretada como un mero hecho simbólico, o sea no se puede reducir la novela sólo al nivel simbólico. Al mismo tiempo no se puede limitar la interpretación de la emasculación de Cuéllar sólo al nivel realista. *Los cachorros* es una novela realista cuya interpretación depende de una serie de símbolos. La interpretación por lo tanto tiene que ser llevada a cabo a caballo entre el plano simbólico y el plano realista, en esta interpretación los dos planos se enlazan y se refuerzan, y la novela así es algo más que la mera suma de sus partes.

La historia de los cachorros es la historia del fracaso vital de los cuatro amigos de Cuéllar. En el primer párrafo del libro el lector se encuentra con unos chicos con muchas ganas de vivir. En el último párrafo, tras 26 años, el lector se vuelve a encontrar con los mismos chicos, ahora integrados en la vida de los adultos de una Lima burguesa. Son hombres que tienen de todo pero que han perdido la ilusión por la vida. Esta historia encierra una crítica severa dirigida hacia la sociedad burguesa. El grupo se va adaptando a este tipo de vida en cada etapa de la suya, llegando a la edad de sus padres tan inmaduros como cuando tenían 8

años. Por eso la voz de ellos no cambia; cuando la historia termina siguen siendo los cachorros dóciles que eran cuando la historia empezó. Además han dejado la individualidad a un lado, por eso su voz es colectiva. Es el precio que han tenido que pagar para llegar a formar parte de la sociedad burguesa.

"Los cachorros", es la representación manifiesta de la parte salvaje del ser humano que va a ser sometida a las normas para llegar a formar parte de ella, tiene que pasar por un proceso de formación cultural, lo cual también era el caso en *La ciudad y los perros*.

A diferencia de sus amigos, Cuéllar es un niño que destaca en todo lo que hace; es un niño modelo tanto para los curas del colegio como para sus padres. Es emasculado por el perro Judas en cierto sentido porque es el único que se enfrenta a él, al sacar su puñalito y decir que le va a cortar en lonchas. Es capaz de ir por sus propios caminos, es un niño dotado y esto es lo que la castración parece subrayar. Cuéllar tiene que ser sacrificado para que la sociedad burguesa pueda pervivir, ya que en este tipo de sociedad no hay sitio para un talento excepcional.

Independientemente de cómo se elija a interpretar la novela el nombre de Judas va a evocar un sentido simbólico. El hecho de que el perro lleva el nombre de Judas introduce un plano simbólico de índole bíblico en la novela. Si el perro que emascula a Cuéllar lleva un nombre tan cargado de significado indudablemente es para incitar al lector a interpretarlo, y advertir al lector de que existe un plano simbólico en la novela. Este plano no se limita sólo al nombre del perro, sino que el nombre Judas es lo que abre la novela a una lectura más profunda.

El nombre Judas es cargado de connotaciones en el mundo cristiano. El papel de Judas ha sido interpretado de diferentes maneras. La interpretación arquetípica de Judas y de su persona es representada por la gran mayoría de la tradición cristiana y quizá sobre todo por Dante. Según esta tradición Judas traicionó a Jesucristo, con el beso señaló quien era Jesucristo, es decir, quien iba a morir o ser sacrificado. Esto para la interpretación de *Los cacharros* significaría que las dentelladas de Judas marcan a Cuéllar como diferente, es el beso de Judas.

Otra interpretación de la función de Judas es la que ha sido propuesta entre otros por Quevedo[23] y más tarde por Bulgakov (1985). Esta tradición entiende que Judas cumple un papel necesario para colmar la importancia de Jesucristo. Según esta tradición el cristianismo en cierto sentido es el resultado del acto de Judas. Esta traición obviamente presenta una visión más ambigua de Judas que

[23] http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/46837286115805617422202/thm0000.htm

cumplió su papel de tal forma que Jesucristo murió, lo cual era necesario para que el cristianismo llegara a tener tanta importancia. Al mismo tiempo la muerte de Jesucristo también era lo que librara los seres humanos del pecado, él se sacrificó por los demás. Acorde con esta tradición se puede entender el sacrificio de Cuéllar como el sacrificio necesario para que todo pueda seguir como antes. Una cosa que habla a favor de esta interpretación es el hecho de que Judas ha desaparecido cuando Cuéllar vuelve al colegio y en su lugar hay cuatro conejitos blancos. Judas, o sea, el perro o la representación de lo animal, ha desaparecido para dar lugar a los cuatro conejos, es un sortilegio.

Si el perro funciona como una representación de Judas, Cuéllar puede ser la representación de Jesucristo. Hay aspectos del texto que sustentan esta tesis: Cuéllar se identifica con los marginados y con los diferentes, y se preocupa por las injusticias del mundo, y muere alrededor de los 33 años igual que hace Jesucristo. El nombre de Judas también puede ser la representación de la traición en general.

Cuéllar se diferencia de sus amigos y las dentelladas de Judas consagran esta diferencia, pero ¿por qué es diferente, por qué tiene que ser sacrificado Cuéllar, por qué él y no uno de los otros? Porque Cuéllar destaca en todo lo que hace, porque desafía al perro, porque viene de fuera y porque es más mimado que los otros.

En circunstancias normales el perro es un animal dócil, pero también encierra un lado salvaje, una agresividad representada en *Los cachorros* por el perro Judas. Por una parte Judas representa la agresividad de la sociedad burguesa hacía todo lo que sea diferente y no encaja en los marcos. Una interpretación plausible de "los cacharros" es que son los hijos que están integrándose en la sociedad para llegar a formar parte de ella. Lalo, Chingolo, Mañuco y Choto todos logran integrarse en la sociedad limeña, a diferencia de ellos Cuéllar fracasa, dado su condición de diferente.

El hecho de que son cuatro conejos puede ser interpretado como que el perro, o sea Judas y a continuación también Cuéllar, ha desaparecido para dar paso a los cuatro amigos (Choto, Chingolo, Mañuco y Lalo). Esto obviamente es una densificación del contenido aparente de toda la obra, es una metáfora del contenido. La metáfora no sorprende al lector ni cambia su visión de la obra, porque carece de tensión. Más bien es algo que el lector entiende cuando ha entendido la novela tal y como ha sido armada. Cuando se trata de obras de ficción estos tipos de metáforas funcionan como una restricción de las

posibilidades de interpretación del contenido, ya que delimitan las posibilidades connotativas del texto.

El perro sustituido por los cuatro conejitos es el símbolo de la integración en la sociedad burguesa, la integración al mundo de los mayores. Donde estaba el perro Judas ahora están los cuatro amigos, y el acceso para Cuéllar queda para siempre vedado. Los amigos han ocupado el lugar del padre. Al mismo tiempo la integración al mundo de los adultos de los amigos sólo ha sido posible gracias a la emasculación.

En Cuéllar la castración es real, es un estigma que lo marca como diferente, pero en sus amigos la castración es simbólica, entran en la sociedad burguesa ya no como hombres sino como unos castrados, por eso siempre van a hablar con la misma voz colectiva e infantil.

El perro Judas es la representación del padre. El lector sabe que Judas es un perro danés, agresivo y encadenado, y es este perro el que emascula a Cuéllar. No se puede considerar como una coincidencia que un perro es quien castra a Cuéllar, un perro es un cachorro maduro. La alusión a la relación entre padre e hijo no podría ser más clara. Oviedo señala que Cuéllar es mordido porque tenía miedo, ya que según él el propio texto nos dice que los daneses sólo muerden cuando huelen que les tienen miedo (Oviedo, 1972:154). Si Cuéllar tiene miedo también es cierto que se enfrenta con su miedo y amenaza a Judas, y más bien es mordido porque desafía a Judas. Desafía el orden social, pero en este mundo la rebelión va a llevar inevitablemente a una castración tan severa que todo intento está condenado al fracaso, la representación del padre, del orden, no va a tolerar lo diferente.

El perro también puede ser interpretado como Cerberos, el guardián de la muerte de la mitología griega. En cierto sentido la emasculación es la muerte de Cuéllar. Lalo dice que sacaban Cuéllar de la ducha desnudo y sangrando y que casi no le veía entre las sotanas negras (C:65). Esto puede ser interpretado como una alusión a una ceremonia funeraria, y alude a la muerte simbólica en los otros. Otro significado de la castración afín al anterior, es la muerte del individuo, la emasculación como muerte de lo individual, lo que tiene que ser sacrificado para que el individuo pueda llegar a formar parte del colectivo burgués.

La castración está relacionada con los curas del colegio, también llamados padres, y con su propio padre, ya que desde un principio Cuéllar goza de una posición privilegiada. Los curas le ponen como un ejemplo a seguir para los

otros niños y cuando llega al colegio es escoltado por su padre y el hermano Lucio.

Después de la castración Cuéllar poco a poco deja de formar parte del grupo. La diferencia entre él y los otros es subrayada cuando sus amigos empiezan a salir con sus novias. Para Cuéllar ese camino queda vedado para siempre. Cada vez se vuelve más loco y llega a compensar su condición de impotente con coches y tablas de surf, hasta el día que conoce a Teresita y le vuelve a brotar la esperanza de que los médicos puedan devolverle su hombría. Tras la decepción que sufre cuando su padre le comunica la mala noticia, se queda sólo en el mundo sin la esperanza de volver a ser como los demás. Se siente traicionado por su padre, por la sociedad y por los curas de su colegio, por haberle concedido un estatus especial. En un último y desesperado intento empieza a salir con chicos jóvenes hasta que se mata en un accidente de tráfico. Muere como una víctima de su propia compensación de la impotencia. Sus amigos sienten lástima aunque consideran que después de tanto sufrimiento fue él mismo quien se buscó su trágico final.

El contenido de la novela obviamente traspasa los límites entre la historia de Cuéllar y la de los cachorros. Los antiguos amigos de Cuéllar se integran en la vida burguesa y su círculo se cierra cuando sus hijos empiezan a estudiar. *Los cachorros* no sería una crítica de la vida burguesa si no fuera por el contraste con esta vida, que constituye la vida de Cuéllar. La vida vuelve a la normalidad pero la de Cuéllar ha sido sacrificada; él ha sido el sacrificio necesario, ha tenido que pagar el precio para que la vida pueda seguir igual, no ha habido un lugar para él en ese mundo. Cuéllar no ha sabido adaptarse a la mediocridad, destacando en todos los aspectos y por eso es castigado. Al mismo tiempo que Cuéllar es sacrificado algo de sus amigos se pierde. Esta es la función de la emasculación en el engranaje literario. Para que puedan adaptarse a la sociedad burguesa es necesario sacrificar la parte de ellos mismos representada por Cuéllar, según subraya la crítica: “Inmediatamente nos damos cuenta de que Cuéllar representa físicamente la muerte que en los demás es muerte espiritual; que su emasculación corresponde a la castración mental (espiritual) de un segmento determinado: la clase burguesa peruana [...]” (Matilla Rivas, 1972:162).

La novela está dedicada a la memoria del escritor peruano Sebastián Salazar Bondy. Salazar Bondy además de ser percibido como una persona diferente que lucha en contra de la sociedad, era un escritor peruano que influyó toda una generación de escritores en el Perú. Salazar Bondy es uno de los pocos escritores peruanos que Vargas Llosa admira y se puede detectar la influencia de su novela

Lima la horrible en la obra de Vargas Llosa, lo cual ha sido comentado por Wolfgang Luchting (1971:227, 229). Cuéllar es, según Luchting, la representación de Salazar Bondy (Luchting, 1971:229), un escritor que dirigió una severa crítica hacia la burguesía de Lima, por lo cual es fácil detectar su influencia en *Los cachorros*.

La rebelión del niño hacia el orden del padre es un paso decisivo en la emancipación del hijo, pero en la sociedad burguesa y machista de Lima esta posibilidad no es una alternativa, o bien se adapta a las circunstancias, es decir se convierte en un conejo más, o bien sucumbe en una lucha frustrada. Para que el individuo pueda llegar a formar parte de la sociedad es necesario que sacrifique algo de sí mismo, su individualidad. Este sacrificio simbólico va a ser representado por Cuéllar, el chivo expiatorio necesario para que los otros puedan llegar a formar parte de la comunidad burguesa. Cuéllar tiene que ser sacrificado para los demás, al mismo tiempo representa un aspecto de los otros que se pierde para siempre cuando se integran en la sociedad. Son evidentes las connotaciones con Mersault, el protagonista de *El extranjero* de Alberto Camus, una de las lecturas preferidas de Vargas Llosa (Vargas Llosa, 2002:203-11). Mersault niega aceptar las reglas del juego y prefiere morirse antes de aceptarlas. Mersault no hace lo que se espera de él, de esta manera, igual que Cuéllar, llega a representar una falta en los demás que optan por formar una parte del sistema y aceptar las reglas del juego. Es la actitud de Mersault y de Cuéllar que pone de manifiesto el carácter corrupto del sistema.

En el nivel realista de la obra el hecho de que Cuéllar no se atreve a declararse a las chicas, tiene que ser interpretado en función de su castración. El beso de Judas más que ser traicionero es un beso que le señala como diferente. Cuéllar ya era diferente desde un principio pero con la emasculación su diferencia es consagrada. Siendo diferente no es tolerado por la sociedad. Cuéllar no es capaz de cambiar, y la sociedad tampoco es capaz de cambiar. Por eso tiene que ser sacrificado. Es uno de dos, o bien Cuéllar tendrá que ser sacrificado o bien la sociedad tendrá que cambiar. Obviamente la sociedad puede más que él. Cuéllar es la víctima necesaria o el chivo expiatorio para que la sociedad burguesa pueda pervivir. Al mismo tiempo Cuéllar representa una parte del individuo que tiene que ser sacrificada para que la adaptación a la sociedad burguesa sea posible. Cuéllar es la representación de la castración de toda una generación. Tras la emasculación de Cuéllar, o sea su muerte simbólica, sus amigos pueden entrar en la comunidad de los adultos, pero entran en función de castrados: han tenido que sacrificar una parte de sí mismos. Cuéllar representa las

características que no caben en la sociedad burguesa. La crítica sobre todo ha enfocado este aspecto de la obra.

Tan sólo en una ocasión Cuéllar parece decidido a cambiar, es cuando conoce a Teresita. Pero como ya ha sido mordido por Judas no puede darse a ella por completo, es solamente un intento frustrado, de la misma forma que su relación pederasta con los jóvenes que se juntan con él. Su última esperanza es que los médicos, con el dinero de su padre, sean capaces de remediar la castración, pero no lo son. Esto hunde más a Cuéllar. Ya no le queda ni la esperanza de ser como los otros, de ser uno del grupo, y por eso emprende el camino que le llevará hacia su muerte, en cierto sentido un suicidio prolongado. En resumen el contenido manifiesto es que la diferencia no cabe en este mundo, la diferencia o la originalidad tiene que ser sacrificada para que todo permanezca igual, para que el mundo burgués pueda pervivir, esto es la moraleja de la novela.

3.4 Recepción de la obra

Muchos críticos han interpretado simbólicamente la castración como una parábola de la integración social, del tránsito de la adolescencia a la edad adulta y social (Ortega, 1969:147). Otros han leído la novela como una denuncia a la educación religiosa y la castración de la generación entera de Vargas Llosa (de la Torre, 1967:15), mientras que Luchting entiende *Los cachorros* como parábola del destino del artista en Hispanoamérica (Luchting, 1967:277).

Oviedo ha subrayado que la novela opera también en el plano realista, y que la lectura simbólica de la obra limita sus posibilidades, ya que para este crítico toda etapa formativa del hombre es una castración, no solamente la del artista (Oviedo, 1972:149). Entiende la obra como una metáfora o como una alegoría tragicómica de la sociedad peruana, y como la mayoría de los críticos, la interpreta como una crítica de la vida burguesa (Oviedo, 1972:155). El hecho de que el perro lleve el nombre de Judas se entiende, según Oviedo, como una prueba de que la novela es una caricatura, un pastiche, un realismo cómico que refuerza lo absurdo del culto al machismo, y según este crítico es en *Los cachorros* donde Vargas Llosa utiliza el humor por primera vez (Oviedo, 1972:143-51).

Según Vargas Llosa *Los cachorros* es una metáfora del artista castrado, o de una generación castrada, dice: “Puede que sea la idea de que el artista o el escritor en una sociedad como aquella se siente un hombre castrado, un hombre que está

limitado, condenado a una impotencia. O quizá se trata de toda una generación, una generación castrada, impotente." (Tusell, 1990:73).

Roland Forgues explora la posible homosexualidad de Cuéllar e interpreta su castración física como una sanción de su castración moral. Forgues concluye con la idea de que el protagonista es empujado hacia la homosexualidad como una consecuencia de su castración moral (Forgues, 1981:177-92). A pesar de que Forgues encuentra una serie de pruebas que explican la supuesta homosexualidad de Cuéllar, su estudio ha sido muy criticado. Uno de los críticos de Forgues ha sido Roy Boland, quien sostiene que no hay pruebas de la homosexualidad de Cuéllar, pero que, no obstante, es percibido como un homosexual en la sociedad en la que vive, lo cual no significa que lo sea (Boland, 1988:68).

Boland, que explora las influencias freudianas en la composición de *Los cachorros*, subraya que la novela tiene un doble fondo y que la confrontación entre el individuo adolescente y la sociedad coincide con un tema de parricidio (Boland, 1988:68-9). Boland interpreta la historia de Cuéllar como un parricidio invertido, la castración que ocurre cuando Cuéllar se está transformando en hombre y es consumado por un perro con el nombre de Judas. Según Boland no hay lugar a dudas en cuanto a que este perro es una representación del padre, y su nombre incita a una lectura simbólica. Además Boland advierte que Cuéllar es castrado por enfrentarse a Judas, es castrado precisamente por su miedo a la castración ya que Mañuco le ha advertido que los daneses sólo muerden si huelen el miedo (Boland, 1988:69-71).

La lectura de Boland muestra de una manera convincente la influencia freudiana subyacente en *Los cachorros*. Él encuentra una serie de analogías entre *Tótem y Tabú* y *Los Cachorros* que corrobora su tesis de que la novela es una alegoría de la teoría freudiana: por ejemplo señala el aspecto ritual de la confrontación entre Cuéllar y Judas, y también la lamentación colectiva de la desgracia de Cuéllar (Boland, 1988:71). Las analogías freudianas son la justificación que Boland necesita para sostener que la confrontación con Judas ha sido una confrontación parricida en el inconsciente de Cuéllar.

Para Boland la novela es una denuncia del sistema social y educativo del Perú, ya que Cuéllar, que en un primer paso es castrado psicológicamente por el padre, es castrado moralmente por sus amigos y por las chicas, y sobre todo por Teresita. Nadie le comprende, y él, que a pesar de tener un aparato sexual dañado conserva su libido intacta, va a convertirse en un alienado. Cuéllar teme al estigma de homosexual, según Boland, y esto se muestra de varias maneras:

desafía a sus amigos; proyecta sus temores al insultar a los demás llamándoles maricones; intenta compensar su condición con coches y tablas de surf; y también tartamudea al hablar de asuntos relacionados con su condición. Pero a fin de cuentas Cuéllar no puede remediar su condición ya que los prejuicios de la gente que le rodea es lo que le empuja hacia su muerte, y por lo tanto es la sociedad quien completa la castración que fue iniciada en su relación con el padre (Boland, 1988:71-76).

La sociedad limeña de los años cincuenta está sexualmente reprimida y no tolera a quien no encaja en la norma machista, y por eso juzga a Cuéllar como homosexual, además de los juicios de la gente, que le alienan cada vez más, según Boland. Las fuerzas de represión interiores, es decir, las psicológicas, son reforzadas por las fuerzas de represión exteriores, es decir, la sociedad. Según la interpretación de Boland, la tragedia de Cuéllar, un hombre heterosexual impotente, radica en que los demás le desdeñan por no ser como ellos. Por esta razón Boland concluye señalando que la novela es una denuncia de una colectividad que refuerza el trauma causado inicialmente por la relación entre el hijo y su padre, una sociedad que conduce al pobre alienado a la muerte (Boland, 1988:78-82).

4 Primera lectura de *Conversación en la Catedral*

Conversación en la Catedral es la novela más voluminosa de Vargas Llosa y fue publicada por primera vez en 1969.

4.1 Sinopsis

La novela trata de los acontecimientos políticos en Perú, y sobre todo en Lima, en la década de los años cincuenta. La dictadura de Odría y su caída es reflejada a través de la historia de algunos personajes, de tal manera que el quehacer de las familias se entreteje con los sucesos políticos.

La novela gira en torno de la familia Zavala, una familia de la oligarquía peruana. Santiago, el hijo menor, se rebela contra su familia y decide ingresar en la Universidad de San Marcos en vez de la Universidad Católica, que hubiera sido la preferida por sus padres. En San Marcos se hace amigo de un grupo de jóvenes comunistas y se enamora de Aída, una chica de este grupo, pero Santiago es demasiado tímido para declararle su amor, y sufre intensamente cuando ella empieza a salir con su amigo Jacobo. Cuando Santiago es encarcelado junto con sus amigos por haber planeado una manifestación en contra del régimen de Odría, don Fermín, el padre de Santiago, le saca de la cárcel gracias a sus influencias políticas.

Para sacar su hijo de la cárcel don Fermín ha tenido que recurrir a la ayuda de Cayo Bermúdez, el brazo derecho del presidente. Cayo le hace entender a Fermín que le tiene bajo vigilancia y Fermín, que forma parte de una conspiración tramada contra Odría, se enfada. Cayo encarcela o castiga a los responsables de la conspiración pero no puede controlar los sentimientos del pueblo, que empieza a levantarse en contra de Odría en diferentes puntos del país. Desencadena una revolución y el pueblo exige la renuncia de Cayo que dimite y deja el país.

Mientras tanto Santiago ha dejado su casa y está viviendo en una pensión barata. Para ganar dinero está trabajando como periodista en el periódico “La Crónica”, allí conoce a Carlitos, un periodista desengañado, con quien va a charlar y a tomar cerveza. Una prostituta llamada Hortensia, apodada la Musa, es acuchillada y junto con Becerrita, un periodista veterano, Santiago va a hacer un reportaje sobre el caso. Cuando entrevistan a una amiga de la Musa que se llama Queta, ella dice que el asesino fue Ambrosio, el chofer matón de don Fermín. Queta también revela que el chofer había sido el amante de don Fermín y a

Santiago se le viene el mundo abajo cuando se entera de la supuesta homosexualidad de su padre.

Ambrosio había sido amigo de Cayo en Chincha, su pueblo, y le había ayudado a raptar a su esposa, lo cual fue motivo para una separación definitiva entre Cayo y su padre, llamado el Buitre. En Lima Cayo contrata a Ambrosio como su chofer. Una noche don Fermín conoce a Ambrosio en casa de la Musa, que era la dama de compañía de Cayo, tienen un encuentro sexual en el coche y pronto Ambrosio empieza a trabajar para Fermín.

En casa de Fermín Ambrosio conoce a Amalia, una empleada que trabaja para la familia Zavala, se enamora de ella y salen a escondidas. Dejan de verse cuando Amalia es echada por haber estado coqueteando con Santiago y su amigo Popeye. Amalia empieza a trabajar en el laboratorio de don Fermín, donde conoce a Trinidad, un hombre que trabaja allí, se enamoran e inician una relación amorosa. Amalia queda embarazada pero la criatura muere durante el parto y unos días después muere Trinidad como consecuencia de una paliza que le proporciona Hipólito, un compañero de Ambrosio. Amalia se deprime y al final se queda sin trabajo pero vuelve a encontrarse con Ambrosio quien le consigue trabajo en casa de la Musa. Ambrosio y Amalia pronto vuelven a salir juntos y tienen una hija.

En la casa de la Musa Ambrosio también llega a conocer a Queta, se queda hechizado por ella y empieza a acostarse con ella pagando 500 soles cada vez. Cuando Cayo tiene que dejar el país la Musa se queda sin fondos, cada vez cae más bajo y termina por chantajear a don Fermín, le amenaza con contar su relación con Ambrosio a su familia y a todos los que conoce si no le da dinero. Parece que Ambrosio al final mata la Musa para defender a don Fermín, que muere de un segundo ataque de corazón.

Tras la muerte de don Fermín Ambrosio va a Pucallpa con Amalia y su hija. Allí todo les va mal, Amalia queda embarazada una tercera vez, pero la criatura muere en el parto y poco después muere Amalia también. Tras haberse quedado solo y arruinado Ambrosio vuelve a Lima donde termina trabajando en una perrera, recogiendo y matando perros rabiosos.

Mientras tanto Santiago se ha casado con Ana, según Zoila una chola, un término despectivo que es utilizado en Perú para referirse a los mestizos, que conoció en un hospital tras un accidente de tráfico. Ana ha abortado y ahora viven en una casa adosada en Lima con un perro llamado Batuque. Un día cuando Santiago llega a casa se han llevado el perro a la perrera municipal. Santiago, que escribe artículos sobre los perros rabiosos en Lima, va a la perrera

para recoger a Batuque. Allí se encuentra con Ambrosio y juntos van a un establecimiento llamado La Catedral, un restaurante barato que también funciona como burdel, situado en las afueras de Lima y frecuentado por obreros y camioneros. En La Catedral beben cerveza y conversan durante 4 horas. Después Santiago vuelve borracho a casa con el perro.

4.2 Aspectos de las técnicas narrativas

Conversación en la Catedral es una novela de una estructura compleja. Luchting escribe que Vargas Llosa pensó publicar la novela en cuatro tomos siguiendo el modelo de las novelas de caballería, aunque ese proyecto se deshizo por razones económicas (Luchting, 1978:121). La novela suele ser publicada en dos tomos.

4.2.1 Esquema de la obra

Libro/capítulo	Unidad narrativa	Páginas	Trama/orden	Personaje/contenido
Primer volumen				
UNO				
I	1.1.1	13-32	Sm	Santiago a la perrera, discusión en la catedral, vuelta a casa
II	1.2.1	32-52	S1	Popeye y Santiago abusan de Amalia
III	1.3.1	53-73	C1	El coronel Espina trae Cayo a Lima
IV	1.4.1	74-90	S2	Santiago ingresa a San Marcos y conoce a Aída y Jacobo
V	1.5.1	91-106	A1	Amalia en el laboratorio, conoce a Trinidad, el hijo muere
VI	1.6.1	107-129	S3	Sale con J y A, el círculo, S queda en otro grupo
VII	1.7.1	130-154	Am1	Trifulcio sale de la prisión y conoce Ambrosio en Chincha
VIII	1.8.1	155-172	S4	Reunión con Cahuide, conversación con Carlitos
IX	1.9.1	173-190	Am2	Trifulcio roba a Arévalo, Hipólito tortura Trinidad
X	1.10.1	191-216	S5	La huelga universitaria, celos de verdad
DOS				
I	2.1.1	219-220	A2	Amalia en casa de Hortensia
	2.1.2	220-220	C2	Cayo se levanta en Chaclacayo
	2.1.3	221-221	S6	Santiago va a "La Crónica"
	2.1.4	221-222	A3	El dormitorio de H, el dragón
	2.1.5	222-223	C3	08:30, Llega a la oficina, llama al general Espina
	2.1.6	223-224	S7	Entrevista en "La crónica", le dan el puesto, el ataúd
	2.1.7	224-226	A4	Cayo le parece feo, flaco y sucio
	2.1.8	226-228	C4	Dibuja círculos, Espina tiene un soplón en la puerta
	2.1.9	228.230	S8	Habla con Carlitos de Becerrita
	2.1.10	230-232	A5	Diferencia entre Zoila y Hortensia
	2.1.11	232-233	C5	Incidentes antiperuanos en Buenos Aires
	2.1.12	233-234	S9	Habla con Vallano y con su tío Clodomiro
II	2.2.1	235-236	A6	Costumbres de Hortensia
	2.2.2	236-237	C6	Hablando con Lozano de las elecciones
	2.2.3	237-240	Am3	Ambrosio con Ludovico
	2.2.4	240-241	A7	Queta llega a casa de Hortensia
	2.2.5	241-242	C7	Lozano y Cayo
	2.2.6	242-243	Am4	Ambrosio y Lozano, Ludovico amenaza a Calancha
	2.2.7	244-245	A8	Cayo no parece celoso
	2.2.8	245-248	C8	Cayo y Lozano
	2.2.9	248-250	Am5	A y Ludovico, gallinazos volando
III	2.3.1	251-252	A9	Hortensia y Queta en la misma cama
	2.3.2	252-254	C9	Cayo en su oficina
	2.3.3	254-256	S10	Santiago y Carlitos en el "Negro-negro"
	2.3.4	256-257	A10	Amalia conoce a Queta, que bromea con ella
	2.3.5	257-258	C10	Evitando la divulgación de noticias
	2.3.6	259-260	S11	Santiago lleva tres meses en "La Crónica"
	2.3.7	260-262	A11	Amalia con Hortensia y Queta, que sigue bromeando
	2.3.8	262-264	C11	Sigue con las noticias
	2.3.9	264-266	S12	Carlitos y Santiago charlando en Negro-Negro
IV	2.4.1	267-268	A12	Habla con Ambrosio, Fermín en casa de Hortensia
	2.4.2	268-270	C12	Al ministerio de guerras a ver el mayor Paredes
	2.4.3	270-272	Am6	Ambrosio, Ludovico e Hipólito
	2.4.4	273-274	A13	Amalia y Ambrosio se vuelven a encontrar
	2.4.5	274-276	C13	Defiende a don Fermín, Cayo no cree en nada
	2.4.6	276-278	Am7	Preparatorios de la manifestación
	2.4.7	278-280	A13	Amalia y Ambrosio
	2.4.8	281-282	C14	Hablando con Paredes
	2.4.9	282-284	Am8	Ambrosio cuenta la pelea de la manifestación a Fermín
V	2.5.1	285-287	A14	Ambrosio vuelve a declararle su amor a Amalia
	2.5.2	287-288	C15	Cayo y don Fermín hablando de Santiago
	2.5.3	289-290	S13	Hablando con Clodomiro
	2.5.4	290-292	A15	Ambrosio le da regalos a Amalia
	2.5.5	293-294	C16	Fermín y Cayo
	2.5.6	294-296	S14	Santiago y Clodomiro
	2.5.7	296-298	A16	Ambrosio le dice a Chispas que no le gusta A, ella escucha
	2.5.8	298-300	C17	Fermín y Cayo
	2.5.9	300-303	S15	Santiago y Carlitos
VI	2.6.1	304-305	A17	En casa de Hortensia
	2.6.2	305-307	C18	Reunión con doctor Arbeláez
	2.6.3	307-309	Am9	Cuenta los trabajos de Ludovico y Hipólito
	2.6.4	309-310	A18	Va al cine con sus amigas
	2.6.5	311-312	C19	Chantajea a Arbeláez
	2.6.6	312-315	Am10	Habla de Ludovico e Hipólito
	2.6.7	315-317	A19	Fermín llega a casa de Hortensia
	2.6.8	317-319	C20	Sigue con Arbeláez
	2.6.9	319-320	Am11	Ambrosio hablando con Fermín

VII	2.7.1	321-322	A20	Amalia y Ambrosio van a casa de Ludovico
	2.7.2	322-325	C21	Preparando la manifestación de Cajamarca
	2.7.3	325-328	S16	Chispas ha encontrado Santiago
	2.7.4	328-329	A21	Ambrosio celoso de Trinidad a pesar de estar muerto
	2.7.5	329-332	C22	Prepara Cajamarca y piensa en Queta
	2.7.6	332-335	S17	Don Fermín ha tenido que esconderse
	2.7.7	335-337	A22	Con Ambrosio en casa de Ludovico
	2.7.8	337-339	C23	Termina la reunión y va a casa de Hortensia
	2.7.9	339-341	S18	Chispas lleva él y Carlitos al trabajo
VIII	2.8.1	342-343	A23	Se acuesta con Ambrosio
	2.8.2	344-345	C24	La cama dragón
	2.8.3	345-346	Am12	Ambrosio y Ludovico en casa de Hortensia
	2.8.4	346-347	A23	Ha habido revolución dice la prensa
	2.8.5	348	A24	Hortensia y Queta hablando
	2.8.6	349	Am13	Cuenta sobre Ludovico cuando empezó para Cayo
	2.8.7	350-351	A25	Se entera de que ha habido revolución de verdad
	2.8.8	351-353	C25	Con Landa en casa de Hortensia
IX	2.9.1	354-355	A26	Cayo ya no sigue en el poder
	2.9.2	355-357	C26	Landa se va, viene la señora Heredia
	2.9.3	357-359	S18	Ha quedado con Teté y Chispas
	2.9.4	359-360	A27	Hortensia sabe que ha habido revolución
	2.9.5	360-363	C27	Cayo mira el sexo de Queta y Hortensia
	2.9.6	363-365	S19	Santiago, Chispas y Teté
	2.9.7	365-366	A28	Cayo ha huido a Brasil
	2.9.8	367-368	C28	Cayo va a casa a dormir
Segundo Volumen				
TRES				
I	3.1.1	9-52	S20	La musa chaveteada, se entera de Bola de Oro
II	3.2.1	53-90	C29	Han descubierto la conspiración, la mujer de Ferrito
III	3.3.1	91-119	A29	Embarazada, Amalita, Hortensia saca dinero de Fermín
IV	3.4.1	120-155	L1	Cuenta la manifestación y muerte de Trifulcio, a Ambrosio
CUATRO				
I	4.1.1	159-162	S21	Cuenta a Ambrosio sobre cuando conoció a Ana
	4.1.2	162-167	Q1	Con Malvina y Cayo, la primera vez que le conoció
	4.1.3	168-173	S22	Han llevado a Fermín a la clínica por primera vez
	4.1.4	173-177	AA1	Ambrosio y Amalia en Pucallpa, cresta de gallinazos
II	4.2.1	178-182	S23	El accidente de coche
	4.2.2	183-189	Q2	Conoce a Hortensia, en su casa Cayo le lleva
	4.2.3	189-194	S24	Conoce a Ana en el Hospital
	4.2.4	194-199	AA2	Va a entrar en Ataúdes Limbo con Hilario
III	4.3.1	200-205	S24	Hablando con su padre después del accidente
	4.3.2	205-211	Q3	Ambrosio intenta ligar con Queta, no tiene dinero
	4.3.3	212-215	S25	Amores de Santiago y Ana
	4.3.4	215-219	AA3	Apuestas con Pantaleón
IV	4.4.1	220-223	S26	Embarazo, aborto, van a casarse
	4.4.2	223-228	Q4	Ambrosio se acuesta con ella por 500 soles
	4.4.3	228-231	S27	Becerrita se muere, Ana y Santiago se casan
	4.4.4	231-237	AA4	Amalia se ha quedado embarazada de nuevo, gallinazos
V	4.5.1	238-245	S28	Ana y él van a los Zavala, escándalo en la casa, Ana chola
	4.5.2	245-253	Q5	Ambrosio le cuenta como empezó su relación con Fermín
	4.5.3	253-257	AA5	No se atreve a confrontarse con Hilario
VI	4.6.1	258-264	S29	Santiago niega ir a la boda de Teté y Popeye “acomplejado”
	4.6.2	264-269	Q6	Fermín le echa yobimbina al trago de Ambrosio
	4.6.3	269-274	AA6	Amalia tiene dolores, muere la criatura y muere Amalia
VII	4.7.1	275-279	S30	Muerte de Fermín y miseria de Carlitos
	4.7.2	279-285	Q7	Ambrosio le regaña por no haberla ayudado a la Musa
	4.7.3	285-289	AA7	Se venga de don Hilario, vendiendo el camión, se va a Lima
VIII	4.8.1	290-297	S31	Niega recibir su parte de la herencia del padre
	4.8.2	297-303	Q8	Vuelve al bulín tras una enfermedad de transmisión sexual
	4.8.3	303-307	AA8	Va a Lima, vuelve a Chicha, termina en la perrera en Lima

La edición citada de la novela tiene 648 páginas, divididas en cuatro libros. Cada libro es constituido por varios capítulos, a su vez distribuidos en varias unidades narrativas. El primer libro abarca un total de 204 páginas, el segundo 149 páginas, el tercero 147 páginas y el cuarto 148 páginas. Una distribución muy equilibrada con la excepción del primer libro. El libro uno y tres están divididos en capítulos, pero carecen de una división en unidades narrativas. El libro uno tiene 10 capítulos, y el libro tres tiene 4 capítulos. El libro dos tiene 9

capítulos. El primer capítulo está dividido en 12 unidades narrativas, los capítulos 2 a 7 están divididos en 9 unidades narrativas, mientras que los capítulos 8 y 9 están divididos en 8 unidades narrativas. El cuarto libro está dividido en 8 capítulos. Los cuatro primeros capítulos están divididos en 4 unidades narrativas, y los últimos cuatro capítulos están divididos en 3 unidades narrativas. En total hay 119 unidades narrativas.

4.2.2 Narrador

En la novela hay un narrador que narra en tercera persona desde la perspectiva de cinco puntos de vista: Santiago (S), Cayo (C), Amalia (A), Ambrosio (Am +AA) y Queta (Q). La distribución entre los diferentes puntos de vista es la siguiente: Santiago = 32 (S31+Sm, Santiago marco), Cayo = 29 (C29), Amalia = 29 (A29), Ambrosio = 21 (Am13+AA8), Queta = 8 (Q8). Las unidades narrativas de Queta también tratan de la historia de Ambrosio, por lo tanto las unidades narrativas relativas a Ambrosio son también 29. Es una distribución prácticamente uniforme, con la excepción de la trama de Santiago, lo cual ha sido señalada por Luchting (1978:123-25).

La perspectiva del narrador casi llega a confundirse con la del personaje. Todas las conversaciones están acompañadas por breves comentarios del narrador, de tipo: dijo don Fermín, se río el senador, dice Santiago. Estos comentarios permiten al lector identificar los personajes y determinar de qué diálogo se trata.

Las unidades narrativas relativas a la historia de Cayo están relatadas en tercera persona desde la perspectiva de Cayo, pero la primera unidad que trata de él empieza siendo narrada desde la perspectiva de un teniente para luego pasar a la perspectiva de Cayo (C1). El narrador tiene acceso al interior de Cayo, pero es un acceso limitado que se limita a su vida sexual y a sus pensamientos hacia los demás que casi siempre tienen un carácter despectivo. Las observaciones del narrador de las unidades narrativas de la trama de Cayo están interrumpidas por diálogos, en este sentido la escena de sexo entre Queta y la Musa es una excepción, ya que no es interrumpida por diálogos (CC, I:360, 363).

La historia de Santiago está narrada en tercera persona, desde la perspectiva de Santiago. En el primer capítulo de la historia de Santiago el punto de vista es Popeye, su amigo y el futuro esposo de su hermana (S1). Pero a partir de S2 el narrador va a narrar desde la perspectiva de Santiago y su mirada casi llega a confundirse con la del personaje. Las observaciones del narrador constituyen una mezcla entre los recuerdos de Santiago y un monologo interior. Santiago dirige preguntas a sí mismo en segunda persona y se pregunta por qué está

derrotado. El recuerdo-monólogo de Santiago es interrumpido por varias conversaciones que ocurren en distintos tiempos.

Las unidades de Amalia están relatadas en tercera persona, por un narrador que tiene acceso a su interior. La mayoría de las unidades relativas a la trama de Amalia no son interrumpidas por diálogos, sino los diálogos vienen enlazados en la misma narración, de manera que llegan a confundirse con su vivencia, sin embargo, hay algunas excepciones en las cuales las observaciones del narrador son interrumpidas por el diálogo (por ejemplo: A19, A20, A24, A27).

Las unidades relativas a la vida de Ambrosio están narradas por él en su conversación con Santiago o don Fermín, pero a pesar de eso su historia está narrada por un narrador en tercera persona, desde su perspectiva. La excepción son las unidades de Queta, que están narradas desde la perspectiva de Queta por un narrador en tercera persona. En estas unidades Ambrosio le cuenta sobre su relación con don Fermín en primera persona, luego esta narración salta al pasado y está narrado en tercera persona desde la perspectiva de Ambrosio. Lo cual implica que el lector no puede fiarse de lo que le cuenta Ambrosio, puede ser simplemente una mentira, y puede ser que alguien le ha mandado a Queta para que empiece a divulgar esta mentira. Esto en cierto sentido es un reparo que vale para toda la información del pasado presentada en la novela, ya que toda esta información está presentada desde la perspectiva de uno de los personajes. La veracidad de los sucesos puede ponerse en duda ya que toda la información que el narrador ofrece es filtrada por un intermediario.

El narrador que tiene acceso al interior de Queta, normalmente se limita a observaciones de tipo: “Lo vio sonreír con cierta amargura en la semioscuridad…”(CC, II:264).

4.2.3 Técnicas narrativas

Conversación en la Catedral está constituida por varias historias en torno a cuatro personajes centrales, o ejes narrativos para emplear el término de Luchting (1978:128). Estos personajes son Santiago, Cayo, Amalia y Ambrosio, hay muchos más personajes, pero los otros son más periféricos. El destino de los cuatro personajes está íntimamente interrelacionado. Es necesario subrayar que la división de unidades narrativas es una división arbitraria ya que en los capítulos que no están divididos en unidades narrativas hay un enredo de diferentes tramas o líneas narrativas, e incluso en una unidad narrativa a veces se intercala párrafos de otras tramas.

La información es presentada al lector a través de unos diálogos, que en algunos casos más bien parecen monólogos. Estos diálogos constituyen diferentes niveles en la novela. La primera conversación, que constituye el marco narrativo de la novela, es la conversación entre Santiago y Ambrosio dentro de La Catedral. Todos los demás capítulos en cierto sentido brotan de esta conversación. Las unidades narrativas de Cayo (C) son las únicas, junto con la historia de marco (Sm), que no provienen directamente de una conversación.

La segunda conversación es la de Santiago y Carlitos en el bar Negro-Negro, y la tercera conversación es la conversación entre Ambrosio y don Fermín (Diez, 1972:185). Junto con la conversación entre Queta y Ambrosio estas son las conversaciones principales de la novela pero existen muchas más, según Luchting el autor maneja hasta 35 diálogos diferentes (Luchting, 1978:137). Las conversaciones brotan dentro de otras conversaciones.

Las conversaciones principales acontecen en diferentes planos narrativos: la conversación entre Santiago y Ambrosio en el primer plano, la conversación entre Santiago y Carlitos, junto con la conversación entre Queta y Ambrosio en el burdel, pertenece a un segundo plano, mientras que la conversación entre Ambrosio y don Fermín pertenece a un tercer plano.

Las unidades narrativas de Santiago están interrumpidas por comentarios de la conversación entre él y Ambrosio en La Catedral y también están interrumpidas por la conversación entre Santiago y Carlitos en el Negro-Negro. Las unidades narrativas llamadas AA provienen de la conversación entre Santiago y Ambrosio. Estas unidades también están interrumpidas por comentarios de su conversación en La Catedral. Las unidades llamadas Am a su vez provienen de una conversación entre don Fermín y Ambrosio, que a veces interrumpen el relato. Por el testimonio de Ambrosio en las unidades de Queta (Q) el lector se entera de que don Fermín quería que le hablara de su juventud y de su vida. La novela es como una muñeca rusa con muchos planos narrativos interrelacionados.

Aquí no va a ser posible hacer una exposición completa de todos los niveles narrativos, pero cabe decir que en cada capítulo del primer libro hay un enredo constante de cuatro diferentes planos. Así en el primer capítulo estos diferentes planos son: 1. La conversación entre Santiago y Ambrosio en La Catedral; 2. La conversación entre Ambrosio y don Fermín; 3. Popeye y Santiago yendo a casa de Amalia para darle dinero, ya que Santiago tiene remordimientos por ser culpable de que le han echado de su casa; 4. El abuso de Amalia (anterior a 3 en el tiempo) por Santiago y Popeye. En el segundo capítulo los diferentes planos

son: 1. La conversación entre Santiago y Ambrosio; 2. Un teniente va a buscar a Cayo en su pueblo; 3. La conversación de Ambrosio y don Fermín; 4, El rapto de Rosa por Cayo y Ambrosio (anterior a 3 en el tiempo).

Estos planos están entrelazados en una unidad orgánica, pero es relativamente fácil identificar los diferentes planos. A veces la intromisión de un plano constituye tan sólo una línea, mientras que otras veces constituye varias páginas. Las conversaciones entre Ambrosio y Santiago, Santiago y Carlitos, y Ambrosio y don Fermín, son entretejidas constantemente en todos los otros planos.

La transición entre diferentes planos se consigue mediante un procedimiento sutil. El narrador se aprovecha de palabras y frases ambiguas, que funcionan en más de un plano narrativo a la vez, para situar el lector en otro nivel, en otra conversación. De esta manera la narración se desliza de una manera casi desapercibida de un plano narrativo a otro.

Un enigma de *Conversación en la Catedral* es quién mató a Hortensia y el porqué. Aunque todo habla a favor de que fuera Ambrosio que mató a la Musa el lector no puede estar seguro de ello. Don Fermín dice:

> Ya sé por qué lo hiciste, infeliz –dijo don Fermín-. No porque me sacaba plata, no porque me chantajeaba. […] –Sino por el anónimo que me mandó contándome lo de tu mujer –dijo don Fermín-. No por vengarme a mí. Por vengarte tú, infeliz. […] Creías que te iba a despedir por lo que me enteré del asunto de tu mujer –dijo don Fermín-. Creíste que haciendo eso me tenías del pescuezo. También tú querías chantajearme, infeliz. […] Basta, basta –dijo don Fermín-. Déjate de llorar. ¿No fue así, no pensaste eso, no lo hiciste por eso? […] Bueno está bien – dijo don Fermín-. No llores más, infeliz. […] Bueno, no querías chantajearme sino ayudarme –dijo don Fermín-. Harás lo que yo te diga, bueno, me obedecerás. Pero basta, ya no llores más. […] No te desprecio, no te odio –dijo don Fermín-. Está bien, me tienes respeto, lo hiciste por mí. Para que yo no sufriera, bueno. No eres un infeliz, está bien. […] Está bien, está bien –repetía don Fermín. (CC, I:188-90).

A pesar de todos estos enunciados el lector no puede estar convencido de la culpa de Ambrosio. Santiago cree que Ambrosio fue despedido pero Ambrosio niega esto y dice que se fue a Pucallpa para empezar a trabajar para sí mismo (CC, I:173-74). Otro fragmento de la conversación entre Ambrosio y don Fermín revela: "Claro que sí –dijo don Fermín-. Salir de la casa, y de Lima, desaparecer. No estoy pensando en mí, infeliz, sino en ti. […] Pero adónde, don –dijo Ambrosio-. Usted no me cree, usted me está botando, don."(CC, I:127). Por lo tanto el lector está advertido de que no puede confiar en Ambrosio, ya que obviamente miente en uno de los casos.

En otra ocasión Ambrosio regaña a Queta por no cuidar a Hortensia (CC, II: 280). También dice a la Musa que le va a ir mal si sigue chantajeando a don Fermín (CC, II:281). La verdad sobre el asesinato está velada para el lector, y no se puede afirmar simplemente, como lo hace Alfredo Matilla Rivas, que el dato escondido más importante es el motivo del asesinato de Hortensia por Ambrosio (Matilla Rivas, 1971:83). Una posibilidad es que Ambrosio haya mentido a Queta sobre su relación con Fermín. Puede ser que Cayo le hizo inventar la historia al mismo tiempo que le mandó asesinar a la Musa, ya que ella era una amenaza para Cayo, por haber sido testigo de su impotencia sexual.

El gran enigma de la novela es por qué Santiago está tan jodido como el Perú.

Varios personajes tienen diferentes nombres: Ambrosio es también llamado Negro; Espina es El serrano; Santiago es Flaco, Supersabio o Zavalita; Hortensia es también la Musa; Popeye, un nombre que alude a Faulkner y a su novela *Santuario*, es también llamado el pecoso. En esta novela el autor no sólo va a reciclar personajes de sus propias obras, sino también personajes de otros autores. Ludovico e Hipólito también evocan referencias literarias: Ludovico de Ludovico Ariosto e Hipólito del personaje de *El idiota*. Al empezar la novela Santiago está leyendo *Contrapunto* de Aldous Huxley (CC, I:16). Este hecho contribuye a crear una sensación intertextual que llama la atención del lector. Otro personaje que lleva un nombre de una novela famosa es Melquíades, el guarda de la prisión. Melquíades es un personaje de la narrativa de García Márquez, lo cual ha sido señalado por Boldori de Baldussi (1974:163). Todos estos nombres reanudan a una larga tradición novelesca, lo cual contribuye a crear una sensación de un universo ficticio, de un mundo paralelo al mundo cotidiano.

4.2.4 Tiempo

La conversación entre Ambrosio y Santiago dura aproximadamente 4 horas, mientras que toda la historia de marco (Sm) dura unas ocho horas. Santiago sale de La Crónica, se queda un rato con Norwin, un compañero de trabajo, luego va a casa donde se entera de que se han llevado a Batuque. Come con Ana y después va a la perrera para recoger a Batuque. Se queda cuatro horas en La Catedral con Ambrosio. De vuelta en casa conversa con Ana.

Debido a la complejidad de la novela la información es presentada al lector de forma aleatoria, a pesar de que todas las tramas siguen un orden cronológico. Debido a la extensa galería de personajes y debido a los múltiples lazos e interconexiones que existen entre ellos información crucial para entender los

acontecimientos de una historia puede ser presentada en otra trama. Este procedimiento contribuye a crear algo que a primera vista parece como una ambigüedad, pero en realidad funciona como un obstáculo para la lectura. Para reconstruir la cronología de los sucesos y el lector está obligado a una lectura activa.

Por una parte la concepción del tiempo es lineal, ya que cronológicamente empieza cuando Cayo es echado de su casa por haber buscado una novia de clase baja, y termina cuando Santiago ha montado su propia casa junto con Ana. Pero por otra parte el tiempo de la novela es circular, ya que empieza donde termina, Santiago llega a casa con Batuque después de unas horas.

El tiempo en *Conversación en la Catedral* es un tiempo cíclico que incluso es clausurado ya en el primer capítulo, los otros capítulos más bien agregan la información necesaria para comprender a Santiago en el primer capítulo. Gracias a que el autor evita rigurosamente al narrador omnisciente puede crear este mundo ficticio caótico que asemeja la experiencia humana.

Con toda la información que las conversaciones agregan, el lector llega al punto de partida, pero esta vez con mucha más comprensión.

La conversación dentro de La Catedral dura unas cuatro horas pero la información que encierra esta conversación abarca aproximadamente 15 años, e incluso más si se incluye el pasado de Cayo Bermúdez.

El narrador relata los quehaceres de Cayo durante un día de su vida. Toda la información que trata de Cayo y no refleja este día es presentada en otras tramas.

La primera unidad narrativa está narrada en presente, a diferencia de las otras unidades, todas narradas en pretérito. Toda la conversación entre Santiago y Ambrosio, que irrumpe los otros planos a lo largo de la narración, está narrada en presente, esto conlleva que es fácil distinguir este plano, ya que todo lo demás está narrado en pretérito.

El narrador se refiere a los sucesos de la vida de Santiago en pretérito, pero la narración es interrumpida constantemente por la palabra piensa en presente. Esto indica que la narración constituye un recuerdo de Santiago, que está intentando a aclarar para sí mismo cuándo y porqué su vida se frustró: “Era otro el que hablaba, piensa, no tú. La voz, un poco más firme ahora, más natural, Zavalita: no era él, no podía ser él.” (CC, 1:126). El empleo del presente revela que está pensando sobre esto durante la conversación que mantienen con Ambrosio dentro de La Catedral.

Los dos diferentes narradores de las unidades de Ambrosio revelan un empleo doble del pretérito. Ambrosio tiene una conversación con don Fermín donde emplea el pretérito perfecto para referirse a su vida, pero pronto su descripción salta al pasado remoto y el pretérito perfecto es sustituido por el pretérito imperfecto y el indefinido. Es como si su relato situara al lector en un pasado objetivo. Lo narrado en pretérito perfecto está relatado desde la perspectiva de Ambrosio en primera persona, mientras que lo demás está narrado en tercera persona a veces incluso por un narrador omnisciente, como por ejemplo el caso del buitre (CC, I:130).

Las unidades de Amalia son narradas en pretérito, como también lo son las unidades de Cayo y las de Queta, que también se refieren a la vida de Ambrosio.

Santiago está atrapado en el pasado, este hecho viene reforzado por la propia forma de la novela, que llega a corroborar la presencia constante del pasado en el presente y esto revela cuanto del pasado hay subyacente en un presente que a primera vista pareció carecer de profundidad. En la conversación entre Santiago y Ambrosio, que constituye el presente ficticio, el pasado es evocado constantemente. En esta conversación las fantasmas del pasado recobran vida propia y tanto el lector como Santiago están sumergidos en un pasado que al menos parece tan real como el presente dentro de la ficción. Toda la novela es un movimiento constante entre el presente y el pasado.

4.3 Contenido aparente

La lectura del contenido aparente, es la lectura de la mayoría de los críticos que interpretan *Conversación en la Catedral* como un testimonio de los sucesos políticos y sociales en Perú durante la época de Odría.

Conversación de la Catedral está dedicada a Luis Loayza y Abelardo Oquendo, dos limeños que junto con Vargas Llosa animaron la revista *Literatura* entre 1958 y 1959. Esta dedicatoria subraya el hecho de que en parte es una novela política. Luis Loayza, a parte de ser un crítico de la obra de Vargas Llosa, es un escritor peruano que en 1964 escribió sobre los enfrentamientos de los jóvenes con la dictadura de Odría. Abelardo Oquendo es profesor de literatura. En la dedicatoria Vargas Llosa se titula el sartrecillo valiente, una referencia irónica que no obstante revela sus preferencias políticas en la época.

El presidente Odría llegó al poder mediante elecciones, pero como único candidato. En la novela su régimen es presentado de una manera poco favorable. Con la ayuda de Cayo Odría utiliza métodos dudosos para alcanzar sus objetivos

y para mantener el poder, lo cual es reflejado en la novela, aunque el narrador nunca se acerca a Odría.

La ausencia total de la figura del dictador inclina el lector a leer la novela no tanto como una novela de dictador, sino como un testimonio social y político de la época de los años 50 en Perú. A través de los 4 protagonistas la novela sumerge el lector en el universo peruano de la época. Lo cual, sin embargo, no quiere decir que la novela simplemente pueda ser reducida a un testimonio social y político.

La novela también indaga en lo íntimo y en lo personal. Hay una correspondencia entre el nivel social y el nivel personal, y los sucesos del país tienen su paralelo en el interior de los personajes. Sobre todo Santiago, pero también Ambrosio, funciona como cajas de resonancia para los acontecimientos políticos de la novela. De esta manera el nivel personal de los cuatro ejes narrativos es agregado al nivel social-político descrito como corrupto e hipócrita.

A parte de ser una novela política *Conversación en la Catedral* también es un testimonio de la configuración social y del Perú de la década de los años cincuenta. La cita introductoria del primer libro hace referencia a esto, la cita es de Balzac, traducido al español dice: “Se debe haber hurgado en toda la vida social, para ser un verdadero novelista, puesto que la novela es la historia privada de las naciones.” (Luchting, 1978:127).

A través de las cuatro grandes tramas narrativas la novela cuenta la historia de un sin fin de personajes, todos afectados de diferentes maneras por los acontecimientos políticos en Perú durante esta década. En la novela hay representantes desde las capas más altas de la sociedad hasta las capas más bajas. La familia Zavala pertenece a la primera de ellas, mientras que Ambrosio proviene de la segunda. El lector es confrontado con los prejuicios de Zoila, la madre de Santiago, cuando ella se entera de que su hijo se ha casado con una chola, es decir, que pertenece a la clase baja (CC, II:242). La única de la familia que no parece molestarse con el matrimonio y que se porta bien con Santiago es Teté, su hermana. También llega a conocimiento del lector que don Fermín, el padre de familia ideal, tiene una relación homosexual con Ambrosio, su chofer negro. Se sabe también que la familia Zavala no quiere relacionarse con el tío Clodomiro ya que no le consideran lo suficiente rico para ellos. Cayo cree que don Fermín nunca le invita a su casa porque es un mestizo. Además piensa que el verdadero motivo que don Fermín tiene para no querer que su hijo ingrese en San Marcos es que allí hay cholos. En el burdel donde trabaja Queta también se

percibe el racismo, el camarero y las otras prostitutas se burlan de Queta cuando Ambrosio viene a visitarle.

Los personajes que se dejan gobernar por su conciencia son condenados al fracaso, y los que no aprovechan las oportunidades que se les ofrecen también lo son.

Esta primera lectura de la novela encierra una denuncia feroz hacia el sistema político de Odría y hacía la gente de Perú que de diferentes maneras apoyan este sistema. En el cual los únicos que salen bien parados son los que sin escrúpulos están dispuestos a aprovecharse de los demás para conseguir sus propios objetivos. Esta gente carece por completo de conciencia política, y más bien se sirven de la política para alcanzar sus propias metas.

La Catedral es el nombre del establecimiento donde Ambrosio y Santiago están charlando, además La Catedral forma parte del título del libro. Este establecimiento está lo más lejos posible de una verdadera catedral. Una Catedral es un símbolo de lo sagrado y en esta sociedad lo sagrado ha sido contaminado. Donde antes se hallaba el cielo ahora se encuentra un prostíbulo hediondo, es dentro de este prostíbulo que Ambrosio y Santiago conversan. Considerada en su significado habitual Catedral es un templo, la antesala del cielo. Los nombres simbólicos relacionados con La Catedral son Ambrosio y Santiago. El nombre Santiago proviene del apóstol Santiago (Sant Iago o Sant Xacobo), mientras que Ambrosio proviene de San Ambrosio representante del humanismo caritativo. Los dos están relacionados con la penitencia y la conversación puede entenderse como una confesión, dentro de La Catedral, el lugar adecuado para confesiones. El hecho de nombrar el establecimiento La Catedral agrega cierto tono irónico a la obra. Las confesiones ya no se hacen en la iglesia sino en boliches baratos entre el olor a cerveza y humo de cigarros. Además lo sagrado, como la iglesia y la familia, se ha convertido en algo podrido y hediondo donde la prostitución está presente tras de unos tabiques al fondo del local.

A pesar de ser el niño perfecto y mimado, Santiago toma conciencia política y corta el contacto con su familia, para él representante de la corrupción y de la hipocresía. Para Santiago todo sistema es corrupto y termina desilusionado y deja de interesarse por la política. A primera vista don Fermín es un empresario sin escrúpulos, dispuesto a apoyar a cualquier régimen que le concede beneficios económicos. Pero con el transcurso de la novela el lector comprende que don Fermín estaba involucrado en una conspiración contra Odría, esta conspiración es sofocada, aunque en cierta medida devuelve el prestigio a don Fermín.

Santiago está frustrado, se pregunta constantemente por el momento cuándo su vida se estropeó. A sus hermanos y a sus amigos les esperan un futuro más o menos próspero, pero a Santiago le espera un futuro igual que los otros periodistas en La Crónica: como por ejemplo Carlitos que una vez soñaba con ser poeta pero que terminó como un alcohólico. Carlitos constantemente repite que es el trabajo de periodistas que les ha jodido.

Santiago siente que está tan fastidiado como el Perú, y a lo largo de toda la novela quiere saber por qué. Las referencias a esto son muchas: Santiago quiere saber en qué momento se jodió (CC, I:13); Piensa que puede haber sido la buena vida, los bares y los bulines (CC, I:15); Norwin dice que Santiago está jodido por tener miedo a su mujer (CC, I:15); Cuando Santiago va con Ambrosio a la Catedral piensa: "No debiste venir, no debiste hablarle, Zavalita, no estás jodido, sino loco. Piensa: la pesadilla va a volver. Será tu culpa, Zavalita, pobre papá, pobre viejo."(CC, I:24); Santiago pregunta Ambrosio si tiene cara de desgraciado (CC, I:51); Ambrosio le pregunta a Santiago por qué está fastidiado (CC, I:74). Cuando Santiago le pregunta a Ambrosio si fue su padre quien le mandó matar a la Musa Ambrosio le responde que no merecía el padre que tuvo y que se vaya a la mierda (CC, I:29).

Las posibles explicaciones de su fracaso personal son muchas. Pero para su sentimiento de inferioridad parece que el momento más crucial en la vida de Santiago ha sido su fracaso en la relación con Aída. Santiago estaba enamorado de ella (CC, I:76), pero nunca se atrevió a declararse. Chispas dice que Santiago está en la luna en cuestión de hembras (CC, I:39). A pesar de que Santiago echa de menos lo que él recuerda como una amistad asexuada y fraternal entre Jacobo, Aída y él, se pregunta si se fastidió allí (CC, I:108). Al mismo tiempo que Santiago admira Jacobo está celoso de él (CC, I:85). Ambrosio dice que Santiago quería enamorar a Aída pero que no lo pudo teniendo allí a Jacobo. Según Ambrosio Santiago estaba celoso y los celos dice son lo más venenoso que hay (CC, I:109-10). Cuando el grupo es dividido Santiago queda apartado de Aída y Jacobo, a pesar de que fue Jacobo quien propuso que se dividieran por orden alfabético y a pesar de que Santiago piensa que había sido una equivocación, no se atreve a decirlo. Santiago siente que tiene un gusanito en las entrañas y piensa que fue allí que se jodió, por la envidia y por ser tímido (CC, I: 121-23). Poco después cuando Aída le cuenta que Jacobo ha dicho que está enamorado de ella, pero que ella tiene dudas ya que no sabe si está enamorada de Jacobo y quiere que Santiago la ayude, a Santiago se le presenta otra oportunidad. Pero no se atreve a decirle que está enamorado de ella, al contrario insiste en que Jacobo es un buen mozo y la asegura que ella está enamorada de

Jacobo y que debe aceptar su amor. En el plano presente de la novela, Santiago se pregunta qué habría pasado si él hubiera dicho a Aída que estaba enamorada de ella (CC, I:126-28). Carlitos dice que Aída y Jacobo es el vicio de Santiago (CC, I:163). Parece por lo tanto que Santiago se siente jodido por haber sido un cobarde.

En la narración de una reunión política durante las protestas en la universidad no hay irrupciones de otras tramas hasta la llegada de Aída, este hecho subraya la importancia de la escena. Cuando Aída llega pide que Jacobo sea expulsado, por primera vez Santiago entiende que Aída y Jacobo se acuestan juntos y se le abre la tierra, pero a pesar de ello Santiago sigue defendiendo a Jacobo (CC, I:197-8).

Santiago también piensa que le faltaba la fe: "A lo mejor te había jodido la falta de fe, Zavalita"(CC, I:117). Dice que ha estado haciendo cosas sin querer toda la vida, ha disimulado siempre y que toda la vida ha querido creer en algo: "¿Habría sido la falta de fe, Zavalita, no habría sido la timidez?"(CC, I:119).

Cayo hace un viaje social en dos direcciones. Primero es echado de su casa cuando su padre, el Buitre, se entera de que se ha casado con Rosa, la hija de la lechera de clase social inferior. El Buitre, que era el hombre más poderoso de Chincha, condenó a Cayo a una vida miserable. Cuando Espina le hace venir a Lima Cayo empieza un ascenso hacia las capas más altas de la sociedad, y junto con el presidente Odría se convierte en el hombre más poderoso del país. Cayo nunca goza de la popularidad e incluso a la gente de su entorno le parece asqueroso y desagradable. Es descrito como un hombre que está derrotado. Cuando Cayo es obligado a dimitir se refugia al extranjero con un montón de dinero, pero aun así el lector sospecha que nunca va a llegar a ser feliz. Cayo también le revela a la mujer de Ferrito, uno de los conspiradores, que éste le ha sido infiel, y esto lo hace para vengarse de Ferrito (CC,II:89-90). A pesar de sus defectos don Fermín es presentado como un hombre mucho más simpático que Cayo, sobre todo a los ojos de Ambrosio.

El gran fracaso de la vida de Cayo fue cuando se casó con Rosa y su padre le echó de casa a palos. Espina le dice que fue su matrimonio que le fastidió, que fue el gran error de su vida (CC, I:66). Ahora Cayo es un impotente: No participa en los juegos sexuales de Queta y la Musa, sólo las golpea con una correa (CC, I:363); Queta piensa que Cayo es un impotente lleno de odio (CC, II:165); Cayo es un personaje siniestro con una sexualidad viciada, en una ocasión piensa: "…y tirando un violento jalón con sus mismas manos lo castró y arrojó el bulto gelatinoso a Hortensia: cómetelo…"(CC, II:77).

El lector sólo tiene un acceso muy limitado a la vida interior de Cayo, que no parece celoso pero que dirige su frustración interior proyectado en odio hacia los demás, como si estuviese vengándose de ellos. Parece que su vida trata de seguir fiel al régimen independientemente del precio que tiene que pagar, y a pesar de que Cayo dice que no cree en nada parece que va a hacer todo lo posible para servir al presidente.

Ambrosio llega de Chincha sin nada y consigue trabajo gracias a Cayo. Cuando Cayo se da cuenta de que don Fermín está sexualmente interesado en Ambrosio lo ayuda, pero supuestamente no lo hace para poder chantajearle ya que dice que el vicio es lo único que respeta en la gente. Cuando va a fastidiar a Fermín, lo hace a través de los negocios, no a través de los vicios. Al mismo tiempo, no obstante, se vengaba de Ferrito mediante sus vicios y por lo tanto el lector no debe fiarse de Cayo y cabe la posibilidad de que él tenga parte en la muerte de la Musa. Ambrosio es leal hacia los que están por encima de él en la jerarquía social, e incluso es posible que haya matado a la Musa para proteger a don Fermín. Ambrosio que se escandaliza por el comportamiento violento de Hipólito, uno que trabaja en la policía junto a él, al mismo tiempo es infiel y se acuesta con una prostituta. Al final termina donde empieza, en el fondo extremo de la jerarquía social.

Ambrosio también está fastidiado pero al contrario de Santiago parece aceptar su destino con resignación. A pesar de haber vivido relativamente bien algunos años Ambrosio, a diferencia de Santiago y Cayo, ha estado jodido ya desde un principio. Está celoso de Trinidad aunque este está muerto y dice que si no estuviera muerto él lo hubiera matado (CC, I:329). Es Hipólito, el amigo de Ambrosio que mata a Trinidad. Hipólito es un sádico que se excita sexualmente cuando pega a los prisioneros (CC, I:146). Ludovico relata este episodio a Ambrosio que a su vez lo relata a don Fermín. Queta dice que Ambrosio ha matado a Hortensia pero en cierto sentido Queta también tiene la culpa ya que si Hortensia sabe algo de don Fermín y Ambrosio es a través de Queta ya que Hortensia estaba durmiendo cuando se inició la relación sexual entre Ambrosio y don Fermín. Debido al carácter celoso de Ambrosio es posible que él matara a Hortensia por celos, ya que Amalia dice que prefiere a Hortensia antes que él (CC, II:102). Marcado por la cobardía Ambrosio no tiene el coraje para confrontarse con Huarina, un empresario de Pucallpa (CC, II:253-57). Pero al final roba su camión que luego vende, y así consigue su venganza. Este hecho revela el carácter cobarde de Ambrosio.

En los tres personajes centrales se repiten las mismas características: los celos, la cobardía, la venganza, la frustración sexual, y el resentimiento. La conexión implícita entre el interior de los personajes y los sucesos políticos conlleva que los tres personajes centrales son castrados psicológicos en la relación con sus padres, de la misma forma que los peruanos son castrados por el poder, y por la dictadura de Odría. El conflicto interior tiene su resonancia en los conflictos de índole social y viceversa.

Como Ambrosio, Amalia proviene de la capa más baja de la sociedad, pero gracias a sus empleos llega a ser un testigo de la vida de la capa alta. Constantemente compara a Hortensia con Zoila y para Amalia no hay duda, Hortensia es mucho mejor. Al mismo tiempo considera que Fermín es mucho mejor que Cayo. La historia de Amalia es una historia trágica de una sirvienta fiel que se enamora de un hombre que muere después de que el hijo de ellos nació muerto. Cuando va a Pucallpa con Ambrosio y queda embarazada por tercera vez sabe que sus días están contados. Amalia muere y es enterrada en uno de los ataúdes de Ataúdes Limbo, la empresa de Ambrosio que fabrica ataúdes para niños.

Conversación en la catedral es un testigo del fracaso vital y de las tragedias personales de una serie de personajes en Lima durante y después de la dictadura de Odría.

4.4 Recepción de la obra

Conversación en la Catedral ha originado muchos estudios críticos. En general los críticos han entendido la obra como una denuncia de la corrupción y de la inmoralidad de las clases altas durante la dictadura de Odría. Hernán Loyola es un crítico que interpreta la obra como una novela política-social (Loyola, 1971:336). David Gallagher entiende la novela como una investigación de las contradicciones entre apariencia y realidad, fachada y verdad. Según Gallagher la novela: "[P]retende revelarnos lo que se encuentra en el Perú detrás de su fachada política y social. La novela a este nivel funciona como denuncia social: ejemplo elocuente de que todavía es posible la protesta social en la novela si no cae en dogmatismos contraproducentes." (Gallagher, 1972:200).

En el plano superficial J. J. Armas Marcelo entienden que la novela trata de la dictadura de Odría, una época que coincidió con la adolescencia de Vargas Llosa. En un plano más amplio Armas Marcelo interpreta la novela como una obra de dictadores latinoamericanos, y Armas Macelo compara la obra con *Yo,*

el supremo, *Señor presidente* y *El otoño del patriarca* (Armas Marcelo, 2002:59-60).

Castro M. Fernández interpreta *Conversación en la Catedral* como una novela que trata del poder y de la sanción del fracaso (Fernández, 1977:123).

En una entrevista con Luis A. Diez, Vargas Llosa dice: "En este puñado de personajes he concentrado la fragmentación del clima social y de conciencia de aquellos años." (Diez, 1972:170).

Para Díez las polaridades dramáticas que mueven y alimentan *Conversación en la Catedral* son la corrupción y la mediocridad (Diez, 1972:187-88). *Conversación en la Catedral* es, según Diez, más totalizadora que *La casa verde*, ya que en esta obra el autor ha conseguido eliminar su propia presencia en la narración (Diez, 1972:192). Sin embargo, cabe decir que el autor está eliminado del todo ya desde su primera novela, si con ello se entiende que no emite juicios explícitos en el texto. Si lo que Díez quiere decir es que el autor haya eliminado al narrador omnisciente o el narrador observador de tercera persona, esto no es del todo cierto ya que la escena del vuelo del buitre y a continuación la escena cuando Trifulcio devora el buitre está narrada en tercera persona por un narrador que tiene las características del narrador omnisciente. Luis A. Diez hace hincapié en lo giratorio de la obra: "Todo parece giratorio, viene a sintetizar un ciclo vital, social y político cuya única posible alternativa es la frustrante repetición cíclica: en definitiva una forma falaz de estancamiento." (Diez, 1972:185). Díez señala que la novela concluye como comienza, con una agria nota de desesperanza: "-…y después aquí, allá, y después, bueno, después ya se moriría, ¿no niño?" (Diez, 1972:192).

Según Luchting hay otra secuencia que contiene en forma condensada el enunciado de toda la novela: "¿En que momento se había jodido el Perú?... El era como Perú, Zavalita, se había jodido en algún momento, piensa: ¿en cuál?... El Perú jodido, piensa, Carlitos jodido, todos jodidos. Piensa: no hay solución." (Luchting, 1978:137). Para Luchting la novela es la comprobación de que todo está jodido. Aquí se percibe claramente un paralelo entre el plano social-político y personal de la novela. Alberto Oliart, entre otros, ha señalado este paralelismo entre Santiago y el Perú (Oliart, 1981:203).

Boland detecta la influencia de Freud en la composición de *Conversación en la Catedral* y descubre el conflicto edípico en varios planos, identifica tres parejas edípicas: Santiago-Don Fermín, Cayo-el Buitre, Ambrosio-Trifulcio. Las tres representaciones filiales fracasan en su combate parricida, y Boland explora

como la castración psicológica se revela en diferentes contextos (Boland, 1988:84-99).

Según Boland el padre castra la vida sexual de Santiago en tres ocasiones diferentes: primero cuando Chispas se niega a llevarle al burdel por miedo del padre, segundo cuando el padre llega a casa justo en el momento que Santiago y Popeye van a abusar de Amalia, el tercer momento es cuando Aída se entera de que Santiago es hijo de Fermín Zavala. Boland explica que esto a su vez es lo que conlleva que Santiago tiene todos los síntomas clásicos del hijo castrado (Boland, 2003:26). Para Boland la conversación con Ambrosio es la última oportunidad que Santiago tiene para saber de veras quién fue su padre y según Boland Santiago logra reconciliarse con la memoria del padre (Boland, 2003:24-25).

Sin embargo, no hay nada que diga que esta va a ser la última oportunidad para Santiago de hallar la verdad y entenderse a sí mismo, al revés. El hecho de que Santiago vuelve a casa con Batuque lo entiende Boland como una prueba de que Santiago se haya reconciliado con la memoria del padre. Cabe preguntarse si lo que Boland hace aquí no es una falacia saltando de un nivel a otro: Boland parte de una explicación psicoanalítica del personaje de Santiago para luego explicar el mundo interior de este personaje como una función de la estructura de la novela. En cualquier caso el hecho de que Santiago vuelve a casa con el perro, representación del padre según la interpretación freudiana, también puede ser interpretado como que Santiago vuelve a casa con el conflicto edípico a cuestas, como una prueba de que no haya podido liberarse del trauma edípico.

5 Primera lectura de *Pantaleón y las visitadoras*

Pantaleón y las visitadoras es la obra que ha alcanzado más ediciones de las escritas por Vargas Llosa, y fue publicada por primera vez en 1973. Hay dos versiones cinematográficas, y una obra teatral que se basan en la novela (Boland, 2003:61).

5.1 Sinopsis

Pantaleón y las visitadoras relata dos historias paralelas que se van interrelacionando hasta llegar a fundirse. La primera y la más extensa trata de Pantaleón Pantoja, capitán del ejército peruano y la segunda de una secta, la del Hermano Francisco que se crea en la amazonía peruana.

Tras haber cumplido una misión en Chiclayo, y tras haber obtenido el mejor resultado en toda su promoción en el examen de ascenso y haber conseguido el grado de capitán, Pantaleón es llamado a Lima para recibir una nueva misión que le es encomendada por el coronel López López, el general Victoria y el general Tigre Collazos.

Pantaleón es enviado a la amazonía para solucionar un problema delicado: los soldados de la selva se desesperan por la falta de mujeres y se produce atropellos por parte de la tropa que vejan a las mujeres de los pueblos de la selva. El problema es tan grave que el ejército ha decidido solucionarlo con un servicio de prostitutas para los soldados y la misión de Pantaleón consiste en organizar este servicio. Este encargo le ha tocado a él precisamente porque tiene facilidad para organizar y también porque tiene sentido por el orden, además Pantaleón es un hombre responsable que no fuma, ni se emborracha, ni tampoco es un mujeriego. Aunque él lo niegue, parece ser un hombre desprovisto de vicios.

Pantaleón acepta la tarea sin ganas y, junto con su madre la señora Leonor y su esposa Pocha, se instala en Iquitos en la selva peruana. Una vez allí Pantaleón se entera de la resistencia del general Scavino, el jefe militar de Iquitos, y del padre Beltrán, el capellán castrense, a la puesta en marcha del servicio de prostitutas. Pantaleón declara que él tampoco está a favor de la misión pero que a pesar de todo está dispuesto a cumplir las órdenes recibidas de sus superiores. El general Scavino le dice que no va a poder ir vestido de militar, que tampoco podrá tener relaciones amistosas con los otros compañeros de armas y que ni siquiera podrá vivir en la colonia militar. La razón de esto es que Pantaleón organice bien el servicio de visitadoras sin que el pueblo sospeche del papel del ejército en el

asunto. Muy a su pesar Pantaleón acepta esas condiciones y se sumerge en su misión. Su madre y su esposa, que ignoran el carácter de lo que se trae entre manos, no comprenden por que no puedan formar parte de la vida militar.

El teniente Bacacorzo que sirve de enlace entre Pantaleón y el ejército, le facilita datos y nombres útiles para iniciar su cometido. Pantaleón empieza a frecuentar prostíbulos donde hace amigos y apunta datos útiles para el trabajo que va a desarrollar. Pantaleón monta el servicio de prostitutas con la ayuda de los siguientes personajes: Chino Porfirio, un hombre que trabaja de cafiche, o sea un rufián; Chuchupe, una mujer que lleva uno de los prostíbulos de Iquitos; y Chupito, un enano que es ayudante y amante de Chuchupe.

El servicio de visitadores se organiza en un local abandonado en las afueras de Iquitos, a las orillas del río Itaya. A su disposición tienen un buque militar con tripulación. El buque originalmente llamado Pachitea es pintado en nuevos colores, rojo y verde, y bautizado con el nombre Eva. También tienen un hidroavión militar que se llamaba Requena que es pintado y bautizado de nuevo con el nombre de Dalila. El servicio de prostitutas es llamado servicio de visitadoras, el nombre completo es Servicio de Visitadoras para Guarniciones, Puestos de Frontera y Afines (SVGPFA). Empiezan con cuatro visitadoras pero en el plazo de tres años llegan a sumar cincuenta.

Para Pantaleón el foco de su preocupación es la estadística y la organización, y llega a organizar el servicio de visitadoras de tal manera que el éxito es inmenso, pronto todos los soldados reivindican el servicio que incluso se convierte en un grave problema para el propio ejército, a causa de los recursos que consume y de los rumores que se levantan a su alrededor, cuando los mandos militares, por razones obvias, intentan mantener el servicio de visitadores en secreto. El fin del servicio llega cuando la Brasileña, la visitadora más guapa, muere, y en su funeral se organiza un escándalo que obliga al mando militar a poner fin a la misión de Pantaleón. La mujer de Pantaleón abandona Iquitos con su hija Gladys cuando se entera de las verdaderas actividades que le han sido encomendadas a Pantaleón.

Los hombres de los pueblos se sentían tan frustrados cuando veían las prostitutas, que sólo eran para los soldados, que un grupo de ellos decidieron asaltar uno de los barcos para violarlas. En el asalto la Brasileña cae muerta de un disparo y en su entierro Pantaleón se presenta vestido de uniforme y le rinde honores militares. A pesar de que todo el pueblo ya conocía la relación entre Pantaleón y las visitadoras esto es el colmo para los responsables. Las protestas en contra del servicio de visitadoras por parte de la población civil cada vez

aumentan más, y los mandos militares aprovechan la ocasión para acabar con el servicio y aconsejan a Pantaleón que pida el retiro. Pantaleón que es el chivo expiatorio, se niega a dejar el ejército y acepta su nuevo destino, la Puna, lo que es considerado como un grave castigo, sin resentimiento. Debido al fin del servicio de visitadora, Pantaleón se reconcilia con su esposa y con su hija.

El personaje central de la obra es sin duda Pantaleón y todos los demás giran en torno a él y están subordinados a su historia, pero hay otro personaje independiente, el periodista Germán Láudano Rosales, llamado el Sinchi.

Sinchi hace emisiones en la Radio Amazonas. La voz de Sinchi es presentada a través de las emisiones, y él está relacionado con la historia de Pantaleón, pero sólo de forma periférica. Sinchi se ofrece a ayudar a Pantaleón quien rehúsa su ayuda. Entonces Sinchi le advierte que él es capaz de crear una opinión a favor o en contra de Pantaleón a su libre antojo, y que sólo quiere una pequeña recompensa para ayudarle. Al final llegan a un acuerdo.

Uno de los grandes temas de las emisiones de Sinchi es el servicio de visitadoras, el otro es la secta del hermano Francisco.

La segunda trama de las dos que componen la historia trata de la secta fundada por el hermano Francisco, que llega a Iquitos el día que Pantaleón inicia su misión (PV:43). Sus seguidores se dedican a crucificar animales y también llegan a crucificar personas. La historia del Hermano Francisco termina con su crucifixión, perpetrada por sus seguidores obedeciendo sus instrucciones. Este personaje quiere ser crucificado ya que para él la madera es lo más sagrado, y por esta razón Jesucristo eligió la cruz. El Hermano Francisco escucha voces que no vienen de este mundo, sigue estas voces y hace lo que le mandan (PV: 345). Como Pantaleón está dispuesto a cualquier sacrificio incluso a morir para seguir las órdenes.

5.2 Aspectos de las técnicas narrativas

A pesar de que *Pantaleón y las visitadoras* no tiene una composición tan compleja como *Conversación en la Catedral* o *La casa verde*, la novela revela una estructura sofisticada.

5.2.1 Esquema de la obra

Capítulo/apartado	Unidad narrativa	Páginas	Tipos de fuente	Contenido
UNO	1	15-45	Diálogo	Le asignan su misión, llega a Iquitos
DOS	2	47-67	Parte número uno	Descripción del lugar y los del Arca
	3	67-73	Sueño de Pantaleón	Dirigiendo mujeres en un desfile
	4	73-79	Parte número dos	Organización del servicio
TRES	5	81-102	Carta de Pocha a Chicha	Queja de la situación, Leonora hermana
	6	102-109	Sueño de Pantaleón	En tercera pers, madre-Chupchupe
CUATRO	7	111-114	Resolución confidencial	Les conceden el Buque Eva
	8	114-119	Parte número tres	Manteca del bufeo para apetito sexual
	9	119-120	Anotación	Prohíben la comida excitante
	10	120-123	Resolución	El hidroavión Dalila
	11	123-125	Disposición interna	Asistencia médica de las prostitutas
	12	125-137	Informe del alférez Alberto Santana	Descripción técnica de la primera visita
	13	138-141	Resolución confidencial	Tarifas, prestaciones máximas etc.
	14	141-144	Misiva del Capellán al comandante	Queja del servicio
	15	144-146	Misiva del comandante Beltrán	Explica que forman parte del ejército
CINCO	16	147-187	Diálogo	El niño crucificado, visita de Sinchi
SEIS	17	189-193	Instrucciones para los centros usuarios	Explica como tienen que actuar
	18	194-195	Parte estadístico	Descripción de una visita
	19	196-201	Parte número quincePrimer aniversario, himno de visitadora	
	20	201-202	Anotación	Aceptan provisionalmente el himno
	21	202-203	Mensaje radial en clave	Felicitación del nacimiento de Gladys
	22	203-206	Oficio del Jefe de Borja	Incidentes del servicio, fuga de una
	23	206-209	Carta de Sinchi dirigida a Pantaleón	Intenta chantajearle
	24	209-212	Parte número dieciocho	Panta responde a las acusaciones
	25	213	Anotación	Ordenan investigación de lo ocurrido
	26	213-215	Oficio confidencial	Queja que el himno omite la armada
	27	215	Anotación	Ordenan cambiar el himno
	28	215-216	Carta a Sinchi	Se quejan de las visitadoras, el loro
	29	217-219	Parte número veintiséis	Cambian el himno
	30	219-222	Parte estadístico	Descripción de una visita
	31	223-226	Carta a Pocha, de Maclovia	Cuenta lo de Panta y la Brasileña
	32	226-229	Solicitud de baja por Beltrán	Dimite por la existencia del servicio
	33	229-230	Anotación	Aceptan la dimisión
SIETE	34	231-263	Emisión de Sinchi	Critica Pantilandia
	35	263-268	Sueño de Pantaleón	Dobles, perros, Chuchupe
OCHO	36	269-311	Diálogo	Conversación de Panta y Leonora
NUEVE			(313-350 Reportajes del diario el Oriente)	
	37	313-319		El entierro de la Brasileña
	38	320-323		Elegía fúnebre de Pantaleón
	39	323-337		Crónica del asalto de Nauta
	40	337-343		La vida de la Brasileña
	41	344-346		Epístola del Hermano Francisco
	42	346-347		Nota de la redacción
	43	347-348		Amenaza contra periodista
	44	349-350		El juicio de los homicidas
DIEZ	45	351-391	Diálogo	Francisco escapa, crucifixión, a Puna

El contenido de la obra está distribuido en 10 capítulos. La división de los capítulos en unidades narrativas propuestas aquí, es, en cierto sentido, arbitraria, ya que podría haber sido efectuada de otras maneras. No obstante, la forma de separar los capítulos en unidades narrativas según este esquema facilita el análisis de la historia.

Los capítulos 1, 5, 8 y 10 carecen de subdivisiones. En estos capítulos predomina el diálogo y tienen partes intercaladas que pertenecen a otros tiempos y lugares. Es decir el diálogo central es interrumpido por otros diálogos o fragmentos de diálogos. Se podría hacer un estudio más riguroso de estos capítulos y señalar qué partes pertenecen a qué tiempo, etcétera, pero no aportaría demasiado al presente estudio.

5.2.2 Narrador

El análisis de la novela es problemático a causa de que es difícil hacer una división nítida entre técnica y narradores, lo que a su vez es el resultado de que *Pantaleón y las visitadoras* carece casi por completo de un narrador en tercera persona.

En la lectura de esta obra es necesario distinguir entre recursos narrativos y técnicas narrativas. Los recursos narrativos son una amplia gama de métodos de los que se vale el narrador para hacer llegar la información al lector en ausencia de un narrador de tipo más tradicional.

El primer recurso narrativo es el diálogo, presentado de manera directa, e intercalado con descripciones en tercera persona por un narrador que aunque algunas veces utiliza verbos psicológicos para hablar de los personajes puede calificarse de narrador observador.

Los partes militares que Pantaleón ha escrito dirigiéndose a Felipe Collazos sirven como una fuente de información. En estos partes Pantaleón describe sus andanzas y el desarrollo de su misión de una forma objetiva y burocrática. Adjuntas a algunos de los partes hay anotaciones del General Collazos en las cuales se da el visto bueno de delegar las peticiones de Pantaleón, y a veces también hay anotaciones de otros militares implicados. Otros recursos que provienen de la vida militar son: disposiciones internas, misivas, partes estadísticos, oficios, solicitud de baja e informes militares.

Los sueños de Pantaleón funcionan como otro recurso narrativo. Estos sueños, descritos en tercera persona, constituyen el único acceso al interior de Pantaleón. En ningún otro momento el lector sabe lo que Pantaleón piensa o siente, sus pensamientos y sentimientos sólo pueden ser deducidos a partir de sus palabras y acciones.

Las cartas funcionan como otra fuente de información, en total hay cuatro cartas. Otro recurso narrativo son las emisiones de Radio llamadas La Voz de Sinchi, en las que se habla de los acontecimientos de Iquitos y de la selva. Hay también varios artículos de un periódico, donde el lector por ejemplo puede leer la elegía fúnebre de Pantaleón a la Brasileña y una epístola del Hermano Francisco, que agregan información de los sucesos.

5.2.3 Técnicas narrativas

El escritor emplea una amplia variedad de técnicas narrativas para disminuir lo más posible el papel del narrador tradicional. Junto con el empleo de recortes de

periódicos, emisiones de radio, partes militares, cartas y sueños, los diálogos mezcladas con descripciones objetivas constituyen la estructura de la obra.

Dentro de los diálogos hay párrafos intercalados de otros tiempos y de otros lugares, estos párrafos normalmente están relacionados con la conversación del diálogo principal. Cuando los personajes hablan de un asunto el siguiente párrafo remonta al lector al lugar y a la ocasión a la que se refieren. *Pantaleón y las visitadoras* revela otro empleo de la misma técnica cuando el narrador utiliza la repetición de un verbo para pasar de un plano a otro:

> – No saques tanto el cuerpo, Pantita – lo coge de los hombros, lo regresa al camarote, cierra la puerta la Brasileña–. ¿Te olvidas que estás medio calato?
> – ¿Olvidarme de ti? –codea a marineros y soldados, sube saltando a bordo, abre los brazos el capitán Alberto Mendoza –. Cómo se te ocurre, hermano. Ven para acá, déjame darte un apretón. Después de tantos años, Panta. (PV:278)

Los párrafos relativos al hermano Francisco no tienen una correlación inmediata con el diálogo principal pero mediante las semejanzas de las dos historias se establece una relación entre las dos tramas. Las historias están íntimamente relacionadas, un ejemplo de esto es que el hermano Francisco da una misa el día que Pantaleón inicia su misión, así lo que pasa en un plano tiene su correspondencia en el otro (PV:42).

Mediante un intrincado procedimiento técnico la hermandad del Arca va acercándose cada vez más a la vida cotidiana, hasta llegar a formar parte de ella e integrarse completamente con lo cotidiano.

Los párrafos que tratan del Hermano Francisco del primer capítulo están intercalados en los capítulos de diálogo (ver por ejemplo PV:16, 22, 31, 39 y 42). En el quinto capítulo no existen tales intercalaciones, ahora es Pantaleón, su familia y sus amigos, quienes hablan de los Hermanos del Arca. En el octavo capítulo es el general Scavino y el Tigre Collazos que hablan por radio sobre los hermanos y sobre las medidas que tienen que tomar: Los Hermanos del Arca llegan a crucificar al suboficial Avelino Miranda (PV:285); El ejército tiene que dedicar todas sus fuerzas para capturar a los responsables (PV:299); La economía no permite la caza de los fanáticos y el mantenimiento del servicio de las visitadoras a la vez (PV:305); Al final capturan al Hermano Francisco (PV: 352). En el último capítulo Pantaleón y las prostitutas hablan de lo ocurrido, a través de los diálogos el lector se entera de que los militares iban a llevar al Hermano Francisco a Lima pero que los fanáticos consiguieron liberar al Hermano Francisco (PV:361).

Sinchi funciona como un nexo entre las dos tramas. En los capítulos de diálogos hay párrafos de Sinchi intercalados con los diálogos (por ejemplo PV:21). En el quinto capítulo Sinchi visita a Pantaleón, que le tira al río. En el octavo capítulo La voz de Sinchi habla del servicio de visitadoras, a pesar de que Pantaleón le ha pagado para no hacerlo, vuelve a visitarle otra vez y promete no volver a hablar del servicio en absoluto. En el último capítulo Sinchi se queja de que ya no haya ningún tema interesante sobre el cual pueda hablar (PV:389).

El local que va a servir como centro logístico para el servicio de visitadoras está descrito con algún detalle (PV:48-54), pero esta descripción constituye una excepción en el libro. Hay algunos comentarios sobre el ambiente que refuerzan el contenido de los diálogos, de esta manera la descripción de un trueno puede servir para reforzar el contenido del diálogo (PV:362).

El texto está lleno de omisiones temporales, que el lector llega a entender o llenar a través de información de conversaciones más tardías. Hay grandes omisiones temporales y saltos en el texto y la perspectiva narrativa cambia constantemente. El lector tiene que llenar estos huecos mediante información de otras tramas, esta información es presentada al lector en las conversaciones entre los personajes o de otras formas. Hay datos complementarios sobre asuntos que han sido tratados anteriormente en otras ocasiones sólo remotamente relacionados. Así el lector por ejemplo llega a saber más sobre el entierro de la Brasileña mediante los recortes de la prensa, también llega a saber cosas acerca del Hermano Francisco en las conversaciones de otros personajes y este procedimiento contribuye a crear tensión en la obra.

5.2.4 Tiempo

La información es presentada al lector de una forma no cronológica. Una excepción es la información que es presentada en conversaciones remotas para completar la información de una forma objetiva. La forma de la novela obliga el lector a una lectura activa, es necesario reconstruir los sucesos.

El tiempo de la narración se limita a los tres años que dura el proyecto de las visitadoras, o sea la estancia de Pantaleón en Iquitos. A Pesar de que hay algunas noticias de los antecedentes de algunos de los personajes, como por ejemplo la Brasileña o el Chino Porfirio, en general, y con pocas excepciones, la narración se limita a estos tres años y a los sucesos en Iquitos durante este tiempo. El primer parte es escrito el 12 de agosto de 1956 y los últimos artículos periodísticos son del 6 de enero de 1959, con los antecedentes y los procedentes esto suma aproximadamente tres años.

El tiempo de la novela da una impresión cíclica ya que el libro empieza y termina con el despertar de Pantaleón. En la primera escena Pocha intenta despertarle en Lima, este día tiene que ir a una reunión con el Tigre Collazo, el general Victoria y López López. Cuando termina el libro Pantaleón acaba de asistir a una reunión en el mismo lugar con las mismas personas, y en el último párrafo Pocha le está despertando en la Puna. Es como si nada haya cambiado para Pantaleón.

La intercalación de diálogos de otros tiempos y lugares en el diálogo central es una característica común en la narrativa de Vargas Llosa.

La interconexión entre el pasado y el presente en *Pantaleón y las visitadoras* se muestra de dos formas distintas. En primer lugar hay saltos en el texto al lugar y al tiempo del acontecimiento, o sea, cuando los personajes hablan de un acontecimiento, en el siguiente párrafo el narrador sitúa el lector directamente en este suceso. Un ejemplo de esto es cuando Pantaleón dice al general Scavino que utiliza parte de su sueldo para sobornar periodistas, y en el siguiente párrafo Pantaleón habla con Sinchi sobre su compromiso (PV:299-300). Esto sirve como un testimonio de lo mencionado en el otro nivel. Este procedimiento Luchting lo va a llamar telescopación del tiempo, y para Luchting esto es la innovación principal del libro (Luchting, 1978:160).

En segundo lugar el lector es confrontado con las dos instituciones más importantes del Perú: el ejército y la iglesia. De una forma sutil el lector comprende que estas dos instituciones tienen un carácter equivalente, el ejército representa en el presente lo mismo que la iglesia representó en el pasado, ha ocupado su lugar y su importancia en la sociedad. La iglesia ha sido sustituida por el ejército en la sociedad peruana, pero son las mismas estructuras paternales que rigen las dos instituciones y de esta forma el pasado perdura en el presente. No es tanto la pervivencia de una institución como la pervivencia de un sistema, de una forma de organización.

Casi toda la historia transcurre en la selva. En realidad hay sólo dos excepciones: en el principio de la novela Pantaleón y su familia se hallan en Lima esperando su nuevo destino, y al final de la novela Pantaleón se halla en Lima otra vez para recibir un nuevo destino.

5.3 Contenido aparente

Pantaleón y las visitadoras puede ser entendida como una comedia o una sátira pero también como una crítica severa de la sociedad peruana. La novela es un

testimonio burlesco, que trata de cómo el ejército llega a los límites de su propia ineficacia cuando un hombre decidido y eficaz asume el mando de una misión. Pantaleón está obsesionado con la estadística y con la organización y cuando asume su misión de carácter grotesco con toda severidad del mundo, esto crea una impresión humorística. Durante el transcurso de la historia se da la vuelta completa a la tortilla: el problema inicial es que los soldados violan a las mujeres de los pueblos de la selva, mientras que al final de la historia el problema es cómo proteger las prostitutas de los asaltos por los hombres de los pueblos, lo cual refuerza el carácter cómico de la obra.

Pantaleón Pantoja es un personaje tragicómico, que se guía por dos motivos: su deseo de cumplir los órdenes de sus superiores y su interés u obsesión por la organización y por la parte técnica-estadística de los asuntos, que para él se convierte en un instrumento para cumplir los órdenes de sus superiores de una manera eficaz.

Pantaleón, que vive para el ejército y para cumplir lo mejor posible las misiones que le son asignadas, parece cambiar durante el transcurso de la novela. De haber sido una persona sin vicios se convierte en un vicioso bajo el hechizo de la belleza de la Brasileña. Cuando la relación entre Pantaleón y la Brasileña es revelada a la esposa de Pantaleón lo deja y se va a Lima con su hija.

Al empezar la historia Pantaleón tiene una vida sexual rutinaria con escasos encuentros sexuales con su mujer, a la cual nunca había engañado antes de llegar a Iquitos. Pero cuando Pantaleón llega a Iquitos empieza a mostrar más apetito sexual, en principio cree que es el clima que le afecta. Llega a tener una dieta de manteca de bufeo para ver los efectos de esta comida supuestamente afrodisíaca, cuando ha mantenido la dieta durante una semana todos sus pensamientos están relacionados con el sexo. Con la Brasileña llega a tener encuentros sexuales muy a menudo y en una ocasión dice que su deseo sexual tiene que ver con su oficio, es como si se sintiera obligado a vivir una vida gobernada por el sexo, para cumplir bien su misión. Cuenta que ha sido lo mismo cuando su destino era ser oficial de cocina o de sastrería, se obsesionaba con un tema y organizaba toda su vida en función de ella.

Lo que a primera vista podría parecer un cambio de la personalidad de Pantaleón no es otra cosa que un síntoma de su dedicación obsesiva a su misión. No es capaz de separar su persona de su oficio, él mismo se convierte en su misión, se identifica con su misión para cumplirla bien. Lo peor que le puede pasar a Pantaleón es que le echen del ejército, prefiere perder su familia antes de hacer un mal trabajo y perder su oficio, ya que ha organizado su vida en función del

ejército. No es capaz de vivir sin órdenes de sus superiores, las cuales sabe cumplir a la perfección. Cuando sus superiores quieren saber por qué asistió al entierro de la Brasileña vestido de militar, Pantaleón niega que su relación amorosa con la difunta tuviera algo que ver con su decisión, para Pantaleón las preocupaciones sentimentales son subordinadas a su oficio y por lo tanto esto sería impensable para él. Es probable que los mandos le hubieran comprendido, o incluso perdonado, si hubiera admitido que su decisión tenía una base sentimental, pero para Pantaleón esto sería una calamidad.

El hermano Francisco es un profeta que va viajando por la selva y predica crucificado, y cada vez tiene más seguidores. Según los diversos testimonios que se le ofrecen al lector sobre el hermano Francisco, él no muestra cambios a lo largo de la historia. Como Pantaleón es un personaje de ideas fijas y está dispuesto a morir por sus convicciones, e incluso se convierte en mártir de su propia fe.

Además de ser una sátira, dirigida tanto hacia la Iglesia como hacia el ejército, *Pantaleón y las visitadoras* también es un testimonio trágico de las desgracias personales que viven los representantes de los cargos oficiales.

Tanto Pantaleón como el Hermano Francisco organizan sus vidas en función de un tema. Es como si Pantaleón no tuviera nada interior, parece un robot que sigue los órdenes de sus superiores hasta las consecuencias más absurdas. Está literalmente dispuesto a morir por su misión, y se identifica por completo con ella. Lo mismo es el caso del Hermano Francisco, que obedece sus voces interiores hasta las últimas consecuencias.

Los paralelismos son muchos e incluso la gente dentro del mundo ficticio comparan los dos (PV:371). Antes de ser adquirido por Pantaleón el local, que luego sirve como centro logístico del servicio de las visitadoras, fue lugar de reunión para los hermanos del Arca, lo que establece un nexo entre Pantaleón y el Hermano Francisco ya desde el principio. Este hecho además conlleva que Pantaleón nada más llegar a Iquitos quiere iniciar una investigación sobre los hermanos del Arca. El día que Pantaleón empieza sus indagaciones en el mundo nocturno de Iquitos, es el mismo día que el Hermano Francisco visita Iquitos. Este día todas las prostitutas están ausentes debido a que han ido a escuchar el sermón del Hermano Francisco.

La madre de Pantaleón, la señora Leonor, se convierte en una creyente y tiene un pequeño altar en su cuarto donde crucifica insectos y ratas. Muchas de las prostitutas también se convierten en seguidoras del Hermano Francisco. Tanto Pantaleón como el Hermano Francisco llegan de fuera. Pantaleón llega de

Chiclayo mientras que el Hermano Francisco llega de Brasil. En la vida de Pantaleón las andanzas del Hermano Francisco y sus seguidores se convierten en un tema común, y los hermanos del Arca parecen preocupados con el servicio de visitadoras, aunque no llega a haber agresiones dirigidas en contra del servicio de visitadoras por los hermanos del Arca. La muerte del profeta coincide con el éxodo de Iquitos de Pantaleón.

Sinchi que ofrece su servicio a Pantaleón a cambio de salmueras, es un oportunista que intenta aprovecharse de la situación para ganar dinero, un hombre sin ideología que presta su voz a quien mejor le paga. Sinchi y sus emisiones existen independientemente de la vida de Pantaleón, pero Sinchi es semidependiente de tanto Pantaleón como del Hermano Francisco ya que vive de hablar de ellos.

La Brasileña es una mujer dotada con una belleza extraordinaria, que ha tenido una infancia lamentable. Es una mujer que sabe aprovechar su belleza y las oportunidades que se le ofrece para ganar dinero. El Chino Porfirio, Chuchupe, Chupito y las otras prostitutas son más bien personajes que intentan sobrevivir como puedan y están dispuestos a ser fieles a quien les ayuda para conseguir lo que ellos necesitan y desean. Debido a la galería de diferentes personalidades la novela puede ser entendida, aparte de como una sátira del ejército y de la iglesia, también como una burla o una caricatura de diferentes personalidades y las consecuencias absurdas de sus convicciones y de sus quehaceres.

Tanto la historia de Pantaleón como la historia del Hermano Francisco son historias de personas dependientes, personas que necesitan seguir órdenes, y organizar su vida en función de algo exterior. La diferencia reside en que mientras Pantaleón sigue las órdenes de sus superiores, el Hermano Francisco sigue las órdenes de las voces que según él vienen del cielo. Mientras que el comportamiento del Hermano Francisco conduce a su muerte, el comportamiento de Pantaleón parece conducirle más o menos al punto de partida. Lo cual parece revelar la creencia que el ser humano es vacío como una cáscara y que necesita creer en algo u obedecer algo. En otro plano esto también parece ser el caso de la gente asociada con el servicio de visitadoras, esta gente necesita a Pantaleón, necesita un líder que sabe organizar para creer en él y seguirle, lo mismo puede decirse de los seguidores del Hermano Francisco.

La representación del hombre se limita a dos tipos. El primer tipo obedece los órdenes de sus superiores y da órdenes a sus inferiores, no teniendo en cuenta su moral individual. Este primer tipo o bien es un hombre compulsivo como Pantaleón, que es incapaz de desobedecer, o bien es un hombre hipócrita como

el general Scavino, que obedece sin estar de acuerdo con las misiones. El otro tipo de hombre es el padre Beltrán y el Hermano Francisco, por sus creencias estos hombres están dispuestos a dejar su puesto, en el caso de Beltrán, y a morir, en el caso del Hermano Francisco. Estos hombres son los Quijotes de su tiempo.

Pantaleón es el chivo expiatorio del ejército, que sacrifica su persona y su carrera para reinstalar el orden. La novela está dedicada a José María Gutiérrez. La cita introductoria es de *La educación sentimental* de Flaubert: "Il y a des hommes n'ayant pour misión parmi les autres que de servir d'intermédiaires; on les franchit comme des ponts, et l'on va plus loin." En este contexto la cita comunica que Pantaleón es el hombre que cumple su misión y que necesita órdenes que pueda seguir, él obedece sin dudar y lo único que no esté dispuesto a hacer es dejar el ejército.

La información relativa a la historia relativa al Hermano Francisco a menudo es presentada por los personajes de la historia relativa a Pantaleón. Las dos historias se fecundan mutuamente, y así la historia del Hermano Francisco revela aspectos profundos sobre la historia de Pantaleón Pantoja y viceversa. Para acabar con los hermanos del Arca, el ejército necesita los fondos que el servicio de las visitadoras está gastando, y por eso aprovechan la muerte de la Brasileña para cerrar el servicio de visitadoras.

Por una parte se presenta la información sin la intervención de un narrador, y por otra parte toda esta información tiene un alto grado de subjetividad. La consecuencia es que el lector se halla delante de una información impenetrable, no es una ficción de hechos, ya que sería imposible reconstruir los hechos de una forma fiable a partir de la información de los intermediarios. En la novela no se presenta un mismo hecho desde varios puntos de vista, sino que se presenta un hecho de forma limitada y sólo a través de un punto de vista subjetivo. Es una ficción de una anécdota fragmentada, y las únicas partes fiables son las de los diálogos con las partes intercaladas de descripciones de un narrador en tercera persona. *Pantaleón y las visitadoras* es una orgía de recursos narrativos, la fragmentarización del texto obliga al lector a una lectura activa, para reconstruir los hechos y la intriga. Pero parece que tiene que haber algo más tras esta compleja composición. La respuesta podría ser que mediante los recursos narrativos la novela llega a asemejar la propia experiencia humana, que es una de las metas explícitas de Vargas Llosa.

Nunca se llega a tener una perspectiva desde dentro de los personajes, en ningún momento se sabe lo que los personajes piensan o sienten, el lector tiene que

basarse en las actuaciones y comportamientos de los personajes para hacer inferencias de su mundo interior. Pero es difícil desentrañar el mundo interior de Pantaleón, es como si careciera de mundo interior, es como si fuera sólo lo exterior, sólo la cáscara, y la forma del libro refuerza esta impresión. En una ocasión empieza a hablar como el Chino Porfirio, es como si fuese tan afectado por lo exterior que no puede evitarlo (PV:147).

Otra temática es la diferencia entre la imagen pública de Pantaleón y la imagen de él dentro del cuerpo del ejército. Esto lo comenta Bacacorzo cuando dice: "Usted tan maniático, tan puntilloso en cuestiones morales. Y con la fama más negra que se pueda imaginar. Aquí en Iquitos todos lo creen un terrible forajido." (PV:295).

El General Felipe Collazos tiene el apodo Tigre. Lo cual es un ejemplo de que un personaje es bautizado con un nombre del reino animal para subrayar algún aspecto de su carácter. El Tigre Collazos es quien decide el futuro de Pantaleón. El tigre es el animal que está más alto en la cadena alimenticia, y de la misma forma el Tigre Collazos se halla en la cúspide de la jerarquía militar.

5.4 Recepción de la obra

Muchos críticos consideran que *Pantaleón y las visitadoras* constituye un giro en la creación narrativa de Vargas Llosa. Según esta concepción, defendida por ejemplo por Oviedo, *Pantaleón y las visitadoras* rompió con el desarrollo progresivo que las otras obras de Vargas Llosa habían mostrado hasta entonces (Oviedo, 1970:223-38). A pesar de que *Pantaleón y las visitadoras*, según la mayoría de los críticos, no muestra la complejidad de las obras anteriores, hay críticos, como Joaquín Roy, que opinan que esta obra constituye un nuevo y excelente eslabón en la carrera novelística de Vargas Llosa (Roy, 1981:252). Roy también opina que Pantaleón carece de motivación interna, que necesita un estímulo exterior para actuar. (Roy, 1981:253). Otros críticos han detectado la influencia de *Tirant lo Blanc* en la obra (Dauster, 237-51).

Los críticos también han advertido el uso deliberado del humor en la historia. Según el testimonio de Vargas Llosa *Pantaleón y las visitadoras* es la primera obra en la cual se sirve de una forma deliberada de la burla y de la parodia, ya que sin el humor sospechaba que la historia iba a ser inverosímil (Setti, 1989:66).

Luchting (1978:147) opina que el uso del humor resulta ser una estrategia eficaz ya que mediante el humor la obra llega a calentar la fantasía, en vez de enfriarla

como las obras anteriores. Luchting escribe que Vargas Llosa utiliza el humor para contar una historia de amor y advierte que hay dos troncos narrativos en la obra que se pulverizan al chocar (Luchting, 1978:169,155). También señala que el ejército funciona como un padre para Pantaleón (Luchting, 1989:116).

Para Boland la ausencia del padre constituye un dato escondido en la novela y es esta ausencia que explica la psicología de Pantaleón (Boland, 2003:66). La ausencia del padre ha creado una relación insana entre madre e hijo, según Boland, y los sueños de Pantaleón revelan un deseo carnal para la puta-madre, la imagen de la madre que se mezcla con la imagen de una prostituta. Lo más revelador del estudio de Boland, que logra mostrar la presencia del conflicto edípico en la novela, es la exploración de las asociaciones entre Francisco y Pantaleón. Boland encuentra una larga serie de contrapuntos entre Pantaleón y el Hermano Francisco, que según Boland son almas gemelas determinados a nacer, a prosperar, y a morir juntos. Un ejemplo de esto es la palabra bendición que se utiliza como el primer nexo entre los dos, doña Leonor bendice a su hijo y Francisco bendice a sus seguidores (Boland, 2003:65). A parte de nexos lexicográficos y topológicos también existen otros lazos según Boland: Los dos son fanáticos que han entregado sus vidas a causas supuestamente transcendentales; Los dos han renunciado el libre albedrío a favor a una voluntad superior; Los dos viajan a la selva donde cumplen misiones estrafalarias y como consecuencia reciben apodos como loco, fanático y demente. Pantaleón es un alcahuete mientras que Francisco es un Mesías, espíritus intercambiables, y al final de la obra el uno es identificado con el otro (Boland, 2003:65-6).

6 Primera lectura de *La tía Julia y el escribidor*

La tía Julia y el escribidor fue publicada por primera vez en 1977 y es la novela de Vargas Llosa que contiene más elementos autobiográficos (Boland, 1988:106).

6.1 Sinopsis

La historia se divide en dos tramas claramente discernibles. La primera trama trata de la vida de Mario, también llamado Varguitas. Es una autobiografía ficcionalizada que se limita aproximadamente a un periodo entre los 18 y los 30 años en la vida del escritor, desde que conoce a su tía política Julia Urquidi, que va a ser su primera esposa, hasta que vuelve a Perú con su prima Patricia, su segunda esposa. La otra trama es constituida por nueve radionovelas escritas por Pedro Camacho, un hombre que trabaja con Mario en una estación de radio.

En el principio de la novela Varguitas vive con sus abuelos. Estudia derecho a la vez que está trabajando como redactor de noticias en la Radio Panamericana. Es un escritor frustrado que intenta escribir cuentos, de asuntos diversos, que siempre le salen mal. Cada jueves va a casa de unos tíos suyos para comer con ellos, durante una de estas visitas conoce a su tía Julia, hermana de la mujer de su tío Lucho. Julia, que acaba de llegar de Bolivia donde su matrimonio ha fracasado, ahora está buscando un nuevo marido. Al principio Julia trata a Mario como si fuese un mocoso, pero pronto empiezan a ir a los cines juntos, se enamoran y en poco tiempo empiezan a salir juntos. Cuando la familia se entera de la relación se escandalizan ya que por la diferencia de edad Julia podría ser la madre de Varguitas. Los padres de él, que viven en el extranjero, llegan a Lima para arreglar el asunto. Julia y Mario deciden escapar y casarse en la clandestinidad. Después de una larga odisea en unos pueblos de Chincha, en Perú, logran casarse y cuando vuelven a Lima lo hacen como un matrimonio formal.

El padre de Varguitas se entera de que se han casado y dice que si Julia no abandona el país dentro de 48 horas va a matar a su hijo con cinco balazos como a un perro. Julia se va a Chile y durante su estancia allí Mario se lo arregla de tal manera que pueda mantener a los dos con sus ingresos. Al final se encara con su padre quien le dice que sólo quiere lo mejor para él, Varguitas le explica su decisión y Julia vuelve a Lima para vivir con él. Pronto van a Europa donde

Mario empieza a tener éxito con sus libros y pronto se convierte en un escritor consagrado.

El último episodio de la vida de Mario es cuando vuelve a Lima después de doce años, ahora está casado con su prima Patricia y vuelve a encontrarse con sus antiguos amigos de la radio.

El día que Varguitas conoce a su tía Julia coincide con la llegada a la radio de Pedro Camacho, que como Julia es de origen Boliviano. Pedro Camacho es un hombre pequeño, serio y muy productivo, es capaz de trabajar 15 horas diariamente, durante 7 días de la semana. Trabaja en la Radio escribiendo radionovelas que antes de su llegada habían sido importadas de Cuba, sus radionovelas tienen un éxito inmenso, y pronto todo el mundo habla de los acontecimientos de estas radionovelas. A Pedro Camacho no le interesa la gente y está dispuesto a sacrificar todo por el arte, fuera de su oficio no parece tener ningún otro interés. No obstante, se hace amigo de Mario, y juntos van a tomar algo y a charlar bastante a menudo. Varguitas cada vez le muestra más confianza y Camacho le da consejos en asuntos amorosos. Las radionovelas pronto sufren un cambio, desembocan en tragedias y los personajes empiezan a deslizarse de una radionovela a otra. Este cambio tiene como resultado que las radionovelas llegan a tener incluso más éxito que antes entre los oyentes. Las alteraciones cada vez son más frecuentes y pronto personajes que ya se han muerto empiezan a resucitar. Camacho confiesa a Mario que su memoria le falla y que ya no recuerda lo que ha pasado antes. Al final Camacho es ingresado en un manicomio.

Todas las radionovelas de Camacho terminan en suspense, el lector queda sin saber como termina la historia. A veces las radionovelas están completadas con información que es presentada por las bocas de los personajes en la historia de Mario.

La primera radionovela trata de un día en la vida de Alberto de Quinteros, un médico de cincuenta años. Empieza el día yendo al gimnasio y por la tarde va a la boda de su sobrina. En el gimnasio se encuentra con Richard, el hermano de la sobrina que se va a casar, Richard que está de mal humor, se emborracha en la fiesta de la boda. Cuando la novia se desmaya Alberto se da cuenta de que está embarazada de cuatro meses. El novio, apodado el Pelirrojo, no sabe nada y Alberto sospecha que Richard, que dice que va a matar al Pelirrojo, es el padre del niño. Al final del día, tras haber ayudado a Richard, Alberto se queda meditando sobre las flaquezas morales de los hombres, el lector es dejado en suspense y no sabe si va a haber un escándalo o no.

En la segunda radionovela el sargento Lituma trae a la comisaría a un negro desnudo y lleno de cicatrices, que ha encontrado en el puerto de Callao. El negro que tiene un solo diente enorme y afilado, no sabe hablar, es muy flaco y huele mal. Le meten en una celda y le dan pan seco para masticar. No saben lo que van a hacer con él pero al final los superiores deciden que tienen que matarle y echar el cadáver en el vertedero municipal. Lituma y otro hombre van para cumplir la misión y al final no se sabe si llegan a matar al negro o no.

La tercera radionovela trata de la investigación de una supuesta violación. El juez Dr. Don Pedro Barreda Zaldívar tiene que juzgar si Gumercindo Tello, un testigo de Jehová, ha violado o no a Sarita Huanta Salaverría, una niña de 13 años. Al parecer los padres quieren casar su hija con el presuntuoso violador que niega haber violado a Sarita. El juez cree que Gumercindo ha sido víctima de la fuerza seductora de la niña, que muestra poseer mucha energía sexual y una fuerza seductiva casi sobrenatural delante del juez. Pero Gumercindo sigue negando y amenaza con cortarse el pene con un cortapapel para mostrar su inocencia, dice que en cualquier caso es impotente y que su pene sólo le sirve para hacer pis. El lector no sabe si al final se corta el pene o no.

La cuarta radionovela trata de don Federico Téllez Unzátegui, que desde que su hermana fue devorada por ratas en la selva ha dedicado su vida al exterminio de ratas. Federico tiene una empresa y vive con su mujer y con dos hijas y dos hijos. Ellos no parecen interesarse por el exterminio de las ratas, lo cual decepciona a Federico. Yendo a casa un día, descubre sus dos hijas en trajes de baño, en la portada de una revista. Cuando llega a casa empieza a regañarles, pero al intentar a pegar a una de sus hijas, ellas, junto con la madre, se le vienen encima. Los hijos también se unen con ellas para darle una paliza o quizás para matarle. Al final el lector no sabe si le llegan a matarle o no.

La quinta radionovela trata de Lucho Abril Marroquín, que trabaja como propagandista de medicina para los Laboratorios Bayer. Yendo de Pisco a Lima, piensa en su esposa francesa y quiere llegar a Lima lo antes posible para acostarse con ella, pero al salir de Pisco atropella una niña. Cuando Lucho sale del coche para ver si la niña está viva, un camión les atropella a él y a un policía que acababa de llegar. Mientras que Lucho sólo sufre lesiones menores, el policía es decapitado y la niña es aplastada por una llanta del camión. Lucho queda traumatizado y desarrolla una fobia por ruedas que le impide viajar en coche. Para que pueda seguir trabajando le conceden otro puesto en la empresa. Sueña que va a matar a su hija y la francesa que está embarazada de 3 meses tiene un aborto espontáneo. Ella vuelve histérica y se va a Francia para

consolarse con sus padres. Lucho empieza a recibir tratamiento terapéutico de una doctora llamada Lucia Acémila. Al final de la terapia Lucho casi llega a matar a una niña y asustado se monta en un taxi para ver a Lucia. Una vez allí descubren que Lucho está curado de su fobia ya que ha venido en taxi. La francesa vuelve a Lima y queda embarazada otra vez. La vida vuelve a la normalidad con la excepción de que ahora a Lucho, que según Lucia padece de infantilismo y al mismo tiempo es un infanticida potencial, le ha dado por jugar con juguetes. No se sabe si se va a curar o no.

La sexta radionovela acontece en la pensión de la familia Bergua, una familia religiosa de la sierra que se ha instalado en Lima para ofrecerle a su hija la posibilidad de ser una pianista. Su esperanza queda frustrada y protegen a su hija, Rosa Margarita, contra lo que ellos ven como las maldades de Lima. Una noche un joven llamado Ezequiel Delfín que viste el hábito del Señor de los Milagros acuchilla a don Sebastián, el padre de la familia, quien milagrosamente sobrevive al ataque y queda mudo. Ezequiel es encerrado en el manicomio por haber intentado violar a Margarita Bergua, la madre coja y fea de la familia. Después de muchos años un camionero dice que Ezequiel ha escapado del manicomio, donde ha degollado a un enfermero y ahogado a un anciano. Según el camionero Ezequiel ha dejado una nota en la cual explica que tiene que apagar las llamas de un incendio en una vieja casa de Lima, donde una cojita y su familia ofenden a Dios. El lector no sabe si llega a cumplir su amenaza o no.

La séptima radionovela trata del reverendo padre Seferino Huanta Leyna, hijo de la Negra Teresita que fue violada por un joven de buena familia. Doña Mayte Unzátegui, una mujer adinerada, costeo la educación de Seferino, que es el cura más controvertido de Perú, a condición de que fuera cura. Seferino que ejerce en Mendocino, uno de los barrios más pobres de Lima, ayuda a las mujeres en su oficio de prostitutas y también ayuda los hombres en sus quehaceres de ladrones. Su discurso cristiano se va mezclando con un discurso revolucionario y socialista. Desafía al curandero Jaime Concha a quien consigue derrotar en una pela, pero al final Seferino halla su superior en el pastor evangelista Sebastián Bergua, quien tras haberle pegado se queda con sus discípulos. Seferino quiere vengarse y dice que va a prender fuego al edificio donde Sebastián duerme. Al terminar la radionovela el lector no sabe si llega a quemar el edifico o no.

La penúltima radionovela trata de Joaquín Hinostroza Bellmont, hijo de un matrimonio de la aristocracia limeña. Joaquín parece carecer por completo de talento y de interés por la vida, más bien contempla la vida con pereza y

aburrimiento, hasta que un día descubre su talento para ser árbitro de fútbol. Joaquín se enamora de Marimacho, una chica que casi parece un hombre, pero ella rechaza su amor y empieza a beber para ahogar sus penas de amor. Joaquín se convierte en el árbitro más famoso de Perú y sigue bebiendo. En un campeonato entre Perú y Bolivia aparece el negro que Lituma había encontrado en el puerto de Callao y ahora parece decidido a matar a Joaquín. Jaime Concha que ahora es el compañero del sargento Lituma mata el negro con 12 tiros. El asesinato del negro desemboca en un holocausto que no se sabe como termina. En la confusión Lituma mata a Marimacho que es confundida con Sarita Huanca Salaverría.

La última radionovela trata de Crisanto Maravillas, llamado el bardo de Lima. Al nacer Crisanto pesó un kilo y es un ser contrahecho que pasaba mucho tiempo dentro de un convento donde se enamoró de Fátima, una niña que ha sido dejada por sus padres en el convento por ser el fruto de una relación entre hermanos, posiblemente la de los sobrinos de Alberto de Quinteros de la primera radionovela, aunque otra posibilidad es que sea la misma niña que Lucho Abril atropelló. Un día cuando una monja ve a Crisanto orinar, se da cuenta de que ya no es un niño y le prohíben el acceso al convento. Crisanto, que tiene mucho talento para componer música y tocar la guitarra, llega a ser el compositor más famoso del Perú. En todas sus canciones Crisanto se dirige a Fátima y lo que más quiere en la vida es tocar para ella. Cuando por fin logra entrar en el convento para tocar para las monjas se derrumba el convento a causa de un terremoto. Todos se quedan dentro ya que un gran angelito de piedra cierra la puerta principal, al final quedan aplastados. No se sabe bien porqué ocurrió semejante tragedia.

6.2 Aspectos de las técnicas narrativas

6.2.1 Esquema de la obra

Capítulo/apartado	Unidad narrativa	Páginas	Trama/orden	Contenido
I	1	13-30	Vida de Mario 1	Conoce a Julia y a Camacho
II	2	31-58	Primera radionovela	Alberto de Quinteros
III	3	59-81	Vida de Mario 2	Se hace amigo de Camacho
IV	4	83-112	Segunda radionovela	Lituma y el negro
V	5	113-135	Vida de Mario 3	Empieza la relación con Julia
VI	6	137-160	Tercera radionovela	La "violación" de Sarita
VII	7	161-179	Vida de Mario 4	Julia conoce a Camacho
VIII	8	181-200	Cuarta radionovela	Federico y las ratas
IX	9	201-223	Vida de Mario 5	Tiene celos
X	10	225-248	Quinta radionovela	Lucho atropella la niña
XI	11	249-269	Vida de Mario 6	Camacho escribe disfrazado
XII	12	271-291	Sexta radionovela	Ezequiel acuchillea a don Sebastián
XIII	13	293-316	Vida de Mario 7	La familia se ha enterado
XIV	14	317-340	Séptima radionovela	El reverendo Seferino
XV	15	341-363	Vida de Mario 8	Deciden casarse
XVI	16	365-389	Octava radionovela	Joaquín, arbitro de fútbol
XVII	17	391-414	Vida de Mario 9	Se casan en un pueblo
XVIII	18	415-437	Novena radionovela	Crisanto Maravillas, el bardo de Lima
XIX	19	439-467	Vida de Mario 10	Se amista con el padre, Julia vuelve
XX	20	469-489	Vida de Mario 11	Resumen de los últimos 12 años, Lima

La novela está dividida en 20 capítulos. Los capítulos impares tratan de la vida de Mario, estos capítulos pertenecen al nivel realista dentro del universo ficticio. Los capítulos pares son las nueve radionovelas de Pedro Camacho. El último capítulo, que a pesar de ser un capítulo par trata de la vida de Mario, constituye una excepción en la estructura del libro. Después de un pequeño resumen de los últimos doce años el narrador sitúa al lector en Lima, ahora Mario ha regresado de Europa y está casado con su prima Patricia.

Todos los capítulos abarcan aproximadamente 20 páginas en la edición citada y hay una distribución equilibrada entre los capítulos que tratan de la vida de Mario y los que tratan de las radionovelas de Camacho.

6.2.2 Narrador

Toda la historia relativa a la vida de Varguitas está relatada por una voz en primera persona. La perspectiva del narrador es la del escritor consagrado que vuelve a mirar a su vida, y a los momentos decisivos para él en el proceso de pasar de ser joven a ser hombre, en retrospectiva. Los capítulos relativos a las radionovelas de Camacho están narrados en tercera persona por un narrador omnisciente, es un narrador que no revela todo lo que sabe al lector.

6.2.3 Técnicas narrativas

A pesar de que las radionovelas de Camacho son intercalados en los acontecimientos de la vida de Mario, la composición de la obra es menos compleja que las obras anteriores. No hay ejemplos de intercalación del pasado

en el presente menos que en los diálogos. A veces la información acerca de las radionovelas es presentada en los diálogos de la trama de Varguitas.

La mente de Camacho sufre un deterioro progresivo, lo cual es reflejado también en las radionovelas que escribe. El primer ejemplo que hay de un desliz de una radionovela a otra es en la quinta radionovela, cuando el jefe de Lucho de repente se confunde con don Federico Téllez Unzátegui de la cuarta radionovela (TJE:246). A partir de este momento los deslices ocurren cada vez con más frecuencia.

Las únicas dificultades que la novela ofrece para el lector son los enigmas y la mezcla entre las diferentes radionovelas. Por lo demás la novela se distingue por su fácil lectura de las obras que Vargas Llosa ha escrito hasta la fecha de su publicación. Un ejemplo de omisión temporal es la orden que Lituma recibe sobre lo que tiene que hacer con el negro, el lector no sabe que han ordenado matarle hasta más tarde cuando ya están llegando al vertedero donde van a depositar el cadáver (TJE:109). Un enigma de la obra son los finales de las radionovelas, el lector nunca llega a saber como terminan.

Hay una diferencia de estilo entre los capítulos impares y los capítulos pares, y esta diferencia viene subrayada por los diferentes narradores. Los capítulos narrados por Camacho parecen estilísticamente inferiores a los capítulos narrados por el escritor, este hecho tiene implicaciones para la interpretación de la obra, lo cual será estudiando más adelante.

6.2.4 Tiempo

La historia de Mario es cronológica y el tiempo de la novela abarca un par de años, desde la llegada de Julia Urquidi a Perú, hasta la partida de Mario y ella a Europa. El único salto temporal de la novela es el último capítulo, que también es una alteración del ritmo de la novela, donde la primera parte es un resumen de 12 años.

El tiempo en los capítulos relativos a la vida de Mario es un tiempo lineal, pero toda la historia está narrada desde el mismo punto futuro, y la historia empieza: “En ese tiempo remoto, yo era muy joven…”(TJE:13). El transcurso de la historia va acercando al lector al presente ficticio. Por lo tanto a la vez que el tiempo es lineal el lector se halla delante de un tiempo clausurado.

Los sucesos están narrados en pretérito desde una posición futura con respecto a lo narrado. Los capítulos relativos a las radionovelas de Camacho sólo siguen una cronología interna de cada capítulo. Las radionovelas llegan a desintegrarse y a violar la lógica de la ficción, ya que personajes resucitan y pasan de una

radionovela a otra, las traslaciones y las resucitaciones rompen con este tiempo lineal.

La novela es un testigo de los sucesos decisivos en la biografía del escritor que le condujo a ser un escritor consagrado. De esta manera el pasado se convierte en un tema de su narrativa. En las radionovelas también se ve como los personajes han formado sus vidas como una función del pasado, viven atrapados en el pasado, traumatizados por algo que ha ocurrido hace tiempo.

6.3 Contenido aparente

La novela puede ser entendida como un testimonio del proceso de liberación doble del joven escritor: la liberación como escritor y la liberación como hombre.

Mario que cuenta su historia en primera persona, es el eje de la historia, pero hay otros dos personajes importantes, estos son Julia Urquidi y Pedro Camacho. El título del libro revela que la novela de alguna manera trata de estos personajes, ya que *el escribidor* es un término despectivo para calificar a un escritor, o sea, es el término que se emplea para denominar un escritor de baja categoría o un guionista, que por ejemplo escribe guiones para radionovelas. Tanto Julia como Camacho ayudan a Mario en su proceso de liberación, Julia en el proceso de liberación de su familia y Camacho en su liberación artística. Esto ha sido señalado por Boland, que advierte que Mario empieza a besar la tía Julia en el Grill Bolívar, Bolívar también es llamado el libertador de Latinoamérica y es un símbolo de la liberación (Boland, 1988:10).

Tanto Julia como Camacho vienen de Bolivia y empiezan a formar parte de la vida de Mario el mismo día, lo cual establece un nexo entre ellos. Al cumplir la liberación, los dos van a ser descartados de diferentes maneras, han cumplido su papel.

Los capítulos relativos a la vida de Mario parecen un testimonio autobiográfico de los años que el autor vivió con Julia, un periodo de su vida que coincidió con su consagración como escritor. No obstante, el propio escritor admite que a pesar de que su intención era escribir una autobiografía fiel a la realidad, la autobiografía terminó contaminada de ficción (Luchting, 1978:28-29). La parte autobiográfica abarca aproximadamente unos 12 años de la vida de Mario, este periodo va a ser decisivo en la vida del escritor por dos razones: primero va a ser durante estos años cuando se emancipa de verdad de su familia, y segundo es durante este periodo que decide cuando se va a dedicar por completo a la

literatura. Al conocer a Julia, Mario se queda frustrado ya que ella lo trata como si fuera un crío, y a causa de ello la odia a muerte (TJE:19). A pesar del odio empieza a ir con ella al cine, Julia, que tiene 32 años mientras que Mario tiene 18, le dice que pudiera ser su madre (TJE:118). Ella es una mujer hecha y derecha y a pesar de la amenaza de su padre y de los consejos de su familia Mario se casa con ella. Ahora su tío Lucho, quien había dicho que a Mario no le interesaban ni las chicas ni las fiestas, tiene que cambiar de opinión, como todos los demás en la familia. Además Mario muestra ser capaz de sustentarse no solamente a sí mismo sino también a Julia, se ha convertido en un hombre. Mario presenta sus sueños acerca del futuro a Julia y se muestra capaz de cumplirlos, y cuando ha cumplido el sueño de ser escritor, deja a Julia por su prima hermana Patricia, la sobrina de Julia, porque cuando Mario ha llegado a ser alguien la tía Julia ya ha cumplido su función como un instrumento en el proceso de la liberación de sus padres, ya no la necesita.

El contenido de la novela es el proceso de liberación, la rebelión contra la familia, las esperanzas y el futuro que ellos tenían aguardado para él. A lo largo del transcurso de la historia de Mario éste intenta escribir cuentos. Quiere escribir cuentos intelectuales y fríos al estilo de Borges, pero no es capaz, sus intentos siempre se ven frustrados, a pesar de que constantemente intenta escribir nuevos cuentos basándose en anécdotas. Mario que intenta convertir las anécdotas que llegan a sus oídos en brillantes cuentos, no lo consigue. Llega a escribir 6 cuentos: *El salto cualitativo* (TJE:63), *La cara incompleta* (TJE:77), *La humillación de la cruz* (TJE:163), *Juegos peligrosos* (TJE:202), *La tía Eliana* (TJE:296) y *La beata y el padre Nicolás* (TJE:467). Pero el narrador de la novela es el escritor consagrado que ha cumplido su meta. Mario ha forjado su propia vida y su propio futuro, y ha pasado de ser el escritor frustrado de los cuentos a ser el escritor de *Conversación en la Catedral*, la obra que está escribiendo al volver a Perú al final de la novela.

Cuando Nancy, una tía de Mario, cuenta que la familia se ha enterado de la historia de Mario y la tía Julia y él entiende que van a informar a su padre se pone pálido. Entonces Julia le dice que ahora tiene tema para un buen cuento (TJE:302). Los cuentos frustrados de Mario se basaban en anécdotas que han llegado a su oído, así se podría decir que tienen un cierto fundamento real dentro del universo ficticio. Lo mismo puede decirse de las ficciones del autor que se basan de algunas experiencias en la vida del escritor. Estás experiencias son alteradas y transformadas a ficciones, pero no obstante, se puede rastrear el origen de la génesis de las ficciones en la biografía del autor. Es como si fuera el hecho de escribir sobre sus propias experiencias que le convierte en un buen

escritor, y no es hasta que empieza a escribir sobre su propia vida que puede escribir bien.

Pedro Camacho es el artista totalmente devoto a la creación, todo en su vida está subordinado a la creatividad y él detesta todo lo que no sea su arte, tiene una capacidad sobrehumana de trabajar y organiza su vida en torno a su trabajo y aquí se ve un paralelismo con el propio escritor. Camacho en parte tiene el origen en Raúl Salmón, una persona real de la biografía de Vargas Llosa (Armas Marcelo. 2002:124). A pesar de la base real Camacho es una representación de algo abstracto, de un aspecto del propio autor. El hecho de que Camacho es una figura tan inverosímil corrobora esta teoría. Al mismo tiempo que Camacho es pequeño y contrahecho tiene una voz melodiosa y fuerte, además su capacidad para trabajar es prácticamente ilimitada aunque eso sí, llega a perder el juicio y al final es ingresado en un manicomio. Camacho también revela que nunca ha amado una mujer de carne y hueso. El nexo entre Camacho y Mario no se establece solamente por el hecho de que llegan a ser amigos, sino sobre todo por que Camacho se lleva la máquina de escribir de Mario. Mientras Camacho sigue escribiendo sus radionovelas todos los intentos de Mario se ven frustrados. La carrera literaria de Mario no empieza hasta cuando Camacho es ingresado al manicomio, y cuando Camacho sale ya no es capaz de escribir nada comprensible. Es como si Camacho, que encarna la vocación literaria para Mario, también llegase a representar la vocación literaria del autor.

Otra cosa que llama la atención es que Julia no ha oído hablar de Camacho a pesar de ser Boliviana, y a pesar de que Camacho ha tenido un éxito tremendo en Bolivia. Camacho además sirve como un ingrediente que contribuye a ficcionalizar la biografía. Quizá por eso Julia jamás ha oído hablar de él, ya que pertenece a otra realidad ontológica, la de la ficción, de esta manera Camacho en cierto sentido sirve como puente entre la realidad y la ficción. Parece que Camacho en este sentido representa la vocación literaria del autor.

A Camacho toda la vida le sirve como un sustrato para sus radionovelas, y a pesar del estilo poco elaborado de sus radionovelas, tienen un éxito enorme. Pedro Camacho se sirve de datos de la vida real que él transforma y convierte en ficción. Un ejemplo de esto es cuando transforma el problema de las ratas de su pensión en el contenido de la radionovela de don Federico Téllez Unzátegui, que dedica su vida al exterminio de ratas (TJE:205,185) Mario admira a Camacho a pesar de que le califica como un intelectual entre comillas, y a pesar de que Camacho ignora la historia literaria. Las radionovelas de Camacho tienen un

carácter melodramático como el cine mexicano, y la vida de Mario podría ser tema de una radionovela de Camacho.

Camacho se disfraza al escribir sus radionovelas, evidentemente lo hace para adentrarse más en cada personaje, pero también revela un aspecto profundo: es una advertencia de que pueda haber algo del autor detrás de cada personaje. Albert Bensoussan señala que el escritor pone las palabras de Flaubert en la boca de Camacho al decir: "¿Qué cosa es el realismo, señores, el tan mentado realismo, qué cosa es? ¿Qué mejor manera de hacer arte realista que identificándose materialmente con la realidad?" (Bensoussan, 1989:97). Bien, pero también es cierto que la celebre frase "Madame Bovary c'est moi!" que ha sido atribuida a Flaubert aunque nunca ha podido ser comprobado si Flaubert llegó a pronunciarla o no, podría ser aplicada a *La tía Julia y el escribidor*. Ya que mediante el disfraz Camacho realmente llega a identificarse con sus personajes. La cita introductoria de la novela, tomada de *El grafógrafo* de Salvador Elizondo, corrobora la tesis de que el autor escribe sobre su propio procedimiento:

> Escribo. Escribo que escribo. Mentalmente me veo escribir que escribo y también puedo verme ver que escribo. Me recuerdo escribiendo ya y también viéndome que escribía. Y me veo recordando que me veo escribir y me recuerdo viéndome recordar que escribía y escribo viéndome escribir que recuerdo haberme visto escribir que me veía escribir que recordaba haberme visto escribir que escribía y que escribía y que escribía que escribo que escribía. También puedo imaginarme escribiendo que ya había escrito que me imaginaría escribiendo que había escrito que me imaginaba escribiendo que me veo escribir que escribo.

Esta cita subraya la alteración de lo autobiográfico al pasarlo a la ficción. La novela está dedicada a Julia Urquidi, la tía política y la primera esposa de Mario Vargas Llosa, pero también uno de los personajes principales de la novela, esto hecho también refuerza la relación entre la ficción y la realidad.

Al contar los acontecimientos de Chincha a su prima Mario distorsiona la realidad (TJE:443). Esto es lo mismo que ocurre cuando Vargas Llosa escribe su autobiografía, se va alterando el contenido y la biografía se termina contaminada por la ficción, de esta manera la distorsión de la realidad dentro de la ficción funciona como una advertencia al crítico.

La tía Julia y el escribidor es en parte una obra autobiográfica, que relata episodios de la vida del escritor aunque es una autobiografía ficcionalizada. El propio autor afirma que a pesar de que su intención era escribir una historia

estrictamente autobiográfica, la de los capítulos impares, estos capítulos terminaron contaminados de ficción (Luchting, 1978:28-29).

El escritor es quien escribe que se escribe que se escribe. Escribe porqué no puede evitarlo, y al mismo tiempo que transforma sus experiencias en ficción es incapaz de no inscribirse en la ficción. La novela parece decir que si se sirve de la vida como el sustrato de la ficción, la ficción será mejor. Los cuentos frustrados tratan de la vida de otros, mientras que *La tía Julia y el escribidor* junto con las otras obras del escritor escritas hasta el momento de la publicación de esta novela se basan en experiencias de una manera u otra vividas por el escritor, y esto es la razón profunda de la diferencia de calidad.

Tanto Camacho como el autor peruano se sirven de sus vidas para sus ficciones, lo cual en cierto sentido podría decirse de todos los escritores. Pero Camacho y el autor han llegado a tal punto que la vida en sí, sólo cumple la función de ser la materia prima de las ficciones, se podría decir que se han convertidos en parásitos de sus propias vidas.

El contenido aparente es un testimonio de lo que significa ser escritor. Por eso la novela trata del proceso de liberación de la familia y también de la liberación artística del propio autor, ya que esta liberación está íntimamente relacionada con su vocación. Su decisión de ser escritor coincide con su emancipación de la familia.

Se podría concluir que hay tantos contenidos como radionovelas, no obstante, hay muchos puntos de contacto entre ellas: En todas menos una hay un hombre de cincuenta años, con frente ancha, nariz aguileña, mirada penetrante, rectitud y bondad en el espíritu. En la quinta radionovela, que es la única excepción, este calificativo es empleado para describir a una mujer, la doctora Lucia Acémila, este nombre es irónico ya que una acémila es una mula de carga y Lucia es la que trae la luz; Todas las radionovelas terminan en suspenso, y dejan el lector en la incertidumbre como cada episodio de un melodrama; De una manera u otra todas las radionovelas desembocan en una tragedia; Otro ingrediente presente en todas las radionovelas es el contenido edípico, este punto será discutido en detalle en la segunda lectura de la novela.

A pesar de que la novela encierra 10 diferentes historias hay una diferencia entre el nivel de la vida de Mario y el nivel de las radionovelas. Se podría decir que existe una separación entre la ficción y la realidad dentro de la ficción. Ya se ha visto como Camacho utiliza experiencias de su vida como sustrato en las ficciones que escribe, esto es una manera de describir el propio proceso creativo de Vargas Llosa. El autor dice que quería crear dos planos en la novela: uno que

era la vida real, del protagonista y otro que era el mundo imaginario que iba creando, y quería mostrar cómo el segundo iba deformando el primero (Luchting, 1978:28-29). En las obras de Vargas Llosa casi siempre va a haber dos diferentes niveles pero *La tía Julia y el escribidor* es la primera obra en la cual los dos niveles están establecidos sobre diferentes cualidades ontológicas, es decir un nivel que constituye la realidad dentro de la ficción y otro que es ficticio. De esta manera Vargas Llosa consigue crear la impresión de que escribe sobre su propio procedimiento creativo, en el cual utiliza: datos de su vida; deslizamientos de personajes; disolución entre los límites de realidad y ficción; etcétera. De la misma manera Camacho cruza tipos de un radioteatro a otro, les cambia nombres, enreda argumentos y convierte todas las historias en una. No cabe duda de que Vargas Llosa describe su propio procedimiento artístico: escribe siempre la misma historia y hay nexos entre las diferentes historias.

Genaro hijo, el director de la radio, dice a Mario que le diga a Camacho que tiene que dejar de utilizar modernismos. Pero resulta que la ocurrencia de cabecear las historias funciona (TJE:311). Esto dice algo acerca de la concepción que el escritor tiene de su propia literatura.

6.4 Recepción de la obra

Muchos críticos han estudiado la interacción entre lo real y lo ficticio en *La tía Julia y el escribidor*. John J. Hessett (1981:277) también ha señalado el carácter melodramático de la obra y ha advertido que la vida de Mario podría ser un melodrama de Camacho. Hessett concluye que la novela explora el proceso de escribir y la transformación de la realidad en narración, según él la obra es a la vez la pregunta y la respuesta a ¿qué es escribir? (Hesset, 1981:283). Éste crítico también señala que existe una diferencia entre Camacho y Mario, esta diferencia llamativa es el hecho de que Camacho a diferencia del escritor pierde el control de su propio mundo ficticio. La semejanza por otra parte reside en que los dos utilizan sus experiencias como puntos de partida para sus ficciones (Hesset, 1981:282-83). En una entrevista con Alfredo Barnechea Vargas Llosa explica los dos niveles de la obra de la siguiente manera:

> Inicialmente era efectivamente la historia de un autor de radioteatro. Quería crear dos planos. Uno que era la vida diaria, real del protagonista, y otro que era el mundo imaginario que iba creando. Quería mostrar cómo este segundo plano deformaba, magnificaba, distorsionaba el primero. Quería introducir esa sensiblería, esa truculencia en hechos, virtudes y decorados, que es tan típica de los radioteatros y de toda literatura de consumo. […] Luego, como escribía de mis propios recuerdos, y como la historia transcurría en un año que fue muy importante para mí – el año que me casé por primera vez y en el que se decidió mi vocación de escritor - , decidí que incluiría capítulos

> estrictamente autobiográficos, que contaría de la manera más fiel que había, realmente, pasado. […] Al final los capítulos autobiográficos, que yo quería tan verídicos, terminaron contaminados de ficción. (Luchting, 1978, 28-29).[24]

Raymond L. Williams opina que *La tía Julia y el escribidor* es un nuevo y notable cambio en la trayectoria de Vargas Llosa. Según Williams el tema consciente y premeditado de la novela es el acto mismo de la creación (Williams, 1981:284). Williams distingue entre el autor, dentro de la novela, y el narrador, esta distinción sirve tanto para Camacho como para Mario (Williams, 1981:285).

También Luchting distingue entre varias representaciones de Mario Vargas Llosa en la obra, según él hay tres avatares de Vargas Llosa en *La tía Julia y el escribidor*: el muchacho de 18 años, el escritor de la edad cuando escribió *Conversación en la catedral* y por último en el periodo de escribir *La tía Julia y el escribidor* (Luchting, 1989:112). Luchting explica:

> [L]o edípico crudo ha desaparecido, pues Varguitas está ahora casado, Vargas hasta dos veces. Su padre, por ello, se ha convertido en nada más que un tirano clásico, quien no obstante al final ofrece un happy ending: es la única vez en la obra de Mario Vargas Llosa que una figura padre transige y para ello el hijo se "salva". (Luchting, 1989:113).

Luchting (1978:185) primeramente entiende la novela como una crítica social y cultural, después se pregunta si la novela realmente constituye tal crítica. Debido a la diferencia de estilo entre los capítulos impares y pares se podría concluir, según Luchting, que lo que el escritor quiere es representar dos diferentes tipos de literatura, una "buena" y otra "mala", no obstante, el tema parece ser el mismo, porque la vida de Mario resulta ser tan melodramática como las radionovelas de Camacho, entonces la diferencia reside sólo en el tratamiento del tema. El escritor efectivamente afirma que no existen buenos o malos temas sólo buenos o malos tratamientos de los temas (Semana de Autor, 1984:87). A Luchting no le interesa tanto analizar los melodramas de Camacho, lo comenta así: "En algunos de estos melodramas se podría con facilidad encontrar materiales para este rastreo, pero son desabridos comparados con los suculentos […] materiales que contienen los capítulos impares…" (Luchting, 1989:112).

Luchting no opina que *La tía Julia y el escribidor* sea una buena novela, y duda de su valor literario, se pregunta también si los capítulos de la radionovela realmente constituyen una crítica social y cultural (Luchting, 1978:183-85). Esta opinión es común entre los críticos, y los argumentos que Luchting emplea tienen una base sentimental: "Por lo menos deberíamos sentir simpatía por

[24] Entrevista publicada por primera vez en *Caretas*, Lima, número 518, 5-5-1977:50-52.

"Varguitas", pero no la sentimos." (Luchting, 1978:187). Aunque también tiene otros tipos de argumentos a su disposición: "La otra consecuencia de la historia de amor del joven Vargas Llosa es, por supuesto, que apela y es recibida por exactamente el mismo público al que el autor crítica indirectamente en los capítulos de Camacho. La crítica social de estos últimos es, así, socavada." (Luchting, 1978:187). Este crítico concluye que lo que salva la parte autobiográfica es el tratamiento que ofrece de Bildung, es decir del desarrollo cultural y ético de un novelista. Vargas Llosa tenía miedo de que la novela fuera intelectual, pero según Luchting, es justo el hecho de que sea intelectual lo que la salva (Luchting, 1978:187-88). Luchting escribe: "Lo que tenemos entonces, al fin y al cabo, es esta dialéctica: Camacho es, en términos literarios absolutos ("buenos"), tal como los entiende Vargas Llosa, el malvado; pero lo es con las costumbres vitales del "bueno" (Vargas Llosa). Nada es muy sutil en esta novela." (Luchting, 1978:189).

Boland lee la obra como una autobiografía ficcionalizada, y como una parodia de la historia de Vargas Llosa que revela cierta autoestima, tanto artística como sexual, según esta concepción el autor se compara artísticamente con Camacho y la novela revela que el autor de la obra ha superado el Mario de su juventud y que es consciente de ello (Boland, 1988:105-18). Boland interpreta la obra como una parodia del escenario freudiano de la matanza del padre mítico, y muestra como la imagen del padre monstruoso y el miedo de la castración están presentes en diferentes niveles de la obra, tanto en los melodramas de Camacho como a nivel autobiográfico. El escritor ha ganado la confrontación con el padre, de esta manera Mario llega a exorcizar el demonio del padre, así entendida la novela es, según Boland, un ejercicio de ficción autobiográfica, es un testimonio de liberación sexual y artística (Boland, 1988:109-17).

Desde esta perspectiva Julia le sirve a Mario para liberarse del padre, pero luego no puede hacer el papel de madre biológica de sus hijos. La liberación artística coincide con la liberación sexual y según Boland hay una asociación deliberada entre pene y pluma, dice que un significante ilumina otro significante (Boland, 1988:115-17).

Boland sostiene que *La tía Julia y el escribidor* es la única novela de Vargas Llosa que hace referencia explícita a la obra de Freud, y esto lo entiende como una invitación al lector a jugar el papel de psicólogo. Dentro de la novela el papel del psicólogo de pacotilla es interpretada por Julia, y Boland dice que Vargas Llosa invita el lector a jugar el papel del psicólogo burlón que ella interpreta en la obra (Boland, 1988:111). Boland también observa el carácter de

tragedia griega de la obra, y concluye que la obra es una burla risueña de las técnicas psicoanalíticas (Boland, 1988:108-11).

7 Primera lectura de *La guerra del fin del mundo*

La guerra del fin del mundo es una de las novelas más extensas de Vargas Llosa y nació como un proyecto cinematográfico que jamás se realizó, fue publicada por primera vez en 1981. La novela se basa en un hecho histórico y fue en su trabajo de coguionista que el autor estudió la documentación que sirve como trasfondo de los acontecimientos de la obra (Oviedo, 1981b:307-17).

7.1 Sinopsis

La novela trata de una rebelión en el interior de la provincia de Bahía en Brasil a finales del siglo XIX. Bajo el liderazgo del profeta Antonio el Consejero fanáticos religiosos llamados yagunzos, que significa alzados (GFM:59), erigen una ciudad donde se refugia gente de los estratos más bajos de la sociedad brasileña. El Consejero es católico y con la ayuda de su carisma llega a tener muchos seguidores, ofrece una nueva vida incluso a los más degenerados de la sociedad. Para los yagunzos la República es la representación del Diablo en la tierra, y por lo tanto es el enemigo común de ellos.

Epaminondas Goncalves, el líder de los republicanos de Bahía, trama una conspiración para vincular a los monárquicos con la rebelión de Canudos y consigue convencer a sus seguidores y a sus aliados que los harapientos yagunzos cuentan con el apoyo del Barón de Cañabrava, el líder de los monárquicos de Brasil, quien, según Epaminondas, es respaldado por Inglaterra.

Los republicanos, que emprenden cuatro expediciones militares para poner fin a la rebelión de Canudos, logran su objetivo con la cuarta expedición formada por casi diez mil soldados. Al terminar la guerra estiman que debería de haber vivido unos treinta mil yagunzos en Canudos antes de la última batalla.

La historia de la rebelión de Canudos está contada a través de las historias de muchos diferentes personajes. De esta manera la historia colectiva es presentada mediante una multitud de destinos individuales, todos de alguna forma relacionados con los acontecimientos de Canudos. Los personajes más importantes son: Galileo Gall, un escocés que es frenólogo y anarquista; El Miope, un periodista bohemio de Salvador que trabaja para El Jornal de Noticias, un periódico republicano de Bahía; El Barón de Cañabrava, hacendado y político influyente de Salvador con haciendas en Canudos; Rufino, un pistero contratado por Gall para llevarle a Canudos; Jurema, la mujer de Rufino que acompaña a Gall tras de haber sido violada por él; Epaminondes Goncalves,

líder del partido republicano en Bahía; João Abade, un antiguo ladrón conocido como João Satán que asesinó a un pueblo entero para vengar una afrenta a sus tíos; João Grande, un esclavo negro que asesinó a su ama Adelinha y luego vivió como ladrón; Pajeú, uno de los ladrones más temidos de la provincia de Bahía; Antonio el Consejero, el líder espiritual de Canudos y según los yagunzos el Jesucristo llegado a la tierra; Antonio Vilanova, un ex-comerciante que junto con su hermano es responsable de la organización de Canudos; Antonio el Fogueteiro, un experto en pirotécnicas; María Quadrado, conocida como la filicida de Salvador, una mujer que ahogó a su hijo y que después de una larga penitencia se convirtió en una santa en Canudos; El León de Natuba, el escriba del Consejero, es un ser inteligente y contrahecho que tiene una cabeza enorme y camina de cuatro patas; El Beatito, uno de los hombres más cercanos del Consejero; El párroco Joaquim, que antes de conocer al Consejero se dedicaba a acosar a las mujeres e ir de fiesta en fiesta, él ayuda a abastecer Canudos de armas.

Además de estos personajes hay unos cuantos militares que a lo largo de las campañas militares sirven como puntos de vista en la narración, estos militares son: El Teniente Pires Ferreira, uno de los pocos que participan en las cuatro campañas militares, que muere por su propia voluntad de un tiro en la sien después de haber perdido la vista y las manos; El Sargento Fructuoso Medrado, un soldado que es asesinado por Corinto, uno de sus subordinados, por haberse acostado con su esposa Florisa; Teotónio Leal Cavalcanti, un joven estudiante de medicina que ayuda a morir a Pires Ferreira e intenta ayudar a los soldados heridos con los escasos recursos que están a su alcance; El General Artur Oscar, responsable de la cuarta campaña militar que logra vencer a los yagunzos, igual que Antonio el Fogueteiro está obsesionado por los fuegos artificiales; El Soldado Queluz, que llega a capturar Pajeú y muestra una inclinación homosexual; El Coronel Geraldo Macedo, un hombre cruel que es el jefe del batallón de voluntarios de la policía de Bahía, fue él quien mató al padre de João Abade y al final de la historia está buscando al cadáver de João Abade.

7.2 Aspectos de las técnicas narrativas

La guerra del fin del mundo tiene una estructura relativamente simple, pero la extensa galería de personajes y los muchos puntos de vista contribuyen a crear cierta complejidad.

7.2.1 Esquema de la obra

Capítulo/apartado	Unidad narrativa	Tiempo verbal	Páginas	Punto de vista	Contenido
UNO			15-134		
I	1.1.1	pasado	15-18	"El Consejero"	El peregrinaje por el sertón
	1.1.2	**presente**	18-20	Galileo Gall	Intenta publicar un articulo a favor de Canudos
	1.1.3	pasado	20-25	El Beatito	No debía haber sobrevivido la sequía, el alambre
	1.1.4	pasado	25-27	Gall	Creció con su padre, odia los curas, militares y banqueros
II	1.2.1	pasado	28-33	"El Consejero"	Habla de Anticristo y el juicio final, el perro, la república
	1.2.2	**presente**	33-37	Teniente Pires	500 se echaron encima, parecían pacíficos
	1.2.3	pasado	37-42	João Grande	Nació cerca del mar, asesina Adelinha
	1.2.4	pasado	42-45	Gall	Su vida en Bahía
III	1.3.1	pasado	46-49	"El Consejero"	Se echan sobre los policías, llegan a Canudos
	1.3.2	**presente**	49-51	Gall	Encuentra a Rufino, quiere ir a Canudos
	1.3.3	pasado	51-56	María Quadrado	Arrastra la cruz, va con el Consejero
	1.3.4	*mezcla*	56-60	Carta de Gall	En primera persona, cuenta sobre Canudos
IV	1.4.1	pasado	61-64	"El Consejero"	Empiezan a levantar el templo
	1.4.2	**presente**	64-68	Gall	En Queimadas, tiene un revólver y libro de Proudhon
	1.4.3	pasado	68-75	João Abade	Se venga de sus tíos
	1.4.4	pasado	75-79	Gall	Quieren echarles, Epaminondas le hace el trato de armas
V	1.5.1	pasado	80-84	"Primera guerra"	La primera batalla en Uauá
	1.5.2	**presente**	84-86	Gall	Se entrevista con Epaminondas
	1.5.3	pasado	86-92	Antonio Vilanova	Mueren los hijos de Honorio, se instalan en Canudos
	1.5.4	*mezcla*	92-95	Carta de Gall	Escribe sobre Canudos
VI	1.6.1	pasado	96-100	"Segunda campaña"	Seis veces más numerosa que la derrotada en Uauá
	1.6.2	**presente**	100-106	Gall	Mata los intrusos, se acuesta con Jurema
	1.6.3	pasado	106-111	El León de Natuba	Van a quemarle, el Consejero lo salva
	1.6.4	pasado	112-115	Gall	Ha violado Jurema después de 10 años sin tocar mujer
VII	1.7.1	pasado	116-121	"Segunda guerra"	Ganan la guerra del bien y del mal
	1.7.2	**presente**	121-125	Gall	Vence a Caifás con la ayuda de Jurema
	1.7.3	pasado	125-130	Don Joaquim	Alejandrina se instala en la casa del párroco
	1.7.4	pasado	130-134	Gall	Piensa que se va a morir, va hacia Canudos
DOS			135-149		
I	2.1.1	**presente**	137-138	El Miope	Va a leer el artículo a Epaminondas
II	2.2.1	pasado	139-147	Artículo del Miope	Complicidad de la corona inglesa, muerte de Gall
III	2.3.1	**presente**	148-149	El Miope	Epaminondas contento, el Miope quiere ir a Canudos
TRES			151-357		
I	3.1.1	**presente**	153-159	Los periodistas	El coronel Moreira César llega a Quiemadas, caballo blanco
	3.1.2	pasado	160-162	"El circo"	Pedrão mata el Gitano, se encuentran con Gall y Jurema
	3.1.3	pasado	162-168	El León de Natuba	Viene un regimiento, habrá cuatro incendios
	3.1.4	**presente**	168-172	Rufino	Su madre le cuenta que Jurema se ha ido con Gall
	3.1.5	pasado	172-179	Cañabrava	Desembarca en Salvador, mitin político
II	3.2.1	**presente**	180-185	El Miope	Parten hacia Canudos, preguntas a Moreira César
	3.2.2	pasado	185-189	La Barbuda	Gall no se muere, Caifás y sus hombres le cortan el pelo
	3.2.3	pasado	189-195	João Abade	Se casa con Catarina una de tres sobrevivientes de Custodia
	3.2.4	**presente**	195-198	Rufino	Con Caifás, dice que va a lavar la afrenta, madre a Canudos
	3.2.5	pasado	198-202	Cañabrava	Rufino pide permiso para matar a Jurema
III	3.3.1	**presente**	203-210	El Miope	Moreira quiere vengar la afrenta, epilepsia, van a Calumbí
	3.3.2	pasado	210-214	Gall	Empieza a recuperarse
	3.3.3	pasado	214-218	João Grande	Cree estar poseído por el perro, Guardia Católica
	3.3.4	**presente**	218-221	Rufino	Va buscando Gall, los yagunzos le encuentran
	3.3.5	pasado	221-228	Cañabrava	Moreira con él, le cuenta la verdad acerca de Gall
IV	3.4.1	**presente**	229-234	El Miope	Matan los animales, llegan a Monte Santo
	3.4.2	pasado	234-242	Gall	Jurema dice que le toca a Rufino matarle
	3.4.3	pasado	242-248	Beatito	João Abade quiere quemar Calumbí
	3.4.4	**presente**	248-253	Rufino	Encuentra la barbuda, se han llevado Gall
	3.4.5	pasado	253-260	Cañabrava	Gall está preso con él, Pajeú dice que va a quemar Calumbí
V	3.5.1	**presente**	261-269	El Miope	Siguen avanzando tienen prisionero a Joaquim
	3.5.2	pasado	269-274	Gall	Yendo hacia Canudos con Ulpino, le deja cerca de Caracatá
	3.5.3	pasado	274-279	El León de Natuba	Sólo cree en el Padre, los soldados van a llegar esa noche
	3.5.4	**presente**	279-285	Rufino	Encuentra Jurema y el Enano en Caracatá
	3.5.5	pasado	285-292	Cañabrava	Han quemado Calumbía, piensa en su hermana Adelinha
VI	3.6.1	**presente**	293-299	El Miope	El combate de Canudos
	3.6.2	pasado	299-305	Gall	Se encuentra con Rufino, Jurema y el Enano, pelean
	3.6.3	pasado	305-312	María Quadrado	La defensa de Belo Monte, el primer cañonazo
	3.6.4	**presente**	312-315	Jurema	Violada, le salva los yagunzos, sigue la pelea de G y R
	3.6.5	pasado	315-320	Cañabrava	Sigue hablando de Calumbí, se preocupa por Estela
VII	3.7.1	**presente**	321-331	El Miope	Muere Moreira César, desata al padre Joaquim
	3.7.2	pasado	331-336	Jurema	Va con el Enano a Canudos, los cadáveres de Gall y Rufino
	3.7.3	pasado	337-345	Antonio Vilanova	Mata dos soldados, sabe que existe el padre
	3.7.4	**presente**	345-352	El Miope	Con Jurema y el Enano, se le rompen las gafas
	3.7.5	pasado	352-357	Epaminondas	El Barón le ofrece un pacto ha muerto Moreira

CUATRO			359-570		
I	4.1.1	pasado	361-367	Cañabrava	Ha vuelto a Brasil, el Miope pide trabajo, habla de Canudos
	4.1.2	**presente**	367-374	João Abade	Habla con Catarina, vienen 9 mil soldados
	4.1.3	pasado	374-380	El Miope	Tiene miedo, cree que Jurema le va a abandonar, presos
	4.1.4	**presente**	380-386	Pires Ferreira	En Quiemadas van a partir hacia Canudos dentro de 2 horas
II	4.2.1	pasado	387-393	Cañabrava	El Miope dice que ha habido entre 25 y 30 mil muertos
	4.2.2	**presente**	393-407	Pajeú	Enamorado de Jurema, manda 300 hombres armados
	4.2.3	pasado	407-413	Jurema	Dos meses en Canudos, el Miope como su hijo
	4.2.4	**presente**	414-421	Fructuoso Medrado	Cree luchar contra ingleses, Corintio le mata por Florisa
III	4.3.1	pasado	422-431	Cañabrava	El Miope sigue hablando de Canudos, de Curas que luchan
	4.3.2	**presente**	431-443	João Grande	Sueña con el mar y caballos en medio de la lucha
	4.3.3	pasado	443-452	El Enano	Besado por Jurema, Pajeú dice que quiere a Jurema
	4.3.4	**presente**	452-460	Teotónio Leal	Estudiante de medicina, Pires pide que le mata
IV	4.4.1	pasado	461-467	Cañabrava	El Miope cuenta que se llevaron la cabeza del Consejero
	4.4.2	**presente**	467-480	Antonio Vilanova	La segunda columna viene hacia ellos, el gran organizador
	4.4.3	pasado	480-492	El Miope	La Madre de los hombres reza por él, miedo del León de N
	4.4.4	**presente**	492-504	Arturo Oscar	El general 1027 bajas, han llegado a la casa del Fogueteiro
V	4.5.1	pasado	505-511	Cañabrava	El Miope le cuenta de Jurema, no sabe si todos murieron
	4.5.2	**presente**	511-520	El Beatito	El Consejero muere, le entierran y juran no revelarlo
	4.5.3	pasado	520-529	Jurema	Vuelve a encontrarse con el Miope, madre y mujer a la vez
	4.5.4	**presente**	529-535	Soldado Queluz	Captura Pajeú, que luego muere
VI	4.6.1	pasado	536-544	Cañabrava	Se ha quedado solo, se acuesta con Sebastiana, Estela lo ve
	4.6.2	**presente**	544-553	El León de Natuba	Pajeú se sacrificó por Vilanova, quiere morir con María Q
	4.6.3	pasado	553-561	El Enano	El Fogueteiro también escapó, ellos mismos dispararon
	4.6.4	**presente**	561-570	Geraldo Macedo	Mató al padre de João Abade, busca su cuerpo, orina

La novela está dividida en cuatro libros. En el primer libro se dan las dos primeras guerras de Canudos, mientras que el segundo libro no relata ninguna guerra. El tercer y el cuarto libro sin embargo coinciden con la tercera y la cuarta guerra respectivamente.

Cada libro está dividido en capítulos y cada capítulo a su vez está dividido en unidades narrativas. En total hay 90 unidades narrativas distribuidas por 23 capítulos. El primer libro de la edición citada tiene 119 páginas divididas en 7 capítulos y cada capítulo consiste de 4 unidades narrativas. El segundo capítulo tan sólo abarca 14 páginas y está dividido en 3 capítulos sin que estos capítulos estén divididos en unidades narrativas. El tercer libro que abarca 206 páginas está dividido en 7 capítulos y cada capítulo consiste de 5 unidades narrativas. El cuarto libro tiene 211 páginas divididas en 6 capítulos, cada capítulo está dividido en 4 unidades narrativas.

Como se puede ver hay cierta simetría u orden en la distribución de la novela, aunque esta simetría es levemente alterada. Esto es un rasgo que se repite en muchas de las obras de Vargas Llosa, y puede ser entendido como que la forma refleja el contenido, es decir hay una armonía subyacente que de alguna forma es alterada.

7.2.2 Narrador

Con la excepción de dos unidades narrativas la novela está narrada por un narrador en tercera persona, que se podría llamar narrador observador o narrador cronista. La única excepción del narrador en tercera persona son las dos cartas escritas en primera persona por Galileo Gall.

La unidad narrativa constituye una unidad de perspectiva y el punto de vista va cambiando con cada nueva unidad narrativa. En la mayoría de las unidades el narrador narra desde la perspectiva de un personaje. Hay 22 personajes que sirven como puntos de vista para el narrador en tercera persona, uno de los cuales es un narrador colectivo (3.1.1), pero en algunas unidades narrativas el narrador narra desde fuera, como si fuera un observador anónimo de los sucesos que tiene acceso al tiempo pasado, este narrador anónimo no tiene acceso al interior de los personajes. En total hay ocho unidades en las cuales el narrador no narra desde la perspectiva de un personaje, siete de estas son del primer libro, son las primeras unidades de los capítulos, los cuatro primeros tratan del Consejero (1.1.1, 1.2.1, 1.3.1 y 1.1.4), y las tres siguientes tratan de la primera y de la segunda guerra de Canudos (1.5.1, 1.6.1, 1.7.1). La última unidad que no se basa en la perspectiva de un personaje es la segunda unidad del segundo libro, esta unidad trata del circo (3.1.2).

Otra alteración en la estructura narrativa es un artículo sobre los sucesos de Canudos y la posible intromisión de ingleses y de terratenientes bahíanos, escrito por el Miope y publicado en el Jornal de noticias (2.1.2). Junto con las dos cartas de Gall este artículo constituye un recurso narrativo, que evita la intromisión de un narrador.

7.2.3 Técnicas narrativas

En *La guerra del fin del mundo* las unidades narrativas pocas veces se desintegran como por ejemplo ocurre en *La Casa Verde* o en *Conversación en la Catedral*.

Las diferentes tramas narrativas muchas veces funcionan de una forma complementaria, ya que la unidad narrativa de una trama a veces explica y complementa lo que sólo había sido tratado de una manera superficial en otra trama. A veces el lector puede percibir los mismos acontecimientos desde diferentes puntos de vista, lo cual es llamativo ya que este tipo de perspectivismo no es nada común en la narrativa de Vargas Llosa, que más bien suele basarse en un procedimiento en el cual diferentes tramas se complementan. Las tramas no suelen reflejar el mismo acontecimiento desde diferentes puntos, como ocurre en *La guerra del fin del mundo* por ejemplo cuando Moreira Cesar es disparado.

Las cartas de Gall y el artículo del Miope contribuyen a crear veracidad a lo narrado, dentro del universo ficticio.

El empleo del mismo nombre para varios personajes como el caso de João o Antonio establece un nexo asociativo entre los personajes que llevan el mismo nombre.

7.2.4 Tiempo

Con pocas excepciones el tiempo se limita a los últimos veinte años del siglo XIX, en los cuales sucede la guerra civil de Canudos. La información relativa a los sucesos anteriores a Canudos en la vida de los personajes constituyen las excepciones.

La guerra del fin del mundo trata de un hecho histórico, un hecho limitado en el tiempo. La obra, no obstante, integra diferentes tiempos, el lector llega a conocer los antecedentes de los personajes y las experiencias que terminaron por empujarles hacia Canudos.

Las experiencias anteriores a Canudos también constituyen una fina red que interrelaciona los personajes en el pasado. Un ejemplo de esto es que João Abade fue quien mató los padres de Catarina y luego es él quien sale con ella, una de los pocos que sobrevivieron su venganza al pueblo. Hay un sin fin de ejemplo de estas interrelaciones, es un ejemplo de la tendencia de no dejar cabos sueltos.

En *La guerra del fin del mundo* el narrador sitúa el lector en el pasado indirectamente mediante las conversaciones y las memorias de los personajes, pero dentro de una unidad la perspectiva siempre es la misma. El narrador sólo sitúa el lector directamente en el pasado en una ocasión, cuando el Barón pregunta el Miope sobre los sucesos del día del inicio del último ataque de Canudos (GFM:428).

El empleo de los tiempos verbales en *La guerra del fin del mundo* es una mezcla continua entre el pasado y el presente.

En el primer libro el presente es mezclado con el pretérito según el siguiente esquema: pretérito, presente, pretérito, pretérito, esta forma es repetida en cada capítulo del primer libro. Todas las unidades escritas en presente tratan de Gall, pero todas las unidades que tratan de Gall no están escritas en presente. La diferencia está constituida por la memoria, en las unidades que recuerda el pasado el narrador emplea el pretérito.

En el segundo libro todas las unidades están narradas desde la perspectiva del Miope, pero mientras que las dos unidades que tratan de su vida están narradas

en presente, su artículo es escrito en pretérito, la forma es: presente, pretérito, presente.

La forma del tercer libro es la repetición en cada capítulo de la siguiente forma: presente, pretérito, pretérito, presente, pretérito. Las unidades narradas en presente son todas las que tratan del Miope y de Rufino, y una narrada desde la perspectiva de Jurema.

En el último libro la forma de cada capítulo es: pretérito, presente, pretérito, presente. Es decir, el pasado se va alternando consecutivamente con el presente.

La mezcla constante del empleo del presente con el empleo del pretérito sigue un orden asombroso, cabe preguntar si este aspecto puede revelar algunos aspectos profundos sobre el contendido de la obra o si solamente es algo totalmente gratuito, este punto será discutido en el análisis de esta obra.

El tiempo de la novela es lineal, cada trama narrativa sigue un orden cronológico, pero en algunos casos este orden es alterado, esto ocurre cuando la información que complementa los hechos es agregada en diálogos posteriores. Esto es una consecuencia de la composición a base de diferentes tramas narrativas que cuentan el mismo hecho, desde diferentes perspectivas.

7.3 Contenido aparente

La primera lectura revela un testimonio social y político sobre los sucesos de Canudos. *La guerra del fin del mundo* es la primera novela de Vargas Llosa que transcurre fuera de Perú (Armas Marcelo, 2002:125).

La guerra del fin del mundo es la historia de un malentendido, es una historia que da un testimonio de la confusión política que llevó el ejército Brasileño a exterminar un pueblo entero de treinta mil hombres. Por un lado se hallan los yagunzos que identifican la República con el Diablo, y por el otro lado están los republicanos que piensan que los yagunzos se han aliado con los monárquicos y que reciben ayuda de Inglaterra.

Para muchos de los personajes, como por ejemplo el León de Natuba, María Quadrado y el Beatito, bajo la protección del Consejero, Canudos significa una vida digna en la que pueden llegar a ser respetados y queridos por lo que son. Otros como João Grande, João Abade y Pajeú pasan de ser crueles bandidos a convertirse en buenos cristianos. Parece que el Consejero les ha proporcionado un sentido a sus vidas, y por esto están dispuestos a sacrificarse por él, son capaces de sacrificar todo, incluso sus vidas, para defender a Canudos y al

Consejero. Los yagunzos están convencidos de que el Consejero es Jesucristo venido a la Tierra y al final de la novela el Miope parece pensar lo mismo. Algo que apoya su idea es que se cumplen las profecías del Consejero, y además parece que la naturaleza apoya los yagunzos en sus luchas.

Gracias a su fe y gracias a que el Consejero sabe aprovechar las diferentes cualidades de cada uno, los yagunzos, a pesar de su escasa formación y sus desventajas materiales y técnicas, logran vencer al Ejército republicano en tres combates. También logran resistir el último ataque un largo tiempo hasta ser derrotados por completo.

El fanatismo de los yagunzos no parece ser de otra índole que el fanatismo de los militares, sólo parece ser un fanatismo más profundo basado en convicciones personales, esto es lo que hace posible la resistencia.

El inconformismo y la lucha contra el poder y contra la opresión es el tema central de la obra. Es una lucha sin cuartel hasta la victoria o hasta la autodestrucción. La novela es el testimonio de una lucha sin fin en contra de las fuerzas opresivas. Al mismo tiempo la primera lectura revela el quehacer de los personajes y de los políticos implicados y el precio que los políticos, representado por Epaminondas, están dispuestos a pagar para ganar. El fanatismo existe tanto entre los yagunzos como entre los soldados republicanos, pero existe una diferencia fundamental, en el campo de los yagunzos la fe es compartida por todos, mientras que en el campo de los republicanos los que se hallan en los estratos más altos en la jerarquía engañan a los demás. Para alcanzar sus objetivos, están dispuestos a cualquier cosa, a las mentiras, a la calumnia e incluso al sacrificio humano si hace falta. Según el desarrollo de la novela esto parece significar que los fanáticos religiosos son preferibles a los fanáticos políticos y militares, ya que antes de la llegada del ejército el quehacer de los fanáticos tan sólo perjudican a las tierras del Barón de Cañabrava.

Otro aspecto central de la obra es que cada uno de los personajes interpreta los sucesos de Canudos según su propia concepción del mundo. Un ejemplo de ello es Galileo Gall que identifica la rebelión de Canudos con una rebelión anarquista y social, elaborado conscientemente por los yagunzos como el resultado de su condición de usurpados. A Gall la rebelión de Canudos, por lo tanto, representa un sueño convertido en realidad, pero cuando se encuentra con los yagunzos el malentendido es total y ellos le toman por un loco. Gall que nunca llega a Canudos muere luchando con Rufino, el esposo de la mujer que violó. El Barón de Cañabrava llama estas personas idealistas, y Gall despierta su curiosidad como si fuera de otra especie. Para Epaminondas sin embargo, Gall

sólo resulta ser alguien que él puede utilizar a su antojo para sus objetivos, esto marca una diferencia entre el Barón y Epaminondas. Los personajes llegan a confundir su mundo ideal, independientemente si éste sea de tipo ideológico o religioso, con el mundo real.

Según la lectura del contenido aparente de la novela es al mismo tiempo un testigo de los sucesos históricos de Canudos y una denuncia de la realidad política y de la bajeza humana que hace que el sucio juego político sea posible.

La novela también es el testigo de un enfrentamiento de las instituciones más importantes de la realidad social latinoamericana: la iglesia y el ejército, las dos instituciones paternalistas por antonomasia. Y aunque los yagunzos, que nunca terminan de celebrar misas y doblar las campanas, no son católicos en un sentido común, los curas de la zona terminan ayudándoles. El ejército, o sea la representación de la fuerza moderna, vence, aunque es una victoria amarga a un precio elevado y el hecho de que Antonio Vilanova logra escapar de Canudos, y de que al final de la obra haya gente que echan flores al mar donde está sumergida la cabeza del Consejero, hace sospechar que no es una victoria definitiva. A pesar de este fin abierto las dos instituciones casi llegan a aniquilarse en la lucha.

La novela es un testimonio del poder destructivo del fanatismo. La cita introductoria de la obra, que parece ser un conjuro de los yagunzos, hace referencia a esta autodestrucción: “O Ánti-Christo nasceu Para o Brasil governar Más ahí está O Conselheiro Para delle nos livrar” Esta cita también hace referencia a una visión de un mundo dicótomo.

Perro es la palabra que utilizan los yagunzos para calificar los soldados de una manera despectiva (GFM:247). La republica es para los yagunzos la representación del Anticristo, término intercambiable con Perro y Can para ellos, y la morada del Perro o del Anticristo es el infierno (GFM:17). El sentido aparente del símbolo perro es por lo tanto todas las representaciones del mal y en última instancia el diablo, el responsable del mal en la tierra según los yagunzos.

María Quadrado reza por los hombres que van a recibir la mordedura del Perro (GFM: 311). Hay varios ejemplos del perro como representación del mal: João Grande dice que mató a Adelinha por tener el Perro en el cuerpo (GFM: 41); El Consejero dice que por más sangre que hiciera correr el Perro no morderá a Jesús (GFM:62); João Abade vivió haciendo de perro (GFM:75); La República es la invasión del Perro (GFM:97).

El símbolo perro es más complejo y más ambiguo de lo que parece a primera vista. A parte del perro como representación del mal hay otras representaciones del perro, como por ejemplo cuando "Los perros trasnochadores" (GFM:25) escuchan el llanto de felicidad del Beatito cuando parte para luchar contra el demonio junto con el Consejero. En esta ocasión el perro parece ser la representación de un animal domestico, que va volviéndose más salvaje con el avance de la historia y los perros de Canudos terminan por comer los cadáveres de los yagunzos e incluso se convierten en bestias carnívoras que atacan a los hombres. Al mismo tiempo los soldados comen los perros (GFM:502). Los soldados también torturan al Beatito con perros carnívoros para que les revele dónde está enterrado el cuerpo del Consejero. Como los perros y el Perro constituyen el miedo más grande para el Beatito termina por revelarles el secreto (GFM:461-62).

La visión del Diablo no es del todo unánime ya que para Gall Satán es el primer rebelde, el verdadero príncipe de la libertad (GFM:27). Esto establece un nexo entre el Diablo, o sea el Perro, y Gall. Un perro ladra cuando Gall está con Jurema en la cabaña, le dejan salir, y luego los hombres vienen a matar a Gall. Cuando Gall viola a Jurema el perro no deja de ladrar (GFM:101-6). Rufino está vagamente asociado con el perro ya que el perro está ladrando en su casa, en este contexto el perro parece funcionar como una premonición de la muerte acorde con la mitología griega y al final tanto Rufino como Gall sucumben en una lucha absurda.

En el contenido aparente el perro funciona como un símbolo de lo despreciable. En esta novela los yagunzos, los soldados, Gall y Rufino están deliberadamente asociados con el perro.

La novela es una condena de todo tipo de fanatismo, pero también parece comunicar que aquel fanatismo que esta basada sobre convicciones personales, y que no perjudiquen a los demás, es preferible antes que otros.

Los acontecimientos de Canudos tienen una base de documento sociológico e histórico y la novela está dedicada a Euclides da Cunha y a Nélida Piñón (Armas Marcelo, 2002:125). Piñón es una novelista brasileña y Da Cunha era un periodista brasileño que fue el autor de *Os sertóes*, una novela que trata de los sucesos de Canudos. Como se verá más adelante la novela constituye una crítica de la perspectiva de Da Cunha, representado por la miopía del Miope, esto es un aspecto del contenido deliberado.

7.4 Recepción de la obra

Por una parte la crítica ha interpretado la obra como un testimonio del hombre sujeto en un destino inmisericorde, Joaquín Marco es uno de los críticos que representan esta idea (Marco, 1989:84). Por otra parte Leopoldo Bernucci escribe que *La guerra del fin del mundo* es la historia de una resistencia sin rendición hasta la destrucción total, o sea que los yagunzos no estén dispuestos a aceptar su destino de una manera pacifica sino que optan por la lucha hasta el final (Bernucci, 1989:33). Estas dos interpretaciones están interrelacionadas.

Bernucci (1989:181-84) señala la afinidad que existe entre *La guerra del fin del mundo* y las novelas de caballería. Esta afinidad también es advertida por el propio autor quien añadiendo su voz a la de los críticos explica que entiende la novela como una metáfora de Hispanoamérica en general (Tusell, 1990:76). Según Vargas Llosa esta novela es la que más prefiere de los suyos (Semana de Autor, 1984:34). Dice que no cree que ninguna historia le haya apasionado tanto y que esto se deba a que es su novela más totalizadora, su ambición al escribir la novela era fabricar una novela total (Setti, 1989:39, 55).

Seymour Menton en primer lugar interpreta la obra como una condena del fanatismo brasileño del fin del siglo XIX, y en segundo lugar interpreta la novela como una condena del fanatismo ideológico en general. Según Menton la obra constituye una crítica deliberada dirigida a los extremistas izquierdistas que acosan a Vargas Llosa desde 1971 (Menton, 2006:154-76). Es en ese año que Vargas Llosa condena el régimen cubano tras el encarcelamiento del poeta cubano Herberto Padilla (Armas Marcelo, 2002:145).

Hay cuatro personajes que representan diferentes aspectos del fanatismo según Menton: El Consejero que representa el fanatismo religioso; Moreira Cesar que representa el fanatismo militar y republicano; Galileo que representa el fanatismo ideológico, y concretamente el anarquismo; y Rufino que representa el fanatismo de los valores arcaicos, representado por la honra. En relieve a estos cuatro personajes, todos descritos de una manera poco favorable, se encuentra el Barón de Cañabrava. El Barón es, según Menton, un personaje positivo, que cuestiona el fanatismo (Menton, 2006:154-76). El Miope representa una perspectiva reducida de los sucesos, una perspectiva un poco ingenua, y Menton interpreta la figura del Miope como una versión ficticia de Euclides da Cunha. La figura del Miope también permite al autor a cuestionar su propia condena del fanatismo, representado por el Barón, ya que el periodista Miope crítica al Barón (Menton, 2006:173).

8 Primera lectura de *Historia de Mayta*

Historia de Mayta fue publicada por primera vez en 1984. Los acontecimientos que sirven como trasfondo de la novela se basan en un hecho real: el primer intento de insurrección izquierdista en Perú, que ocurrió en la ciudad de Jauja el 29 de mayo de 1962. (Kristal, 1996/1997:205).

8.1 Sinopsis

Historia de Mayta trata de un escritor que está escribiendo una novela sobre un ex-revolucionario llamado Alejandro Mayta. El escritor reconstruye la vida de Mayta, y su método de trabajo consiste en seguir los pasos de Mayta, en entrevistar gente que Mayta conoció hace 25 años, y en visitar lugares donde él estuvo. La información que obtiene de las diferentes fuentes, es una información ambigua y a veces contradictoria. El escritor repite que no quiere reconstruir un testimonio fiel de los sucesos, sino que sólo quiere mentir sabiendo sobre qué miente. Desde un principio dice que Mayta fue su condiscípulo en el colegio Salesiano, pero al final de la historia revela que esto sólo lo había inventado.

Mayta tiene alrededor de cuarenta años cuando la historia empieza en la década de los cincuenta en Lima, es militante trotskista y vive de traducir artículos del francés. En una fiesta conoce a Vallejos, un joven alférez que cree en la revolución socialista, y juntos empiezan a planear una rebelión en Jauja, un pueblo de la sierra donde está destinado Vallejos. Por razones ideológicas Mayta abandona el Partido Obrero Revolucionario (Trotskista), POR(T). Tras la rebelión fracasada de Jauja, en la cual Vallejos y otro hombre mueren y los demás revolucionarios caen presos, Mayta es encarcelado durante cuatro años. Al poco tiempo de ser puesto en libertad es encarcelado de nuevo, esta vez por un robo del Banco Popular. Cuando por fin es puesto de nuevo en libertad vuelve a ser condenado de un secuestro. Según el testimonio del verdadero Mayta, a quien el escritor al final llega a conocer, era inocente del robo y los verdaderos culpables lo utilizaron como chivo expiatorio.

A lo largo de la historia se revela las incongruencias entre la verdadera historia de Mayta y la historia fabricada por el escritor. Un ejemplo de ello es que el Mayta de la ficción es homosexual, lo cual sienta mal al verdadero Mayta. La novela también revela que los diferentes personajes que conocieron a Mayta tienen, cada uno, una visión diferente de él, y que muchos de ellos utilizaron a Mayta como cabeza de turco.

8.2 Aspectos de las técnicas narrativas

Historia de Mayta es una novela no muy extensa, de una estructura simple.

8.2.1 Esquema de la novela

Capítulo/apartado	Páginas	Fuentes/personajes	Contenido
I	7-32	Josefa Arrisueño, la tía de Mayta	La fiesta donde conoce a Vallejos
II	33-60	Moisés Barbi Leyva , compañero	Reunión del POR(T), casado con Adelaida
III	61-92	Juanita la monja, hermana de Vallejo	Deciden ir a la sierra, le regala la metralleta
IV	93-125	El senador Anatolio Campos	Expulsado de POR(T), relación homosexual con Anatolio
V	127-163	El profesor Chato Ubilluz	Llega a Jauja, Vallejos hombre de acción
VI	165-199	Blacquer	Mayta deja el partido, le insultan por maricón, pesadilla
VII	201-230	Adelaida	El hijo, se fue de casa con 20 años. Su relación con Mayta
VIII	231-271	Don Ezequiel, Doctor Cordero Espinoza Profesor Ubilluz, el señor Onaka, Don Joaquín Zamudio, Adelita Campos El viejito Rojas, Anthero Huillmo, El Coronel Felicio Tapia, don Pedro, Juan Rosas.	Los sucesos de Jauja, la insurrección, el robo, la fuga
IX	273-307	Don Eugenio Fernández Cristóbal	Llegada a Quero, llegada de los soldados, Mayta preso.
X	309-346	La cárcel Lurigancho, Mayta	El presente, encuentro con Mayta en Miraflores

La novela consiste de 10 capítulos. En la edición citada cada uno de ellos tiene aproximadamente 30 páginas. Hay dos capítulos que difieren de una manera significativa de los otros: El octavo en el que hay una larga serie de personajes que sirven como fuentes de información. Lo cual se debe a que el octavo capítulo refleja los sucesos de Jauja, donde había mucha gente involucrada, estos sucesos constituyen el eje de la narración. El otro capítulo que se diferencia de los demás es el décimo, ya que todo él transcurre en el presente.

8.2.2 Narrador

El narrador del presente es un narrador de primera persona, y el narrador del pasado es un narrador que narra en tercera persona desde la perspectiva de Mayta. El narrador en primera persona comparte muchas características con el autor de la obra.

El transcurso de los acontecimientos sigue las investigaciones del escritor, es decir, cuando el escritor va a Jauja para hacer investigaciones en el presente, el lector es situado en Jauja también en el pasado.

8.2.3 Técnicas narrativas

Historia de Mayta está construida de tal forma que el presente y el pasado se entretejen continuamente, la acción del pasado sigue las investigaciones en el presente. El escritor hace indagaciones sobre la vida de Mayta y, aprovechándose de los testimonios de la gente, el narrador sitúa el lector directamente en el pasado, aunque este es un pasado inventado por el personaje escritor de la obra. El narrador se aprovecha de la simultaneidad, es decir, lo que ocurre en el presente también ocurre en el pasado. A veces son palabras que

tienden un puente entre los dos planos, otras veces frases ambiguas que funcionan en los dos planos cumplen la misma función.

8.2.4 Tiempo

La línea narrativa que cuenta la historia de Mayta abarca aproximadamente 25 años, la otra que describe el proceso de escribir la novela abarca un año. Los dos son claramente identificables ya que el narrador emplea el pretérito cuando se refiere al pasado y el presente para referirse al presente.

El tiempo de *Historia de Mayta* es un tiempo lineal, este tiempo es doble: una línea narrativa parte de un punto situado en el pasado, 25 años antes del punto final de la novela; el otro tiempo parte de un punto situado tan sólo un año antes del final de la novela. En el último capítulo los dos tiempos convergen, es decir hay un salto desde los sucesos de Jauja, hace 25 años, hasta el presente narrativo. Lo cual no es simplemente una manera de terminar las dos historias al mismo tiempo, sino que el testimonio de Mayta también arroja una nueva luz sobre los sucesos previamente narrados; el pasado ficticio de Mayta no coincide con su testimonio. El lector se da cuenta de la amplitud de la discrepancia entre el Mayta real y el Mayta ficticio dentro del universo ficticio. Además entiende que ha habido motivos personales tras las diferentes versiones que le han sido dadas al escritor por las diferentes fuentes a lo largo de la historia.

En algunas ocasiones la cronología es alterada, como por ejemplo sucede en los capítulos V y VI, que cronológicamente han cambiado de sitio. Este hecho se debe a que algunos de los personajes que el escritor visita revelan información que antecede los acontecimientos en la historia relativa a la vida de Mayta, y otros evidentemente hablan de algo que ya ha pasado en la vida de Mayta.

La historia termina como empieza con las reflexiones del escritor acerca de la basura de Lima, en el Barranco, un barrio señorial de Lima, al principio de los años ochenta, un año después de que empezó, lo cual crea un efecto de tiempo circular.

8.3 Contenido aparente

La primera lectura de la novela es la de la vida de Mayta y del proceso de escribir. Por una parte *Historia de Mayta* es la historia del antiguo militante trotskista Alejandro Mayta, en este sentido la novela es un testimonio de los motivos personales que puede haber detrás de las convicciones, y de la lucha, política. Al mismo tiempo la novela revela la hipocresía y la cobardía de la

gente que se sirven de la lucha política para sus fines personales. Por otra parte es una novela que trata del proceso de escribir ficciones. Es un testimonio de la ficcionalización de la realidad.

Según narra la novela la rebelión de Jauja fue la primera insurrección política de índole socialista en el Perú. Todos los involucrados tienen grandes esperanzas de que la lucha conlleve mejoras para el pueblo, esto lo piensan también los revolucionarios teóricos que se quedan en Lima, hablando de la revolución sin actuar. Existe dos tipos de gente en la obra: los que actúan, como Vallejos, y los que sólo teorizan la revolución, como los militantes del POR(T). Al fin de cuentas Mayta muestra ser un hombre de acción como Vallejos. La versión ficcionalizada de Mayta es un idealista que tras un intento fracasado de insurrección, en la cual muere su amigo Vallejos, es utilizado por otros, que bajo el pretexto de la lucha política en nombre del socialismo sólo están interesados de llenar sus propios bolsillos. Mayta es expulsado de su partido político antes de la insurrección en Jauja, lo cual libra sus ex-partidarios de toda sospecha de intromisión. Sus antiguos compañeros políticos no se contentan con expulsarle del partido sino también le insultan por ser homosexual. Anatolio, que se sirve de los servicios sexuales de Mayta cuando le conviene, es uno de los que le insulta.

Mayta adora al joven alférez Vallejos que muere en el tiroteó de Quero. Con la muerte de Vallejos Mayta se queda solo y decepcionado, esto sólo resulta ser el inicio de una larga serie de tragedias personales que Mayta tiene que sufrir y llega a pasar gran parte de su vida en la cárcel. Sus antiguos camaradas del POR(T) se aprovechan de ello en actos criminales que cometen, sólo para el lucro económico, sirviéndose de él como un señuelo para la policía. Estos son los hombres que luego dan visiones completamente distintas y contradictorias de Mayta. La versión dada por cada uno de ellos le sirve para encubrir su propia responsabilidad.

En el presente narrativo los personajes de Jauja que hablan con el escritor declaran que tras los intentos revolucionarios sus condiciones de vida han empeorado. Además Perú vive una situación apocalíptica, es invadido por fuerzas bolivianas y cubanas de izquierda que intentan fomentar la revolución socialista, y mientras que los propios peruanos apenas tienen para comer los marines norteamericanos que defienden el territorio peruano se lo pasan en grande.

El objetivo de Mayta de conseguir una mejora para el pueblo no se ha cumplido, al revés, 25 años después de que él iniciara la oleada de revoluciones, el pueblo

vive una situación mucho peor que la de antes. Lo cual puede ser interpretado como una crítica de los hombres que como Mayta actúan por una convicción ideológica sin que ser capaces de poder predecir las implicaciones de sus actos.

En la versión ficticia, Mayta pasa de ser un beato católico, que incluso deja de comer en un acto de solidaridad con los pobres, a ser un político de organizaciones clandestinas de izquierda, y lo que más ambiciona es una mejora para el pueblo. Mayta es homosexual y por tanto pertenece a una minoría cuyos derechos no están reconocidos en el Perú de la época, y sueña con mejorar la situación de los homosexuales a través de la revolución socialista. Tras el fracaso del intento de revolución, Mayta pasa la mayoría de su vida en la cárcel.

Cuando se acerca al final de sus investigaciones el escritor se pregunta en qué cree Mayta ahora, al final de la obra el propio Mayta responde a esta pregunta diciendo que cree en un futuro personal, un futuro para él y para su familia, quizá en EE.UU., pero que ya no cree en un futuro para el país. Tras haber tenido conciencia de clase, Mayta, a causa de los desengaños de su vida y de sus fracasos personales, ha llegado a creer sólo en el individualismo. Ha pasado de una ideología comunista a una ideología liberal. Es como si el proceso de Mayta fuera el reflejo de los que el autor cree que es un proceso de maduración intelectual, un proceso de desengaño.

La historia del Mayta ficticio es la lectura de la desesperanza y de la hipocresía política, también es la lectura de un proceso de maduración a costa de muchos desengaños.

Aparte de ser una historia del desarrollo político-psicológico del protagonista, *Historia de Mayta* también es una novela sobre el proceso de escribir ficciones. No es simplemente un testimonio del trabajo del escritor para llegar a reconstruir la historia de Mayta sino incluso los testimonios sobre el personaje son ficcionalizados dentro de la ficción. Los propios personajes que hablan de la vida de Mayta llegan a contar cosas que no han ocurrido, e incluso es probable que el escritor llegue a entrevistar gente que no existe en la biografía verdadera de Mayta. Esto por ejemplo podría ser el caso de Adelaida, la antigua esposa de Mayta, y aunque Adelaida realmente existiera en la vida de Mayta es imposible que le contara al escritor nada sobre la homosexualidad de Mayta, ya que por el testimonio de éste, el lector llega a saber que el verdadero Mayta no es, ni era, homosexual. En este sentido la obra es una ficción sobre la ficción, y el nivel realista dentro de la ficción se ficcionaliza.

El escritor empieza por mentir, por ejemplo cuando dice que Mayta era su condiscípulo en el colegio salesiano, y supuestamente termina por contar la

verdad. Aunque no haya nada que diga que el lector debe fiarse del escritor ya que éste se ha mostrado propenso a mentir desde un principio, y no hay nada que diga que no seguirá haciéndolo.

El hecho de que el lector no puede fiarse de lo que cuenta el escritor acerca de los sucesos de la vida de Mayta, ni del presente, conlleva que una separación sistemática entre niveles ficticios carece de sentido.

En cuanto al proceso de escribir el narrador una vez tras otra repite que escribir novelas es mentir pero que él quiere mentir sabiendo sobre qué miente. En el último capítulo de la obra el lector se da cuenta de que la historia de la vida de Mayta que le ha sido narrada hasta ahora no tiene mucho que ver con la verdadera historia de Mayta. Las dos historias superpuestas dan lugar a una amplia variedad interpretativa. También abren hacia la especulación acerca del verdadero Mayta y acerca del motivo que pueda haber tras escribir una historia tan alterada de alguien y seguir interesándose por molestar la gente de su entorno para la reconstrucción de los sucesos. La moraleja de este procedimiento consiste en que independientemente del acceso de material que tengas al escribir sobre hechos que han ocurrido nunca vas a poder escribir una historia que sea totalmente fiel a la realidad. Menos aún cuando se trata de sucesos políticos, tras los cuales siempre va a haber motivos e intereses personales. Cada uno va a contar lo que le conviene, y desde su propia perspectiva.

En esta novela los personajes que supuestamente estaban cerca de Mayta cuentan cosas muy alejados de la verdad, cosas que son fáciles de comprobar, como por ejemplo lo relativo a su supuesta homosexualidad. Queda la posibilidad que los testigos cuentan la verdad y que Mayta miente, pero no tendría ningún sentido que mintiera sobre esto.

La novela también encierra otro tipo de crítica manifiesta dirigida hacia los diferentes sustratos políticos. Primeramente la novela señala la diferencia entre los que actúan y los que sólo teorizan (HM:154). Y seguidamente dirige una crítica hacia las imágenes falsas que las diferentes fuerzas políticas divulgan del país para apoyar sus programas políticos. Cuando el narrador-escritor llega a Quero, siguiendo las huellas de Mayta, se encuentra con una realidad que no tiene nada que ver con la imagen de Quero divulgada por la prensa. Según los rumores, Quero es la base de la guerrilla, pero resulta que el pueblo está prácticamente abandonado. El escritor se da cuenta de que lo que ahora vive no es otra cosa que otro desmentido de la realidad de los rumores y que la realidad de Perú es una ficción (HM:274).

8.4 Recepción de la obra

Muchos críticos han interpretado *Historia de Mayta* como una reflexión política en forma de novela. Entre estos críticos se destacan José Miguel Oviedo (1988:142-59) y Antonio Cornejo Polar (1989). Los críticos que leen *Historia de Mayta* como una novela política, tienden a calificarla como una novela de derechas, pero Efraín Kristal sostiene que no es una novela política de tesis sino la inscribe en la tradición de Joseph Conrad y André Malraux. Lo cual quiere decir que la novela explora el contexto histórico-político y que también indaga en la psique de la gente que participa en sucesos políticos. Kristal, que explora la semejanza entre *Historia de Mayta* y *Under Western Eyes* de Conrad, concluye que la diferencia fundamental es que el narrador de Vargas Llosa es un narrador que obviamente inventa, es un narrador subjetivo, mientras que el narrador de Conrad presenta los sucesos de una forma objetiva (Kristal, 1996/1997:205-15). Esto según Kristal habla en contra de que *Historia de Mayta* sea una novela que propaga una postura política concreta, su conclusión es, sin embargo, un poco inesperada:

> The Real Story of Alejandro Mayta scratches the surface of a dimension of human experience Vargas Llosa has not previously explored in his novels: the individual who confronts, without illusion or fantasy, the consequences of his own weaknesses and crimes. No one in the novel assumes responsibility for the debacle for which they were responsible. At the end of the novel Mayta is as fanatical as he ever was; and the narrator, who used to believe that violence was a legitimate means to accomplish political gains, has sublimated his own fanaticism in a work of fiction where none can attribute moral responsibility to the product of his imagination. (Kristal, 1996/1997:205-15).

Roy Boland lee la novela como un "whodunnit" psicológico. Según Boland el escritor le asigna un papel de psicólogo al lector, y la tarea que tiene que solucionar es descifrar las razones psicológicas inscritas en el texto. El crítico australiano plantea una pregunta clave y es si Mayta es homosexual por no haber tenido padre. La respuesta del crítico es clara: Mayta es el prototipo del hijo castrado que dedica su vida a la búsqueda del padre y de la autoridad paterna en forma de sistemas ideológicos, además es un personaje autodestructivo y masoquista (Boland, 2003:41-3).

Boland encuentra muchos ejemplos en la novela para sustentar su interpretación, pero además de hacer un psicoanálisis de un personaje literario su lectura corre otro riesgo: la interpretación de Boland tiene una debilidad ya que se apoya solamente en la imagen fantaseada de Mayta, en la imagen supuestamente falsa que el escritor va trazando.

Albert Bensoussan considera que *Historia de Mayta* es una obra que trata de una investigación de un periodista (Bensoussan, 1989:102-5). Esta interpretación tiende a reducir la novela a una obra que únicamente trata del proceso de escribir una historia basada en una investigación periodística.

Otra interpretación que sea más compleja y no corra el riesgo de reducir la obra, ni en un sentido ni en otro, tiene que estar fundada en una combinación de los dos aspectos de la obra, es decir, del proceso de escribir y de la historia de Mayta. En este sentido la lectura de Kristal es más completa que las otras, aunque termina por reducir la obra a ser un testimonio psicológico del narrador.

9 Primera lectura de *¿Quién mató a Palomino Molero?*

¿Quién mató a Palomino Molero? tiene la forma de una novela policíaca y fue publicada por primera vez en 1986.

9.1 Sinopsis

La novela trata del teniente Silva y su ayudante Lituma, dos guardias civiles destinados en Talara, un pequeño pueblo costero de Perú. En Talara hay una empresa multinacional llamada International Petroleum y también hay una base aérea. A Silva y Lituma les toca averiguar el asesinato brutal de un joven aviador llamado Palomino Molinero, los dos guardias se dan cuenta de que Mindreau, el coronel de la base aérea, está involucrado de alguna forma en el asesinato. Parece ser que Alicia, la hija de Mindreau, estuvo enamorada de Palomino y que un joven oficial llamado Dufó asesinó a Palomino por celos. Según el testimonio de Alicia su padre abusaba de ella y después se arrepentía, ella insinúa que el padre está detrás de la muerte de Palomino. Mindreau, que se suicida después de haber matado a su hija, antes de morir cuenta que su hija sufría de *delusions*, un término inglés que más o menos quiere decir ilusiones.

Tras la muerte de Mindreau empieza a haber rumores en el pueblo según los cuales la muerte de Mindreau y su hija era una simple tapadera para cubrir a los peces gordos, supuestamente vinculados con el contrabando y con Ecuador, que fueron los que realmente mataron a Palomino.

Durante todo el transcurso de la historia el teniente Silva no deja de pensar en Adriana, la dueña de la fonda donde Silva y Lituma van a comer todos los días, además se lleva su adjunto para espiar a Adriana cuando ella va a bañarse por la tarde. Adriana que no ha mostrado el menor interés en Silva de repente empieza a cortejarle y, a pesar de que esto es lo que Silva más deseba en el mundo, él ahora parece muy molesto. Adriana explica a Lituma que ha sido su estrategia para quitársele de encima.

Al final de la historia, tras haber resuelto el asesinato, Lituma es designado un nuevo puesto en Junín, en la Sierra.

9.2 Aspectos de las técnicas narrativas

¿Quién mató a Palomino Molero? es una corta novela que carece de la complejidad de la composición que caracteriza las primeras obras de Vargas Llosa.

9.2.1 Esquema de la obra

Capítulo/apartado	Unidad narrativa	Páginas	Punto de vista	Contenido
I	1	167-169	Lituma	Encuentran a Palomino Molero
II	2	169-183	Lituma	Va a ver la madre de Palomino en Piura
III	3	183-204	Lituma	Van a ver Mindreau
IV	4	204-230	Lituma	El teniente Dufó se emborracha, hablan con él
V	5	230-253	Lituma	Hablan con doña Lupe en Amotape
VI	6	254-283	Lituma	Espían a Adriana, llega Alicia
VII	7	283-306	Lituma	Llega Mindreau a la Playa, Silva va a ver Adriana
VIII	8	306-320	Lituma	Rumores de peces gordos tras la muerte de Palomino

La edición citada de la novela tiene 153 páginas distribuidas en 8 capítulos. El primer capítulo se diferencia de los otros ya que sólo abarca 3 páginas.

9.2.2 Narrador

El narrador es un narrador en tercera persona que narra desde el punto de vista de Lituma y este narrador tiene acceso al interior de Lituma. El acceso a los otros personajes está limitado a sus acciones y a sus enunciados percibidos a través de la perspectiva de Lituma.

9.2.3 Técnicas narrativas

Esta novela está armada sobre los enigmas que el texto presenta. *¿Quién mató a Palomino Molero?* tiene la forma de una novela policíaca, es la historia de la averiguación de un crimen. No obstante, el procedimiento técnico de la novela se diferencia a la técnica empleada normalmente en las novelas policíacas ya que al clausurar la obra el autor deja el lector en suspenso. A pesar de que Silva y Lituma logran resolver el caso quedan cabos sueltos, y el lector nunca es sacado íntegramente de las dudas. Con gran probabilidad se puede sospechar que Dufó fue quien asesinó a Palomino, pero el lector no puede estar seguro acerca de los motivos, que constituyen un gran enigma del texto.

9.2.4 Tiempo

La historia está narrada en pretérito y el tiempo es lineal. Con la excepción de unas pocas digresiones el tiempo de la novela se limita a 20 días, que es el tiempo que pasa desde que encuentran el cuerpo de Palomino Molinero hasta que Mindreau se suicida y Lituma recibe su nueva destinación.

Hay una doble presencia del pasador y del presente narrativo. El narrador sitúa al lector directamente en el pasado en varias ocasiones (Por ejemplo PM:187).

9.3 Contenido aparente

¿Quién mató a Palomino Molinero? es una novela cuyo contenido manifiesto trata de una investigación policíaca, es la historia de un asesinato y de los posibles motivos que pueda haber tras este asesinato, al mismo tiempo es la historia de los chismes y de las habladurías de la gente. Parece indudable que el teniente Dufó de la base aérea fue quien, junto con sus hombres, mató a Palomino Molinero. A pesar de que encuentran al culpable no pueden saber si este actuó por su propia iniciativa o si lo hizo porque Mindreau le mandó. El motivo del asesinato no queda aclarado y no se sabe qué condujo a Mindreau a querer matar el amante de su hija, puede haber sido la honra y los celos. Dufó parece haber servido tan sólo como un instrumento para el coronel Mindreau, que supuestamente ha mandado matar a Palomino por ser un mestizo, e intentar casarse con Alicia. Por otra parte también cabe la posibilidad, si Alicia ha contado la verdad, de que Mindreau mandó matar a Palomino por celos. En cualquier caso Dufó tenía celos de Palomino y la vejación del cadáver de Palomino era algo que salió de él según su propio testimonio, Mindreau sólo le había ordenado pegarle un tiro en la cabeza y enterrar el cuerpo discretamente (PM:295). Dufó parece haber sido el instrumento de Mindreau, pero el tenía sus propios motivos para matar a Palomino. El motivo del asesinato parece ser o bien los celos, o bien venganza.

Las investigaciones desembocan en un enredo de celos, chismes, incertidumbres y venganza. Gracias a la falta de pruebas y gracias a la composición del libro el lector depende de indicios y de los testimonios de los personajes para decidir cuales eran los motivos que concluyeron en la muerte de Palomino. Los vecinos de Talara incluso creen que algunos peces gordos involucrados en contrabando y asociados con Ecuador están tras la muerte de Palomino y que todo lo demás simplemente es una tapadera.

La obra está dedicada a José Miguel Oviedo, a uno de los críticos más destacados de la obra de Vargas Llosa, éste hecho remite a la posibilidad de una lectura más profunda de esta novela.

Es posible interpretar la obra como una autodefensa por parte de Vargas Llosa. Él y otros investigaron los sucesos de Uchuraccay en enero de 1983, donde ocho periodistas fueron asesinados. Llevaron a cabo una investigación contra las Fuerzas Armadas pero no encontraron pruebas. Su investigación fue criticada por los que decían que era imposible encontrar pruebas por la manera de trabajar

de los militares, y que esto debería haber quedado claro en el informe. Además Herbert Morote dice que todos los generales eran compañeros de Vargas Llosa de Leoncio Prado (Morote, 1997:146-49). *¿Quién mato Palomino Molinero?* fue publicada en 1986 y se puede entender la investigación acerca de la muerte de Palomino como una burla dirigida hacia los críticos de la investigación de Uchuraccay.

9.4 Recepción de la obra

¿Quién mató Palomino Molinero? es una novela que ha sido despechada como una novela menor del autor peruano por muchos críticos. Antonio Cornejo Polar considera que es una novela de poco interés.[25] Julio Ortega considera que es la novela menos interesante que Vargas Llosa ha escrito.[26]

El propio autor, añadiendo su voz a la de los críticos, opina que con libros como este ha llegado a eliminar lo superfluo que estaba presenta en sus primeras obras (Tusell, 1990:75).

Boland lee la novela como un variante de la novela policíaca, el lector es asignado un papel de lector-detective por el autor que le obliga a participar activamente en la novela. El enigma que el lector tiene que responder es dado por el mismo título del libro y para responder esta pregunta el lector primero tiene que comprender el motivo (Boland, 2003:80).

Para resolver el enigma el lector tiene que hacer una lectura muy atenta de la obra, pero según Boland esto no es suficiente, sino también tiene que recurrir a la biografía del autor. Boland entiende la novela como una autobiografía disfrazada, es el producto de una mezcla de vivencias personales, históricas y culturales y se basa sobre todo de una experiencia del autor que tiene una relación evidente con los sucesos de la novela:

> Como presidente de la comisión investigadora de la matanza de los ocho periodistas peruanas en Uchuraccay en enero 1983, Vargas Llosa tuvo que confrontar la acusación de ser un encubridor de la verdad con el motivo de proteger a su amigo, el entonces presidente Belaúnde Terry. Después de recoger y evaluar unas 1000 páginas de testimonios, entrevistas, declaraciones e interrogaciones, Vargas Llosa llegó a la conclusión de que los ocho periodistas habían sido asesinados por los mismos campesinos de Ucharracay con la complicidad de los comuneros de otras localidades iquichanas, y que no había ninguna evidencia para sospechar que las Fuerzas Armadas peruanas hubiesen participado en el crimen. (Boland, 2003:82).

[25] Reseña en *Revista de Crítica Literaria*, número 24, 1986:283-84.
[26] Reseña en *Revista Iberoamericana*, número 137, octubre/diciembre, 1986:975-78

Boland señala una serie de correspondencias entre la novela y la investigación de Vargas Llosa y sostiene que Vargas Llosa se desdobla en Lituma y Silva, quienes no encuentran más que ambigüedades (Boland, 2003:82-83).

Boland también intenta rescatar la novela de la crítica señalando su afinidad con *El Quijote* de Cervantes y *Crónica de una muerte anunciada* de Gabriel García Márquez. Las semejanzas que Boland encuentra se limitan a aspectos superficiales y son ante todo un testimonio de la creatividad del crítico (Boland, 2003:84-89).

La fuerza del estudio de Boland consiste en que logra relacionar la obra y la solución del enigma con el tema edípico recurrente en las novelas de Vargas Llosa. El enigma del libro se resuelve mediante el drama edípico, y el lector-detective resuelve el enigma de quién lo mató cuando descubre por qué lo hizo. El autor, Según Boland representado por Palomino, transfiere su complejo edípico a la novela y Mindreau es la representación del padre monstruoso quien efectivamente mata al hijo. Para apoyar su lectura Boland señala la relación psicosexual que Palomino, Mindreau y Dufó tienen con Alicia, descarta a Dufó como responsable del asesinato ya que es descrito como alguien incapaz de tomar sus propias decisiones, y señala una confesión de Mindreau:

> Y esa misma noche, el cholito hipócrita se la robó y abusó de ella. Creía ponerme entre la espada y la pared, el pobre. Ya está, la violé. Ahora, usted tendrá que resignarse a que nos casamos. No, muchacho, a mí, mi hija, esa niña enferma, puede hacerme todos los chantajes, todas las infamias, y yo no tengo más remedio que cargar con esa cruz que me ha impuesto Dios. Ella sí, a ella yo… Pero no tú, pobre infeliz. (PM:298)

Recurriendo a la biografía del autor Boland consigue explicar la muerte de Palomino como un filicidio cometido por el padre político que tiene una relación incestuosa con su hija, y el crítico muestra como esta lectura tiene sustento en el texto.

Boland no duda de que esta lectura sea el resultado de una elaboración premeditada por el autor, y sostiene que Vargas Llosa elabora una analogía entre la pesquisa detectivesca de reconstruir la verdad y la labor novelística de reconstruir la realidad, ya que la realidad siempre es subjetivizada por una perspectiva:

> Obviamente los fantasmas que mueven y motivan a los detectives ficticios parodian la famosa teoría vargasllosiana de los demonios, la cual estipula que el novelista escribe en función de lo consciente y lo inconsciente, de lo racional y lo irracional, de intenciones primarias que se modifican inesperada e imprevisiblemente en el instante mismo de la escritura. (Boland, 2003:98).

Para resolver el enigma el lector-detective por lo tanto tiene que recurrir a la biografía del autor, ya que ha sido un elemento importante en la composición de la novela. Según la lectura de Boland la biografía del autor y la novela se refuerza mutuamente. Una implicación de la exposición de Boland es que la novela se convierte en una novela interesante sólo y cuando el lector haya descubierto que tiene una relación estrecha con la biografía del autor.

10 Primera lectura de *El hablador*

El hablador fue publicada por primera vez en 1987.

10.1 Sinopsis

El hablador trata de un escritor peruano que al estar en Florencia casualmente encuentra una exposición de fotos del Perú amazónico. En una de las fotos de la exposición, el escritor, que ha venido a Florencia para olvidarse del Perú, descubre una figura que le recuerda a un amigo de Lima llamado Saúl Zuratas. El escritor, que no ha visto a Zuratas desde que terminaron los estudios universitarios en San Marcos, sospecha que se ha convertido en un hablador, es decir, un hombre ambulante que va contando historias y mitos, y que forma parte de la cultura de una tribu amazónica llamada los machiguengas, una de las tribus que no han sido sometidas ni por los incas ni por la cultura cristiana occidental. A Saúl, que es de origen judío, le apasionaba las culturas amazónicas y sobre todo los machiguengas. Estudió antropología hasta que supuestamente partió a Israel para acompañar a su padre, Salomón, que quería morir allí. Pero el escritor sospecha que Saúl se adentró en la selva y que se convirtió en un hablador y encuentra varios indicios que hablan a favor de su suposición: sobre todo el hecho de que la mitad de la cara del hablador que sale en la foto, está cubierta por un lunar enorme, un lunar igual al que cubría la mitad de la cara de Saúl. El hablador de la foto tampoco parece tener una composición indígena, sino más bien occidental y es más blanco de piel que los otros machiguengas. Según el testimonio de una pareja de lingüistas llamados Schneil, hay un hablador albino o gringo, éste parece ser el hablador de la foto y el escritor sospecha que de veras es Saúl el que sale en ella.

Al escritor siempre le han fascinado los habladores pero hasta el presente de la novela no ha sido capaz de escribir una novela sobre ellos. Ahora es capaz y la novela que escribe es una novela doble que por una parte trata de los problemas de escribir una novela, y por otra parte trata de su amigo Saúl Zuratas que supuestamente se convirtió en un hablador.

10.2 Aspectos de las técnicas narrativas

El hablador es una novela corta de una composición relativamente simple, lejos de la complejidad que caracteriza las primeras obras de Vargas Llosa.

10.2.1 Esquema de la obra

Capítulo	Páginas	Subtrama	Contenido
I	325-329	El escritor	En Florencia, ve la foto del hablador en la exposición de Malfatti
II	329-359	El escritor	Hablando de Saúl, su familia, sus estudios, su fascinación por los machiguengas
III	359-393	El hablador	Tiene un loro, Primero el paraíso, después se cae el sol, los diablos, perdidos
IV	394-435	El escritor	1958, Expedición al Marañon, Instituto lingüístico, Saúl en contra. Va a Madrid
V	436-474	El hablador	La avispa pica Tasurinchi, su hijo monta su esposa, muere y se volvió cometa
VI	474-521	El escritor	1981, Torre del Babel, programa de los lingüistas, van a Nuevo Mundo
VII	521-568	El hablador	Tasurinchi se convierte en un Venado, en chicharra, el lunar, cristo, mascarita
VIII	568-580	El escritor	1985, Florencia de verano. Saúl borró sus huellas, diáspora de los machiguengas

La edición citada de la novela tiene 255 páginas distribuidas en 8 capítulos. 5 de los capítulos (I, II, IV, VI y VIII) constituyen un relato que abarca unos 25 años. Este relato narra la vida de Saúl Zuratas y la vida del escritor dentro de la obra. Los otros capítulos (III, V y VII) reflejan el discurso de un hablador.

10.2.2 Narrador

En *El hablador* hay dos narradores, los dos narran en primera persona. Uno es el supuesto escritor de la novela, es decir el escritor ficticio, este es el narrador de los 5 capítulos que constituyen la historia de marco de la novela. El otro narrador es el hablador, que narra los capítulos que reflejan su discurso. El narrador del marco es supuestamente también el narrador de los capítulos del discurso del hablador, ya que el propio escritor habla de escribir una novela sobre los habladores, esta novela supuestamente es la novela que el lector está leyendo, es decir, *El hablador*. De esta manera el autor disuelve la frontera entre ficción y realidad dentro de la ficción.

10.2.3 Técnicas narrativas

Mediante la introducción de otro narrador en primera persona que narra el discurso del hablador el narrador atenúa la frontera entre ficción y realidad dentro de la ficción. El escritor escribe sobre escribir una novela de los habladores. Al mismo tiempo que la novela contiene una novela dentro de la novela el propio relato insinúa que la novela que el escritor está escribiendo es la novela que el lector tiene en sus manos.

Hay nexos y asociaciones entre los diferentes planos narrativos, un ejemplo de ello es que se le pone la carne de gallina al escritor cuando piensa en los habladores en Florencia en 1985, y en 1958, en Lima, Saúl le pregunta por qué los habladores le interesan tanto que se le pone la carne de gallina. (H:420). Este paralelo refuerza la importancia de su obsesión por los habladores, y también tiende un puente entre el pasado y el presente.

El gran enigma de la novela es si Saúl de veras se convirtió en hablador o no. El lector nunca puede saber seguro si esto fuera el caso o no, tiene que juzgar a

base de los indicios que hablan en favor o en contra, indicios filtrados siempre por la mente del escritor. También puede recurrir a la estructura de la novela para despachar este enigma, ya que según la historia de la novela simplemente es una invención del escritor. Otro enigma, quizá más importante para la lectura del libro, es la razón profunda de la obsesión de Saúl por los machiguengas, y porqué el escritor está fascinado por los habladores. Nunca hay una explicación directa, sino el lector tiene que llenar esta laguna del texto, que bien se puede llamar el eje de la novela. Hay una relación entre estas dos obsesiones y la mejor explicación que el lector puede encontrar debe explicar las dos a la vez. Este enigma, al contrario del anterior traspasa la separación entre la realidad y la ficción, ya que se sobreentiende que hay una afinidad entre lo inventado y lo real dentro de la ficción.

10.2.4 Tiempo

La novela encierra varios tiempos, el marco de la historia abarca tan sólo unos meses en Florencia en 1985, pero el relato narrado por el escritor es lineal y abarca aproximadamente unos 25 años, desde 1956 hasta 1981. El discurso del hablador es eterno, ya que encierra un tiempo mítico que se entreteje con el pasado y el presente, él entreteje sus propias memorias con la historia de su pueblo y con el mito. Lo cual significa que el tiempo del discurso del hablador es circular y reiterativo.

El tiempo de la novela se monta sobre un proceso a caballo entre el presente y el pretérito. El escritor emplea el presente para referirse al punto desde el cual escribe la novela, su narración se va acercando a este punto. Para referirse a sus propias experiencias en el pasado, y para referirse a la vida de Saúl, el escritor emplea el pretérito. En su discurso el hablador constantemente mezcla el presente con el pretérito, el mito se mezcla con el pasado y el presente, lo cual crea una sensación de un tiempo estancado.

En la novela hay una presencia constante del pasado en el presente, esto puede verse tanto en la historia que trata de la vida de Saúl y del escritor, como en el discurso del hablador. Un ejemplo de la presencia del pasado en el presente es cuando el escritor vuelve a Pucallpa después de 23 años.

10.3 Contenido aparente

Por una parte *El hablador* indaga en las razones profundas que hay tras una obsesión por algo, y por otra parte es una novela que trata del proceso de escribir. El contenido aparente de la novela revela que la fascinación por los

machiguengas por parte de Saúl es un enigma para el escritor quien lo explica como una función de su lunar (H:350). Saúl estuvo obsesionado por el estado de las culturas amazónicas y el bosque, hasta el límite que se convirtió en su único tema de conversación, y se volvió monótono (H:342-43). Y al final parece que Saúl llegó a integrarse con su tema, se sumergió en ello.

Lo mismo puede decirse del escritor que busca olvidarse del Perú en Florencia pero en vez de conseguir su objetivo se ve sumergido en una historia peruana, relacionado con su propia biografía, que le ha estado acosando toda su vida. Durante su estancia en Florencia dedica el tiempo a entretejer los recuerdos y fantasías de esta historia (H:415).

Saúl está obsesionado por la cultura de los machiguengas, y su obsesión o afección por esta tribu amazónica es explicada como una función de su biografía. Saúl es diferente ya que un lunar enorme cubre la mitad de su cara, y también es diferente por ser judío. Saúl piensa que tanto los misioneros como los lingüistas norteamericanos del Instituto Lingüístico de Verano, lejos de mejorar la situación para los indígenas de la amazonía les hacen daño a las tribus. Este daño consiste en que poco a poco les conducen a integrarse en la cultura occidental y así van a perder sus características propias. Lo cual significa que van a perder los rasgos que les hacen diferentes ya que la cultura occidental y colonial no respeta diferencias y el final de este proceso será la desaparición de las tribus.

Con su enorme lunar Saúl despierta la curiosidad y a veces también el asco de la gente. Saúl le regala un hueso mágico de tapir con unas figuras geométricas que representan dos laberintos paralelos, al escritor, después de que ha defendido a Saúl en contra de un borracho. Junto con el hueso mágico le da una carta donde escribe que enfadándose con los borrachos no se gana nada, en esta carta también explica que las figuras representan el orden que reina en el mundo, y que no hay que dejarse ganar por la rabia.

Saúl supuestamente se convierte en hablador en la cultura machiguenga, una cultura que no respeta diferencias. Los machiguengas, como los animales, matan a sus niños que salen con deformaciones, y Saúl no hubiera sobrevivido entre ellos, le hubieran matado de niño por ser diferente (H:567). Por eso es curioso que se refugie con esta tribu para dedicarse a ser hablador, que es lo mismo que ser uno de sus profetas. Quizá la explicación sea que Saúl ve un paralelo entre lo que pasa en el nivel local y lo que pasa en el nivel global: los machiguengas matan a los niños que nacen diferentes mientras que la cultura occidental arrasa con todas las otras expresiones culturales. Parece que la moraleja que Saúl

quiere expresar en la carta que adjunta al regalo, es que para ser respetado primero tienes que respetar a los demás. Por eso Saúl va a vivir con los machiguengas, siendo una de las tribus más antiguas, ya que para cambiar el orden del mundo parece que Saúl tiene que empezar en lo más originario.

A través de una foto revive una larga serie de experiencias que de alguna forma necesita desentrañar y comprender para llegar a entender su propia fascinación por los habladores. El escritor que ha ido a Florencia para descansar y olvidarse del Perú, no ha podido escapar de su pasado y no para de narrar, y por lo tanto existe una afinidad entre Saúl y él, y cuando Saúl le pregunta por qué le conmueven tanto los habladores, el escritor responde: "Son una prueba palpable de que contar historias puede ser algo más que una mera diversión […]. Algo primordial, algo de lo que depende la existencia misma de un pueblo."(H:420) Saúl no toma su respuesta en serio, como tampoco tomó en serio la explicación que ni el escritor ni Salomón intentaban dar de su obsesión por los machiguengas.

El escritor es incapaz de escapar de su destino, de su Perú, e incluso en el sitio más inesperado su pasado y su patria vuelven a impactarle. Ahora es capaz de escribir la historia que antes le pareció imposible, debido a que era incapaz de escribir como un hombre de mentalidad mágico-religiosa. A raíz de que cree reconocer Saúl en la foto que representa el hablador, ahora puede comprender la mentalidad del hablador, y por lo tanto al final ya puede escribir el relato sobre los habladores, el relato que constituye la novela. En este relato el escritor, narra la vida de Saúl, pero también relata las experiencias que le han llevado a escribir sobre los habladores. Al creer reconocer a Saúl en la foto de repente es capaz de asociar la historia de los habladores con su propia vida.

La fascinación por el hablador ha perseguido al escritor a lo largo de su vida y hasta ahora no ha sido capaz de comprender a que se debía. Ha sido incapaz de escribir la historia del hablador hasta el momento en que ha podio relacionarle con su propia vida y con su propia biografía. De la misma manera explica la obsesión de Saúl, es decir, como una función de su biografía. Él explica la obsesión de Saúl como una función de sentirse como un marginado por culpa de su lunar y Salomón lo explica en función del judaísmo (H:351). El porqué de la obsesión de Saúl por los machiguengas y el porqué de la fascinación del escritor por los habladores son los grandes enigmas de la novela. Esto es la laguna que el lector tiene que llenar y la burla de Saúl advierte al lector que hay una lectura más allá de la evidencia.

Parece que la propia historia de Saúl le da la respuesta al lector. El loro es un atributo tanto de Saúl como del hablador y así sirve como otro nexo que hace que el escritor sospeche que Saúl de hecho es el hablador, ya que cuando ve que el hablador de la foto parece tener un loro en su hombro. El loro de Saúl se llama Gregorio Samsa, debido a la afección de Saúl por Kafka (H:337). El hablador habla de las transformaciones y de Tasurinchi-Gregorio (H:535). Lo cual refuerza la función del loro como un nexo entre Saúl y el hablador.

Tasurinchi es el hablador, es el nombre que el narrador de los mitos emplea cuando habla de sí mismo en tercera persona (H:447). Los loros hablan con Tasurinchi, o sea el hablador, y la lora quiere matar a su cría por ser imperfecta, del mismo modo que los machiguengas matan a sus hijos imperfectos y como ellos hubieran matado a Mascarita si llegaría a nacer entre ellos. El loro del hablador tiene una pata lastimada pero a pesar de ello se posa en el hombro del hablador que le llama Mascarita (H:567-68).

El loro es como el hablador y representa la actividad de narrar como el escritor. El loro habla y repite lo que dice una vez tras otra, es como si el loro fuese el símbolo o la imagen condensada del narrador. Y es gracias a que el escritor puede relacionar el hablador con su propia vida y con su propia biografía que al final es capaz de escribir la historia de los habladores. Antes, tras unos intentos frustrados, había renunciado a escribir sobre los habladores, incapaz de comprenderles (H:432-34). Intentó escribir como un hombre de mentalidad mágico-religiosa, pero no lo logró y hasta que no pudo relacionar la historia del hablador con su propia biografía, fue incapaz de comprender por qué (H:487).

El hueso mágico que Saúl regala al escritor tiene dos dibujos iguales que según Saúl es simbólico y representa el orden que reina en el mundo. El dibujo consiste de dos laberintos paralelos. La representación deliberada de estos dos laberintos paralelos es que cada uno de los laberintos representa el Hablador, o sea Saúl, y el otro el escritor. Los dos son iguales, hacen lo mismo pero de maneras distintas. Cada uno está encerrado en su propio laberinto y por eso el escritor puede entenderse a sí mismo una vez que ha comprendido a Saúl, ya que los laberintos son semejantes.

Gracias al contenido referido arriba el lector también descubre que hay una afinidad entre el escritor y el hablador. Son parecidos y cumplen papeles semejantes pero en diferentes contextos.

La novela también trata de una invasión, del fin del paraíso. Cuando el escritor vuelve al Alto Marañón después de 23 años va a una localidad llamada Nuevo Mundo, durante el viaje compara los ríos con serpientes (H:496). La lectura de

esta simbología revela que la serpiente representa al intruso que llega al paraíso para romper la armonía original. Este mito del paraíso perdido también es repetido en los mitos que el hablador va contando a sus oyentes, algunos de estos mitos serán estudiados con algún detalle en la lectura del contenido deliberado. Según Saúl los lingüistas incluso son peores que los misioneros ya que según él destruyen las tribus desde dentro. Saúl dice que quieren matar a los indígenas traduciendo la Biblia al machiguenga, y según Saúl hay que dejar las culturas amazónicas en paz (H:422-25). En 1981 cuando el escritor vuelve a la selva la vida de los machiguengas había cambiado muchísimo, ahora la mitad de ellos viven en aldeas y poco a poco se van integrando en la vida moderna (H: 491). No obstante, los machiguengas siguen negando la existencia de los habladores (H:504). Según Edwin Schneil, un lingüista norteamericano los habladores son la diversión de los machiguengas, como si fueran su televisión (H:510). Schneil habla de un hablador agresivo que exigió que Schneil se fuera, este hablador tenía los atributos de Saúl: era gringo, tenía un lunar grande y era pelirrojo (H:511-13).

Saúl se ha convertido en una figura de Cristo que lucha para impedir la perdida del paraíso en la selva, lucha en contra de los impostores y en contra de los intrusos. El hablador es alguien fiel a sí mismo y a sus convicciones, y su función es la del profeta o la del apóstol.

El lunar morado oscuro que cubre la mitad derecha de la cara de Saúl Zuratas es motivo de burla de la gente (H:329, 334). El lunar le ha dado el apodo Mascarita y marca el destino de Saúl al mismo tiempo que advierte el lector que Mascarita es distinto. El escritor se refiere a Mascarita como un arcángel y el sentido deliberado del lunar es la de ser la marca de Caín. Esta interpretación que veremos más en detalle en la segunda lectura de la obra está acorde con las muchas alusiones bíblicas que la obra encierra. Mascarita es pelirrojo y judío, lo cual también subraya su condición de diferente. El lunar también sirve como nexo entre Saúl y el hablador ya que el hablador habla de la mancha de su propia cara (H:541). El apodo Mascarita también parece advertirle al lector de que haya algo escondido detrás de la mascara.

10.4 Recepción de la obra

La crítica ha interpretado *El hablador* de diversas maneras. Jean O'Bryan-Knight ve la novela como una metáfora de un país divido en dos culturas, e interpreta la novela como un testigo de la opresión que la cultura occidental ejerce sobre la cultura indígena (O'Bryan-Knight, 1990:81-95). María Isabel

Acosta Cruz también entiende la novela acorde con esta concepción y la ve como un testimonio de las miserables condiciones de vida de los indígenas en la selva peruana (Acosta Cruz, 1989:133-45). En contraste con estas dos interpretaciones Peter Fröhlicher interpreta la novela como un testimonio de la aceptación mutua de dos culturas (Fröhlicher, 1992:147-55).

Muchos críticos también han advertido y explorado la oralidad de la novela.[27] En su análisis de la oralidad de *El hablador* Susanne M. Cadera explora las estrategias que el autor utiliza para fingir la oralidad, y según ella el discurso del hablador es el más artificioso de Vargas Llosa. Cadera muestra como el propio texto indica al lector que se trata de una construcción literaria, dentro de la ficción el discurso del hablador es de hecho inventado por el escritor-narrador, y por lo tanto el discurso oral es doblemente fingido, primero por el escritor-narrador, y segundo por Mascarita, que también pertenece a la cultura occidental. Cadera concluye que *El hablador* es una novela sobre las posibilidades literarias de fingir un discurso oral (Cadera, 2006:63-88). En la luz del estudio de Cadera hay que agregar que O'Bryan-Knight interpreta la novela como una parodia sobre los escritos etnográficos y antropológicos (O'Bryan-Knight, 1990:81-95).

Por una parte Boland interpreta *El Hablador* como un retrato del estado permanente de guerra civil del Perú, en esta perspectiva lo entiende como un parricidio colectivo (Boland, 1996/1997:231-32). Según Boland es una denuncia de la explotación de la Amazonía, y es una novela que invita al diálogo (Boland, 1996/1997:234).

Por otra parte Boland explica la historia de Mascarita como una función de su relación con el padre, que según Boland violó la madre (Boland, 2003:43). Mascarita, que se ha convertido en un asexuado y detesta su madre ya que ella se ha convertido en una prostituta del padre, desafía el padre cuando no acepta la dieta judía y se hincha a comer delante del padre. La mancha de su cara representa el pecado del padre y la impureza de la madre según Boland (2003:43). El crítico australiano también muestra que el discurso del hablador está lleno de referencias explícitamente edípicas, y que se repite el parricidio y la impureza de la madre en varios mitos.

Boland, que termina su análisis a medias, muestra que el contenido edípico es un tema central de *El hablador*.

[27] Ver por ejemplo Andreu, Alicia G. (1996:345-352).

11 Primera lectura de *Elogio de la madrastra*

Elogio de la madrastra que fue publicada por primera vez en 1988, es una obra aparentemente erótica que se inspira en una serie de pinturas famosas.

11.1 Sinopsis

Elogio de la madrastra cuenta la historia de una familia constituida por el padre don Rigoberto, el hijo Alfonso, también llamado Foncho o Fonchito, y Lucrecia, la esposa de Rigoberto y la madrastra de Alfonso. Esta familia que vive en Lima tiene una criada llamada Justiniana. La madre de Alfonso, doña Eloísa, ha fallecido.

La novela tiene un contenido erótico. En su relación sexual Rigoberto y Lucrecia se entretienen con juegos para aumentar el placer, en estos juegos Lucrecia interpreta el papel de la protagonista de algunas famosas obras de arte que representan escenas eróticas.

La historia empieza el día que Lucrecia cumple 40 años, cuando va al cuarto de Alfonso para darle las buenas noches, y éste le dice que la quiere mucho y que el regalo para ella es una promesa de sacar las mejores notas. Lucrecia que sólo lleva un camisón es besada en la boca por Alfonso quien descaradamente le mira los pechos. Al volver a su cuarto Lucrecia se siente excitada y hace el amor con Rigoberto. Otro día cuando Justiniana le advierte que Alfonso le espía al bañarse, se vuelve a excitar. Lucrecia y Alfonso inician una relación sexual sin que Rigoberto lo sepa, pero la verdad le es revelada cuando Alfonso enseña a su padre una tarea de composición libre para el colegio que ha titulado Elogio de la madrastra. Al comprender que su esposa tiene una relación sexual con su hijo Rigoberto piensa que ella es una corruptora de menores y decide echarla de la casa. Al final de la novela Justiniana pregunta si Alfonso no tiene remordimientos, él que en principio no entiende la pregunta, responde que no y explica que Lucrecia no era su madre, Alfonso dice que lo hizo porque quiso quedarse solo con su padre y Justiniana.

11.2 Aspectos de las técnicas narrativas

11.2.1 Esquema de la obra

Capítulo	Título	Páginas	Contenido
I	El cumpleaños de doña Lucrecia	587-595	Lucrecia desea las buenas noches a Alfonso, le besa
II	Candaules rey de Lidia	597-606	Candaules hace que su ministro ve cuando monta Lucrecia
III	Las orejas del miércoles	607-614	Rigoberto limpia sus grandes orejas un día cada semana
IV	Ojos como luciérnagas	615-627	Alfonso espía a Lucrecia cuando ella se baña
V	Diana después de su baño	629-636	Alfonso mira Lucrecia y Justiniana hacer el amor
VI	Las abluciones de don Rigoberto	637-650	Limpieza corporal de Rigoberto, goza al cagar
VII	Venus con amor y música	651-660	Lucrecia es Venus, Alfonso es Amor, Rigoberto toca piano
VIII	La sal de sus lágrimas	661-669	Alfonso amenaza con suicidarse, se besan, son cómplices
IX	Semblanza de humano	671-676	Un monstruo, su única alivio es que algunos están peor
X	Tuberosa y sensual	677-686	Rigoberto corta los pelos de la nariz, virtud del rito corporal
XI	Sobremesa	687-698	Hacen el amor, Alfonso compara Lucrecia con un cuadro
XII	Laberinto de amor	699-704	El cuadro de Szyszlo, un enigma, representa algo
XIII	Las malas palabras	705-715	Alfonso revela que se ha acostado con L a Rigoberto
XIV	El joven rosado	717-723	La anunciación, María y la concepción inmaculada
XV	Epílogo	725-733	Lucrecia se ha ido, Alfonso no tiene remordimientos

La edición citada de la novela tiene 146 páginas distribuidas por 14 capítulos y un epílogo. Aunque *Elogio de la madrastra* no presenta una composición compleja semejante a obras como *La casa verde* o *Conversación en la catedral*, es una novela de una composición muy elaborada. Se puede agrupar los capítulos en tres líneas narrativas que se diferencian mucho entre sí.

Seis de los capítulos (II, V, VII, IX, XII y XIV) cuentan historias basadas en motivos de pinturas famosas, estas historias refuerzan, mediante asociaciones o relaciones directas, el contenido del resto de la novela. Las pinturas que sirven como punto de partida para estos capítulos están reproducidas en la novela y son las siguientes: *Caudales, rey de Lidia, muestra su mujer al primer ministro Giges* de Jacob Joardens (II, EM:598); *Diana después de su baño* de Francois Boucher (V, PM: 630); *Venus con el Amor y la Música* de Tiziano Vecellio (VII; EM: 652); *Cabeza I* de Francis Bacon (IX, EM: 672); *Camino de Mendieta 10* de Fernando de Szyszlo (XII, EM:700); *La anunciación* de Fra Angélico (XIV, EM:718). A estas pinturas habría que agregar otra: *Alegría del Amor* de Agnolo Bronzino. Robert W. Gaston, un historiador de arte de nacionalidad australiana, señala que esta última, que representa una escena amorosa entre Venus y un amor adolescente, es reproducida en la portada de la primera edición de la novela, aunque en algunas otras ediciones no está representada (Gaston, 1996/1997:218).

Boland comenta la relación que existe entre las pinturas reproducidas en el texto y los capítulos que reflejan el contenido de estas pinturas:

> Cada pintura […] ejerce la función de representar visualmente la trama del capítulo correspondiente y las interioridades de sus protagonistas. Y simultáneamente, cada capítulo desempeña una función correlativa que los críticos del arte llaman ekphrasis – eso es, el capítulo usa palabras para describir,

> o más bien para poner en escena, como si del teatro se tratara, las escenas eróticas representadas en las pinturas. (Boland, 2003:139).

Otra línea narrativa está formada por los seis capítulos que relatan la relación entre Alfonso y Lucrecia (I, IV, VIII, XI, XIII y XV). El resto de los capítulos tratan de la obsesión por la limpieza corporal de Rigoberto (III, VI y X). Por consiguiente hay tres líneas narrativas que junto con las reproducciones pictóricas de las pinturas llegan a formar una unidad orgánica.

11.2.2 Narrador

Hay dos narradores en *Elogio de la madrastra*. En los capítulos de la primera línea narrativa el narrador es el protagonista de la obra de arte que narra su historia y la del cuadro en primera persona. El narrador de los otros capítulos es un narrador en tercera persona que narra desde la perspectiva de Lucrecia (I, IV, VIII y XI), desde la perspectiva de Rigoberto (III, VI, X y XIII) o desde la perspectiva de Justiniana (XV). Este narrador tiene acceso al interior del personajes que le sirve como punto de vista, pero en ningún momento tiene acceso al interior de Alfonso, lo que, como se verá más adelante, tiene implicaciones para la interpretación de la novela.

El hecho de que Alfonso haya escrito un texto que se llama Elogio de la madrastra, que también es el título de la novela, introduce otro nivel narrativo en la obra. De esta manera Alfonso en cierto sentido se convierte en un autor ficticio de la novela.

11.2.3 Técnica narrativa

En *Elogio de la madrastra* hay un ejemplo de mezcla de lo fantástico y lo realista cuando Alfonso pasa de tener grandes pestañas a tener unas pestañas enormes:

> –Como tú digas, papi –asintió el niño, abriendo y cerrando los ojos: sus pestañas eran enormes y sombreaban sus párpados con una irisación violácea. (EM:712)

Las pestañas también sirven como un nexo entre Alfonso y el ángel, de largas pestañas que viene a anunciarle a María que está embarazada, en el capítulo que se basa de *La anunciación* de Fra Angélico (XIV):

> Apenas si podía mirarlo; cada vez que mis ojos se posaban en sus tiernas mejillas, en su limpia frente o en las largas pestañas de sus grandes ojos llenos de bondad y de sabiduría, sentía en mi cara un amanecer caluroso. (EM:720-21)

Esta forma de asociar dos planos narrativos también se da en los otros capítulos que parten de la obras de arte, las diferentes líneas narrativas en realidad funcionan como cajas de resonancia. En los cuatro primeros casos (incluida la

portada) la relación entre los dos planos es bastante evidente: *Alegría del Amor* representa la relación incestuosa entre Alfonso y su madrastra Lucrecia, que es uno de los temas centrales de la obra que ya se presenta en el primer capítulo; El segundo cuadro, que representa la esposa de rey Candaules, es acompañado por un capítulo narrado por el rey: al cual le encanta mostrar el trasero de su esposa a su criado, y esto es obviamente una alusión a Rigoberto y al hecho de que se divierte con la idea que Alfonso se ha excitado viendo a Lucrecia; El tercer cuadro es seguido por un capítulo narrado por Diana Lucrecia, ella se estimula en su juego lesbiano con Justiniana sabiendo que es observada por Foncín, y esta escena obviamente alude al hecho de que Lucrecia se excita al saber que es observada por Alfonso.

El contenido de esta última escena va a ser reproducido en *Los cuadernos de don Rigoberto*, lo cual tiene implicaciones para los análisis de las dos novelas como se verá más adelante.

En los siguientes cuadros la relación entre la voz del narrador y el contenido del resto de la novela es menos obvia. El cuarto cuadro es acompañado por un capitulo narrado por Amor. Aunque no es una escena fácil de interpretar se puede concluir que es una representación del conflicto edípico y que la relación entre Lucrecia, representada por Venus, y Rigoberto no es una relación de amor, ya que Amor se va de la habitación cuando Rigoberto sustituye al tañedor de órgano, quien representa Alfonso, en la escena del cuadro.

En los dos cuadros que siguen, es decir, el de Bacon y el de Szyszlo, es mucho más enigmática la relación entre las protagonistas y el resto de la novela. Estas dos pinturas y sus narradores remiten a un contenido más profundo de la novela.

Mediante la composición y el uso de los diferentes planos el autor plantea cuatro enigmas en el texto: El cuadro de Bacon es el primer enigma ¿qué representa y quién es el narrador?; El segundo enigma de la novela es cuando Alfonso dice que Lucrecia se parece al cuadro de Szyszlo pero no explica por qué (EM: 695), incluso después de la lectura del capítulo dedicado a este cuadro el lector no ha salido de dudas, la relación entre el cuadro y Lucrecia se resiste a las interpretaciones superficiales, al mismo tiempo la relación entre Lucrecia y el cuadro constituye una pista para la interpretación; El tercer enigma es la protagonista del cuadro de Fra Angélico, en parte el enigma es aclarado por la asociación entre los dos planos que se da mediante las pestañas de Alfonso, pero esto no explica cómo se puede interpretar esta escena a luz de la totalidad de la novela; El cuarto enigma es el motivo de Alfonso ¿es realmente tan inocente como quiere hacer entender o está manipulando a sabiendas? El lector queda con

la duda ya que no tiene acceso a su interior. Una interpretación exhaustiva y satisfactoria de la novela debe explicar los cuatro enigmas expuestas aquí.

En una ocasión el narrador traslada el lector del presente narrativo al pasado, este procedimiento se da cuando Justiniana cuenta a Lucrecia que el niño Alfonso lo espía cuando se baña. Cuando Lucrecia exclama: ”Qué dices?” como una reacción de lo que Justiniana le ha contado el narrador se sirve de este enunciado para saltar del presente al pasado y es Alfonso quien responde a Justiniana el día anterior: ”Lo que has oído –contestó el niño, desafiante, casi heroico-. Y lo seguiré haciendo aunque me resbale y me mate, para que lo sepas.” (EM:621) El diálogo entre Justiniana y Alfonso sigue media página hasta que el narrador nos devuelve al presente narrativo.

11.2.4 Tiempo

El tiempo de *Elogio de la madrastra* es un tiempo lineal. Los sucesos relativos a la relación entre Lucrecia y Alfonso abarcan probablemente menos de un año. Cuando se trata de los capítulos relativos a la obsesión corporal de Rigoberto no hay ningún motivo para pensar que estos violan la cronología general de la obra. Al tratar de los capítulos que se basan en las obras de arte estos vienen intercalados en el texto como sueños o fantasías, su orden es debido a la evocación de ellos en el otro plano ficticio de la obra.

Mientras que los capítulos relativos a la relación entre Lucrecia y Alfonso tienen un carácter pasajero debido al empleo del pretérito, los capítulos basados en las obras de arte tienen un carácter mítico y estable, como si no pasara el tiempo, este efecto es conseguido por el empleo del presente. Lo cual puede ser interpretado como si los eternos mitos, representados en los cuadros, son reproducidos en Lima en el siglo XX, en la familia de Alfonso.

11.3 Contenido aparente

Elogio de la Madrastra es la primera parte de una trilogía que también abarca *Los cuadernos de don Rigoberto* y otra novela de Vargas Llosa que no ha sido publicada hasta la fecha de la publicación de esta tesis. A pesar de ello la novela va a ser sometida a un análisis como una obra individual e independiente.

Elogio de la madrastra es la historia de una relación incestuosa entre un niño y su madrastra. Rigoberto y Lucrecia tienen una vida sexual sofisticada, Rigoberto emplea mitos y relatos históricos para excitarse y también se excita cuando se entera de que su hijo ha visto a su esposa en camisón, dice que Lucrecia le da

malas ideas y que el niño está iniciando su vida sexual. Cuando el mito y los juegos sexuales pueden ser controladas por Rigoberto no hay ningún problema pero en la relación que van entablando Lucrecia y Alfonso el mito edípico se hace real y Rigoberto pierde el control.

Al principio el interés que Alfonso muestra en Lucrecia funciona como un condimento para la vida sexual de Lucrecia y Rigoberto, y cuando Lucrecia se acuesta con Rigoberto tras haber tenido un encuentro sexual con Alfonso, Rigoberto goza más que nunca. Pero cuando Alfonso le cuenta a Rigoberto que Lucrecia le ha dicho que tuvo un orgasmo riquísimo con él, el mundo se le viene encima (EM:710). Alfonso que parece ser la inocencia personificada, dice que sólo le cuenta la verdad, pero su revelación conlleva que la relación de su padre y madrastra se termine, lo cual se debe a que ellos no habían sido sinceros.

Alfonso está presentado como un ser ambiguo, y su persona es una amenaza constante para los demás, es como si simbolizara algo abstracto y no un ser humano. A la vez que Lucrecia ve Alfonso como un niño también lo ve como algo más, inexplicable para ella. A la madrastra la actitud de Fonchito le parece a la vez inocente y equívoca, y siente que el niño revela un oscuro instinto (EM: 619). Lucrecia no puede evitar sentirse excitada y se pregunta si es el demonio del mediodía (EM:620). Para Justiniana Alfonso es a la vez un diablillo cruel y un niño lindo.

Rigoberto considera que su hijo es como Luzbel y cuando Alfonso le revela su relación con Lucrecia piensa con amargura que amar lo imposible tiene un precio que tarde o temprano se paga (EM:714). Cuando Ricardo comprende que su esposa ha llegado a gozar sexualmente con su hijo, su reacción es echar Lucrecia de casa y acusarla por ser una corruptora de menores. Pero esto no cambia el hecho de que el hijo ha derrocado al padre, a quien ha sustituido en el triangulo edípico. Para el padre, que ha sido humillado por el hijo, la única salida que le queda es dirigir su frustración hacia Lucrecia, después de todo ella ha gozado con el hijo y de esta manera ella es responsable de su humillación. El desenlace del drama edípico se hace posible gracias a que Lucrecia es la madrastra de Alfonso, quien nunca la ha visto como su madre sino como una amante de su padre, y por eso mismo ha actuado de la misma manera que el padre en su relación con ella.

Lo expuesto hasta ahora ha sido el contenido de la trama que trata de la relación de la familia, pero para interpretar el contenido global de la novela es necesario integrar todos los aspectos de la obra. Por eso el siguiente paso será una interpretación de los relatos que tienen que ver con las pinturas. Las obras de

arte y los mitos históricos sirven para dar relieve a la vida sexual de los tres protagonistas y deben ser interpretados como sueños y como llaves a sus mundos interiores.

Anteriormente se ha visto como Rigoberto, Lucrecia, y Amor cada uno han sido narradores de escenas presentadas en cuadros. Mientras que Rigoberto es identificado con Caudales que goza mostrando su mujer a otros, Lucrecia es identificada con Diana que goza exhibiéndose. En su relación viciada no hay amor, ya que Amor se va cuando Rigoberto y Lucrecia se quedan solos (EM: 659-60). Su goce sexual está basado en una relación donde Lucrecia se excita exhibiéndose, y Rigoberto se excita exhibiendo a su mujer, ella es la exhibicionista y él es un voyeur. Rigoberto piensa que Lucrecia sólo es su fantasía, es decir, que tiene la ilusión de poder controlarla y de ser su dueño, pero en el relato de Venus con el Amor y la Música, Amor le corrige y explica que Lucrecia sigue siendo real y concreta y que no puede ser reducida a una fantasía de Rigoberto (EM:657). Esto tiene implicaciones para la interpretación de los otros relatos que a primera vista son más enigmáticos.

La voz del cuarto cuadro pertenece a la cabeza pintada por Bacon. Dado que la oreja es el primer órgano aludido tanto en el relato de la pintura como en el capitulo que cuenta sobre la limpieza corporal de Rigoberto se establece un nexo entre la voz de este cuadro y el ritual corporal de Rigoberto. Don Rigoberto es un neurótico compulsivo que le encanta dedicarse a la limpieza de su cuerpo y que además le encanta defecar. Esta pintura por lo tanto parece representar a Rigoberto, la voz del narrador proviene de un ser castrado y las implicaciones para la interpretación del obsesivo personaje de Rigoberto son obvias: Rigoberto es un castrado que sólo es capaz de gozar sexualmente con la ayuda de la ficción, pero a diferencia de sus fantasías la vida real no puede ser controlada y cuando Rigoberto pierde el control de la situación es aniquilado.

La voz del narrador de la escena del cuadro de Szyszlo a primera vista parece poder ser identificada con Lucrecia, ya que Alfonso había dicho que ella se parece a este cuadro, pero las referencias al altar y la repetición del número tres apuntan hacia otra interpretación: la voz de alguna forma parece encarnar el conflicto edípico, lo cual explica la repetición del número tres. Es como si el cuadro, que en parte representa a Lucrecia, por otra parte fuera la representación del conflicto triangular, esta conexión es razonable ya que la batalla entre el hijo y el padre en última instancia se libra sobre la posesión de la mujer, su cuerpo es el campo de batalla, por eso esta voz pertenece a un cuadro abstracto, ya que no

representa una mujer en concreto sino todas las mujeres, que a la vez es la única mujer, la mujer-madre.

La voz del narrador de la escena del último cuadro pertenece a la virgen María, que sueña con tener un hijo tan hermoso como el hombre-ángel que acaba de visitarle (EM:721). Hay una afinidad entre éste ángel y Alfonso, una afinidad que es acentuada por la semejanza de sus pestañas (EM:719), lo cual remite otra vez al contenido edípico de la novela. El contenido incestuoso y edípico es evocado tanto en este cuadro como en la representación de la portada.

Por ahora no es necesario desarrollar más las interpretaciones de los relatos de los cuadros, que van a ser estudiados más en detalle en las otras lecturas de la obra, basta decir que el tema que une todos los aspectos de la novela es el conflicto edípico. De esta manera todos los diferentes aspectos de la obra contribuyen a reforzar el contenido de la historia entre Alfonso, Lucrecia y Rigoberto. Quien sale ganando de la batalla edípica es el hijo, mientras que Rigoberto es reflejado como un castrado en todos los niveles.

De una manera u otra el tema edípico está directamente representado en los cuatro primeros cuadros que son representaciones de mitos, en el presente de la novela el mito edípico es actualizado en una familia de Lima a finales del siglo XX, en la relación entre un hijo, un padre y un madrastra.

La novela, que a primera vista parecía ser una novela erótica, muestra ser una novela edípica y hasta anti-erótica. Lo cual puede observarse en lo que dice Rigoberto al comentar la composición libre, llamado Elogio de la Madrastra, de su hijo: "–Muy bien, es un buen título –contestó don Rigoberto. Y, casi sin pensarlo, con una risotada falsa, añadió– Parece el de una novela erótica."(EM: 712). Este comentario funciona como un comentario irónico sobre el contenido aparentemente erótico de la obra. El contenido de la novela es edípico y quien sale ganando de la batalla edípica es el hijo que por extraño que parezca es a la vez manipulativo e inocente. Sólo cuenta la verdad y es precisamente esta sinceridad que conlleva que pueda manipular, supuestamente sin querer, a su padre y a su madrastra, cuyas deficiencias se hacen visibles debido a la actitud de Alfonso. Este hijo es quien ha prometido sacar las mejores notas, pero las palabras que utiliza es: "– ¡Me sacaré el primer puesto y te lo regalaré, madrastra!" (EM:592). Esto ya desde la primera escena marca que se trata de una competición, y es la competición entre padre e hijo. Cuando Alfonso da el texto que ha escrito a su padre para que lo lea, está cometiendo un parricidio de manera simbólica (EM:713). Además el título de la composición libre de Alfonso introduce un nivel metaficticio a la novela.

11.4 Recepción de la obra

Elogio de la madrastra es una obra que ha sido estudiada por críticos feministas que entre otras cosas han criticado la visión de la madrastra (Geisdorfer-Feal, 1990:87-106). Robert W. Gaston ha estudiado como el motivo de los cuadros está reflejado en el contenido de la novela, esto es llamado ekphrasis, es decir la representación verbal de una representación visual. Gaston concluye que el uso que hace Vargas Llosa de la ekphrasis es reduccionista con respecto a las obras de arte, y que no permite que los cuadros amenacen la hegemonía del texto. Pero al mismo tiempo Gaston (1996/1997:216-29) dice que la novela de Vargas Llosa muestra que las obras de arte son accesibles a los sentimientos humanos si sólo intentemos comprenderlas desde nuestra perspectiva.

Boland que inscribe *Elogio de la madrastra* en una larga tradición de autores que se han inspirado por obras de arte, no explora el contenido edípico de la novela, más bien sigue la línea marcada por el estudio de Gastón y explica que los dos elementos, el pictórico y el verbal, se conjugan para crear una realidad alternativa. Según Boland esta novela tiene un carácter experimental ya que lleva a cabo una fusión orgánica de esos dos elementos, también advierte la afinidad con *Los cuadernos de don Rigoberto* (Boland, 2003:135-39). Vargas Llosa comenta esta afinidad:

> Estoy escribiendo una novela que se va a llamar probablemente 'Las cartas de doña Lucrecia', y es una novela que de alguna manera cierra el círculo que comenzó con una novela que publiqué hace 20 años ya, que se llamó 'Elogio de la madrastra', y que continuó de cierta forma con otra novela que se llama 'Los cuadernos de don Rigoberto'.[28]

El hecho de que estas tres novelas forman un círculo según el autor peruano tiene cierta relevancia para los análisis como se vera más adelante.

Según Vargas Llosa, que une su voz a la de los críticos, la novela es una reacción en contra del desarrollo de lo erótico como algo manufacturado y listo para ser consumido, es una invitación al lector para que recree el contenido erótico de acuerdo con sus propios deseos (Gaston, 1996/1997:216).

[28] www.diariocritico.com/ocio/2007/abril/literatura/noticia/17971/mario-vargas-llosa-cartas-dona-lucrecia-ultima-novela.html

12 Primera lectura de *Lituma en los Andes*

Lituma en los Andes tiene la forma de una novela policíaca y fue publicada por primera vez en 1993.

12.1 Sinopsis

La intriga de *Lituma en los Andes* gira en torno a la violencia de los grupos guerrilleros de Perú, esta violencia se va mezclando con las creencias religiosas y las supersticiones de los habitantes de la sierra peruana.

Dos guardias civiles, el cabo Lituma y su adjunto Tomás Carreño, están destinados en Naccos, un pequeño pueblo de la sierra, donde, para mantener el orden de la zona, han tenido que parar la construcción de una carretera. Los dos guardias civiles investigan la desaparición misteriosa de tres personas: Casimiro Huarcaya, un antiguo comerciante albino que se refugió en Naccos tras haber sido expuesto a una falsa ejecución escenificada por Asunta, su antigua amante y madre de su hijo, que se ha convertido en una terrorista; Un capataz llamado Demetrio Chanca que resulta ser un nombre falso que Medardo Llantac, el antiguo teniente-gobernador de un pueblo de la sierra llamado Andamarca, se ha puesto para escapar del Sendero Luminoso; y Pedrito Tinoco, un retrasado mental que había sido ayudante de los guardias civiles en Naccos, a donde fue llevado por Tomas tras de otros dos guardias civiles, sin darse cuenta de que era mudo, le habían torturado por creer que era cómplice de los guerrilleros que mataron las vicuñas en la reserva natural donde solía vivir.

Los dos sospechosos principales por las desapariciones son Dionisio, el propietario del bar de Naccos, y su mujer Adriana. Dionisio es un borracho que tras haber recorrido la sierra vendiendo pisco en las ferias y fiestas ahora reside en Naccos. Dionisio incita a los hombres de Naccos a emborracharse y a bailar juntos e incluso a mantener relaciones homosexuales. Su filosofía es que la fiesta ayuda a la vida a ganar sobre la muerte y que los hombres deben emborracharse para tener contacto con su lado salvaje. Adriana que parece una vieja bruja, de joven era una chica guapa que vivía en Quenca, un pueblo de la sierra, donde conoció a Timoteo, un joven que mató a un Pishtaco, un monstruo que sólo existe en la imaginación popular y que, según ésta, se alimenta de manteca humana. Timoteo y Adriana vinieron juntos a Naccos donde él desapareció cuando ella conoció a Dionisio. Dionisio y Adriana creen en los

Apus, los espíritus de las montañas, e incitan los hombres al sacrificio humano y a comer carne humana.

Al final de la historia cae un Huayco, un desprendimiento de tierra que suspende completamente las obras de la carretera y como consecuencia los obreros abandonan Naccos. A Tomás y a Lituma les mandan a nuevos destinos, y aunque Lituma ha resuelto el caso de los desaparecidos no cree que nadie vaya a creer la verdad.

Con la historia de Naccos se entretejen otras historias, una de las cuales trata de la violencia de los terroristas en la sierra y otra es la historia amorosa de Tomás quien ha sido destinado en la sierra para limpiar su hoja de servicio, ya que mató a un narcotraficante llamado el Chancho, a quien debería haber protegido. Tomás lo mató por celos y luego escapó con Mercedes, la mujer a la que el Chancho estaba pegando cuando Tomás lo mató. Tomás va con Mercedes a Lima donde su padrino les ayuda después de dos semanas de esconderse de la policía. Tomás quiere casarse con Mercedes y llevársela a EE.UU. pero ella se va con los 4000 dólares que Tomás le había dejado. Al final de la historia ella llega a Naccos a visitarlo, y parece que van a volver a estar juntos.

12.2 Aspectos de las técnicas narrativas

Comparado con otras obras del autor *Lituma en los Andes* es una obra con una composición relativamente simple.

12.2.1 Esquema de la obra

Capítulo/apartado	Unidad narrativa	Páginas	Carril/cronología	Personaje/Acción
Primera parte		9-166		
I	1.1.1	11-17	Lituma	La desaparición del tercero, del Albino
	1.1.2	17-25	Turistas franceses	Terroristas paran el autobús de Michèle y Albert, mueren
	1.1.3	25-34	Tomás	Mató al Chancho en Tingo María, se escapa con Mercedes
II	1.2.1	35-47	Lituma	Interrogan Adriana por la desaparición de el capataz
	1.2.2	47-57	Pedrito Tinoco	Su madre le dejó, matan a las vicuñas donde él vivía
	1.2.3	58-63	Tomás	Mercedes no entiende porque le mató, no le había pegado
III	1.3.1	65-74	Lituma	El Albino dice que es Pishtaco, la tortura de Pedrito
	1.3.2	74-86	Medardo Llantac	El teniente-gobernador se salva, juicios, represalias
	1.3.3	86-93	Tomás	Viajan en camión, van a un hotel, se acuestan
IV	1.4.1	95-106	Lituma	La mina abandonada, Dionisio le cuenta sobre los espíritus
	1.4.2	106-122	Señora D'Harcourt	Viajan a la sierra, los terroristas matan a ella y al ingeniero
	1.4.3	123-133	Tomás	Quiere casarse con M. se encuentran con el gordo Iscariote
V	1.5.1	135-149	Lituma	Adriana y Dionisio presos, llegan de La Esperanza
	1.5.2	149-158	Casimirio Huarcaya	Albino, un extraño, comerciante, Asunta embarazada, busca
	1.5.3	158-166	Tomás	Carreño sobresalta los policías
Segunda parte		167-282		
VI	2.6.1	169-180	Lituma	En La Esperanza, el Gringo cuenta de los apus
	2.6.2	180-184	Adriana	Llego con Timoteo de Quenca, un Pishtaco en Naccos
	2.6.3	185-197	Tomás	Llegan a Lima, Mercedes no quiere estar con el, es Meche
VII	2.7.1	199-209	Lituma	Vuelve de Esperanza, serranos de mierda, El huayco
	2.7.2	209-215	Adriana	Timoteo mato al Pishtaco Salcedo, que tenía su hermana
	2.7.3	215-224	Tomás	Las dos semanas en Lima, le regala los 4000 dólares
VIII	2.8.1	225-240	Lituma	Se emborracha y percibe lo que le pasó al Albino
	2.8.2	240-249	Adriana	Cuenta sobre como conoció a Dionisio, y sobre sus juergas
	2.8.3	249-256	Tomás	Ve el padrino, le perdona, manosea Mercedes, M se larga
IX	2.9.1	257-268	Lituma	L. habla con Adriana y Dionisio, Pedrito era sacrificado
	2.9.2	269-275	Adriana	Se quedaron, mujeres sacrificaban varones, el cóndor
	2.9.3	275-282	Tomás	No quiere otra, el padrino podría ser su padre, a la sierra
Epílogo		283-312		
	E.1	285-293	Lituma	Llega Mercedes, le mandan a Santa María de Nieva
	E.2	293-305	Lituma	Se emborracha, nunca le han visto alegre, el borracho
	E.3	305-312	Lituma	El borracho le cuenta que comían los sacrificados

La novela está distribuida en 10 capítulos, incluido el epílogo, cada capítulo está constituido por 3 unidades narrativas. En la novela se entretejen varias líneas narrativas, las líneas mayores son los de Lituma y Tomás. Ellos constituyen el eje narrativo y las otras líneas menores de una manera u otra están relacionadas con sus quehaceres en Naccos. Lituma es, en mayor medida que Tomas, el protagonista de la obra. Las líneas narrativas menores son: las historias de las víctimas desaparecidas en Naccos; el de los dos turistas franceses que están visitando Perú y que son víctimas de los terroristas; y la historia de la señora D'Harcourt, una investigadora que lucha para la conservación de la naturaleza de Perú que también es víctima de los terroristas. A estas líneas narrativas también se suma la historia de la vida de Adriana.

12.2.2 Narrador

Con tan sólo una excepción todos los episodios de la novela están contados por un narrador en tercera persona. La excepción son las tres unidades que tratan de la historia de Adriana que están narradas en primera persona.

El narrador en tercera persona narra desde el punto de vista de un personaje aunque hay excepciones como por ejemplo los sucesos de Andamarca que están narrados por un narrador omnisciente (LA:74-86).

12.2.3 Técnicas narrativas

Muchos de los episodios están contados dentro de otras líneas narrativas. La historia de Tomás y Mercedes está contada por Tomás en su diálogo con Lituma, el narrador sitúa al lector directamente en la historia de Tomas, sirviéndose de semejanzas en los dos planos para cambiar la perspectiva y situar al lector en otro plano. Lo cual significa que el narrador narra dos historias diferentes en la misma unidad narrativa.

Lo mismo pasa con la mayoría de los sucesos de la novela, que en vez de estar referidas directamente por un narrador en tercera persona, están contados por los personajes. Esto se da también en las unidades narrativas que tratan de la muerte de los turistas franceses o de la muerte de la señora D'Harcourt. En estas unidades los asesinatos de los turistas y de la señora no son presentados al lector, pero en otras hay personajes que llegan a referirse a sus muertes, y así el lector llega a tener información que realmente fueron asesinados por los guerrilleros.

En la unidades narrativas de Lituma el lector es situado en otro nivel narrativo en dos ocasiones, en los dos casos Lituma está borracho en el bar de Dionisio. En la primera ocasión el lector es trasladado a los preparatorios de la muerte de Casimirio, uno de los desaparecidos (2.8.1) y en el segundo caso es trasladado al tiempo que precede inmediatamente la muerte de Pedrito, otro de los desaparecidos (2.9.1). En estas dos ocasiones el narrador sitúa el lector directamente en el pasado y así tiene acceso a cómo sucedieron las muertes. La revelación acerca de la muerte de Medardo, el tercero de los desaparecidos, es hecha por un borracho directamente a Lituma. Esta confesión refuerza lo que Lituma y el lector ya habían llegado a sospechar, es decir, que los obreros mataron a los desaparecidos incitados por Dionisio, aunque mucha información acerca de los desaparecidos sólo es insinuada.

La verdad acerca de los desaparecidos y los motivos que hay tras las desapariciones es una omisión temporal, la verdad no es revelada hasta las últimas páginas, como en las novelas policíacas. Debido a la composición a caballo entre los atentados de los guerrilleros y los sucesos de Naccos, el lector es incitado a sospechar que los terroristas son los culpables de las desapariciones, pero cuando la verdad finalmente es revelada el lector tiene

todavía que establecer una conexión entre las dos historias. Debido a las dos tramas narrativas vagamente relacionadas el lector se ve forzado a hacer una lectura activa para concluir y resolver el verdadero enigma de la obra: es decir, qué es lo que las dos tramas tienen en común.

Los dos planos narrativos se fecundan y refuerzan. Lo que ocurre en uno tiene su correspondencia en el otro, y el lector tiene que servirse de los dos para hacer una interpretación.

12.2.4 Tiempo

El tiempo de *Lituma en los Andes* es lineal ya que se limita a los últimos días del servicio de Lituma y Tomás en Naccos y a los antecedentes que empujaron a Tomás a Naccos. A este tiempo limitado se suma él de las historias de las víctimas y de la vida de Dionisio y Adriana, lo cual significa un tiempo total mucho más amplio.

A pesar de que la narración de cada línea narrativa es cronológica la información de la novela es presentada de una forma aleatoria. Esto se debe a que la información es presentada en diferentes planos narrativos, de una forma que asemeja la vivencia de la vida real, lo cual también implica una lectura activa. En comparación con las obras de más envergadura técnica narrativa, como por ejemplo *La casa verde*, la reconstrucción de los sucesos de *Lituma en los Andes*, no exige mucho esfuerzo por parte del lector, a quien, sin embargo, le queda interrelacionar las historias.

Toda la historia está narrada en pretérito. Al final de la historia Lituma y Tomas se van de Naccos y dejan los sucesos atrás. Es una historia acabada en el tiempo, narrada desde una posición futura con respeto a los sucesos narrados.

12.3 Contenido aparente

Por una parte *Lituma en los Andes* es una novela que presenta la acción de los grupos guerrilleros en el Perú, y por otra parte trata de la vida de la gente de la sierra peruana, de sus creencias, de sus supersticiones y de su destino.

La sierra está poblada de seres sobrenaturales como los apus y los pishtacos. Cuando Adriana y Dionisio hablan de estos seres lo hacen como si fuesen reales, no parecen dudar de su existencia e incluso Lituma casi llega a creer que son reales.

Tomás que parece el más desdichado de todos, ya que tras haber matado al Chancho por celos, ha sido abandonado por Mercedes quien se ha llevado cuatro

mil dólares, al final es recompensado cuando Mercedes, a pesar de todos los peligros que ha tenido que correr y por increíble que parezca, llega a Naccos para verle. Esto Adriana lo había leído en la mano de Tomas, lo cual de alguna forma parece dar autoridad a las creencias de Adriana y Dionisio.

Lituma y Tomás viven bajo una amenaza constante de los guerrilleros; pueden ser sus víctimas en cualquier momento y dudan si van a salir de Naccos vivos. Lituma no entiende a los serranos, los odia y no quiere estar allí.

A los terroristas no les parece importar matar a los inocentes, e incluso matan a las vicuñas, que están totalmente indefensos y encarnan la inocencia, a sangre fría. De la misma manera asesinan a la señora D'Harcourt, al ingeniero y a la pareja de turistas franceses. Además obligan a los habitantes de Andamarca a matar a sus propios vecinos, iniciando así un círculo de violencia aparentemente sin fin. No les basten asesinar a estos inocentes, sino los matan machacándoles las caras con piedras. Los guerrilleros parecen totalmente indiferentes a las suplicas de sus víctimas, y su motivo para matarles es según ellos mismos que sus víctimas de una forma u otra sirven al imperialismo.

Ninguna de las víctimas tienen una vinculación política, sino todo lo contrario: la pareja de los turistas franceses, el ingeniero y la señora D'Harcourt están en la sierra por amor a la cultura y al paisaje andino. Los guerrilleros quieren igualdad entre la gente y también quieren combatir las supersticiones de los indios.

Los guardias civiles sospechan que los guerrilleros son los culpables de las desapariciones en Naccos, pero resulta que los hombres desaparecidos han sido sacrificados precisamente por motivos de superstición, para aplacar a los dioses y a los espíritus de los cerros. Antiguamente las mujeres sacrificaban un varón cada año a los dioses para que todo fuera bien, en Naccos ya no hay mujeres y por eso Dionisio incita a los hombres a llevar a cabo actos homosexuales y a hacer sacrificios humanos. Los que los sacrificaron comieron de los cuerpos de sus víctimas, en una ceremonia que evoca una comunión bárbara.

Las víctimas de Dionisio y Adriana parecen tan inocentes como las víctimas de los guerrilleros: Pedrito es mudo y retrasado mental, y nunca ha hecho mal a nadie, sólo hubiera querido vivir tranquilamente con las vicuñas; El albino Casimiro abandonó a Asunta después de haberla dejado embarazada pero luego se arrepintió y recorrió la sierra durante años buscándola; El teniente-gobernador Medardo trajo a las autoridades a Andamarca, sólo para intentar remediar la situación y reestablecer el orden. Las víctimas de los guerrilleros llegan de fuera, no son de la sierra, incluso tres de ellos son extranjeros. Con la excepción de Medardo las víctimas de Dionisio y Adriana se destacan por ser diferentes a los

demás, y Medardo en un sentido también se destaca ya que pasa de ser teniente-gobernador en Andamarca a ser jefe de las obras de la carretera en Naccos, es una persona que sirve a los poderes que llegan de fuera. Medardo no quiere pagarle a Adriana cuando le ha leído la mano ya que no le gustó lo que le profetizó (LA:38). Adriana dice que era un impuro por haber cambiado de nombre (LA:41). La violencia se dirige hacia los diferentes y hacia los que llegan de fuera, a los que no pertenecen al mundo local. Y los únicos que llegan de fuera que se salvan son Lituma y Dionisio.

Lituma en los Andes es la historia del choque de dos mundos en un mismo país, el Perú moderno de la costa, y el Perú ancestral de la sierra. Es la historia de la confrontación entre el presente y el pasado, entre lo exótico y lo moderno, y el texto deja al lector en suspenso entre estos dos mundos, entre las creencias sobrenaturales y exóticas de la sierra y el peruano moderno representado por Lituma.

La moraleja es que las estrategias violentas del Sendero Luminoso más que remediar la situación del Perú contribuyen a agravarla. La novela también ofrece una explicación mítica-histórica de los problemas del Perú.

La violencia se propaga por todo el país, toda la sierra vive en un estado de agitación y al final la violencia también llega a Lima donde la gente de barrios enteros sale a matar a extranjeros que según los rumores se dedican a asesinar niños y sacarles los ojos. De esta manera la violencia de los terroristas ha tenido la lamentable consecuencia de que las supersticiones de las sierras, o sea del Perú ancestral, se está propagando en Lima en el siglo XX.

La visión del mundo propagada por la novela es que las víctimas de la violencia son inocentes. Esta moraleja se da mediante el punto de contacto que existe entre los dos diferentes tipos de violencia presentados, por una parte la que está alimentada por la superstición y por otra la que está alimentada por la doctrina marxista y el antiimperialismo, en los dos casos las víctimas son inocentes. La novela también comunica que los dos tipos de violencia se basan en convicciones absurdas y que sólo contribuyen a empujar el país hacia el Apocalipsis.

La cita introductoria de la novela es del poema *The Ghost of Abel* de William Blake y dice: “Cain’s city built with Human Blood, not Blood of Bulls and Goats.” La Biblia cuenta que Adán, el padre de los hombres, recibió el chivo expiatorio de Abel y que no aceptó la ofrenda de Caín quien mató a Abel en un acto de furia por decepción y por envidia. Lo cual puede ser interpretado como si la sociedad humana está apilada encima de una larga serie de actos de

violencia basada en la envidia. Esto rima bien con la primera lectura de *Lituma en los Andes*, que es la de un testimonio de la violencia, y de las diferentes formas que existen para justificar la violencia. Mientras que los terroristas justifican la violencia que ejercen con diatribas marxistas Dionisio y Adriana justifican los sacrificios humanos con creencias religiosas, y los extranjeros de Lima son las víctimas de una furia basada en rumores. Aunque las razones son muy diferentes el resultado siempre parece ser el mismo: la violencia dirigida contra seres inocentes.

En el principio de la historia Lituma y Tomás están sentados al pie de una imagen del Corazón de Jesús, que en realidad es un anuncio de Inca Cola (LA: 15). El Corazón de Jesús se emplea en un sentido metafórico para hacer referencia a la vida emocional y moral de Jesús, especialmente a su amor por la humanidad. El Corazón de Jesús también puede aludir a la muerte de Jesús, su muerte dolorosa como sacrificio. El hecho de que Lituma y Tomás están sentados debajo de la imagen del Corazón de Jesús abre a una interpretación simbólica de sus funciones en el texto. Por una parte ellos encarnan el sufrimiento, identificado con Jesús. Por otra parte hay tres ingredientes en la imagen: El cristianismo, representado por el Corazón de Jesús; la creencia de los antiguos del Perú, representado por Inca, y el imperialismo, representado por la Coca Cola. Estas tres instituciones constituyen la base de los tres diferentes campos ideológicos relacionados con la violencia de la obra: La violencia dirigida hacia los extranjeros en Lima tiene una base humanista, ya que les acusan por matar a niños; el discurso marxista de los terroristas es una reacción en contra del imperialismo representado por la Coca Cola; y por último la creencia de los antiguos está detrás de las víctimas de Naccos.

12.4 Recepción de la obra

Según Boland la novela es un testimonio de la violencia del Perú, y escribe que la novela da a entender que el gran problema del país es la ignorancia y el resentimiento, que ha desembocado en una separación de los peruanos. Boland entiende las referencias a mitos antiguos, a laberintos, y a monstruos, como una indicación de que la violencia que sacude a Perú no pueda tener una explicación lógica. Esta violencia más bien se alimenta de la religión y de la superstición, que pervive en la sociedad peruana (Boland, 2003:129-132). Boland interpreta la presencia de los mitos en la novela como que Perú vive atrapado en el pasado:

> [L]os mitos clásicos no son más que un recuerdo chocante de la novela es que la historia del Perú se quedado atrapada en una época prehistórica. Pero no es sólo

en los Andes donde la barbarie controla la psique y rige la vida y las costumbres de los hombres y las mujeres. (Boland, 2003:132).

13 Primera lectura de *Los cuadernos de don Rigoberto*

Los cuadernos de don Rigoberto es la continuación de *Elogio de la madrastra* y fue publicada por primera vez en 1997.

13.1 Sinopsis

Al empezar la historia Lucrecia, la ex-esposa de don Rigoberto y la ex-madrastra de Alfonso, lleva ya seis meses viviendo sola en el Olivar de San Isidro, un barrio de Lima. Justiniana, la antigua mucama de don Rigoberto está viviendo con ella.

Un día cuando Alfonso, llamado Fonchito por Lucrecia, se presenta inesperadamente en casa de ésta, ella casi se desmaya, y después le dice que fue echada de casa por su marido como una puta por su culpa y que no piensa perdonarlo jamás. Fonchito le ruega que lo perdone y dice que tanto él como su padre la quieren mucho. Los sentimientos que Fonchito evoca en la mujer son contradictorios y a pesar del odio que siente por el muchacho y a pesar de las advertencias de Justiniana, la curiosidad acaba por vencerla, y Fonchito empieza a venir a visitarla un par veces de la semana.

Fonchito que despierta el deseo sexual en Lucrecia habla del pintor austriaco Egon Schiele con quien llega a identificarse plenamente. Egon Schiele era un pintor famoso por sus desnudos de posturas extrañas y también por mantener relaciones sexuales con los modelos, muchas veces jóvenes e inclusos a veces sus parientes. Fonchito compara Lucrecia con los modelos de Schiele y le cuenta la historia de la familia del pintor. Poco a poco Lucrecia va siendo seducida y al final acaba por ceder a los deseos de Fonchito.

Lucrecia recibe anónimos escritos por Fonchito, pero ella cree que son escritos por Rigoberto, quien por su parte recibe anónimos supuestamente escritos por Lucrecia, pero en realidad estos anónimos también están escritos por su hijo. Cada uno reciben diez anónimos, que dan como resultado que ambos se encuentran en una pastelería llamada la Tiendecita Blanca. Tras esta cita Lucrecia vuelve a casa de su marido y parece que la familia vuelve a ser feliz. No obstante, Rigoberto se siente celoso y muy incomodo al saber que su hijo ha ido a casa de Lucrecia durante aproximadamente seis meses sin su conocimiento. Para remediar la situación deciden ir a Viena de vacaciones y Lucrecia propone que Fonchito los acompañe.

13.2 Aspectos de las técnicas narrativas

Los cuadernos de don Rigoberto es una novela caracterizada por cierta complejidad.

13.2.1 Esquema de la obra

Capítulo/Unidad	Páginas	Título del capítulo	Contenido
1.1	9-16	El regreso de Fonchito	Fonchito visita a Lucrecia
1.2	16-19	Instrucciones para el arquitecto	Carta de R. Habla de su casa, cosas son lo más importante
1.3	19-29	La noche de gatos	L hace el amor a un hombre, untada de miel y entre gatos
1.4	29-30	El fetichismo de los nombres	Carta dirigida a Rigoberto, alabándole
2.1	31-39	Las cositas de Egon Schiele	F Empieza a hablar de Schiele
2.2	39-43	Clorofila y basta	Carta de R contra vegetarianismo
2.3	43-50	El sueño de Pluto	Carta de Pluto proponiendo a L que venga con él a Europa
2.4	50-51	Imperativos del sediento viajero	Carta a una madrastra sensual, de tu amo, esclava
2.5	51-74	La semana ideal	L cuenta el viaje a Europa con Pluto a Rigoberto
3.1	75-83	El juego de los cuadros	F se compara con Schiele y compara L con un modelo
3.2	83-88	Rebelión de los clítoris	Carta de R a un feminista, habla de varios sexos
3.3	88-110	Borrachera con carambola	Fito Cebolla intenta acostarse con L, ella se lo cuenta R
3.4	111-112	Amor a las orejas voladoras	Carta a R, por encima de todas cosas le gustan sus orejas
4.1	113-123	Fonchito en lágrimas	El padre de Schiele contrajo sífilis, María no le daba sexo
4.2	123-129	Diatriba contra el deportista	Carta de R en contra del deporte
4.3	129-148	Los hermanos corsos	Narciso, el hermano de R se acuesta con L, R siente celos
4.4	148-149	Arpía leonada y alada	Carta dirigida a Lucrecia en segunda persona
5.1	150-162	Fonchito y las niñas	Amigos de R tocan el culo de F. S pintaba niños desnudos
5.2	162-170	Carta al Rotario	Carta de R dirigida contra el hombre rebaño y asociaciones
5.3	171-190	El olor a las viudas	A Manuel le castró un crucifijo, ve las mujeres mear
5.4	191-192	Menú diminutivo	Carta de L a R, se propone ser su cocinera, sabe que quiere
6.1	193-204	El anónimo	L ha recibido un anónimo, compara F con el diablo
6.2	204-214	Exaltación y defensa de las fobias	Carta de R a uno condenado por espiar las axilas de vecina
6.3	214-230	Calzoncito de la profesora	Un antiguo profesor de R entra al dormitorio de Lucrecia
6.4	230-231	Prohibiciones a la belleza	Carta dirigida a la Belleza en segunda persona
7.1	232-245	El dedo gordo de Egon Schiele	Perú en los cuadros de Schiele. 7 anónimos en 10 días
7.2	245-252	Ni caballo de totora ni torito de Pucará	Carta de R. Por la individualidad, racionalidad y libertad
7.3	252-268	¡Maldito Onetti! ¡Bendito Onetti!	R cree que L ha de quitarse los pechos. Tetas reconstruidas
7.4	269-270	Juegos invisibles	Carta de L a R. Ella es invisible y le visita en su casa
8.1	271-283	Fiera en el espejo	S se mira en el espejo, regalo de su madre, un narciso
8.2	283-292	Carta al lector de "Playboy"	Carta de R contra el porno y la sexualidad estereotípica
8.3	292-308	Un piecito	Profesora condenada por tener sexo con niño de 10 años
8.4	309-310	Estofado de tigre	Carta a R. Amores salvajes, máscara de una fiera feroz
9.1	311-328	La cita del Sheraton	L como puta, sexo con un fofo y Adelita, Schiele observa
9.2	328-334	La baba del gusano	Carta de R. Detesta el mundo y su única patria es la fantasía
9.3	335-353	El sueño es vida	L disfrazada de hombre, una mulata muerde la nariz de R
9.4	353-354	La víbora y la lamprea	Carta de L a R. Cita de *La perfecta casada*, de Fray Luis
Epílogo	357-384	Una familia feliz	Picnic con la familia, celos y propuesta de viajar a Viena

La edición citada de la novela tiene 376 páginas distribuidas en nueve capítulos y un epílogo. Cada capítulo está subdividido en unidades narrativas, en total hay 38 unidades narrativas.

Hay cuatro líneas narrativas, que todos contribuyen a constituir la totalidad de la narración. La primera es el plano realista que está constituido por la primera unidad narrativa de cada capítulo. Estas unidades tratan de la relación entre Lucrecia y Fonchito y desembocan en un picnic familiar tras la reconciliación (1.1, 2.1, 3.1, 4.1, 5.1, 6.1, 7.1, 8.1, 9.1 y Epílogo). 9.1 Constituye una excepción que será explorada más adelante.

La segunda línea narrativa está constituida por cartas escritas por Rigoberto dirigidas a diferentes instituciones de la sociedad (1.2, 2.2, 3.2, 4.2, 5.2, 6.2, 7.2, 8.2 y 9.2).

La tercera relata los sueños eróticos de Rigoberto, estando solo en su estudio de Lima cuando ya ha echado Lucrecia de casa (1.3, 2.3+2.5, 3.3, 4.3, 5.3, 6.3, 7.3, 8.3, 9.3). El segundo sueño erótico está dividido en dos partes: la primera parte (2.3) que consiste en una carta imaginaria de un tal Pluto acerca de un viaje que quiere hacer con Lucrecia, y la segunda parte (2.5) que trata de cuando Lucrecia cuenta a Rigoberto lo que sucedió en el viaje.

La cuarta línea narrativa es constituida por las cartas escritas por Alfonso y dirigidas a Lucrecia y Rigoberto. En total hay nueve cartas, cuatro de los cuales son dirigidas a Lucrecia (2.4, 4.4, 6.4 y 8.4) y cinco a Rigoberto (1.4, 3.4, 5.4, 7.4 y 9.4).

Al final de cada capítulo y también al final del epílogo hay una reproducción de un cuadro de Schiele del que se ha hablado en el capítulo en cuestión.

Como en todas las obras de Vargas Llosa la armonía de la composición es asombrosa, la única excepción es el segundo capítulo donde la fantasía erótica de Rigoberto es dividida en dos unidades narrativas. Este procedimiento que contribuye a atenuar el límite entre lo ficticio y lo real dentro de la novela, al mismo tiempo es una anomalía de la estructura de la obra, y como tal acentúa el contenido de la escena que describe.

13.2.2 Narrador

En *Los cuadernos de don Rigoberto* hay varios narradores. En las unidades relativas a la relación de Lucrecia y Alfonso (N.1 + epílogo) hay un narrador en tercera persona desde el punto de vista de Lucrecia. Este narrador tiene acceso a los pensamientos de ella. En estas unidades Alfonso también relata la vida de Schiele.

Las unidades relativas a los sueños o fantasías eróticas de don Rigoberto (N.3) también están narradas por un narrador de tercera persona desde la perspectiva de Rigoberto, que sitúa el lector directamente en el mundo imaginario de Rigoberto. Las fantasías a menudo son interrumpidas por reflexiones del narrador sobre Rigoberto que está solo en su dormitorio o en su estudio.

Las cartas obviamente están escritas en primera persona, aunque las cartas de Alfonso disimulan ser escritas por Lucrecia y Rigoberto. Alfonso imita sus estilos hasta el punto que ellos mismos son engañados. La carta de Pluto (CDR: 43-49) supuestamente está escrita por Pluto, aunque el lector sabe que en realidad está escrita por Rigoberto.

13.2.3 Técnicas narrativas

La novela está armada como un rompecabezas y el lector va comprendiendo el sentido de partes que ya ha leído cuando más tarde obtiene la información complementaria. Por ejemplo es difícil darse cuenta inicialmente que las descripciones eróticas son las fantasías o sueños de Rigoberto y no algo que realmente ocurre dentro de la ficción. Lo mismo puede decirse de las cartas anónimas, al principio el lector no puede saber a quién se dirigen, ni por quién han sido escritas.

El lector atento se da cuenta de que la unidad 9.1 resulta ser una fantasía erótica o un sueño erótico de Lucrecia, pero el lector no lo puede saber seguro hasta el epílogo, ya que se da cuenta de ello cuando Lucrecia le dice a Rigoberto que ella también se ha acostado con muchas personas este año (CDR:375). Para comprender que la unidad 9.1, que a primera vista parece ser de índole surrealista, es tan sólo una fantasía de Lucrecia, primeramente es necesario darse cuenta que las unidades N.2 son meras fantasías de Rigoberto. Por la semejanza de estilo entre la unidad 9.1 y las unidades N.2 el lector llega a entender la verdad. El narrador se sirve de la forma de la novela para desconcertar al lector que tiende a identificar la unidad como algo que pertenece al nivel realista (ver esquema). El carácter surrealista de la unidad es lo que advierte el lector de que no es el caso e le incita a interpretarla en función del resto de la obra. Otro dato llamativo que hace pensar que esta unidad es un sueño o una fantasía es que Justiniana le sugiere a Lucrecia que se vaya a la cita, ya que esto no es muy probable (CDR:282). Más adelante el lector también se da cuenta de que la verdadera cita entre Lucrecia y Rigoberto no tuvo lugar en el Hotel Sheraton sino en la Tiendecita Blanca (CDR:383). La información necesaria para que el lector pueda completar este rompecabezas es presentada en un diálogo posterior. Al entender que la cita de Sheraton sólo fue un sueño erótico de Lucrecia el lector puede llegar a hacer una lectura más profunda de la obra. Mediante el uso de esas técnicas narrativas el autor obliga al lector a hacer una lectura activa de la obra.

Hay una asociación entre diferentes planos narrativos cuando tanto Pluto como Rigoberto dicen que son los hombres más dichosos y los más desgraciados del mundo (CDR:68). La complejidad de la obra invita el lector a encontrar paralelos y nexos entre los diferentes personajes y sus historias.

13.2.4 Tiempo

La historia de la novela abarca seis meses (CDR:16): cuando la historia empieza Lucrecia ha pasado seis meses fuera de casa y cuando ella vuelve a casa y van de picnic ha pasado un año desde que fue echada de casa (CDR:259). El tiempo es lineal pero la información es presentada de una manera aleatoria, esto se debe sobre todo a que el narrador no establece una diferencia nítida entre el mundo interior y el mundo exterior, es decir, las fantasías y los sueños vienen entrelazados con las vivencias. En parte también es una consecuencia de los diferentes planos narrativos. Las cartas parecen estar presentadas en orden cronológico pero el lector no puede estar seguro de ello.

Mientras que el tiempo verbal de las tramas de Lucrecia y Rigoberto es el pretérito, las cartas anónimas de Alfonso están escritas en presente. En las cartas que Rigoberto dirige a diferentes instituciones se sirve de una amplia gama de tiempos verbales.

13.3 Contenido aparente

Los cuadernos de don Rigoberto es una novela aparentemente erótica, pero tras esta apariencia se esconde una historia edípica.

Los sucesos relatados en la novela empiezan después de que Lucrecia y Rigoberto han sido derrotados por Alfonso en *Elogio de la madrastra*. En *Los cuadernos de don Rigoberto* Alfonso intenta remediar la catástrofe provocada por él en *Elogio de la madrastra*. Cuando Rigoberto se enteró de que Lucrecia y su hijo tenían una relación sexual reaccionó echando Lucrecia de casa, y después Rigoberto se ha aislado de todo y vive encerrado en su cuarto con el único consuelo de su fantasía a la que recurre constantemente. En sus sueños eróticos Lucrecia siempre interpreta el papel principal, y en estas fantasías Rigoberto se convierte en un voyeur, que ve Lucrecia gozar con otros. El contenido de estos sueños es explícitamente masoquista y en consonancia con los comentarios que el narrador hace sobre la soledad de Rigoberto sólo pueden ser interpretadas como una trágica evasión de la realidad. Son fantasías que no le ofrezcan goce sexual, y su función es desconectarle de la realidad.

Rigoberto es un personaje caracterizado por su comportamiento neurótico y masoquista, es un hombre celoso que a veces incluso tiene ganas de matar a las personas que en su fantasía se acuestan con Lucrecia (CDR:138). En estas fantasías Rigoberto exige que Lucrecia le cuente sus experiencias sexuales con

otros hombres y a pesar de los celos que le atormenta quiere oírlo todo con lujo de detalles. Las aventuras sexuales de Lucrecia le causa celos a Rigoberto pero al mismo tiempo a los dos les provocan morbo, es una sensación masoquista y agridulce (CDR:22). Rigoberto es muy celoso pero fantasea que Lucrecia tiene aventuras eróticas con otros hombres y los celos tienen un sabor agridulce (CDR:140).

Al mismo tiempo que Rigoberto sufre dice que la ficción es su refugio. El narrador lo explica de la siguiente manera: "En un ambiguo estado en el que la excitación desdecía los celos y ambos se retroalimentaban, los vio desnudarse…" (CDR:71). Lucrecia y Rigoberto constituye una pareja sadomasoquista, en la cual Lucrecia, por lo menos en la fantasía de Rigoberto, revela tendencias sádicas. También hay un tema de amo-esclava en las cartas anónimas supuestamente escritas por Rigoberto (CDR:51). A Lucrecia Rigoberto le llama su esclava, ya que ella le obedece, es el instrumento que Rigoberto necesita para aplacar sus deseos masoquistas.

Rigoberto es un hombre neurótico que toma una oblea de extracto de ciruelas cada noche contra el estreñimiento (CDR:29). Esto refuerza la imagen de Rigoberto como un neurótico ya que el estreñimiento está relacionado con lo anal en el discurso psicoanalítico. La neurosis de Rigoberto casi no conoce límites, en su carta dirigida al arquitecto de su casa explica que quiere tener siempre 4000 volúmenes de libros y 100 lienzos y una chimenea donde pueda quemar los libros y lienzos que sustituye con nuevos (CDR:19). Rigoberto además escribe que las cosas son más importantes para él que las personas, y que su familia está a servicio de los objetos y no al revés (CDR:16, 19).

Alfonso empieza a visitar a Lucrecia para reconciliarla con su padre ya que no quiere verlo sufrir. Esto por lo menos es lo que deja entender, porque un aspecto central de la lectura de *Los cuadernos de don Rigoberto* es el mismo de *Elogio de la madrastra*, es decir, que el lector no sabe nada acera de los motivos y de los pensamientos de Alfonso; el narrador nunca ofrece un acceso a su mundo interior. Sólo se puede juzgar a Alfonso a partir de su comportamiento, pero muchas veces sus acciones y sus palabras se contradicen. Esto obviamente es uno de los puntos centrales y claves de la novela, y es sobre todo este mismo hecho el que abre la novela a diferentes interpretaciones. La falta de acceso a la mente de Alfonso es el gran enigma de la novela que el lector se ve llamado a resolver, sirviéndose de toda la información ofrecida en el texto. Alfonso constituye el punto dónde el lector proyecta sus prejuicios.

Alfonso reanuda el contacto con Lucrecia y pronto entablan una estrecha amistad. Fonchito que está obsesionado con Schiele cuenta la vida del pintor a Lucrecia, a la que convence imitar las posturas de los modelos de Schiele. Al mismo tiempo Fonchito escribe anónimos que manda a Lucrecia y a Rigoberto. Para lograr la autenticidad parece que Fonchito ha ido buscando los diarios de Rigoberto, y se entera así de todos los secretos de su padre a quien por eso puede manejar a su antojo. Lo mismo pasa con Lucrecia quien piensa que ha sido derrotada por Alfonso y quien se siente como si estuviese atrapada en una telaraña (CDR:76, 155). Una vez que Lucrecia y Rigoberto han hecho las paces se dan cuenta de que han sido manipulados por Fonchito y Lucrecia incluso le cuenta a Rigoberto que si ella no se ha acostado con Fonchito es sólo porque él no lo ha pedido, pero que ella no hubiera sido capaz de resistirse (CDR:373).

La cita introductoria de la novela es de *Hyperion* de Hölderin: "El hombre, es un dios cuando sueña y apenas un mendigo cuando piensa." Esta cita puede ser interpretada de varias maneras. Rigoberto vive a través de sus fantasías. En sus fantasías eróticas puede disfrutar del deseo agridulce, lo cual le es vedado en la vida real. Pero a pesar de todo no parece ser un dios ni siquiera en su fantasía, más bien parece ser un mendigo, aunque quizá se podría decir que es un dios por permitirse los sentimientos contradictorios relacionados con su goce sexual, lo cual no sería capaz de hacer en la vida real. Por otra parte la cita puede hacer referencia al lector, que supuestamente empieza por juzgar a Fonchito hasta que se da cuenta de que no sabe si Fonchito es bueno o malo, sino que más bien sirve como el punto donde Lucrecia y Rigoberto, y quizá también el lector, proyectan sus propios temores y prejuicios. Ha sido un dios al juzgarle a Fonchito pero cuando empieza a pensar entiende que ha cometido una imprudencia, que le ha juzgado sin tener argumentos bien fundados, y que ha sido tan sólo un mendigo.

La segunda cita introductoria es de Montaigne: "No puedo llevar un registro de mi vida por mis acciones; la fortuna las puso demasiado abajo: lo llevo por mis fantasías." Esta cita también apunta hacia la primera interpretación referida arriba: a través de su fantasía Rigoberto llega a ser alguien.

La ficción forma una parte importante de la vida de Rigoberto. En la unidad narrativa *El sueño es vida* la fantasía de Rigoberto se va enmarañando de *La vida es sueño* de Calderón. Rigoberto que sólo vivía de noche buscaba refugio en las fantasías para no volverse loco o para no suicidarse (CDR:343-45). La fantasía es la escapatoria de Rigoberto. En *¡Maldito Onetti! ¡Bendito Onetti!* Rigoberto despierta llorando porque cree que Lucrecia se ha mutilado los

pechos. Pronto comprende que *La vida breve* de Onetti se ha filtrado en su sueño y al final comprende que no se pude refugiarse en las ficciones y que tiene que hacer algo (CDR:268).

En su escritorio, entre sus papeles, Rigoberto encuentra un bálsamo en contra de la soledad, es decir, en la ficción encuentra el remedio (CDR:220). La ficción es necesaria para Rigoberto para soportar la vida. Fonchito atenúa la frontera entre ficción y realidad y esto constituye una amenaza para Rigoberto.

Rigoberto que sueña con las escapadas eróticas de Lucrecia al final de la obra se enfrenta con una situación en la cual Lucrecia le cuenta lo que ha vivido durante el tiempo que han estado separados. Cuando la fantasía de Rigoberto pasa a ser realidad, él ya no puede controlar los sucesos, y el amante de Lucrecia, tantas veces soñado por Rigoberto, podría haber sido nada menos que su propio hijo. Es como si el hijo lo ayudase a convertir la fantasía en realidad, y que esta realidad se convierte en una pesadilla, se resiste a acostarse con Lucrecia pero para Rigoberto es igual, ya que ella hubiera asentido a los antojos de Alfonso. La consecuencia es que Alfonso priva su padre incluso de su fantasía, su último refugio.

Al final de la novela cuando se va revelando la verdad para Rigoberto, él se pregunta si Fonchito es un monstruo o si simplemente es un niño travieso (CDR: 370). Justiniana está convencida de que Fonchito ha planeado todo y dice que él es capaz de incluso peores cosas (CDR:15). Esto es un de los puntos centrales de la lectura del contenido manifiesto de la obra, es decir, que el lector no puede saber si Fonchito es malo o no. Sólo puede juzgar, si tiene la necesidad de juzgar, Fonchito por sus acciones y por lo tanto también por las consecuencias de sus acciones. Fonchito logra su objetivo: Lucrecia y Rigoberto vuelven a amistarse. También se sabe por la boca de Lucrecia que Fonchito no vuelve a acostarse con ella, aunque ella dice que hubiera cedido si lo llegase a pedir. Además Rigoberto se siente mal al enterarse de que Fonchito ha visitado a Lucrecia sin su conocimiento, y también al saber que Fonchito ha tramado la reconciliación de ellos. Pero lo que no se puede saber es si Fonchito lo ha hecho todo con una mala intención o por haber querido hacer el bien. Puede ser que tan sólo es la imaginación neurótica y celosa de Rigoberto que le hace pensar que Fonchito le está desafiando.

Rigoberto y Lucrecia que antes habían desarreglado y arreglado su vida en función de sus deseos (CDR:304) al final de la historia se convierten en presos de su imaginación y así quedan totalmente derrotados por Fonchito. El hijo es quien ha restituido el orden de la vida hogareña, pero éste depende ahora de él,

que es quien manda y controla incluso la vida interior y los deseos sexuales de su padre y de su madrastra. El enigma de la novela es resuelto, Fonchito no es sólo la encarnación de Schiele, quien como Fonchito corrompió a su propia familia, sino es la personificación de la maldad; su malicia no tiene límites. Como en *Elogio de la madrastra* Alfonso vuelve a rematar simbólicamente al padre en un siniestro parricidio que incluso invade su mundo imaginario.

Los cuadernos de don Rigoberto es junto con la *Elogio de la madrastra* la obra más explícitamente edípica del autor.

13.4 Recepción de la obra

Los cuadernos de don Rigoberto es una de las obras de Vargas Llosa que ha tenido una recepción más diversa. La crítica, más que interpretar la obra desde una posición objetiva, tiende a valorizarla, o bien alabándola, o bien descartándola por completo como una mala novela. Los que critican la obra lo hacen entre todo sosteniendo que la complejidad narrativa sirve para disimular el contenido mediocre y porque consideran que los personajes están construidos de una manera poco verosímil.[29] Los que alaban la obra normalmente aluden al uso de la historia de arte que el autor hace en la obra, uno de estos críticos sostienen que *Los cuadernos de don Rigoberto* es la obra definitiva de Vargas Llosa sobre el erotismo.[30] Otros críticos sostienen que la obra no es una novela erótica sino una metáfora sobre la libertad.[31] Hay también críticos que no ven una contradicción entre estos dos aspectos, que parten del contenido erótico para interpretar la novela como un canto a la libertad e sostienen que el tema central de la obra es la exaltación del individuo.[32]

Boland advierte que *Los cuadernos de don Rigoberto* es la continuación de *Elogio de la madrastra*, y como muchos otros críticos alaba el conocimiento de la historia del arte que el autor peruano muestra en estas obras. Egon Schiele, que vuelve a la vida en la persona de Fonchito, es el verdadero protagonista de la obra según Boland. El crítico australiano sostiene que la novela rinde homenaje al hermanamiento entre literatura y pintura, y que convierte al lector en un mirón, obligado a presenciar los juegos de Fonchito y a visualizar las pinturas escandalosas de Schiele (Boland, 2003:139-40).

[29] http://sololiteratura.com/php/docinterno.php?doc=569
[30] http://sololiteratura.com/php/docinterno.php?doc=568
[31] http://sololiteratura.com/php/docinterno.php?doc=569
[32] http://www.mundolatino.org/cultura/vargasllosa_3.htm

14 Primera lectura de *La Fiesta del Chivo*

La Fiesta del Chivo que fue publicada por primera vez en 2000, es una novela que trata de la dictadura de Rafael Leonidas Trujillo en la República Dominicana.

14.1 Sinopsis

La Fiesta del Chivo cuenta la historia de Urania Cabral una mujer dominicana de 49 años. Urania es hija de Agustín Cabral, que fue presidente del Senado de la República Dominicana, bajo la dictadura de Trujillo, llamado también el Jefe o el Chivo por los ciudadanos. Ella vuelve a Santo Domingo por primera vez tras haber pasado 35 años en EE.UU. a donde fue mandada por las monjas del colegio, donde estudió de niña, poco antes de la muerte del dictador el 30 de mayo de 1961.

Urania que durante los años que han pasado desde que dejó la República Dominicana, no ha vuelto a ver ni a hablar con su padre ni con el resto de su familia, revela a su tía y a sus primas que la verdadera razón de la separación era que su padre, quien ignorando el motivo por el cual había caído en desgracia con Trujillo, hizo un último intento para congraciarse con el dictador entregándole a su hija, que entonces tenía tan sólo catorce años. La noche que Urania pasó con Trujillo en la Casa de Caoba, en lugar donde Trujillo tenía sus encuentros amorosos con adolescentes, fue un gran fracaso para el dictador que fue incapaz de tener una erección, y por eso terminó desflorándola con sus manos. Después de la violación Urania fue directamente al colegio donde estudiaba y allí la madre Mary la ayudó a salir del país.

A los pocos días Trujillo fue asesinado por un grupo de conspiradores que a pesar de lograr el objetivo de matar el dictador no consiguieron llevar a cabo el golpe de estado que habían tramado. El fracaso se debió a que el general Pupo Roman, jefe de las fuerzas armadas de la República Dominicana, por cobardía fue incapaz de asumir el mando del ejército. Pupo y el resto de los conspiradores murieron o bien en la lucha subsiguiente o bien en la tortura a la que fueron sometidos. Tan sólo dos de ello lograron sobrevivir.

Balaguer, que había sido el Presidente marioneta de Trujillo, poco a poco logra conducir el país a la democrática, pero esto no remedia la situación de Agustín Cabral, que nunca es rehabilitado, lo que también va a afectar a toda su familia.

Cuando Urania vuelve a Santo Domingo su padre es tan sólo una sombra de su antiguo ser; ha sufrido un derrame cerebral y es dudoso que ni siquiera reconozca a su hija, aunque a veces parece reaccionar cuando ella le cuenta algo. Urania ha vuelto a Santo Domingo para vengarse de su padre pues no puede perdonarle que la entregara a Trujillo.

Urania cuenta lo que le pasó a su tía y a sus primas para hacerles comprender por qué nunca contestó las cartas que ellas le mandaron o por qué nunca devolvió las llamadas durante tantos años, y lo hace con lujo de detalles como parte de la venganza contra el padre. Tras la vejación de Trujillo, Urania no ha tenido relación con otros hombres, ni la tendrá jamás.

14.2 Aspectos de las técnicas narrativas

La Fiesta del Chivo es una novela larga y compleja que en muchos aspectos recuerda a las primeras obras del escritor.

14.2.1 Esquema de la novela

Capítulo	Páginas	Subtrama/Personaje	Contenido
1	11-25	A. Urania	Urania en Santo Domingo, da un paseo llega a su antigua casa
2	27-42	B. Trujillo	03:50. Despierta, se levanta, llega Johnny Abbes
3	45-68	C. Amadito	Amadito espera. No aceptan su mujer, Abbes le hace matar al hermano de ella
4	69-84	A. Urania	Entra en la casa, ve a su padre, empieza a interrogarle por el pasado
5	85-108	B. Trujillo	Johnny Abbes es su perro guardián. T se preocupa por mear en el pantalón
6	109-137	C. Antonio d Maza	Espera. De la Maza quiere vengar su hermano Segundo
7	139-161	A. Urania	Le da de comer, habla de Ramfis, ella ha venido para vengarse
8	163-186	B. Trujillo	Reunión con Henry Chirinos. A T no le interesa el dinero. Lee Quo Vadis
9	187-208	C. Antonio Imbert	Quiere vengar las hermanas Mirabal, y su hermano. Cansado de ser reprimido
10	209-232	A. Urania	Llega su prima Lucinda, porqué rompió con la familia, la desgracia de Agustín
11	233-255	B. Trujillo	Almuerzo con los Gittleman. La infección de próstata.
12	257-275	C. El Turco	Salvador Estrella Sadhalá es de Líbano, teme no conocer su pueblo. Matan a T.
13	277-308	A. Urania	Casa de su tía, hablan de la desgracia de Agustín, su tía le reprocha
14	309-336	B. Trujillo	17:00. Despacho de Balaguer. Ha sometido Cabral a prueba. Conspiraciones
15	337-361	C. Pedro Livio	P. L Cedeño "Negro" alcanzado por balas. Trujillo muere. Torturado por Abbes
16	363-385	A. Urania	Manuel Alfonso la piropea, habla con Agustín le sugiere ofrecer su hija al Jefe
17	387-396	C. Amadito	Se esconden. Amadito va a casa de su tía, allí le encuentran, muere disparando
18	397-421	B. Trujillo	Regaña Pupo por el desagüe. Madre haitiana. Necesita hacer el amor, muere
19	423-433	C. Antonio d Maza	Antonio y Juan Tomás Díaz mueren juntos, traicionados
20	435-467	D. Pupo	No es capaz de comprender porque hace todo lo que no debe. Torturado, muere
21	469-487	C. El Turco	Se entrega para salvar su familia. Su padre le llama traidor. Les matan a todos
22	489-529	D. Balaguer	Asume el mando. Ramfis vuelve y parte. El entierro. Transición democrática
23	531-541	C. Antonio Imbert	Vive escondido en casa de italianos durante 6 meses. Recibido como héroe
24	543-569	A. Urania	La noche de La Casa de Caoba, es vejada por Trujillo, se despide de su familia

La edición citada de la novela tiene 559 páginas divididas en 24 capítulos. Hay cuatro líneas narrativas: La primera es la historia del día decisivo de la vida de Urania cuando ella vuelve a casa de su padre en Santo Domingo y lo acusa de haberle arruinado su vida, esta línea narrativa consiste en 7 unidades narrativas (A); La segunda línea narrativa es la que narra el último día de la vida de Trujillo. La narración de esa jornada empieza a las 03:50 de la madrugada y termina aproximadamente a las 22:00 (FC:337). Esta línea abarca 6 unidades narrativas (B); La tercera de ellas narra la historia de la conspiración, y consiste

en 9 unidades narrativas dedicadas a cinco conspiradores. Una unidad está narrada desde el punto de vista de Pedro Livio Cedeño, dos desde la perspectiva de Amadito, dos desde la de Salvador Estrella Sadhalá (apodado el Turco), dos desde la de Antonio de la Maza y dos desde la de Antonio Imbert (C); La última línea narrativa relata los acontecimientos políticos en Santo Domingo tras la muerte de Trujillo y consiste en tan sólo dos unidades que están narrados desde los puntos de vista del general Pupo Roman y el Presidente títere Balaguer (D).

Hasta el capítulo 16 el orden de las unidades narrativas en los capítulos es siempre A, B, C, pero a partir de este capítulo el orden va a ser alterado. Es en este capítulo donde se cuenta que Manuel Alfonso, el asesor personal de Trujillo que le consigue chicas jóvenes, sugiere a Agustín Cabral que le ofrezca su hija a Trujillo. Después Agustín le propone a su hija que se vaya a la fiesta de Trujillo, es decir, a la fiesta del Chivo dado que esto es uno de los apodos del dictador. El significado de la Fiesta del Chivo es que los ciudadanos dan las ofrendas, en forma de chicas adolescentes, al Chivo, símbolo deliberado del diablo o del mal, es lo que tiene que sacrificar para intentar aplacar a la bestia. Este es el punto central de la obra a partir del cual la estructura va a ser alterada, lo cual refuerza la importancia del contenido de esta unidad.

Otro punto importante de la obra es la muerte de Trujillo que es presentada al lector en tres unidades narrativas, desde tres perspectivas diferentes: La primera vez que se refiere la muerte de Trujillo es en la unidad 12 (FC:274); La siguiente vez es en la unidad 15 (FC:341); Y la última vez es en la unidad 18 (FC:421). La primera que la muerte de Trujillo es presentada es aproximadamente en la mitad del libro, lo cual refuerza la importancia de esta escena también. De esta manera la misma estructura de la obra subraya la importancia de dos escenas: la traición del padre de Urania que desemboca en la violación y la muerte de Trujillo.

14.2.2 Narrador

La Fiesta del Chivo está narrada por un narrador en tercera persona desde la perspectiva de los diferentes personaje y el punto de perspectiva va cambiando con cada unidad narrativa. Las observaciones del narrador se van mezclando con diálogos y con los pensamientos del personaje desde cuyo punto de vista se narra. Dado que muchas unidades tratan del mismo tema se crea un perspectivismo que contribuye a matizar y dar relieve a los sucesos, lo cual también produce cierta ambigüedad en el texto.

14.2.3 Técnicas narrativas

En las líneas narrativas de Urania y de los conspiradores hay saltos constantes al pasado. El lector es desplazado constantemente desde el presente narrativo al pasado. Un ejemplo de ello es cuando Urania cuenta algo a su padre y el narrador sitúa al lector en el pasado, el narrador se sirve de los pensamientos de Urania como un puente para situar el lector directamente en el pasado (FC: 143-45). Lo mismo pasa cuando Urania cuenta los antecedentes de la historia de la Casa de Caoba, el lugar donde fue consumada la violación, a su tía y a sus primas, allí el narrador constantemente mezcla el pasado con el presente (FC: 363-85). Una unidad narrativa de la línea de Urania se diferencia de las otras ya que contiene tan sólo un salto muy breve al pasado. Este salto es constituido por una frase de un amigo suyo de EE.UU. quien le acusa de ser un témpano de hielo (FC:229).

En las unidades narrativas de los conspiradores la narración salta a momentos decisivos, en su pasado, que influyeron en la decisión de matar al Chivo. A veces el narrador hace saltos bruscos para pasar de un nivel a otro (por ejemplo FC:365, 367).

Todas las historias narradas están interrelacionadas, y la forma de la novela contribuye a crear una imagen que asemeja la vivencia de la realidad.

En *La Fiesta del Chivo* hay tres enigmas. El enigma principal es el porqué de la desgracia de Agustín Cabral, ni él ni su hija saben porque ha caído en desgracia y parece que ni siquiera Trujillo lo sabe, más bien parece que ha sometido Agustín a una prueba sin motivos (FC:312). Lo único que el narrador parece dar por cierto es que la gran preocupación de Trujillo es el futuro del país y su virilidad (FC:406). El lector también sabe que Lithgow Ceara, el urólogo que le diagnosticó el cáncer de próstata, le fue recomendado por Agustín. Trujillo mandó asesinar al médico que le hizo tal diagnóstico y es probable que la desgracia de Agustín fuera un castigo de Trujillo por haberle recomendado aquel médico (FC:331). Esto puede ser interpretado como el gran enigma de la novela: es el deseo de Trujillo, inconsciente o consciente, de castigar a Agustín, ya que de alguna forma ha sido testimonio de su humillación. La desgracia de Agustín también es la raíz de la desdicha de su hija, y si la desventura del padre fuera una consecuencia de la impotencia de Trujillo esto significaría que la desdicha de Urania sería doblemente relacionada a la impotencia de Trujillo.

Otro enigma importante de la novela es la razón del retorno de Urania a Santo Domingo. Ella se pregunta una vez tras otra por qué ha vuelto, pero el narrador nunca va a revelar la razón profunda de su retorno.

El último enigma relevante es quién es el padre biológico de Urania, ella sospecha que pueda ser Trujillo pero nunca lo llega a saber con seguridad.

Los tres enigmas contribuyen a crear una ambigüedad en el texto. El lector tiene que llenar los huecos de la novela, y para hacer esto está obligado a una lectura activa en la que tiene que servirse de su creatividad y de su fantasía. Los enigmas tienen como consecuencia que la novela puede ser interpretada de diversas formas.

Aparte de los enigmas que nunca se aclaran también hay enigmas provisionales. Uno de ellos es lo que ocurre en la noche de la Casa de Caoba. A lo largo de la novela Urania piensa en está noche y en lo que pasó, pero la verdad no es revelada al lector hasta el último capítulo de la novela. Lo mismo pasa con Trujillo que una vez tras otra piensa en la muchacha esquelética que estuvo con el en la Casa de Caoba, y que también relaciona esta muchacha con su problema de no poder controlar su función de orinar, e incluso llega a preguntarse si no hubiera sido mejor pegarle un tiro por haber sido testigo de su humillación (FC: 106). Sólo al final de la obra que es revelado al lector escritor que esta muchacha esquelética era Urania.

Se puede comparar la novela con un rompecabezas, el lector tiene todas las piezas a su disposición pero él mismo tiene que armarlas. No obstante, en esta obra se ha perdido la sutileza que caracterizaba las primeras obras del autor, ya que los saltos temporales ahora son más abruptos. Además se encuentra verdaderos descuidados en el texto como cuando el narrador confunde el Chevrolet Biscayne de Antonio de la Maza con el Chevrolet Bel Air de Trujillo (FC:270).

14.2.4 Tiempo

Toda la novela está narrada en pretérito con la excepción de la línea narrativa de Urania. En ella el presente narrativo y los saltos hacia el pasado están contados en presente, mientras que sus pensamientos están narrados en pretérito. Pero hay saltos al pasado que también están narradas en pretérito, estos son: el que trata del día cuando Agustín cae en desgracia (U13); el que trata del día cuando Manuel Alfonso sugiere a Agustín que ofrezca su hija a Trujillo (U16); y también el que relata la experiencia de Urania en la Casa de Caoba (U24). Esta

alteración de la estructura también contribuye a subrayar el contenido de estas unidades.

La concepción del tiempo es lineal pero la historia está presentada con continuos saltos al pasado y en los pensamientos de los personajes hay constantes retrospecciones. El perspectivismo antes señalado, también contribuye a dar la impresión de un tiempo reiterativo.

El libro que empieza por la mañana en el cuarto del hotel de Urania donde ella está preparándose para ir a visitar a su padre, termina en el mismo cuarto por la noche del mismo día cuando ella ha regresado al hotel. Esto es el marco de la historia, y en la mitad de ella muere Trujillo, llamado también el Padre de la Patria Nueva (FC:561). El hecho de que la novela termina donde empieza le da un toque circular.

El marco narrativo abarca tan sólo un día, lo mismo es el caso de la línea narrativa de Trujillo, mientras que el tiempo de la línea de la conspiración es a la vez unas horas la noche del asesinato y seis meses que tardaron en preparar el atentado. El tiempo total de la novela es 35 años, que es el tiempo que ha pasado desde que Urania abandonó la República Dominicana, e incluso más ya que los conspiradores y Trujillo recuerdan sus experiencias anteriores al tiranicidio.

Urania evoca constantemente el pasado y además está obsesionada con la historia de La República Dominicana, esto crea la impresión de cómo si viviera atrapada en el pasado, o en un presente completamente condicionado por el pasado.

14.3 Contenido aparente

En la novela hay una extensa galería de personajes, a través de los cuales el lector llega a comprender los mecanismos de la dictadura y las consecuencias para los dominicanos. Debido a que es la psicología de los personajes lo que hace de la obra una metáfora del poder, donde la venganza y el miedo van a ser las piedras angulares, es necesario acercarse a los personajes centrales para intentar a comprenderla.

Cabe hacer una advertencia preliminar: la presentación de los personajes que sigue a continuación sólo se basa en como los personajes son reflejados por el narrador en *La Fiesta del Chivo*, y no tiene nada que ver con las personas históricas. La novela profundiza en los mecanismos psicológicos y es un intento de reflejar el lado humano que pudo haber tras de una de las dictaduras más atroces de la historia. No hay ninguna pretensión de adentrar en cuestiones

éticas en esta tesis, pero cabe decir que el retrato de Trujillo presentado en la novela raya con el revisionismo histórico en boga durante los últimos años. También es cierto, como se verá más adelante, que la publicación de *La Fiesta del Chivo* en la República Dominicana causó mucha polémica. Para penetrar en el contenido de la obra, no obstante, es imprescindible separar entre la ficción y la realidad histórica. La novela de Vargas Llosa en primer lugar no deba ser evaluada por su autenticidad histórica, a pesar de que la ficción parte de personas y hechos históricos, sino debe ser interpretada y leída por lo que es, es decir, una ficción. A continuación sólo se hará referencia a Trujillo y a los otros personajes tal y como son presentados en la novela.

Urania que vive en Nueva York es una abogada exitosa muy centrada en el trabajo y muy concienzuda pero cuya vida sentimental es un fracaso: Ella trabaja mucho para no reflexionar y nunca piensa en el futuro; Es una mujer fría, un amigo incluso le llega a decir que es un témpano de hielo (FC:220, 229); Nunca se casó y nunca ha tenido un amante (FC:218); Siente asco de hombres y tiene fama de indiferente y frígida (FC:230); De joven prometió que se conservaría pura toda la vida si Nuestra señora de la Altagracia hacía que los problemas de su padre se resolviesen (FC:369); Urania dedica su tiempo libre a estudiar la historia dominicana que se ha convertido en una obsesión para ella, que sobre todo lee y colecciona libros de la era de Trujillo (FC:160, 222).

El padre de Urania, Agustín Cabral, apodado Cerebrito, es un hombre inteligente, leal al dictador y nadie desconfía de él (FC:298). Agustín dice que debe todo al Jefe y que no volvió a casarse para poder dedicarle más tiempo (FC:374, 376). Agustín era, según Urania, el servidor más leal de Trujillo, capaz de cometer atrocidades por el dictador y lo peor para él era caer en desgracia, y lo que más le hirió era que pensaran que podría haber traicionado a Trujillo (FC: 223-25). Agustín llega a sacrificar su hija, ya que para él Trujillo es lo más importante. Cuando Urania era pequeña adoraba a su padre, que era como su padre y su madre a la vez (FC:23), pero ella no es capaz de perdonarlo por haberla sacrificado al Chivo y cuando su tía le reprocha el hablar mal de su padre, Urania responde que no era tan buen padre como su tía cree (FC:299).

Trujillo es descrito como un hombre maniático apasionado con los ritos y obsesionado con su apariencia, que tiene una manía compulsiva por la limpieza (FC:399, 163). La gran preocupación de Trujillo, es decir, del personaje presentado por el narrador, es por un lado el futuro de la República Dominicana y por otro lado su virilidad y su problema de esfínter. Al personaje Trujillo no le interesa el poder para enriquecerse, dice que sólo piensa en el bien de la

República y que sólo dio orden de matar cuando era absolutamente indispensable para el bien del país (FC:170, 240). Se preocupa por lo que va a pasar con el país cuando el muera, y piensa que va a ser la quiebra de la Republica (FC:416). Trujillo es presentado como un político que pudiendo estar equivocado en los métodos tenía como fin el bienestar de la República Dominicana.

Tanto Trujillo como su hijo Ramfis son notorios mujeriegos y los dos utilizan su poder para alcanzar sus objetivos. Según Urania Ramfis se acuesta con mujeres para convencerse de su virilidad y lo mismo es el caso de Trujillo que necesita hacer el amor para sentir que no está muerto (FC:141, 406). Trujillo piensa que tiene que hacer chillar a Yolanda Esterel, una adolescente que va a llevar a la Casa de Caoba la noche que es asesinado, para sentirse joven, y se excita al pensar: "Esta noche, en la Casa de Caoba, haré chillar a una hembrita como hace veinte años" (FC:409, 255). La receta del rey Salomón y de Petronio, un personaje de *Quo Vadis*, una novela sobre la persecución de los cristianos en tiempos de Nerón escrita por Henryk Sienkiewicz, que es la lectura favorita de Trujillo, es: "un coñito fresco para devolver la juventud a un veterano de setenta primaveras" (FC:417). Trujillo es un sádico que se acuesta con las mujeres de sus ayudantes, para luego contárselo a todo el mundo, y también es capaz de maltratar y de regañar a la gente de su entorno aparentemente sin razón y delante de otros. La memoria vejatoria del la muchachita de la Casa de Caoba persigue a Trujillo a lo largo de su último día (FC:186).

Balaguer que había sido el Presidente títere de Trujillo, es una figura un poco ridícula que vive junto con sus hermanas (FC:489). Balaguer tenía conocimiento de la conspiración que intentaba derrocar a Trujillo pero no formó parte de ella (FC:489). A pesar de que Trujillo presentía que Balaguer tenía parte en la conspiración de Juan Tomás Díaz, y a pesar de que Pedro Livio Cedeño dice que Balaguer estaba implicado en ella, no se puede comprobar su participación (FC: 408, 359). Durante el régimen de Trujillo, quien no puede descubrir debilidades en él, Balaguer había sido su servidor más fiel, y era el único que nunca lo había decepcionado. Balaguer dice que su único vicio es servir a Trujillo quien piensa que Balaguer va a desaparecer de la escena política sin él (FC:316-22, 335). Tras la muerte de Trujillo Balaguer, no obstante, toma las riendas del poder y conduce el país hacia la democracia, luego critica el antiguo régimen y dice que Antonio Imbert y Luis Amiama, dos de los conspiradores que mataron a Trujillo, han prestado altos servicios a la patria (FC:528-29, 539). Balaguer, que es considerado el poeta de la nación, autoriza la salida al extranjero de la hija de Cabral (FC:309, 247), y es el único personaje de la obra que sale bien parado.

La venganza es el tema recurrente de *La Fiesta del Chivo* que en concreto trata de la venganza que está relacionada con la figura paterna: Trujillo se venga del pueblo por despreciar su sangre haitiano. Urania se venga de su padre por haberla entregado a Trujillo. Los conspiradores se vengan de Trujillo por diferentes motivos personales. Ramfis y Abbes se vengan de los conspiradores por haber matado al Jefe. Ramfis y doña María Martínez, la viuda de Trujillo, también exigen la venganza de los asesinos de Trujillo, ella grita: "¡Venganza! ¡Venganza! ¡Hay que matarlos a todos!" (FC:499). Ramfis que no se contenta con matar a los conspiradores, les tortura durante mucho tiempo antes de darles muerte, y exclama: "Yo no seré tan magnánimo como tú con los enemigos, papi" (FC:459). También dice que Pupo está pagando por la traición a su padre y que no entiende por que lo hizo ya que Pupo debe todo a su padre (FC:463-5). Ramfis y Johnny Abbes dirigen la venganza contra los conspiradores, y no les basten capturar, torturar y matar a los responsables de la conspiración, sino también dirigen su castigo contra sus familias. Todos tienen motivos personales por su venganza, todos están frustrados, y todos viven atrapados en sus frustraciones.

Los conspiradores tienen motivos personales para asesinar al Chivo: Trujillo le prohibió a Amadito casarse con su ex novia Luisa Gil y después fue engañado por Johnny Abbes, el cruel director del Servicio de Inteligencia, a asesinar al hermano de Luisa sin que Amadito se diera cuenta de que era él hasta más tarde (FC:54, 68); Antonio de la Maza ha prometido vengar a Tavito, su hermano menor, que fue asesinado cobardemente por los hombres de Trujillo (FC:110, 132); Antonio Imbert sentía que la idea de matar a Trujillo era como una solitaria que se nutría de toda su energía y la decisión de hacerlo daba sentido a su vida, quiere vengar a su hermano Segundo y a las hermanas Mirabal, dos chicas intelectuales que fueron asesinados por el régimen, y ver el cadáver del Jefe a sus pies (FC:187, 199, 202-4); El Turco que quiere vengar a los obispos que fueron falsamente denigrados por el régimen y sus motivos para matar al Chivo son religiosos ya que lo ve como un aliado del Diablo (FC:264-269); Pedro Livio Cedeño quiere vengarse del asesinato de las Mirabal, y también está enfadado ya que su ex mujer se ha servido de su influencia en la familia Trujillo para prohibirle ver a su hija (FC:340); A primera vista Pupo Roman no parece tener un motivo personal de venganza, pero en el capítulo 18 Pupo es regañado e insultado por el Jefe. No es la primera vez que pasa y Pupo, que siente rencor, quiere venganza por las ofensas de Trujillo (FC:414, 438).

Al mismo tiempo la obra es una novela de una de las víctimas de la Dictadura. Urania nunca es capaz de superar la violación cometida por Trujillo y la traición

de su padre, que tan cobardemente le entregó a Trujillo. Ella vive atrapada en el pasado y nunca va a tener una vida normal, vuelve a Santo Domingo para vengarse de su padre, ya muy enfermo, al que acusa de haber destruido su vida. En vez de escapar de la República Dominicana cuando cayó en desgracia, Agustín optó por sacrificar su hija al Chivo para intentar remediar su situación, pero si sólo hubiera esperado un par de días más no habría sido necesario sacrificar a su hija ya que asesinaron a Trujillo. Por otro lado se podría sostener que Urania es la verdadera asesina de Trujillo, ya que ella presencia su fracaso sexual, debido a la cual Trujillo anhela volver a la Casa de Caoba para acostarse con otra muchacha para remediar su fracaso, y es yendo hacia allí cuando cae asesinado. La muerte de Trujillo es por lo tanto directamente relacionada con el fracaso sexual que experimentó con Urania, a quien incluso considera matar por haber sido el testigo de su fracaso.

Trujillo es un sádico y los demás son unos masoquistas para aguantar su soberanía. Urania piensa que su padre y los otros hombres de Trujillo tenían un fondo masoquista. Trujillo que se acostaba con las mujeres de los demás y luego se lo cuenta delante todo el mundo, es un sádico que les sacaban el fondo masoquista de los otros. Ella piensa que sintiéndose abyectos se realizaban (FC: 83).

La cobardía y el miedo es lo que hace posible que prosiga la dictadura y son otros temas recurrentes de la novela. Un ejemplo de la cobardía es que cuando los conspiradores intentan esconderse en casa de amigos o familiares estos se asustan e incluso les denuncian (FC:470-71). Trujillo se aprovecha de la cobardía de los demás para ejercer su poder y vejar a sus súbditos. Es la relación mutua entre amo y esclavo. Un hombre es capaz de tener todo un país bajo su mando, y es sólo cuando el deja de poner el pueblo delante de sus preocupaciones personales que es asesinado por los hombres del pueblo. Estos hombres todos tienen sus razones personales por matarle. Aunque piensan en el mejor del pueblo lo cierto es que matan al chivo primeramente por sus razones personales.

El poder utiliza las familias de los conspiradores para llegar a ellos. Salvador tiene mala conciencia por haber expuesto su familia a esto, y decide entregarse cuando se entera de que se han llevado su mujer y sus hijos (FC:469-70). Toda la familia de la Maza ha sido arrestada (FC:426). Algunos de los conspiradores van a esconderse en casa de Robert Reid Cabral, a los pocos días él les implora que se vayan, por su mujer, por su hijo y por el niño por nacer (FC:425, 428). Cuando van a capturar a Pupo que ha perdido los estribos Petán Trujillo dice que

le va a llevar a una reunión familiar (FC:460-1). A Pupo le cuentan que su hermano Bibín, el único que Pupo no traicionó, se ha suicidado y Pupo se preocupa por sus hijos (FC:462-64).

A pesar de que algunos, que como Pupo sostienen que asesinaron a Trujillo por amor a la patria (FC:463), recurren a motivos políticos para justificar el asesinato, los verdaderos motivos para todos parecen ser personales. Los motivos políticos más bien son un pretexto. Todos los personajes tienen una frustración interior que no parecen entender del todo, se sienten como unos cobardes ya que a pesar de haber tenido varias oportunidades de matar al Chivo, no lo han hecho y no se explican por qué: Amadito piensa en matar a Johnny Abbes pero no se atreve (FC:64); Antonio de la Maza se arrepiente de no haber matado al Chivo cuando podía, y no entiende por qué no lo hizo (FC:130); Antonio Imbert no se explica como él y tantos otros sentían una cosa y hacían otra, ya que la decisión de matar al Chivo es lo que le ha dado sentido a su vida (FC:204).

La novela es un testimonio del terror psicológico de la dictadura, que continua incluso tras la muerte de Trujillo: Pedro Livio Cedeño delata a Imbert y a otros sin quererlo y sin entender por qué (FC:354); Una vez efectuado el tiranicidio Pupo, que sabe perfectamente lo que debe hacer, es incapaz de tomar las decisiones adecuadas y no es capaz de explicarse por qué, aunque sospecha que la razón es que es el alma del Jefe que sigue esclavizándolo (FC:450).

Para reprimir y controlar la gente el régimen se sirve de SIM, la policía secreta, y de los caliés, que son los hombres que obedecen los ordenes de Johnny Abbes, jefe del SIM, sin hacer preguntas. A lo largo de toda la novela los caliés son los rostros del poder, esto contribuye a crear un sentimiento de terror, mediante el cual Trujillo controla el pueblo. Esta estructura del control no desaparece inmediatamente con la muerte del Chivo. Según los rumores Johnny Abbes es maricón y se acostaba con Nene Trujillo, el medio hermano del Jefe. Abbes no obstante, niega ser maricón (FC:89-90). Cuando Trujillo manda matar a Tavito la explicación que inventa para tranquilizar a Antonio de la Maza es que su hermano se suicidó tras haber matado su compañero Murphy que le había acosado sexualmente (FC:126). La República Dominicana es bajo el mando de Trujillo un régimen extremadamente machista y los prejuicios de los personajes hacia los homosexuales reflejan este machismo.

Todo esto puede servir como ejemplos del mecanismo psicológico de un régimen de terror que es totalmente imprevisible y que ejerce una violencia ciega sobre el pueblo. La novela es un testimonio de como la dictadura ha

manipulado los espíritus de la gente hasta tal grado que viven totalmente atemorizados y que incluso siguen actuando como si el Jefe estuviera vivo después del asesinato. La cita introductoria de la novela está sacada de un merengue dominicano que se llama *Mataron al Chivo*: "El pueblo celebra con gran entusiasmo la Fiesta del Chivo el treinta de mayo." Esto puede ser interpretado como una advertencia de que tras su muerte el fantasma de Trujillo sigue ejerciendo su influencia sobre el pueblo dominicano, que al celebrar su muerte al mismo tiempo siniestramente celebran la desgracia de Urania.

Trujillo, que parece sobrehumano, se aprovecha de la debilidad de los demás y es capaz de continuar haciéndolo hasta el día que él mismo es expuesto a su propia debilidad, la de su hombría. El Chivo nunca tiene motivos personales para lo que hace, y gobierna con la intención de mejorar la República, y le es totalmente ajeno el lucro económico personal. Pero en el momento que le deja de importar el futuro de la República y empieza a preocuparse por sus problemas personales, es asesinado por los conspiradores que representan el pueblo (FC:406, 421). Expuesto a su propia debilidad deja de ser un dios y se convierte en un ser humano más, ahora los ciudadanos, que antes no han podido asesinarle ya que pareciera un dios, pueden matarle y con razón lo pueden hacer por el bien del país. Por eso cuando Pupo dice que lo hizo por amor a la patria revela un aspecto profundo de la obra, ya que la preocupación principal de Trujillo había dejado de ser la del país.

A pesar de los métodos sangrientos de su régimen, Trujillo revela otro lado casi altruista, esto parece ser la moraleja de la obra, es decir, que todo lo que el Jefe hace lo hace por la República. La personalidad austera de Trujillo también es subrayada por el narrador: apenas bebe, es el orden y la pulcritud personificada, cuida su físico y su aspecto hasta los límites de la obsesión y no tolera la dejadez en sus sirvientes. Su único vicio es desflorar a hermosas muchachas y en relación a este vicio muestra un lado humano y su debilidad, y su muerte es una consecuencia indirecta de su vicio.

Hay una interdependencia entre Trujillo y el pueblo, él los necesita y ellos le necesitan a él. A pesar de ser un sádico Trujillo les sirve como una columna que da estabilidad al país. Los ciudadanos que no entienden por qué actúan como hacen han aceptado el sadismo de Trujillo, y a cambio él les satisface su masoquismo, insondable para ellos mismos, es una relación de amo y esclavo, de sádico y masoquista, y es establecida sobre una interdependencia mutua, por eso cuando los asuntos del país dejan de ser lo más importante para él, es eliminado por los ciudadanos, ya que les ha decepcionado.

La familia es otro tema recurrente de la obra. Trujillo es decepcionado con su familia, piensa que el error de su vida ha sido su familia (FC:175). Ramfis le parece un degenerado y un fracasado como todos sus hijos (FC:35). Su esposa es para él una vieja avarienta que sólo se interesa por el dinero. Doña María Martínez, llamada la vengadora por Urania, llegó a sacar a escondidas millones y millones de dólares, y se fue a la tumba con las claves de las cuentas (FC: 157-58). Ramfis que toda su vida ha parecido grotesco y caricaturesco queda destrozado en un accidente de coche en Madrid, Radhamés muere asesinado por la mafia colombiana y Angelita I vive en Miami como newborn christian (FC: 155). A pesar de detestar a Henry Chirinos por ser feo, sucio y borracho, Trujillo llega a decir: "Ojalá alguno de mis hermanos o hijos valiera lo que tú, Henry."(FC:175).

En un sentido *La Fiesta del Chivo* es una novela de dictador, como *El Señor Presidente*, *Yo el supremo*, *El recurso del método* etcétera. Es una novela que muestra los mecanismos psicológicos tras una dictadura, la interdependencia entre el amo y el esclavo. Y la novela da a entender que es el pueblo, es decir, los ciudadanos, que en última instancia constituyen el fundamento de la dictadora. El dictador es tan sólo el líder, pero en todos los niveles de la sociedad se repite la estructura y es el miedo y la cobardía que lo hace posible, el terror ha creado una dependencia de los ciudadano por su Jefe, no son capaces de actuar por sí mismos. Han sido privados de la libertad y esto paradójicamente les hacen dependientes del mismo régimen que detestan. El pueblo quiere vengarse del dictador por haber sido esclavizado bajo su poder y quieren un chivo expiatorio para liberarse de su vergüenza, pero la muerte del Chivo no basta para liberar las almas esclavizadas de los ciudadanos.

14.4 Recepción de la obra

Muchos críticos afirman que *La Fiesta del Chivo* es una novela de dictador, y la inscriben en la larga tradición latinoamericana de novelas de dictadores, varios de ellos también han señalado la semejanza entre esta obra y *Conversación en la catedral*.[33] Otros críticos advierten que *La Fiesta del Chivo* es más que una novela de dictador.[34]

La publicación de la obra desemboco en una polémica en la República Dominicana y la crítica ha estudiado la relación que existe entre los personajes

[33] Ver por ejemplo http://sololiteratura.com/php/docinterno.php?doc=562 , http://sololiteratura.com/php/docinterno.php?doc=563 y http://sololiteratura.com/php/docinterno.php?doc=556 (
[34] http://sololiteratura.com/php/docinterno.php?doc=566

de la ficción y los personajes históricos.[35] Vargas Llosa ha sido criticado por desconocer y falsificar la historia de la República Dominicana de diferentes maneras en *La Fiesta del Chivo* (Armas Marcelo, 2002:436).

Boland hace una lectura doble de la obra. Por una parte entiende la obra como un retrato de una mujer que ha sido ultrajada por su padre, y según él es la primera vez que el autor retrata una mujer con esa profundidad psicológica (Boland, 2003:28). Por otra parte Boland entiende la novela como una novela sobre la dictadura y la psicopatología del poder, y también descubre elementos mitológicos y una estrecha afinidad entre Urania y Zavalita de *Conversación en la Catedral* (Boland, 2003:29-30).

La Fiesta del Chivo es, según Boland, una obra edípica y una lectura psicoanalítica descubre un triple parricidio interrelacionado: la castración colectiva del pueblo bajo la dictadura de Trujillo; la castración de Agustín Cabral por el Padre de la Patria; y, por último, la castración psicosexual de Urania (Boland, 2003:31-33).

[35] Ver por ejemplo http://sololiteratura.com/php/docinterno.php?doc=560

15 Primera lectura de *El Paraíso en la otra esquina*

Esta obra, que fue publicada por primera vez en 2003, es un retrato ficcionalizado de Paul Gauguin y Flora Tristán, dos personas históricas.

15.1 Sinopsis

Flora Tristán es una mujer de una familia de la alta burguesía que, tras el fallecimiento de su padre, vive sola con su madre en condiciones económicas precarias. Flora se casa con André Chazal, el propietario del taller de grabados donde ella trabaja. Su marido empieza a maltratarla y, antes del nacimiento de su tercer hijo, Flora huye de él con sus hijos. Chazal lo persigue y sigue acosándola, todo termina cuando Chazal le pega un tiro a Flora y es sentenciado a 20 años de prisión. Flora que sobrevive al ataque, lleva la bala, que será la causa de su muerte años más tarde, incrustada en su cuerpo. Ella va a Perú para intentar a reclamar una herencia de su padre, que provenía de una familia preeminente del Perú, pero su tío le niega la herencia con el argumento de que es hija natural y no legítima de su hermano, ya que el matrimonio de sus padres no tenía validez legal fuera de España. Flora vuelve a Francia donde, tras de haber escrito un libro sobre su viaje en Perú, se dedica a luchar por los derechos de las mujeres y de los obreros. Durante el último año de su vida recorre Francia para intentar a animar a los trabajadores y a las mujeres a luchar en contra de la opresión. Tiene cierto éxito en su empresa, pero fallece en Burdeos a la edad de 41 años.

Paul Gauguin es el nieto de Flora Tristán e hijo del periodista Clovis Gauguin y su esposa Aline, la única hija de Flora Tristán. Clovis murió en un viaje hacia Perú y Aline, que fue violada por su padre André Chazal y tuvo una vida muy dura, dejó a Paul en un colegio de curas. Gauguin empieza a trabajar de marinero pero pronto es animado a trabajar como agente de la bolsa por su tutor, Gustave Arosa, que era el amante de su madre. Paul, que tiene cierto éxito en su profesión se casa con Mette, una danesa, y juntos viven una vida burguesa y tienen cinco hijos. Después de unos años Paul aprovecha una crisis económica para dejar la bolsa y dedicarse por completo a la pintura, a la que se había aficionado años antes. Paul tiene talento para pintar pero pronto se entrega a una vida bohemia, y otros pintores importantes de Paris, como por ejemplo Degas, lo rehúyen sin que él pueda comprender por qué. Junto con su familia se instala en Copenhague, pero su esposa le obliga irse de allí para no deshonrar la familia de

ella con su vida de bohemio. Paul vuelve a Paris con su hijo Clovis, a quien deja allí cuando se va a Pont-Aven, un pueblo de la costa. Allí le va mejor y puede dedicarse a la pintura hasta que va a hacerle compañía a su amigo Vincent Van Gogh en Arles. Junto con Van Gogh sueña con fundar una comuna de pintores en un lugar exótico pero su estancia en Arles termina en una pelea entre él y Van Gogh, quien se suicida poco después. A pesar de haber sido el único que intentó a ayudar al pintor holandés es injustamente acusado por haber causado su muerte. Paul, que sigue soñando con una vida más auténtica en un lugar exótico, viaja a Tahití donde, con la excepción de un viaje a Francia, va a quedarse hasta su muerte. Entabla relaciones con los tahitianos, y tiene varias jóvenes tahitianas como mujeres. Gauguin empieza a tener fama de extravagante y sus fiestas son notorias por las orgías. Lo cual despierta el rechazo y hasta el odio de mucha gente, y Paul cada vez tiene menos trato con los otros europeos. Los últimos años de su vida se traslada a las Marquesas, unas islas pequeñas en el Pacifico, ya que cree que allí es donde va a encontrar lo verdaderamente originario. Otra vez su sueño es malogrado y muere casi ciego por la sífilis, enfermedad que lo había atormentando durante muchos años. Antes de morir se le ocurre que el Paraíso está en Japón (POE:473).

15.2 Aspectos de las técnicas narrativas

El paraíso en la otra esquina es una novela que se destaca de las otras novelas del autor por la sencillez de su composición.

15.2.1 Esquema de la obra

Capítulo/título	Páginas	Lugar y Fecha	Contenido
I Flora en Auxerre	11-22	Abril 1844	Sale de Paris en Barco. Su padre murió. Tiene 2 hijos
II Un demonio vigila a la niña,	23-44	Mataiea Abril 1892	Llega a Tahití, conoce a Titi Pechitos, y a Teha'amana
III Bastardo y prófuga	45-63	Dijón Abril 1844	Conoce a André, 3 hijos, 4 años de esclavitud matrimonial
IV Aguas misteriosas	65-85	Mataiea Feb 1893	Poseído por Jotefa. Marino. Enfermedad impronunciable
V La sombra de Charles Fourier	87-107	Lyon May/jun 1844	Eléonore Blanc. Subversiva. Viudez como salvación
VI Annah, la javanesa	109-127	Paris octubre 1893	Exposición fracasado en Paris. Rompen la tibia, Ingresado
VII Noticias del Perú	129-149	Roanne junio 1844	Deja Aline. Va a Burdeos para prepara su viaje a Perú
VIII Retrato de Aline Gauguin	151-171	Punaauia may 1897	Se acuerda de su madre, no la perdonó. Violada por André
IX La travesía	173-194	Avignon julio 1844	5 meses en alta mar, coqueteando con el capitán Zacarías
X Nevermore	195-215	Punaauia may 1897	El cuervo, muere la niña, odia la iglesia, pierde la razón
XI Arequipa	217-239	Marsella julio 1844	Le duele el estómago. Su viaje por Perú, reclama una renta
XII ¿Quiénes somos?	241-255	Punaauia may 1898	Suicidio fracasado. Pinta un hombre mujer
XIII La monja Gutiérrez	257-277	Toulon agosto 1844	No le corresponde nada. Abogados. Su prima rebelde
XIV La lucha con el ángel	279-299	Papeete sept 1901	La invasión china. Va a las Marquesas solo
XV La batalla de Cangallo	301-329	Nimes agosto 1844	Guerra civil peruana. Ve la esclavitud. Vuelve de Perú
XVI La Casa del Placer	325-348	Atuona Julio 1902	En las Marquesas, construye una casa, empieza a ver mal
XVII Palabras para cambiar el mundo	349-368	Montpellier a 1844	Olympia. André gana el pleito, quiere venganza y dispara
XVIII El vicio tardío	369-392	Atuona dic 1902	Explica como se metió de artista. Tormenta muy fuerte
XIX La ciudad-monstruo	393-416	Béziers ag/sep 1844	Londres lleno de prostitutas. Deja Olympia por su misión
XX El hechicero de Hiva Oa	417-439	Atuona marzo 1903	El fracaso de Copenhague. Deja a Clovis. Pinta el brujo
XXI La última batalla	441-461	Burdeos nov 1844	Vahído, queda enferma y muere, enterada como cristiana
XXII Caballos rosados	463-485	Atuona mayo 1903	Muere. Disputen su cuerpo, enterado como católico

La edición citada de la novela tiene 475 páginas distribuidas por 22 capítulos. La novela está dividida en dos líneas narrativas claramente distinguibles: la de Flora Tristán y la de Paul Gauguin. Los once capítulos impares tratan de la vida de Flora mientras que los once capítulos pares relatan la vida de Paul.

15.2.2 Narrador

La novela está narrada en tercera persona desde la perspectiva de Flora o de Gauguin. Los diálogos están mezclados con observaciones del narrador y con los pensamientos del personaje que sirve como punto de vista. El narrador a menudo dirige preguntas y comentarios en segunda persona a los personajes: "pero tu salud ya estaba secretamente minada, Paul" (POE:23). Como si estos fuesen preguntas que los personajes dirigen a sí mismos, casi como si esta voz perteneciera al superego de ellos.

15.2.3 Técnicas narrativas

Hay saltos constantes entre el presente narrativo y el pasado, en estos saltos el lector es situado directamente en el pasado presenciando una escena que ha sido importante en el transcurso de las vidas de los personajes. El pasado no es algo directamente evocado por los personajes sino es un salto de un nivel a otro de la narración. Muchas veces el salto es abrupto, el narrador simplemente se aprovecha de un nuevo reglón para pasar de un tiempo narrativo a otro.

Hay algunos enigmas en la novela. Nunca es revelado al lector cual es la enfermedad impronunciable que Gauguin tiene, aunque queda fuera de toda duda que es la sífilis, ya que lo que tiene es una enfermedad de transmisión sexual, que le produce llagas malolientes y que le deja con la mente trastornada y con la vista deteriorada, y en su última fase la enfermedad ataca su corazón. Es también bien conocido que Gauguin, es decir, la persona histórica, murió de sífilis. El lector tiene que preguntarse por qué el nombre de la enfermedad es omitida por el narrador. El contenido de los cuadros de Gauguin constituyen otro enigma: ¿de dónde viene la tendencia de pintar hombres-mujeres? y ¿qué representan las mujeres encapuchadas a la manera bretona? Gauguin se pregunta esto y no puede responder a las preguntas. Otro enigma es el nacimiento de Gauguin: el lector sabe que la madre de Gauguin fue violada por el abuelo, y cabe la posibilidad de que Gauguin sea concebido a causa de esta violación incestuosa.

Las dos historias que se relatan en el libro son totalmente independientes, y a pesar de que hay algunos nexos, como por ejemplo el parentesco, las dos historias podrían ser leídas por separado. Esta técnica narrativa, es decir, la de

contar dos historias independientes en la misma obra, fue empleada por Faulkner en *Palmeras Salvajes*. Vargas Llosa es lector de Faulkner y entre las obras que alaba de este autor norteamericano se encuentra esta novela, que Vargas Llosa ve como un ejemplo de los vasos comunicantes. Según el escritor peruano la genialidad de Faulkner consistió en escribir dos historias diferentes que nunca llegan a tocarse, pero que de alguna manera se complementan, dentro de la misma novela (Vargas Llosa, 1974:42-44). Faulkner cortó el nexo que suele haber en novelas con varias líneas narrativas y esto sirve como base de un lectura donde las historias: "[S]e convierten, por obra de la construcción en el anverso y reverso de una sola misteriosa historia…" (Vargas Llosa, 1991:50). Esto es una clave importante para desentrañar el contenido de *El Paraíso en la otra esquina* ya que debido a que no hay una relación inmediata el lector es incitado a buscar un denominador común entre las dos historias. Gauguin se compara con su abuela y esto es una invitación explícita al lector a comparar los destinos de los dos personajes (POE:151).

15.2.4 Tiempo

Toda la historia está narrada en pretérito y no hay una diferencia en el uso del tiempo verbal entre el presente narrativo y el pasado narrativo, o entre la memoria de los personajes y las vivencias, pero hay una excepción. Parte de un párrafo está escrito en infinitivo: "Pensar en su padre, perseguido político al que le reventó el corazón en medio del Atlántico cuando huía de Francia hacia el Perú, y recordar el *Retrato de Aline Gauguin*. ¿Donde estaba?" (POE:160). Es llamativo que este párrafo que constituye una alteración del empleo del tiempo verbal trata de Paul pensando en sus padres. Este punto será retomado en el análisis del contenido deliberado.

La historia está contada de manera cronológica y los saltos vienen intercalados de una forma aleatoria. La línea narrativa de Flora empieza con su salida de Paris y termina con su muerte en Burdeos y abarca tan sólo siete meses, del 12 de abril de 1844 hasta el 12 de junio de 1844. Debido a los saltos constantes al pasado estos siete meses, no obstante, incluyen toda su vida. La historia de Gauguin abarca once años y once meses, desde su llegada a Papeete, Tahití, el 9 de junio de 1891, hasta el entierro de sus restos en Atuona, en las islas Marquesas, en la madrugada del 9 de mayo de 1903. Debido a los saltos constantes al pasado narrativo estos años abarcan toda su vida, como en el caso de Flora.

15.3 Contenido aparente

Es importante señalar que la novela de Vargas Llosa no debe ser tomada como una biografía de Flora Tristán y de Paul Gauguin quines más bien deben ser considerados como personajes de ficción.

Para comprender el contenido de *El Paraíso en la otra esquina* es necesario, como ya ha sido comentado, explorar las correspondencias, y también las convergencias, entre la vida de Flora y Paul.

El título del libro da la primera pista: *El paraíso en la otra esquina* hace referencia a un juego de niños que se juega en Francia, en Perú y en las Islas Marquesas (POE:18, 466). Este juego consiste en que un niño va preguntando los otros niños si está allí el Paraíso, luego cambian de posiciones a la carrera y vuelve a preguntar lo mismo. En uno de sus viajes por Francia, en una ciudad que se llama Auxerre, Flora ve unos niños jugar este juego lo cual le trae un recuerdo:

> Jugaban al Paraíso, ese juego que, según tu madre, habías jugado en los jardines de Vaugirard con amiguitas de la vecindad, bajo la mirada risueña de don Mariano. ¿Te acordabas, Florita? "¿Es aquí el Paraíso?" "No, señorita, en la otra esquina." Y, mientras la niña, de esquina en esquina, preguntaba por el esquivo Paraíso, las demás se divertían cambiando a sus espaldas de lugar. Recordó la impresión de aquel día en Arequipa, el año 1833, cerca de la iglesia de la Merced, cuando, de pronto, se encontró con un grupo de niños y niñas que correteaban en el zaguán de una casa profunda. "¿Es aquí el Paraíso?" "En la otra esquina, mi señor." Ese juego que creías francés resulto también peruano. Bueno, qué tenía de raro, ¿no era una aspiración universal llegar al Paraíso? Ella se lo había enseñado a jugar a sus dos hijos, Aline y Ernest-Camille. (POE: 18-19)

Lo mismo pasa cuando Paul ve unas niñas jugar el mismo juego en las islas Marquesas:

> Pero inmediatamente adivinó qué juego era ése, qué pregunta la niña "de castigo" saltando de una a otra compañerita del círculo y cómo era rechazada siempre con el mismo estribillo
>
> -¿Es aquí el Paraíso?
>
> -No, señorita, aquí no. Vaya a pregunte en la otra esquina.
>
> Una oleada cálida lo invadió. Por segunda vez en el día, sus ojos se llenaron de lágrimas.
>
> -¿Están jugando el Paraíso, verdad, hermana? –preguntó a la monja, una mujer pequeñita y menuda, medio perdida en el hábito de grandes pliegues.

> -Un lugar donde usted nunca entrará –le repuso la monjita, haciéndole una especie de exorcismo con su pequeño puño–. Váyase, no se acerque a estas niñas, se lo ruego.
>
> -Yo también jugaba a ese juego de pequeño, hermana.
>
> Kobe espoleó su pony y lo orientó hacia el rumor del río Make Make, a cuya orilla se encontraba La Casa del Placer. ¿Por qué te enternecía descubrir que estas niñas marquesanas jugaban al Paraíso, ellas también? Porque, viéndolas, la memoria te devolvió, con esa nitidez con la que tus ojos ya no verían nunca más el mundo, tu propia imagen, de pantalón corto, con babero y bucles, correteando también, como niño "de castigo", en el centro de un círculo de primitas y primitos y niños de la vecindad del barrio de San Marcelo, de un lado a otro, preguntando en tu español limeño, "¿Es aquí el Paraíso?" (POE:466-67)

Este juego de niños por lo tanto constituye un nexo entre los dos personajes, los dos jugaban al Paraíso de niños y cuando contemplan el juego se acuerdan del pasado. Debido a que este juego da nombre al título del libro parece revelar un aspecto profundo de la vida de los personajes.

Como señala Concepción Reverte Bernal el juego de niños que da título al libro enmarca el libro de dos maneras: primero da el título al libro y segundo empieza y termina la novela. Flora observa el juego en el primer capítulo del libro mientras que Paul lo observa en el último (Reverte Bernal, 2006:199-200). Concepción Reverte también explica que el autor confirma que en *El Paraíso en la otra esquina*: "[P]resenta la búsqueda del paraíso o la utopía y la lucha por la libertad de sus protagonistas." (Reverte Bernal, 2006:200).

Flora dedica su vida a luchar en contra de la autoridad y en contra de la Iglesia católica. Lo mismo puede decirse de Gauguin, cuyo maestro Camille Pissarro, era ácrata y odia a la iglesia y a los sótanos y uniformados (POE: 383). Tanto Flora como Gauguin dedican sus vidas a luchar en contra de las instituciones paternas.

El contenido aparente de *El Paraíso en la otra esquina* es la lucha en contra de las autoridades como una consecuencia directa de las experiencias personales. El libro es un testigo sobre los diferentes caminos que el inconformismo puede tomar. Flora lucha para la utopía social y colectiva, mientras que Gauguin lucha para encontrar el paraíso terrenal y primitivo, lejos de todas las formas de la sociedad moderna. Una cosa no es presentada como mejor que la otra, el texto no emite ningún tipo de juicio, si el lector quiere juzgar lo tiene que hacer solo, sin el apoyo del autor.

Todo el sufrimiento que Flora ha vivido la provee de una gran energía que utiliza en su lucha en contra de las desigualdades e injusticias sociales. Su única

meta en el mundo es cambiar y mejorar la sociedad y dedica su vida a luchar para los derechos de las mujeres y de los obreros. Le parece injusto que unos pocos viven exageradamente bien a expensa de una mayoría que sufre y que es tratada como si fueran animales. Flora es una mujer inconformista que no se deja por vencida y se refiere a sí misma como una paria en su libro *Peregrinaciones de una paria*. Gauguin que siempre se siente como un extraño, detesta la sociedad pero a diferencia de su abuela no intenta cambiarla sino que huye de la sociedad en búsqueda de lo originario, en busca del Paraíso esquivo, que siempre resulta estar más allá. Para Paul la utopía es un lugar que realmente existe.

Flora busca la utopía colectiva mientras que Gauguin busca el Paraíso individual, ella intenta cambiar el mundo para canalizar la frustración causada por su infancia, y él huye del mundo y busca un refugio lo más lejos posible de la sociedad occidental. Lo que los unen es que no estén contentos con el mundo y de la suerte que les ha tocado vivir. Otra vez la semejanza, es decir, el anhelo de lo que no existe, parece ser más importante que la diferencia. Pero la segunda diferencia parece más penetrante, esto es la diferencia respeto a la actitud sexual, o sea la vida psicosexual de los personajes. Mientras Flora es más bien frígida Paul parece tener una sexualidad incansable.

Ninguno de los dos llega a ser feliz, Flora no logra cambiar la sociedad y muere en su intento mientras que Paul es un rebelde que vive su rebelión hasta la muerte, atormentado por la sífilis.

El texto proporciona el lector con los antecedentes de los personajes. A través de las memorias de los propios personajes el lector llega a conocer la historia biográfica que les condujo al punto en el cual se hallan en el presente narrativo.

De la misma forma el narrador también explica los cuadros a través de las circunstancias que las preceden, las utiliza como punto de partida para presentar datos sobre la vida del pintor. Esto es un procedimiento que se ha visto también en *Los cuadernos de don Rigoberto* y corre el peligro de simplificar e incluso trivializar las obras de arte. El autor parte de la biografía del autor para volver a encontrar esta misma biografía en la obra de arte. En sus estudios críticos de Martorell, de Gabriel García Márquez, Victor Hugo, Flaubert y de Rubén Darío, para sólo mencionar algunos, se ve la misma tendencia. Como ha sido discutido en la introducción es inevitable dejar un jirón de su propio piel en toda obra artística, lo cual no quiera decir que una obra artística se deja reducir a sólo los aspectos biográficos.

Los recuerdos de la juventud de los protagonistas ocupa gran parte de la novela. Sus actitudes ante la vida son consecuencias de sus infancias tristes. Su vida en el presente narrativo es una consecuencia directa de sus experiencias en el pasado. Parece que nunca van a ser felices, o que sólo van a experimentar una felicidad momentánea, nunca llegan a ser una parte de la sociedad en la que viven, y están siempre buscando la felicidad más allá, el Paraíso siempre quedará fuera de su alcance.

Una semejanza entre Flora y Gauguin es que en por lo menos una ocasión parten solos sin ser despedidos por nadie: Flora dejó el Perú sin que nadie se despidiera de ella (POE:324); Paul partió de Tahití hacia las islas Marquesas sin que nadie se despidiera de él (POE:299). Estas escenas están descritas con algún detalle por el narrador, lo cual subraya que los dos protagonistas están completamente solos en el mundo sin lazos con sus parientes: o bien han sido abandonados por sus familias, o bien ellos han abandonado sus familias, y ellos hacen su viaje por la vida solos.

Los dos crecen sin padres y terminan odiando a sus madres, casi se podría decir que son huérfanos. El padre de Flora murió cuando ella tenía 4 años, y su madre dejó de existir para ella cuando tomó partido por André en el conflicto entre él y su hija, a partir de entonces Flora actúa como si su madre estuviera muerta (POE:140). El padre oficial de Paul muere cuando él es pequeño y Gauguin detesta su madre a quien nunca llega a perdonar por haberle dejado en un colegio de curas cuando era pequeño (POE:143-56).

Los dos también pueden considerarse como bastardos. Debido a que el matrimonio de sus padres no es valido ante la ley fuera de España Flora nace como hija ilegítima, y Paul, como ya ha sido comentado, puede ser el fruto de una violación incestuosa.

Como resultado de sus experiencias infantiles los dos tienen una vida sexual complicada. Flora no es capaz de disfrutar del sexo al que más bien ve como una obligación, su marido termina violándola, y todas las injustitas que Flora tiene que sufrir le convierte en un ser sexualmente reprimido que detesta el sexo y a los hombres. Su único goce sexual es una relación lesbiana. En su vida de marinero Paul se jactaba de su potencia pero nunca llegó a gozar de las prostitutas tanto como sus compañeros, en Paris y en Tahití tiene relaciones con muchachas muy jóvenes y también le apasionan los hombres-mujeres, es decir, personas que son una mezcla entre hombre y mujer sin un sexo específico, que viven allí, e incluso llega a tener una relación sexual con uno de ellos.

Tanto Flora como Paul carece de una figura paterna. Siguiendo la lógica de la novela parece que la sexualidad de los dos es el resultado de la falta de tal figura. Esto también explica, según una concepción psicoanalítica ingenua intrínseca en el texto, la supuesta homosexualidad de los dos. Lo cual no es un análisis psicoanalítico de los personajes de la obra sino una consecuencia del texto, donde una vez más se ve que las semejanzas entre la vida de los dos son más importantes que las diferencias. Los dos tienen una sexualidad frustrada, la diferencia reside en que Paul se enfrenta con sus demonios sexuales mientras que Flora simplemente esquiva los encuentros sexuales.

A diferencia de su abuela Paul también crea mundos alternativos, ya que según el narrador el arte consiste en crear mundos distintos al mundo real (POE:474). Parece ser que el error de Paul es creer que si uno va lo suficientemente lejos se pueda encontrar un mundo alternativo y fantástico, o sea el Paraíso. El único ámbito en el que esto sea posible es en la imaginación creadora del artista. Paul intenta liberarse a través del sexo, pero es un camino que le va a traer la muerte, es su deseo carnal que le pone la semilla de su muerte de forma de la sífilis. El único camino posible parece ser el arte. Según su amigo Schuff las obras de arte consistían una realidad aparte (POE:374). Estos mundos distintos le permitía vivir, pero el sexo nunca podría ser un mundo aparte.

Tanto Flora como Gauguin llevan la semilla de su muerte dentro de sí. Flora la lleva en la forma de la bala, llamado el huésped incomodo por el narrador, que ha quedado incrustado en su cuerpo, muy cerca del corazón, como un recuerdo del intento de asesinato por parte de André Chazal (POE:132). Paul lo lleva en la forma de la sífilis, llamada la enfermedad impronunciable por el narrador, que poco a poco va deteriorando su salud y se pregunta qué ha hecho para merecer tal suplicio como la que ha sido su vida (POE:419). Los dos mueren como consecuencia de lo que llevan en su cuerpo, es como si ya llevaran la causa de sus muertes como una marca trágica que no pueden evitar por mucho que intenta.

Cuando Flora muere es enterrada en un cementerio católico en contra de la voluntad que había manifestado. Lo mismo le pasa a Paul que cuando muere la iglesia católica y la iglesia protestante se disputan el derecho a enterrar su cadáver. Al final la iglesia católica lo entierra en clandestino. De esta manera tras sus muertes Paul y Flora son reinstalados en el orden que detestaban y combatían durante sus vidas.

La moraleja de la novela es que los seres humanos somos el producto de nuestras circunstancias y que por muy rebelde que seamos al final todos

morimos y así, queriéndolo o no, somos reinstalados en el orden. Sin embargo, siempre queda la posibilidad de crear mundos artísticos donde siquiera un momento podemos escapar del mundo insatisfactorio en el cual vivimos. La cita introductoria del libro es de Paul Valéry y dice: "¿Qué sería, pues, de nosotros, sin la ayuda de lo que no existe?" Esta cita parece corroborar la exposición del contenido expuesta aquí. El Paraíso no es un lugar ni una situación política sino una huida de la realidad, y por eso mismo es alcanzable sólo en la imaginación.

15.4 Recepción de la obra

Varios críticos han advertido que *El Paraíso en la otra esquina* trata del descontento con el mundo, del inconformismo y de las utopías.[36]

Reverte Bernal (2006:202-3) señala que Vargas Llosa escribe la historia de Flora y de Gauguin a partir de los escritos de las personas históricas. Esta crítica no parece distinguir bien entre los personajes creados por Vargas Llosa y las personas históricas, no obstante, queda fuera de duda que *El Paraíso en la otra esquina* es un ficcionalización de las vidas de Flora Tristán y de Paul Gauguin, basta ojear cualquier de los escritos biográficos de los dos, como por ejemplo *NOANOA*, el libro autobiográfico de Gauguin (1947) para darse cuenta de las alteraciones del autor.

Concepción Reverte Bernal (2006:199) entiende la obra de Vargas Llosa desde el binomio civilización/barbarie: Flora representa la civilización mientras que Gauguin, a pesar de nunca llegar a ser enteramente un salvaje, representa la barbarie.

El análisis de Reverte Bernal tiene dos puntos débiles, y los dos puntos tienen que ver con la supuesta diferencia entre Flora y Gauguin, él es, según la crítica, un egoísta que abandona su familia, mientras que ella más bien es una altruista (Reverte Bernal, 2006:205). Es cierto que Gauguin lucha por su liberación individual mientras que Flora lucha por la liberación colectiva, pero no es cierto que actúen de una manera diferente con respeto a sus familias. La verdad es que Gauguin es más bien obligado a salir de Copenhague (POE:427), y que los dos abandona sus hijos de la misma manera y había que agregar que en el contexto histórico era mucho más grave que una mujer abandonará sus hijos que lo hiciera un hombre. A pesar de las diferencias que pueda haber entre los dos personajes las semejanzas son mucho más llamativas e importantes para el contenido del libro, lo cual es subrayado por la forma de la obra.

[36] Ver por ejemplo http://sololiteratura.com/php/docinterno.php?doc=555

Reverte Bernal sostiene, apoyándose en un estudio de Sánchez Dura, que Gauguin nunca llega a desprenderse de la cultura occidental (Reverte Bernal, 2006:207-12). Y con respecto del sexo señala que hay una diferencia importante entre la actitud de Gauguin y la de Flora. Flora aborrece la sexualidad y apenas tiene una vida sexual mientras que Gauguin es un corruptor de menores y tiene una vida sexual desenfrenada (Reverte Bernal, 2006:205). Pero cuando Reverte Bernal escribe que a Gauguin no le importa contagiar a sus amantes con sífilis su teoría, que sostiene que Gauguin nunca llega a liberarse del todo de la cultura occidental, parece caer de cabeza. Ya que la actitud de Gauguin más bien revela que se ha convertido en un salvaje de veras. El problema de Gauguin es más profundo: incluso convertido en un salvaje no se libera de la idea del Paraíso más allá.

La conclusión de Reverte Bernal es que *El paraíso en la otra esquina* contrasta la sensibilidad femenina de Flora con el machismo de Gauguin.

16 Primera lectura de *Travesuras de la niña mala*

Travesuras de la niña mala fue publicada por primera vez en 2006.

16.1 Sinopsis

Esta novela cuenta la historia de amor de Ricardo Somocurcio, un traductor de Lima cuya máxima aspiración es vivir en Paris, y Otilia, una chica de Lima llamada la niña mala por Ricardo. Otilia es una mujer que, adoptando diferentes nombres e identidades a lo largo de la vida de Ricardo, de una manera u otra, siempre reaparece en su vida. Ella proviene de una familia humilde y, no contenta con su suerte, en Lima va diciendo que es de una familia chilena. En 1950 Otilia y su hermana, que se hacen llamar Lily y Lucy, se relacionan con el grupo de amigos de Ricardo, quien se enamora de ella, pero pronto la verdad acerca de la procedencia de Otilia y su hermana es revelada y desaparecen de la vida de Ricardo.

A comienzos de los años sesenta Ricardo vuelve a encontrarse con Otilia en Paris, ahora ella se hace llamar la camarada Arlette y está de camino a Cuba para ser entrenada por los castristas, para luego participar en una revolución en el Perú. Un par de años más tarde Ricardo vuelve a encontrarse con Otilia en Paris, esta vez se llama madame Robert Arnoux y es la esposa de un diplomático francés. Otilia deja al diplomático para mudarse a Inglaterra donde se casa con David Richardson, un hombre inmensamente rico, y se hace llamar Mrs. Richardson. Con la ayuda de su amigo Juan Barreto, pintor de temas ecuestres, Ricardo vuelve a encontrarse con ella a finales de los años sesenta en Newmarket, un lugar donde se reúne la gente adinerada en Inglaterra. Otilia pronto vuelve a desaparecer de su vida pero inesperadamente es mencionada en una carta de un amigo traductor, Salomón Toledano, que está en Tokio. En 1979 Ricardo va a Tokio a buscar a Otilia que ahora se hace llamar Kuriko y es amante de Fukuda, un hombre con aires de mafioso que le inspira miedo a Ricardo. Cuando Ricardo hace el amor con Kuriko descubre que Fukuda les está observando y vuelve de prisa a Paris. Otilia lo llama varias veces aunque Ricardo no coge el teléfono, pero un día cuando vuelve de un viaje, Yilal, el hijo supuestamente mudo de sus vecinos, le ha dejado un recado de la niña mala. La siguiente vez que Otilia llama, Ricardo coge el teléfono más que todo por curiosidad para saber si Yilal realmente ha hablado con ella. Otilia vuelve a su vida y viene a vivir con él. Tras unas complicaciones que casi terminan con el

suicidio de Ricardo, se casan y viven felizmente durante una temporada, hasta el día que Otilia vuelve a desaparecer. Tras de sufrir un ataque cerebral Ricardo llega a conocer a Marcella, una joven artista italiana. Juntos venden el piso de Ricardo y se instalan en Madrid, en el barrio de Lavapíes. Ricardo hace traducciones literarias y Marcella, que hace decorados para el teatro, lo deja por Víctor, un joven coreógrafo. Un día aparece Otilia en la cafetería a la que Ricardo acostumbra a ir. Ella tiene cáncer y está muy delgada, a pesar de los tratamientos no hay esperanza de que pueda sobrevivir y muere 37 días más tarde.

16.2 Aspectos de las técnicas narrativas

Travesuras de la niña mala es una novela de una composición sencilla.

16.2.1 Esquema de la obra

Capítulo	Páginas	Título	Contenido
I	9-25	Las chilenitas	Ricardo conoce a Lily y Lucy, la verdad es revelada
II	27-92	El guerrillero	Conoce a Arlette a través de Paul en Paris, ella va a Cuba
III	93-146	Retratista de caballos en el *Swinging L*	Conoce a Mrs Richardson en Londres a través de Juan
IV	147-200	El Trujimán de Château Meguru	Salomón conoce Kuriko, Ricardo va a Tokio, vuelve
V	201-286	El niño sin voz	Aparece en Paris, ingresado en la clínica, se casan
VI	287-330	Arquímedes constructor de rompeolas	Conoce al padre de Otilia en Perú, vuelve a Paris
VII	331-375	Marcella en Lavapíes	O le ha dejado, va a Madrid con M, vuelve O, muere O

La edición citada de la novela tiene 367 páginas, distribuidas en 7 capítulos. Hay sólo una línea narrativa, la de Ricardo, y todos los capítulos giran en torno de su amor con Otilia y de sus encuentros.

16.2.2 Narrador

La novela está narrada por Ricardo en primera persona y no hay cambios en la perspectiva narrativa.

16.2.3 Técnicas narrativas

Hay un pasaje de la novela que consiste en una retrospección. Esto ocurre en el último capítulo en él cual el narrador empieza a contar que vive en Madrid, para luego, a través de unas reflexiones acerca de la muerte de su tío Ataúlfo que ha llegado a su conocimiento, empezar a contar sucesos anteriores: cómo fue la separación de Otilia y cómo conoció a Marcella, y también por qué terminó en Madrid (TNM:341). Esto es una digresión de la memoria que resalta sobre el resto de la narración totalmente lineal, y es probable que esta alteración de la narración sea una manera de reflejar los efectos del ataque cerebral que Ricardo ha sufrido, ya que se da poco después de este ataque.

Hay varios enigmas en la novela, por ejemplo el narrador oculta información al lector temporalmente cuando conoce a Arquímedes, es decir, el hombre que se dedica a construir rompeolas y que probablemente sea el padre de Otilia, Ricardo piensa que no puede serlo pero el lector no tiene posibilidad de entender a que se refiere, es decir, qué es lo que no puede ser (TNM:309). Más adelante el lector comprende que Ricardo estaba dudando si Arquímedes realmente podría ser el padre de Otilia.

Toda la novela supuestamente está escrita por Ricardo, en el último párrafo de la obra Otilia le dice que ahora tiene un buen tema para una novela, lo cual introduce un aspecto de meta ficción (TNM:375).

16.2.4 Tiempo

La novela está narrada en pretérito, y está relatada desde una posición futura con respeto a los sucesos de la obra. El tiempo es cronológico con la excepción referida anteriormente. La historia abarca unos 40 años y empieza cuando Ricardo conoce a Otilia en Lima y termina cuando ella muere en Madrid (TNM: 370). Si la historia empieza en 1950 se puede concluir que termina alrededor de 1990.

Aunque la acción de la obra está limitada al presente narrativo el pasado nunca deja de ejercer su fuerza sobre el presente, tanto Ricardo como Otilia viven atrapados en el pasado. Otilia intenta cortar una vez por todas con su familia y su pasado pero toda su vida es una larga reacción en contra de su procedencia, y Ricardo es incapaz de desprenderse de la memoria de Otilia.

16.3 Contenido aparente

Travesuras de la niña mala aparentemente es una historia trágica que trata de un amor no correspondido. Ricardo se enamoró de Otilia cuando era joven, luego nunca fue capaz de olvidarla y está dispuesto a hacer cualquier sacrificio por ella, a pesar de ser consciente de que ella sólo se aprovecha de él y aunque sabe que puede dejarlo en cualquier momento. De los 40 años que dura la historia sólo llegan a ser felices durante un par de meses en Paris, hasta que Otilia se cansa de la vida que llevan y deja a Ricardo para comenzar una nueva aventura.

Ricardo no tiene aspiraciones en la vida, lo único que quiere es vivir tranquilamente en Paris, y si fuera posible vivir allí junto con Otilia, se colmaría su felicidad. Ricardo es un personaje trágico ya que no es capaz de resistir Otilia a pesar de que sabe que lo va hacer sufrir.

Ricardo no aspira a mejorar su situación social, es huérfano y ha crecido con su tía, y cuando ella muere Ricardo utiliza el dinero de la herencia para comprarse un piso en Paris. Otilia que es de una familia mestiza y aspira llegar a lo más alto de la sociedad, se avergüenza de su procedencia, y está dispuesta a lo que sea para alcanzar su objetivo. A pesar de que llega a cumplirlo casándose con un hombre rico no se siente feliz, ya que la vida y el mundo de su marido la aburren. La seguridad y la monotonía no puedan satisfacer a Otila ni ofrecerle lo que necesita. Otilia necesita la aventura y cuando llega a ser una de las amantes de Fukuda, que la trata como una empleada o como una prostituta, por primera vez se siente realizada. Otilia revela la misma tendencia autodestructiva que Ricardo. Las vejaciones de Fukuda casi terminan por matarla y su única salida es volver con Ricardo quien de nuevo hace de ella el centro de su vida. El placer sexual masoquista sin duda hubiera terminado con la vida de Otilia si su relación con Fukuda hubiera continuado. El problema es que ella no es capaz de encontrar la felicidad de otra manera. Ricardo se sacrifica por ella pero esto no la hace feliz. El rechazo a su familia y a su propio medio social es también en cierta forma una expresión de esta tendencia masoquista. Es como si intentara desprenderse de, o aniquilarse a, sí misma.

Los dos están dispuestos a hacer cualquier sacrificio para satisfacer su deseo, él sacrifica todo por ella, y ella sacrifica todo en principio por su ambición y después por obtener una satisfacción sexual según la lógica de la obra. Él es bueno porque se sacrifica por ella mientras que ella es mala porque sacrifica todo por cumplir sus deseos egoístas. Ella tiene la ambición de llegar a la cima de la sociedad mientras que él no tiene aspiración ninguna. Pero los dos también se parecen, son frustrados e infelices, y aunque a primera vista sólo Otilia parece irremediablemente infeliz es probable que Ricardo también lo sea, debido sobre todo a que su imagen de Otilia es una quimera. La felicidad de Ricardo depende de Otilia, pero la felicidad de ella no depende de nadie, por eso la única felicidad que es capaz de sentir es la que lleva a su destrucción.

La obra también es un retrato sociológico. La historia de Ricardo y Otilia es contrapunteada con descripción de diferentes ciudades en diferentes tiempos y la narración sitúa el lector en varios contextos históricos de cierta envergadura. Otro aspecto reflejado en la novela es las coincidencias de la vida.

A pesar de vivir una vida en la sombra de su gran amor y a pesar de no llegar a ser feliz con la excepción de un par de meses, la historia de la niña mala le va a servir a Ricardo como un buen tema para una novela. Antes de morir Otilia dice que Ricardo siempre quiso ser escritor pero que nunca se atrevió, concluye que

ahora tiene un buen tema para una novela (TNM:375). Lo cual parece un eco de *La tía Julia y el escribidor*. Aunque la experiencia de Ricardo no le sirve para nada en la vida, a parte de sufrir, le sirve para escribir una ficción. La historia que Ricardo cuenta es la novela que el lector lee. La moraleja es que a pesar de que la vida de Ricardo ha sido un largo fracaso y un largo sufrimiento una vez transformada en ficción entretiene al lector. Por primera vez en la narrativa de Vargas Llosa el lector se enfrenta con una novela completamente reducida a un melodrama. Otilia constantemente repite que Ricardo le dice huachaferías, lo cual advierte el lector de lo melodramático de la obra. No tiene sentido buscar una segunda intención en el contenido aparente. No hay nada que comprender simplemente es un melodrama, una historia que merece ser leída por sí misma. Poco importa que sea una historia inverosímil, ya que por la manera de ser contada el lector termina por aceptar los sucesos, y Ricardo mismo responde a la duda del lector: "¿Era posible semejante coincidencia? Sí, lo era. Ahora no me cabía la menor duda."(TNM:318)

16.4 Recepción de la obra

Algunos críticos han calificado la obra como un relato de amor y de obsesión, mientras que otros han advertido que es más que una novela de amor.[37]

José Miguel Oviedo considera que es la primera obra de Vargas Llosa en la cual lo amoroso y lo sentimental son el foco central de la acción. *Las travesuras de la niña mala* es, según este critico, una novela de amor imposible que también invierte el código machista que se ha podido ver en las otras obras del autor. En esta novela Ricardo es completamente sometido a la voluntad de Otilia. Como otros críticos Oviedo también señala la metamorfosis de los personajes, y sostiene que los saltos temporales, típicos de otras novelas de Vargas Llosa, han sido reemplazados por continuos cambios geográficos. Oviedo también advierte que los diferentes capítulos funcionan como relatos independientes, y que en cada uno de ellos está presente lo errabundo, el encuentro y el desencuentro.[38]

[37] Ver por ejemplo http://www.abc.es/hemeroteca/historico-17-05-2006/abc/Cultura/de-niña-mala-a-donna-angelicata

[38] http://www.letraslibres.com/index.php?art=11369

Segunda lectura

Lectura freudiana y delineación del contenido deliberado de las novelas de Mario Vargas Llosa

Símbolos y temas recurrentes. El conflicto edípico freudiano, el parricidio y el proceso de automitificación

Enmascaramiento de una historia debajo de otra

Una presunción de la lectura freudiana es que Vargas Llosa juega con el enmascaramiento de una historia que el lector atento puede descubrir. Esta presunción es una consecuencia de la primera lectura y significaría que el autor peruano emplea la misma estrategia que otros muchos representantes del Boom latinoamericano. Ejemplos de esto se ven en la literatura de Cortázar, Fuentes, y García Márquez. Los autores consiguen este efecto de diferentes maneras, pero casi siempre mediante una hábil combinación de los temas tratados y las técnicas narrativas, que muchas veces han adaptado del modernismo anglosajón y sobre todo de Virginia Wolf, James Joyce, John Dos Passos y William Faulkner. Mediante la combinación del contenido con la forma consiguen escribir narraciones que funcionan en varios niveles a la vez. Una lectura activa es necesaria para penetrar el contenido aparente y desentrañar el contenido enmascarado, que en esta tesis es llamado el contenido deliberado.

La interpretación del contenido deliberado será llevada a cabo desde una perspectiva freudiana, lo cual quiere decir que la base de ésta consiste en interpretar las obras como conflictos edípicos, entendido éste como un conflicto entre padre e hijo. La interpretación freudiana depende de símbolos y asociaciones con carga edípica. Es probable que algunas interpretaciones o asociaciones parezcan aventuradas o incluso confusas. Esto, no obstante, es un aspecto inherente a la interpretación freudiana, que depende precisamente de asociaciones y de símbolos. Es importante que el lector de esta tesis recuerde que la lectura aquí presentada tan sólo constituye un intento de hacer justicia a una plausible interpretación freudiana de las novelas de Vargas Llosa y mostrar como ésta posiblemente sea el resultado de una composición deliberada.

Algunos símbolos pueden parecer banales, otros ambiguos y siempre cabe la posibilidad de que Vargas Llosa no sea consciente de todos los aspectos o implicaciones de lo que llamamos el contenido deliberado, revelado por la lectura freudiana.

Tomado por separado y sacado de su contexto la carga edípica de una escena de celos o la simbología edípica de un perro y su relación con el padre del autor, pueden parecer rebuscadas e incluso absurdas. Y el perro siempre puede ser descartado simplemente como una representación de un perro o una invectiva. Pero dada la persistencia en estos temas y símbolos es legítimo atribuirlos a un contenido edípico de índole freudiana. Es importante recordar que desde una posición psicoanalítica nada es percibido como casual, lo cual significa que la presencia de símbolos o elementos narrativos con una carga simbólica siempre

puede ser sometida a una interpretación psicoanalítica. Es el lector de la tesis el que tiene que decidir si la exposición a continuación logra mostrar de una manera convincente que las novelas de Vargas Llosa han sido compuestas de acuerdo con un molde freudiano de una manera deliberada. Desde esta perspectiva un criterio importante para poder juzgar es la reiteración de los temas y de los símbolos, tanto dentro de una novela como entre las novelas, y es importante recordar que son 16 novelas las que han sido analizadas lo cual da cierto peso a los argumentos presentados.

El contenido deliberado de las novelas de Vargas Llosa

La interpretación freudiana hace pensar que Vargas Llosa disfraza deliberadamente el conflicto edípico para que pueda ser descubierto por un lector atento o por un crítico. Parece como que el autor utiliza las técnicas narrativas y el tema tratado para construir deliberadamente una narración que funciona en dos niveles, y el segundo nivel o la lectura profunda siempre revela un drama edípico. La tesis es, por tanto, que el crítico, al revelar el conflicto edípico enmascarado en la obra, en realidad no hace otra cosa que descubrir algo puesto allí conscientemente por el autor para ser descubierto.

La segunda lectura toma su punto de partida en los estudios de Boland que han sido expuestas en la primera lectura, y los análisis del crítico australiano funcionan como una prueba de que el conflicto edípico es un tema recurrente y deliberado de las novelas de Vargas Llosa. Boland muestra como la mayoría de las novelas de Vargas Llosa están armadas de acuerdo con las teorías de Freud y, aunque sospecha que esto constituye un aspecto deliberado de las obras, no insiste en ello. Pero dada la reiteración y la persistencia en el tema edípico se puede concluir que es probable que se trate de un aspecto deliberado de las obras.

El contenido edípico no es obvio y para ser desentrañado requiere un trato cuidadoso por parte del crítico. El crítico que descubre esta temática sin darse cuenta de que constituye un aspecto deliberado contribuye a crear la concepción de que este conflicto edípico es algo universal, dado de antemano en la obra sin una premeditación consciente por parte del escritor. O sea, que el mito edípico coincide con la realidad dentro de la ficción y que el autor por lo tanto está afectado por el trauma edípico que plasma inconscientemente en sus obras.

El conflicto edípico está presentado de tal forma en la obra que pretende explicar todo el comportamiento de los personajes, e incluso funciona como una

explicación del contenido aparente: la lucha entre padres e hijos lo eclipsa todo. La consecuencia es que el conflicto edípico explica no sólo la novela, sino también la vida del autor, atormentado por un padre amenazante. Es como si el autor, inconscientemente, hubiese construido la novela como un conflicto edípico ya que ha sido marcado por el padre castrador, como si le fuera inevitable plasmar el conflicto edípico en la obra debido a su propio trauma edípico.

El crítico corre el peligro de creer descubrir el mundo interior de Vargas Llosa en sus obras, pero sin conseguir entender que ese mundo interior ya formaba parte del entendimiento consciente del escritor, y que por lo tanto nada tiene que ver con procesos inconscientes, sino que más bien forma parte de un proceso de automitificación. Esto significa que el crítico ha caído en la trampa tendida por el propio autor.

De esta manera el autor ha conseguido mitificar el entendimiento que él tiene de sí mismo, es decir, como un hijo atormentado y emasculado por un padre amenazante. Cuando el crítico traga el señuelo y redescubre esto es como si le diera razón, pero no es nada más que una autoconfirmación: la lectura del crítico sirve para corroborar la comprensión que el autor tiene de sí mismo y que quiere que el crítico tenga de él. Aunque el término automitificación parezca extraño es el más apto, puesto que el crítico es reducido a jugar el papel que el autor le otorga.

Como se verá en la conclusión del presente trabajo este mecanismo funciona como una defensa eficaz contra todo tipo de introspección. Según el análisis psicoanalítico de la obras de Vargas Llosa la comprensión que el autor tiene de su trauma edípico sólo constituye una falsa explicación que cumple la función de encubrir efectivamente su verdadero trauma.

Las obras de Vargas Llosa, y sobre todo las primeras obras, están salpicadas de datos autobiográficos. Lo cual corrobora la tesis sostenida en este trabajo de que Vargas Llosa va enmascarando un contenido edípico en sus obras con el propósito de que los críticos lo descubran, y lo atribuyan a su autobiografía.

El análisis psicoanalítico hace pensar que el autor emplea diferentes estrategias para enmascarar el contenido edípico debajo del contenido aparente. Una de estas estrategias consiste en utilizar símbolos con una carga edípica. Los símbolos recurrentes de la narrativa de Vargas Llosa que tienen una carga edípica son: el perro, el buitre, el mar, alegorías y símbolos bíblicos, diferentes símbolos de potencia sexual.

Otra estrategia para remitir al contenido edípico es el uso de temas recurrentes que de una manera o otra tiene que ver con el conflicto edípico. Estos temas recurrentes son: la presencia de datos autobiográficos, presencia del pasado en el presente, representación de la Iglesia y o del Ejército, intertextualidad, conflicto o descontento político, conflicto edípico explícito, y referencias a la digestión. Es el empleo de estos temas que remite a la interpretación freudiana de los símbolos.

Muchas de las obras tienen dedicatorias y citas introductorias que de una manera u otra guían la lectura hacia el tema edípico. En muchos casos las escenas de carga edípica son enfatizadas mediante el empleo de diversas técnicas narrativas.

A continuación sigue una exposición de los símbolos recurrentes que sirven como nexos entre los diferentes niveles narrativos presentes en la obra de Vargas Llosa. Después sigue una delineación de otros aspectos recurrentes de la narrativa de Vargas Llosa, ya que en parte es mediante las repeticiones que se puede penetrar en el contenido profundo de la obra.

Símbolos recurrentes

En las novelas de Vargas Llosa hay varios elementos narrativos que cumplen una función simbólica. El primer paso necesario para llegar a una comprensión profunda de la obra, es identificar y averiguar el sentido de estos símbolos, ya que dan acceso a otro nivel de la novela.

La interpretación freudiana está basada en la concepción de que un símbolo cobra un sentido en una obra temprana para luego tener la misma carga simbólica en todas las obras. Esto significa que si un perro funciona como símbolo de la figura del padre en una obra temprana, tendrá la misma función en todas las obras posteriores. Este aspecto fundamental de la teoría freudiana es expuesto en el análisis que Freud hace de Leonardo da Vinci (1957a). Dado que Vargas Llosa reconoce haber leído las obras de Freud, el autor debe estar familiarizado con este aspecto de la interpretación freudiana y por tanto es plausible que haya utilizado los símbolos de una manera deliberada en sus obras para dirigir la lectura hacia el conflicto edípico.

En *La ciudad y los perros* se introducen una serie de símbolos que van a reaparecer en obra tras obra, lo cual significa que en un primer paso se puede desentrañar el significado general de cada símbolo, para luego ver la función que puedan tener en cada obra.

Algunos símbolos funcionan como puntos de densificación, es decir pasajes del texto que funcionan como una metáfora del contenido global de la obra. En el texto, estos puntos pueden ser identificados mediante la transferencia, y el fenómeno de la transferencia es, a su vez, manejable mediante la interpretación (Lacan, 2003a:201). Los símbolos abren una brecha vertical en la novela, que abre el camino a las lecturas del contenido más profundo, en este sentido cumplen la función de servir como puentes entre los diferentes niveles o lecturas de las obra.

Por este motivo es necesario distinguir entre símbolos deliberados y símbolos latentes. Los primeros pertenecen a la segunda lectura y los segundos pertenecen a la tercera lectura. Un símbolo deliberado también puede tener una función en el contenido latente. La interpretación de los símbolos posibilita el paso del contenido manifiesto al contenido latente en el proceso de desentrañamiento de las diferentes lecturas. La complejidad de la obra de Vargas Llosa constituye un obstáculo en el proceso de descifrar el sentido freudiano de los símbolos ya que conlleva que éstos muchas veces sean ambiguos y hasta contradictorios.

En consecuencia, el autor pretende predirigir la lectura del crítico hacia su misma concepción del trauma edípico y de la teoría freudiana. Pero en la lectura lacaniana, que a diferencia de la freudiana, es estructural, los símbolos cobran un nuevo significado. Se puede afirmar, por tanto, que algunos símbolos funcionan en dos niveles a la vez y de ahí la importancia del estudio de éstos ya que funcionan como el vehículo de una lectura a la otra. Así, el buitre puede funcionar como símbolo del autor en la lectura freudiana y como símbolo de la madre en la lectura lacaniana. Ninguna de estas interpretaciones es la correcta son tan sólo dos posibles ejemplos de cómo se puede leer la obra de Vargas Llosa, la primera desde una perspectiva freudiana y la segunda desde una perspectiva lacaniana.

A continuación intentaremos desentrañar el significado general de los símbolos con respecto al contenido deliberado mientras que la función que algunos símbolos puedan tener para el contenido latente será expuesta en la tercera lectura de las novelas.

El perro

El perro es un símbolo que se repite constantemente en las obras de Vargas Llosa y es un símbolo complejo y ambiguo, un símbolo que al mismo tiempo que resalta con su persistencia se resiste a una interpretación simple y unívoca.

La función aparente del perro es la de representar a Cerberos, el guardián de la muerte, dado que el perro cumple esta función en la mitología griega.

Es un símbolo que encierra dos aspectos del ser humano: el animal y el cultural. El perro sirve para dar a entender que la obra esconde un contenido más profundo, es como si dijera al lector: ¡Ojo! Aquí hay algo que tiene un sentido más profundo.

En la narrativa de Vargas Llosa el perro está íntimamente ligado a la relación edípica entre padre e hijo. Según la lectura freudiana el perro funciona como símbolo de la figura del padre. Algunas veces tan sólo cumple la función de advertir al lector de una posible interpretación freudiana de una escena. Por este motivo en la segunda lectura la mayoría de las escenas en las cuales hay una presencia o una referencia al perro están señaladas.

El buitre

El buitre funciona como una representación deliberada del escritor, que, como los buitres, se alimentan del pasado, de la carroña. El buitre está asociado con el pasado, ya que vive de lo muerto, o sea, del pasado, y su presencia advierte el lector de la presencia constante del autor en sus obras. Dada la persistencia del uso de éste símbolo parece improbable que el autor no lo introdujera deliberadamente en sus obras.

El mar

El mar es otro símbolo recurrente de la narrativa de Vargas Llosa que está presente en la mayoría de sus novelas.

Una concepción bastante generalizada entre psicoanalistas es que el mar es un símbolo universal de la madre. Esta relación entre madre y mar se da por metonimia, aquí entendida como el tomar la parte por el todo. El mar que engloba todo es el origen de la vida y así es una representación de la madre y del pecho de la madre (Neumann & Manheim, 1955:47, 222). La semejanza entre la palabra madre y mar por una parte y mar y María, la virgen y la madre de Cristo, por otra, establece otro nexo entre madre y mar en español. Además el mar es la representación de la madre a través del olor, ya que el olor a mar es parecido al olor del sexo femenino.

Dada la frecuencia con la que el mar es representado en la narrativa de Vargas Llosa es probable que Vargas Llosa conozca que el mar es considerado como un símbolo de la madre por muchos psicoanalistas y que deliberadamente utilice el mar como símbolo de la madre. Pero al mismo tiempo el mar, que a primera

vista parece ser un símbolo deliberado de la madre, funciona mal como tal símbolo en las obras del autor peruano, y más bien parece que la función deliberada de la presencia del mar es la de advertir el lector que la obra esconde otro nivel más profundo, que está íntimamente asociado con la autobiografía del autor, marcado por el conflicto edípico. Volveremos a discutir la función latente del mar en la tercera lectura.

Simbología bíblica

Con una excepción las analogías bíblicas y los símbolos bíblicos están presentes en todas las novelas de Vargas Llosa. La excepción es *La ciudad y los perros*, en la cual no hay ninguna alusión directa a un tema bíblico.

Varios personajes centrales, como por ejemplo Mascarita, Mayta y Cuéllar, son comparados con Jesucristo. Aquí es necesario advertir que es posible entender la historia de Cristo en términos edípicos: nace dentro del matrimonio pero José, el padre con quien vive su madre, no es su padre real. Cristo va a buscar a su padre en el templo. Lo cual puede ser entendido como que éste podría ser alguno de los rabinos judíos, aunque no es reconocido como hijo por ninguno de ellos. Su fundación de una nueva religión puede ser entendida como una venganza inconsciente contra el judaísmo, que representa su padre. La religión que funda casi termina con los judíos, lo cual puede ser entendido como el parricidio por antonomasia de la historia del hombre. Aunque esta interpretación es aventurada revela que es posible interpretar la vida de Jesucristo desde una concepción freudiana.

Símbolos de potencia sexual

Los símbolos de potencia están presentes en las novelas de Vargas Llosa, quizá con la excepción de cuatro novelas: *Pantaleón y las visitadoras*, *El hablador*, *Elogio de la Madrastra* y *Los cuadernos de don Rigoberto*. Es llamativo que es precisamente en estas novelas en las que el conflicto edípico sea más explícito.

En la mayoría de los casos el sustituto del pene es el revólver, pero hay otras representaciones como la máquina de escribir, tablas de surf, coches y cañones. El revólver cumple la función de ser un atributo de la figura del padre en la interpretación freudiana de la obra de Vargas Llosa.

Como ya ha sido mencionado los símbolos recurrentes están presentes en la mayoría de las obras. El esquema a continuación sirve para dar una visión general de la presencia de los símbolos recurrentes en cada novela.

Esquema de los símbolos recurrentes en las novelas de Vargas Llosa

Obras	Perro	Buitre	Mar	Simbología bíblica, pecado	Sustituto de pene, potencia sexual	Otros símbolos importantes
CP	Sí	Ind. G. pólvora en gallinazos	Sí	Dudoso	Revólver, escritura	Animales
CV	Sí	Sí	Río-mar	Sí	Revólver	La Casa Verde
C	Sí	Ind. buitrear al vomitar	Sí	Sí	Tablas de surf, coches	Conejos, mariposa
CC	Sí	Sí	Sí	Sí	Maquina de escribir	Los nueve círculos, ataúdes, el dragón
PV	Sí	Sí	Río-mar	Sí	Dudoso	Nombres simbólicos del reino animal
TJE	Sí	Sí	Sí	Sí	máquina de escribir, revólver	La hija de Sófocles
GFM	Sí	Sí	Sí	Sí	El cañón, El revólver	El caballo blanco, el camaleón
HM	Sí	Sí	Sí	Sí	El revólver	-
PM	Sí	Sí	Sí	Sí	El revólver	-
H	Sí	Sí	indirecto	Sí	Dudoso	El lunar, el hueso mágico, el loro
EM	Sí	No	Sí	Sí	Dudoso	Las pestañas de Fonchito, las estrellas, alacranes
LA	Sí	Sí	¿(mirar)	Sí	Revólver	La vicuña, el Chancho, Dionisio, las estrellas
CDR	Sí	Sí	Sí	Sí	Dudoso	La ardilla, la cigüeña y el hipopótamo. Pluto, el Olivar
FC	Sí	No?? el loro	Sí	Sí	El revólver	Urania, el problema de esfínter,
POE	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	El mito de Cronos, pájaro de mal agüero
TNM	Sí	No??	Sí	Sí	El revólver	-

Temas y aspectos recurrentes

Aparte de símbolos recurrentes hay otra serie de elementos narrativos recurrentes. Estos pueden ser o bien temáticos, o bien aspectos formales de la obra. También puede ser una mezcla del contenido y de la forma.

Datos autobiográficos

La presencia de datos autobiográficos en las novelas revela algo acerca del contenido freudiano, como ya ha sido explicado. El autor parece volcarse en sus obras de ficción sin censura y es como si estuviera dispuesto a revelar lo más privado tanto de sí mismo como de su familia. No solamente lo hace en sus obras de ficción sino también en entrevistas y en ensayos.

Las únicas novelas de Vargas Llosa que no contienen datos autobiográficos explícitos o datos relacionados directamente con la vida del autor son *Pantaleón y las visitadoras*, *La guerra del fin del mundo, Lituma en los Andes* y *La fiesta del chivo*.

La tendencia a utilizar datos de su propia vida en las ficciones es muy común entre diferentes autores, pero el hecho de que Vargas Llosa lo haga con tanta

persistencia llama la atención. Utilizarse a sí mismo y sus experiencias como trasfondo para las ficciones puede ser entendido como una manera de señalar que las novelas contienen otros aspectos relacionados con la autobiografía del autor. A través de los datos autobiográficos explícitos el lector se da cuenta de que la novela puede ser entendida como un testimonio ficcionalizado de la vida del autor. De esta manera los datos autobiográficos sirven como pistas que dirigen la lectura hacia el contenido edípico, y supuestamente deliberado de las novelas.

Boland, que advierte los peligros que existen al hacer una crítica psicológica del autor a través de sus obras (Boland, 1988:2), procede a explorar el paralelismo entre la biografía del autor y sus ficciones (Boland, 2003:19-20). Las obras de Vargas Llosa se diferencian de las de los otros escritores del boom en que combinan el tema edípico deliberado con datos autobiográficos. Esta combinación es el tema deliberado y enmascarado en todas sus novelas. Este procedimiento de Vargas Llosa puede ser un intento de parodiar la concepción, muy generalizada entre críticos literarios a partir de mediados del siglo pasado, de no tener en cuenta en absoluto la intención del autor, la llamada falacia intencional propagada sobre todo por los representantes del New Criticism. Esta teoría concuerda muy mal con la teoría literaria desarrollada por Vargas Llosa, quien interpreta las obras de los autores que estudia como una función de las experiencias vividas en su juventud. En las obras de Vargas Llosa es a veces imposible descubrir el contenido profundo sin la ayuda de la autobiografía del autor que, de esta manera, funciona como una llave para interpretar sus obras. El tratamiento del conflicto edípico es tan sutil y hábilmente llevado a cabo, que el crítico se ve tentado a interpretarlo como un aspecto inconsciente de la obra, y ésta es la burla de Vargas Llosa, su intención. Vargas Llosa muestra que tales críticos nunca pueden llegar a una comprensión profunda de su obra y de esta manera logra probar que la teoría de los representantes del New Criticism está equivocada.

Pasado/presente

En todas las novelas de Vargas Llosa hay una doble presencia del tiempo: el pasado y el presente. Esta doble presencia es conseguida mediante el empleo de diferentes técnicas narrativas, como ya ha sido mostrado en la primera lectura. En algunos casos el presente evoca la memoria del pasado en los personajes, y en otros hay saltos constantes entre el presente y el pasado.

La doble presencia temporal tiene consecuencias para el contenido deliberado de las obras, sirve como un testimonio de que el pasado ejerce una influencia

constante sobre el presente y de que de una manera u otra los personajes se hallan atrapados en el pasado.

Iglesia/Ejército

La Iglesia y el Ejército son las instituciones paternas por antonomasia del mundo peruano. En la mayoría de las novelas de Vargas Llosa tanto la Iglesia como el Ejército están representados. En otras, sin embargo, hay representaciones de sólo una de las dos. *Elogio de la madrastra* y *Los cuadernos de don Rigoberto* son las únicas obras en las cuales no hay representaciones ni de la Iglesia ni del Ejército. Es llamativo que éstas sean las obras más explícitamente edípicas. En las otras obras las instituciones paternas a veces sirven como un sustituto del padre en el conflicto edípico sublimado.

Intertextualidad

La intertextualidad se presenta de dos maneras en las novelas de Vargas Llosa. Por un lado reaparecen lugares y personajes de otras novelas del autor, el ejemplo más llamativo es Miraflores y Lituma que reaparecen en novela tras novela. Por otro lado aparecen nombres y personajes de novelas de otros autores, como por ejemplo Popeye, de *Santuario* de Faulkner, o Melquíades, de *Cien años de soledad* de García Márquez. Esta tendencia a repetir nombres, personajes y lugares contribuye a crear la sensación de un universo ficticio cerrado en el que no se dejan cabos sueltos y se interrelaciona el destino de todos los personajes. Este hecho tiene produce el efecto de crear un mundo ficticio paralelo al mundo real. Las obras de ficción se convierten en una realidad alternativa.

Inconformismo y descontento

En todas las novelas hay o bien un conflicto explícito entre los protagonistas y el mundo que los rodea o bien los personajes están descontentos con la situación política del país. En muchas de las obras el inconformismo se manifiesta de las dos maneras a la vez.

Conflicto edípico explícito y parricidio

En *La guerra del fin del mundo*, *Lituma en los Andes* y *Travesuras de la niña mala* el conflicto edípico es sublimado, es decir los personajes libran la batalla edípica en un campo que no es la familia, y desentrañar éste conflicto edípico deliberado exige algún esfuerzo por parte del lector. En todas las otras novelas el conflicto edípico es explícito y central.

La digestión

Todas las novelas de Vargas Llosa contienen referencias a la digestión. En algunos casos tan sólo se menciona el hecho que algún personaje tiene problemas digestivos, como es el caso en por ejemplo *La ciudad y los perros*. Mientras que en otras novelas la preocupación digestiva se convierte en un tema central, como por ejemplo en *Elogio de la madrastra*. Debido a la reiteración del tema de la digestión se podría concluir que es un elemento importante en la narrativa de Vargas Llosa. La digestión está íntimamente relacionada con el buitre, que digiere el pasado en forma de carroña y que funciona como un símbolo deliberado del autor, incapacitado de liberarse del pasado, y de esta forma los problemas de digestión constituyen una representación simbólica del pasado en el presente.

Los problemas de digestión están asociados con la neurosis, es decir, los aspectos edípicos, que algunos psicoanalistas suelen llamar los aspectos anales. El estreñimiento y la preocupación por la digestión por lo tanto remiten al contenido edípico.

Dado que el tema de la digestión está presente en todas las obras no es un aspecto que sea necesario presentar en el esquema a continuación.

Esquema de los temas recurrentes

Obras	Datos auto-biográficos	Pasado/ Presente	Iglesia/ Ejército	Inter-textualidad	Conflicto/des-contento político	Conflicto edípico explícito	Dedica-toria	Cita intro-ductoria
CP	Sí	Sí	Militares	-	Sí	Sí	No	Sí, tres
CV	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Bastante	Sí	No
C	Sí	Sí	Curas	Sí	Sí	Sí	Sí	No
CC	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí Balzac
PV	No	Sí	Si	Sí	Sí	Bastante	Sí	Sí Flaubert
TJE	Sí	Sí	Iglesia	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí Elizondo
GFM	Sí	Sí	Sí	Dudoso	Sí	No	Sí	Sí
HM	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí		
PM	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Bastante	Sí	No
H	Sí	Sí	Iglesia	Sí	Sí	Sí	Sí	No
EM	Miraflores	Mito/present e	No	Sí	Sí	Sí	Sí	César Moro
LA	No	Sí + Mito/ presente	Guardia civil creencias	Sí	Sí	No	Sí	William Blake
CDR	Sí	Sí	No	Sí	Sí	Sí	No	Hölderlin Montaigne
FC	enmascarad o	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí, pero invertido	Sí	Merengue dominicano
POE	Perú, y su apellido	Sí	Iglesia	Sí	Sí	Sí	Sí	Paul Valéry
TNM	Sí	Sí	No	Sí	Sí	No	Sí	No

Dedicatoria y cita introductoria

Todas las novelas, con la excepción de *La ciudad y los perros* y *Los cuadernos de don Rigoberto*, tienen una dedicatoria. Muchas de las novelas también tienen una cita introductoria que capta la esencia del contenido aparente o del contenido deliberado. Estas citas sirven, junto con la dedicatoria, para guiar la lectura del lector hacia la lectura que el autor quiere que haga. Y aunque ni la dedicatoria ni la cita introductoria pueden ser considerada como temas recurrentes es importante señalar su presencia en las obras.

1 Lectura freudiana de *La ciudad y los perros*

Según la tesis de Boland esta novela está armada sobre un conflicto edípico, que se revela tanto en las luchas individuales entre los protagonistas y sus padres, como en la lucha entre los cadetes y los militares. Boland muestra como Vargas Llosa utiliza la idea de Freud acerca del animal totémico al escribir *La ciudad y los perros* de tal manera que los animales funcionan como símbolos de diferentes personajes. Este efecto lo consigue mediante cadenas asociativas.

Los otros cadetes y a veces también los militares, emplean el término perro como apelativo peyorativo para hablar de los cadetes del tercer año. Estos constituyen una presa legítima para los cadetes del cuarto año que les someten a una serie de novatadas humillantes. Cuando los cadetes pasan al cuarto año ya no son llamados perros y empiezan a tomar su venganza sobre los nuevos del tercero, etcétera. En este sentido el perro es alguien que tiene que pasar por una fase formativa, tiene que soportar las vejaciones para llegar a ser un iniciado, y entrar en el camino que les lleva a ser hombres adultos.

En un sentido más amplio el perro es la fase de la adolescencia, que separa el niño del hombre. La sociedad adiestra a los perros y los hace formar parte del sistema, y en este proceso se forma el individuo. Los cadetes o bien pueden llegar a ser libres y honrados, siguiendo sus propias convicciones como el Jaguar, o bien pueden ser reprimidos y castrados como Alberto. Otra posibilidad que se abre es la de sucumbir en el proceso, éste es el caso del Esclavo.

La palabra “Perro” del titulo de la obra significa poder civil según José Luis Martín (1979:110), uno de los críticos de la obra de Vargas Llosa, pero también significa víctimas del poder, ya que la gente se convierte en perros debido a que la sociedad los ha abestializado. De acuerdo con esta interpretación Martín explica el título del libro de la siguiente manera: la sociedad es la ciudad y sus víctimas son los perros.

El proceso de iniciación colectiva también tiene su paralelo en la esfera individual. Tras haber pasado por unas experiencias duras y formativas comparables con los ritos de iniciación de los cadetes, el hijo, hasta ahora blanco de la furia de la figura paterna, podrá convertirse en padre y la misma estructura vuelve a repetirse.

La Malpapeada es la perra del colegio que se convierte en la mascota de Boa. Él tiene una relación ambigua con la perra, al mismo tiempo que la quiere y le cuenta sus preocupaciones la lastima y tuerce su pata. Parece que Boa dirige una

violencia sádica hacía la perra indefensa, la cual también utiliza para satisfacer su deseo sexual.

En *Tótem y Tabú* Freud explica que el perro puede cumplir la función de ser una representación simbólica del padre. Según Boland (2003:49-52) la Malpapeada funciona como una representación deliberada del padre de Boa. Sosteniendo esto Boland se enfrenta a un doble problema. En primer lugar la Malpapeada es una perra y no un perro, esto constituye un problema que es fácil de resolver ya que por sustitución bien podría ser la representación del padre de Boa; En segundo lugar Boa piensa que los perros son bien fieles, más que los parientes (CP:173). Esto parece indicar que la Malpapeada no es una representación del padre de Boa, ya que el padre es un pariente que no ha sido fiel a su hijo.

El padre de Boa era un pobre diablo que tenía miedo del hermano mayor de Boa, hijo de otro hombre, quien le expulsó de casa. Por eso Boland concluye que la Malpapeada representa tanto al padre como al hermano mayor ya que, según Boland (2003:48-52), no hay sustento en el texto de que la Malpapeada sea una representación de la madre. Sin embargo según una interpretación freudiana es posible que la Malpapeada funcione como una representación de la madre. En tal caso la relación entre Boa y la Malpapeada revela una relación ambigua con la figura materna.

Lo que tienen en común las dos representaciones de perros es que son presas legítimas. El perro tiene una función simbólica, es el punto hacia el cual los personajes dirigen su agresión, y en este sentido sí es una representación del padre.

Dentro del recinto de Leoncio Prado hay una vicuña, un animal de la sierra que se encuentra lejos de su hábitat. Este hecho llama la atención y suscita la siguiente pregunta: ¿por qué hay una vicuña encerrada en un colegio militar de Lima?

La vicuña es un animal huraño, que huye de los cadetes y de las cosas que ellos le tiran. Es el blanco de la crueldad tanto de los cadetes como de los militares, da una impresión solitaria y triste, y sólo parece desear que le dejen en paz. Durante el verano lo pasa verdaderamente mal con el calor de Lima. En algún momento la vicuña ha sido sacada de su medio natural y ahora se halla atrapada en un medio hostil, lejos de su lugar de origen. Por estas razones la vicuña parece ser la representación simbólica del Esclavo, lo cual ha sido señalado por Boland, que muestra una larga serie de afinidades entre el Esclavo y la vicuña, y que por ello sostiene que la vicuña funciona como un tótem del Esclavo (Boland, 2003:48).

Otro animal que tiene una función simbólica es una gallina que cuatro de los cadetes se comen después de que uno de ellos la haya usado sexualmente. Esto, como señala Boland, se asemeja en casi todos los aspectos a las fantasías del niño Arpad, desarrollado por Freud en *Tótem y Tabú*.[39] Boland sostiene que la gallina es la representación del coronel Garrido, ya que hay una serie de semejanzas entre los dos: el coronel se parece a una gallina por ser gordo y bajo; el coronel habla con una voz histriónica que parece un cacareo; en una ocasión su reacción histérica recuerda el aleteo de la gallina; además el honor del coronel es violado por los cadetes que se burlan de él, mientras que la gallina es violada sexualmente por los mismos cadetes (Boland, 2003:52-56).

Muchos personajes dentro del colegio militar son llamados con nombres que pertenecen al reino animal: Boa, Jaguar, Rata y Piraña (CP:158). Otros son comparados con sapos, gaviotas y fieras (CP:19, 224). Este empleo sugiere la crueldad y el aspecto salvaje del colegio militar. Los diferentes apodos designan diferentes cualidades, así los apelativos Rata, Piraña y Sapo son despectivos, mientras que Boa se refiere al tamaño de su pene. Jaguar es un apodo que él mismo se pone para diferenciarse de los otros cadetes. Este nombre se refiere a su agilidad pero también a su carácter salvaje. Gamboa está sentado en una silla que tiene garras carniceras y asemeja un animal cuando Alberto le cuenta que fue el Jaguar quien mató al Esclavo. Este hecho refuerza la afinidad entre él y el Jaguar (CP:243). José Luis Martín (1979:118) entiende que las patas de fiera aluden a la fiereza de los militares en general. Pero a diferencia de Gamboa los otros militares, aunque también descritos con atributos del reino animal, son descritos de una manera ridícula. Más bien parece que la simbología indica que Gamboa, cómo el único honrado de los militares, es la verdadera fiera, es un salvaje que como el Jaguar se niega a resignarse ante el sistema y que no se ha dejado corromper por la hipocresía, como los demás, no se deja amaestrar.

Hay otros nombres simbólicos en *La ciudad y los perros*. Pluto es la forma inglesa de decir Plutón, el nombre latino de Hades, el dios de la muerte en la mitología griega. Pluto es el amigo de Alberto que empieza a salir con Helena, su enamorada. Su nombre advierte que ésta escena esconde algo crucial para la comprensión de la obra. Pluto tiene que ver con la muerte simbólica de Alberto, que es una consecuencia del fracaso que ha experimentado con las novias que ha tenido.

[39] Arpad era un niño obsesionado con los pollos, y nada le hacia más feliz que matar a los pollos. Arpad dijo que él ahora era un pollito y su padre un gallo, pero que un dia él será un gallo y que entonces se casará con su madre.

La muerte de Alberto es simbólica mientras que la muerte del Esclavo es real. Alberto es asesinado simbólicamente por Pluto y el Esclavo por Cerberos, ya que el perro es el símbolo del guardián del reino de la muerte en la mitología griega y es, efectivamente, alguno de los otros perros quienes le matan.

Teresa, que sirve como un nexo entre Alberto, el Esclavo y el Jaguar, tiene un nombre que puede hacer pensar en la palabra tesoro. El Jaguar es el único de los personajes de la obra que sale bien parado y es él quien se casa con Teresa, se lleva el premio, el tesoro.

Boland advierte que el Esclavo y Alberto sucumben en la lucha contra el padre, mientras que el Jaguar triunfa. La consecuencia es, según el crítico australiano, que el Jaguar también puede tener éxito en la lucha dentro del colegio militar, mientas que el Esclavo y Alberto, que están castrados en la lucha con el padre y, por consiguiente, también lo estarán en todos los aspectos de la vida, no pueden triunfar dentro de Leoncio Prado (Boland, 1988:40-59).

La ciudad y los perros es una de las novelas de Vargas Llosa que contiene más datos explícitamente autobiográficos. El autor distribuye características de sí mismo entre los diferentes protagonistas y como ellos estudió en Leoncio Prado. Estos elementos autobiográficos invitan a una interpretación psicobiográfica, algo que Vargas Llosa advierte en una entrevista con Ricardo Cano Gaviria (1972:86). Dado que el autor presta rasgos de sí mismo a los personajes de la obra, sobre todo al Esclavo y a Alberto, el crítico literario tiende a interpretar la novela en función de las experiencias del escritor. Pero identificar al autor con Alberto o con el Esclavo es un error.

Albert Bensoussan identifica Alberto con Vargas Llosa: “Creo que se puede decir que Alberto el poeta es la imagen primordial de toda la obra y la actitud del autor, en todo caso la resume perfectamente.” (Bensoussan, 1989:91). No obstante, es importante señalar que no hay más del escritor en Alberto que en los demás personajes. El propio autor dice que no se reconoce en absoluto en el personaje de Alberto (Lastra, 1972:119). Armas Marcelo (2002:257) escribe que el autor más bien se “ficciona” en los múltiples protagonistas de la novela.

Los tres protagonistas de la historia tienen relaciones viciadas con sus padres. La situación que el Esclavo vive con su padre es muy parecida a la situación que el autor, según su autobiografía, experimentó con el suyo. Ricardo Arana odia a su padre, que ha aparecido de la nada para expulsarle de su paraíso infantil. Su madre, quien le había contado que el padre estaba muerto, le ha mentido y juntos se van a vivir con el padre, que pega a Ricardo y a su madre. Ricardo sólo desea volver a Chiclayo y decide ingresar en Leoncio Prado para librarse de la tiranía

del padre, quien opina que su hijo ha sido educado como una mujer y que la educación de los militares no le va a venir nada mal. La semejanza entre las vivencias de Ricardo y las memorias del autor es llamativa. El joven autor, de hecho, llegó a Lima por el camino de Chiclayo, el mismo camino en el cual Ricardo y su madre llegan para instalarse en Lima. La muerte del Esclavo, por tanto, puede ser interpretada como una consecuencia de no encarar al padre, es el filicidio, y el hecho que son los perros, es decir los cadetes, quienes matan al Esclavo corrobora la interpretación freudiana.

En principio Alberto vive una vida tranquila con su familia en un barrio señorial de Lima. Pero su padre es notoriamente infiel, cosa conocida y comentada por los amigos de Alberto, lo cual conlleva que se vaya de casa. Alberto, que es impresionado por el padre y sueña con ser como él, también lo odia por hacerle daño a su madre. Su padre lo manda al colegio militar, allí es llamado el Poeta por los cadetes ya que se dedica a escribir cartas y novelas pornográficas para sus compañeros, lo cual coincide con la autobiografía del autor. Alberto es mandado al Leoncio Prado por su padre, lo cual significa que ya es un castrado al llegar al colegio militar.

El jaguar sólo tiene a su madre, su padre está ausente, su hermano se ha hecho militar y ha desaparecido de su vida. El Jaguar carece de una figura paterna, y tiene que valerse por sí mismo, ésta es la condición que lo distingue de los otros, es la ausencia del padre que le permite triunfar y salir bien parado. El Jaguar, además, llega al Leoncio Prado por que quiere, nadie lo ha forzado ni ha huido de nada.

A pesar de que Boland encuentra pruebas convincentes de que *La ciudad y los perros* está compuesta de acuerdo con las teorías de Freud deja su análisis a medias. Se conforma con mostrar la función de los animales totémicos y con afirmar que Alberto y el Esclavo son unos castrados. Boland muestra que el padre de Alberto es el responsable de su castración, que le ha emasculado en todos los aspectos de la vida, y advierte que Alberto, en su delirio, confunde a su madre con una prostituta y a su padre con el Esclavo, pero no prosigue a explicar la muerte del Esclavo como una función del conflicto edípico.

La estructura del libro refuerza la importancia de la muerte del Esclavo y por ello es llamativo que Boland no continúe su análisis ya que, de acuerdo con su tesis, que sostiene que Vargas Llosa ha armado la novela deliberadamente en consonancia con las ideas de Freud, la conclusión debería ser que el Esclavo muere por ser asociado con el padre de Alberto en su delirio. O sea el contenido deliberado de la novela es que el Esclavo es víctima de un parricidio simbólico

efectuado por Alberto, en cuyo drama interior interpreta el papel del padre. Según esta interpretación Alberto no sólo termina con la vida del Esclavo sino también perpetúa su propia condición de castrado.

Es realmente difícil comprender porqué Alberto sale con Teresa, ya que no le gusta. Parece que lo hace o bien para fastidiar al Esclavo o bien para asegurarse de que puede conseguir una enamorada. Para comprender los actos de Alberto, que son enigmáticos y en cierto sentido constituyen el pivote de la novela, es necesario tener en cuenta sus frustraciones, sus desengaños y sus fracasos vitales, lo cual también ha sido advertido por Boland.

Alberto llega de fuera a Miraflores y pronto formará parte de un grupo de amigos de su nuevo barrio. Pero cuando su padre empieza a ser infiel, su madre le pide que se quede en casa para consolarla. Esto tiene una consecuencia grave: Alberto, que había sido el primero que aprendió a bailar, deja de ir a las fiestas durante una temporada, con el resultado de que no tiene posibilidad de mejorar su habilidad en el baile. Cuando vuelve a asistir a las fiestas ya no sabe bailar tan bien como los otros y se siente avergonzado. Esta es la primera gran frustración que vive.

Alberto tiene su primera experiencia sexual con Pies Dorados, una prostituta a la que muchos de los cadetes acuden. Para él es una experiencia humillante que se vuelve aún más embarazosa cuando Vallano, que se ha enterado de su fracaso sexual, se lo cuenta a los otros cadetes (CP:97-98).

En el concurso de masturbación la humillación sexual de Alberto aumenta aún más cuando él pierde y el Esclavo queda segundo tras de Boa, quien dice que el Esclavo tiene un pene de hombre (CP:110). Después Alberto no puede dejar de pensar en el concurso:

> Y ahora entraré donde el injerto, y haremos un concurso y el Boa ganará y habrá ese olor y luego saldremos al patio vacío y entraremos a las cuadras y alguien dirá un concurso y yo diré estuvimos donde Paulino y ganó el Boa, el próximo sábado también ganará el Boa, y tocarán silencio y dormiremos y vendrá el domingo y el lunes y cuántas semanas. (CP:117).

Alberto es simbólicamente castrado por su padre, responsable de su emasculación, ya que es por su culpa que está en Leoncio Prado y por estar allí es privado de sus antiguos amigos etcétera. Además es debido a la infidelidad del padre que tuvo que quedarse en casa con la madre con el resultado de que no aprendió a bailar. Es también culpa del padre que no tenga dinero para ir a la prostituta y que tenga que dedicarse a escribir cartas y novelas eróticas. Toda su

vida ha tomado un giro negativo a partir del momento cuando el padre dejó la casa.

En una ocasión Alberto intenta encararse con su padre, quien le manda callar como a un niño (CP:81). Después de esta experiencia, cuando Alberto está yendo a casa de Teresa, le cuentan que Pluto sale con Helena (CP:84). Inmediatamente después de estas dos frustraciones empieza a salir con Teresa a pesar de que no la encuentra atractiva (CP:85). Otra frustración que Alberto vive es cuando no se atreve a contarle al Esclavo que él sale con Teresa:

> Se lo diré el primer día que salgamos, apenas crucemos la puerta del colegio. Ya tiene una cara bastante estúpida para amargarle más la vida. Le diré: lo siento mucho, pero esa chica me gusta y si la vas a ver te parto la cara. Hay más mujeres en el mundo. Y después iré a verla y la llevaré al parque Necochea. (CP: 130).

Alberto vive una larga serie de frustraciones bastante comunes para un adolescente, pero no consigue resolverlas de una manera eficaz, sino que parece que se hunde cada vez más en la frustración y en el desconsuelo. Lo cual tiene como consecuencia que todas las imágenes de los fracasos de su vida empiezan a mezclarse en su mente:

> Eso sí, juro por Dios que esta sí me las pagas, Esclavo, delante de ella me la vas a pagar, si me resbalo y me rompo una pierna llamarán a mi casa y si viene mi padre le diré por fin qué pasa, a mí me han expulsado por tirar contra pero tú te escapaste de la casa para irte con las putas y eso es peor.[…] Y qué bruto, cualquiera pudo verme y decirme y la cristina, y las hombreras, es un cadete que se está escapando, como mi padre, y si fuera donde la Pies Dorados y le dijera, mamá, ya basta por favor, acepta, total ya estás vieja y la religión es suficiente, pero ésta me las pagarán los dos, y la vieja bruja de la tía, la alcahueta, la costurera, la maldita. […] Juráis por la bandera sagrada de la Patria, por la sangre de nuestros héroes, por la playita del despeñadero estábamos bajando cuando Pluto me dijo mira arriba y ahí estaba Helena, juramos y desfilamos y el ministro se limpiaba su nariz, se la rascaba y mi pobre madre, ya no más canastas, no más fiestas, cenas viajes, papá llévame al fútbol, ése es un deporte de negros muchacho, el próximo año te haré socio del Regatas para que seas boga y después se fue con las polillas como Teresa. (CP:134-36).

En su monólogo interior Alberto confunde personas y conflictos y al mismo tiempo que acusa a su padre lo adora y se identifica con él. Cuando el Esclavo ha muerto los pensamientos de Alberto se enredan aun más, y quiere poder hacer volver el tiempo:

> DEBIA HABERLE dicho y a lo mejor me daba un consejo, ¿tú crees que lo que voy a hacer es peor y que el único fregado seré yo? ¿Estoy seguro, quién está seguro? A mí no puedes engañarme, hijo de perra, he visto la cara que tienes, te

> juro que lo vas a pagar caro, Pero ¿debía? […] Ir a mi casa, acostarme, llamar al médico, tomar una pastilla, dormir un mes, olvidarme de todo, de mi nombre, de Teresa, del colegio, ser toda la vida un enfermo, pero con tal de no acordarme. […] Si se pudiera retroceder y hacer las cosas de nuevo y por ejemplo, esa noche, decirle dónde está el Jaguar, no está, chau, y a mí qué diablos que le robaran su sacón, cada uno se las arregla como puede, nada más que eso y yo estaría tranquilo, sin problemas, oyendo a mí mamá, Albertito tu papá siempre lo mismo, con las malas mujeres día y noche, noche y día con las polillas, hijito, siempre lo mismo. (CP:238)

Los pensamientos de Alberto son el índice de la mente de un joven extraviado, pero ¿qué es de lo que arrepiente? y ¿por qué va a ser un enfermo toda su vida? A primera vista no parece haber una respuesta unívoca a estas preguntas.

De camino a la casa de Gamboa para contarle que fue el Jaguar quien mató al Esclavo Alberto sigue pensando:

> Debí contarle todo, fíjate bien lo que ha pasado, estaba enamorado de ti, mi papá mañana y tarde con las polillas, mi mamá con su cruz a cuestas y rezando rosarios, confesándose con el jesuita, Pluto y el Bebe conversando en casa de, oyendo discos en el salón de, bailando en, tu tía comiéndose los pelos en la cocina, **y a él se lo están comiendo los gusanos porque quería salir a verte y su padre no lo dejó, fíjate bien, ¿te parece poco?** […] Tú también tienes la culpa y cuando te dije se ha muerto no lloraste, ni te dio pena. También tienes la culpa y si te decía lo mató el Jaguar, hubieras dicho pobre, ¿un Jaguar de a de veras?, tampoco hubieras llorado y él estaba loco por ti. Tenías la culpa y no te importaba nada más que mi cara seria. La culpa y mi cara, la Pies Dorados que es una polilla tiene más alma que tú. (CP:241-42.). [Mi énfasis]

El monólogo interior de Alberto revela una tendencia a inculpar a los demás, y también revela algo más pasmoso: en estos últimos pensamientos Alberto se dirige a Teresa y dice que la muerte del Esclavo tiene que ver con ella, y que murió por querer salir a verla y por no conseguirlo, porque su padre se lo impidió ¿qué significa esto? Si el Jaguar hubiese matado al Esclavo por haber delatado a Cava, que era la conclusión de la lectura del contenido aparente, éste habría muerto independientemente de si llegó a ver a Teresa o no, es el acto de haber delatado a Cava por querer ver a Teresa que le condena a la muerte. Pero el delirio de Alberto parece revelar que el Esclavo no murió por haber delatado a Cava, sino porque su padre no lo dejaba salir de casa una vez que había logrado escapar del colegio militar. Una solución plausible al enigma es que el monólogo interior de Alberto es una confesión, y que posiblemente sea él quien haya matado al Esclavo, ya que por culpa del padre del Esclavo, Alberto no tuvo la oportunidad de enfrentarse con Ricardo en casa de Teresa. Parece que el autor

quiere dirigir la lectura hacia esta interpretación por emplear el término fíjate bien.

Aunque parece probable que el Jaguar matase al Esclavo por haber delatado a Cava, él mismo niega haberle matado e incluso niega haber sabido que fue él quien delató a Cava (CP:303, 306). El lector no puede fiarse de esta información ya que es presentada por el Jaguar y, por lo tanto, puede ser mentira, como toda información que sólo llega de la boca de un personaje. Pero el hecho de no asumir la responsabilidad por algo que haya hecho concuerda muy mal con la personalidad del Jaguar y no forma parte de su sistema de valores. Además se sabe que Boa, la mano derecha del Jaguar, desconoce quién delató a Cava, ya que el lector tiene acceso directo a sus pensamientos. Si Boa no sabe quién delató a Cava lo más probable es que el Jaguar tampoco lo sepa, y si el Jaguar no lo sabe tampoco tiene motivo para matarlo. El simple hecho de que él estaba detrás del Esclavo durante la maniobra no prueba nada.

Alberto, que no es capaz de resolver el conflicto edípico con su padre, sustituye este conflicto con otro. En su imaginación empieza a confundir al Esclavo con su padre y a su madre con Pies Dorados, quien a su vez confunde con Teresa. De esta manera Pies Dorados sirve como un nexo necesario que posibilita que Alberto pueda identificar a Teresa con su madre.

Las frustraciones que Alberto vive en la relación con su padre y madre es la explicación de porqué sale con Teresa, ya que ella funciona como un sustituto de la madre, de la misma forma que el Esclavo funciona como un sustituto del padre. Alberto no puede poseer a la madre pero mediante la sustitución puede resolver el conflicto edípico y poseer la madre indirectamente a través de Teresa, que representa a la madre en su drama interior. De esta manera Alberto sustituye un conflicto edípico con otro más manejable y menos amenazante.

Alberto está celoso del Esclavo, a quien percibe como su adversario en cuanto al amor de Teresa, el Esclavo tiene un pene de hombre según Boa, mientras que Alberto no parece tenerlo. Cuando el Esclavo sale tras de haber denunciado a Cava, Alberto escapa del colegio por unas horas para atajarle en casa de Teresa, imaginando que están besándose y que están desnudos (CP:135).

En la fantasía de Alberto todo se mezcla, el chico que le robó Helena se llamaba Richard, un nombre muy parecido a Ricardo. Por medio del desplazamiento se le ofrece una nueva oportunidad de encararse con la representación de la figura paterna y resolver el conflicto edípico de una vez por todas. Pero cuando llega a casa de Teresa para encararse con el Esclavo éste no aparece. La oportunidad que se le ofreció a Alberto de resolver el conflicto y encarar la representación

del padre, desaparece. Esto significa otro fracaso para Alberto quien ahora, en su imaginación, tiene motivos para matar al Esclavo. Y es posible que él matara al Esclavo en un último intento de efectuar el parricidio simbólico. Lo cual explicaría porqué Alberto se arrepiente tras la muerte del Esclavo.

Hay un argumento que contradice esta tesis: el hecho de que el Jaguar al final confiesa a Gamboa que mató al Esclavo. El lector, sin embargo, no puede fiarse más de esta confesión, que de su afirmación anterior cuando decía que no le había matado. Además el Jaguar en cierto sentido es responsable de la muerte del Esclavo ya que fue él quien le marcó como víctima legítima de toda la sección. Por otra parte parece que el Jaguar, decepcionado con sus amigos, prefiera asumir la responsabilidad por la muerte del Esclavo para que Gamboa no sea el perjudicado. Prefiere sacrificarse por Gamboa, ya que después de la traición de los otros de la sección ya no quiere formar parte de ese mundo y asume la responsabilidad de haber sido el asesino simbólico del Esclavo.

Otra contradicción tiene que ver con que Alberto inculpa al Jaguar por la muerte del Esclavo: pero si Alberto hubiese matado al Esclavo ¿por qué entonces iba a acusar al Jaguar, si los militares ya lo veían como un accidente? Porque de esta manera Alberto se libraría de sus dos adversarios a la vez. Y además, en su delirio Alberto va inculpando a los demás, y por lo tanto acusar al Jaguar por la muerte del Esclavo está en concordancia con su manera de actuar. Esta estrategia cumple la función de enmascarar el contenido edípico que en su defecto hubiera sido más explícito y evidente.

La lectura freudiana revela que Alberto es el asesino del Esclavo, quien muere por ser una representación del padre en el delirio de Alberto. Según la misma lógica que Boland desarrolla acerca de los animales totémicos, es decir, que funcionan como representaciones de las figuras paternas y de otros personajes, el Esclavo funciona como una representación del padre para Alberto. El autor parece utilizar los animales totémicos deliberadamente, precisamente para remitir a esta lectura edípica. De esta manera el aparente contenido freudiano funciona como un sembrado de pistas que revela el contenido edípico deliberado.

El autor utiliza las técnicas narrativas para dirigir la lectura del lector atento hacia el contenido edípico deliberado. Un ejemplo de ello es que el día del examen y la acusación de Alberto al Jaguar por el asesinato del Esclavo, son narrados en presente, a diferencia del resto del texto, narrado en pretérito. La alteración del tiempo verbal subraya la importancia de estos dos episodios.

El final de la historia de cada personaje es significativo. El Jaguar termina trabajando en una agencia y ha dejado su vida de ladrón atrás. Alberto es un parricida cobarde que como mucho puede esperar ser como su padre, a quien todavía adora y sueña con ser un adúltero como él, pero a quien nunca podrá superar. Siempre será un castrado que vivirá en la sombra de su padre. El Esclavo ha muerto, ha sido asesinado por Alberto o por el Jaguar.

Alberto, el Esclavo y el Jaguar eran pretendientes de Teresa. Los tres ignoraban la relación entre ella y los otros, excepto Alberto que conocía el interés que el Esclavo tenía en ella. El Jaguar muestra ser más honrado que Alberto y es él quien se casa con Teresa. Una vez que el Esclavo ha muerto Alberto no necesita a Teresa, ya que para él sólo ha cumplido la función simbólica de representar la figura materna en el drama edípico, y cuando la representación del padre ha muerto ella deja de tener utilidad para él.

Alberto y el Esclavo son castrados de diferentes maneras pero los dos lo son como una consecuencia del comportamiento de sus padres. Alberto se convierte en un joven socialmente impotente debido al comportamiento de su padre. El Esclavo vive un auténtico infierno a causa del carácter de su padre, y al final muere como consecuencia indirecta de haber ingresado al colegio militar para escapar de la furia del padre.

El Esclavo posiblemente muere a manos de Alberto quien ha fracasado en su confrontación con el padre, y por eso no le queda más remedio que matar al Esclavo, siendo éste una representación del padre.

La muerte del Esclavo es el pivote de la novela. El balazo que conduce a su muerte termina la primera parte del libro, y toda la segunda parte gira en torno a su muerte. El autor dice que el Esclavo es la piedra de toque de todo el resto (Harss, 1968:430). La inseguridad de su muerte es el fundamento de la novela y esta ambigüedad genera una serie de interpretaciones posibles de la obra.

Hay dos explicaciones posibles de la muerte del Esclavo: la primera es su muerte como una venganza por haber violado una regla entre los cadetes, la otra es la muerte del Esclavo como una consecuencia de los celos que sentía Alberto y por ser una representación simbólica de su padre. Puede ser que en el engranaje literario el Esclavo al final muriese por las dos razones pero aun así es importante preguntarse por la lectura más coherente de la novela. Y a pesar de que la mayoría de los críticos que han analizado la obra afirman que el Jaguar fue el asesino del Esclavo, esa lectura no parece tener más sustento en el texto que la que afirma que murió a manos de Alberto, al revés.

Otra posibilidad es que el Esclavo haya sido víctima de una bala extraviada. Lo que queda fuera de toda duda es que él no ha podido dispararse a sí mismo en la nuca por accidente, como sostienen los militares.

Aunque la interpretación del contenido deliberado desarrollada previamente puede ser puesta en duda, la interpretación freudiana ha mostrado ser fructífera ya que ha revelado aspectos de la obra que antes no habían sido advertidos por la crítica. La interpretación aquí desarrollada ha logrado integrar muchos aspectos de la obra, lo cual hace pensar que el tema freudiano es deliberado.

El conflicto edípico está presente en todos los niveles de la obra: en los celos que sienten los personajes centrales; en las relaciones que tienen con sus padres y en las relaciones entre ellos, etcétera. El conflicto edípico es presentado de tal forma que parece explicar todos los otros aspectos, e incluso el contenido aparente puede ser explicado como un conflicto edípico sublimado.

Según la interpretación freudiana el conflicto edípico es una estructura fundamental de la obra, lo que el propio Vargas Llosa llama elemento añadido.[40] Al mismo tiempo el autor presta rasgos autobiográficos a los personajes ¿por qué? La respuesta a esta pregunta es que el contenido edípico desarrollado aquí constituye un segundo nivel enmascarado de la novela, un nivel deliberado puesto allí para ser descubierto, que funciona como el primer paso en un proceso de automitificación del escritor.

[40] Con elemento añadido Vargas Llosa quiere decir algo que el escritor siempre agrega a una creación artística, como si esto fuese una fijación que inevitablemente tiene que plasmar en todo lo que crea. En toda ficción existen, según el autor peruano, dos elementos fundamentales. El primer elemento es la enemistad entre el escritor y la realidad, esto lleva el escritor a sustituir la realidad por una realidad verbal. El segundo elemento es la incorporación de un nuevo elemento, fundado en el rencor o en el resentimiento, que personifica el aspecto creativo propiamente dicho de la obra de ficción, esto es el elemento añadido. Este hace que la obra de ficción no sólo testimonie sobre una realidad sino también sobre los desacuerdos, sobre el tipo de rebelión que esa realidad inspira al escritor: "Esos dos elementos están inseparablemente unidos en la obra de ficción; es la diferencia que existe entre ellos, y al mismo tiempo su mutuo condicionamiento, lo que hace que una obra de ficción no se agote en la historia, en la sociología, en la psicología o en el periodismo. […] En otras palabras, al testimoniar sobre la realidad exterior, el escritor, quiéralo o no, testimonia sobre su propia realidad interior […]" El elemento añadido es el pivote sobre el que se sostiene esa nueva realidad, esa realidad de segundo grado, y si falla el elemento añadido falla todo en la obra. (Cano Gaviria, 1972:50-51).

2 Lectura freudiana de *La casa verde*

El contenido edípico de *La casa verde* no ha sido explorado por otros críticos, a pesar de que el tema edípico está presente en la obra de una manera explícita. La temática edípica se ve por ejemplo en todas las familias dispersadas, y en los a veces enigmáticas y otras veces extrañas relaciones que los personajes tienen con sus padres. La justificación de una lectura freudiana es reforzada por las alteraciones narrativas del texto que han sido descubiertas en la primera lectura.

Las unidades cuyo contenido es subrayado por las alteraciones narrativas son: 1. El retorno de Lituma a Piura, cuya importancia es señalada por el hecho de que su llegada coincide con el único salto narrativo de la línea narrativa de Lituma (I1); 2. La fidelidad de Lalita, es decir, el hecho de que ella no está dispuesta a dejar a Fushía por Reátegui. Esta escena se caracteriza por el hecho de que es la única de la trama narrativa de Fushía que está relatada en presente (F16); 3. La relación amorosa entre Fushía y Lalita es señalada por el hecho de que las cinco unidades seguidas que cuentan sobre su vida común son las únicas unidades de la línea narrativa de Fushía narradas en estilo indirecto libre (F8-F12); 4. La importancia de que Jum sea informado por los limeños de que Reátegui engaña a los aguarunas, es señalada por los saltos narrativos al pasado. Es esta información lo que va a incitar a Jum a su rebelión, que a su vez conlleva que Bonifacia sea llevada a la misión; 5. La importancia de la escena en que Jum es castigado por pedir que le devuelvan a Bonifacia, que según él no es su hija, es señalada por saltos al pasado; 6. La llegada de Anselmo a Piura y su muerte son señaladas con un cambio del tiempo verbal: la vida de Piura anterior a su llegada y la vida posterior a su muerte están narradas en presente, mientras que su vida en Piura está narrada en pretérito; 7. En una ocasión se presentan dos versiones diferentes de Lituma: la imagen que los otros tienen de él, y la que su comportamiento evoca. El empleo de los diálogos simultáneos señala la importancia de esta escena (L7); 8. La importancia de la escena en la cual Lituma entabla amistad con Nieves está narrada por un narrador observador a diferencia de las otras unidades de la trama de Lituma que están narradas por un narrador en tercera persona desde la perspectiva de Lituma (L1); 9. La huida de las niñas y la responsabilidad de Bonifacia, que conlleva que es expulsada de la misión, es señalada ya que estas unidades están narradas en presente y pretérito (B1-B4), mientras que las otras unidades de la trama de Bonifacia están narradas sólo en pretérito (B5-B11).

La importancia de las escenas señaladas es puesta de relieve mediante la propia composición de la obra. De esta manera la forma de la novela refuerza el contenido de estas escenas. Con gran probabilidad estas alteraciones forman parte de una estrategia deliberada, puesta allí a propósito para dirigir la lectura en una dirección concreta: hacia el contenido edípico y su relación con la autobiografía del autor. Volveremos a discutir el contenido edípico de las escenas marcadas por las alteraciones narrativas más adelante.

El autor tiene memorias personales de tanto Piura como de Santa María de Nieva, lo cual relaciona esta novela con su autobiografía. Cuando el autor tenía alrededor de 10 años vivió en Piura durante un año, y volvió a vivir allí cuando tenía 16 años. En un viaje a la selva peruana conoció la historia de Jum, que llegó a normalizar sus relaciones con los hombres que lo habían castigado (Cano Gaviria, 1972:88-89).

Vargas Llosa escribe que llevaba dos imágenes, dos secretos mitos, consigo cuando se mudó de Piura a Lima en 1946. Uno era un barrio pintoresco de Piura llamado la Mangachería, y el otro era la silueta de una casa erigida en las afueras de la ciudad, en la otra orilla del río, en pleno desierto. La recuerda como una casa solitaria entre dos médanos de arena, que él y sus amigos espiaban desde un viejo puente (Vargas Llosa, 1971b:11-15). En la novela esta memoria se transforma en el prostíbulo llamado la Casa Verde, ubicado en las afueras de Piura, al otro lado del río. La Casa Verde está rodeada de mitos y al final el lector se da cuenta de que la realidad coincide con el mito. Luis Loayza identifica a don Anselmo con la casa, y le ve como el hombre de un solo sitio a diferencia de Fushía que identifica con el río y con el movimiento (Loayza, 1972:134).

El antecedente de don Anselmo está mitificado ya que el lector no puede saber la verdad acerca de su origen. Este aspecto revela algo acerca del contenido deliberado de la novela. Bonifacia dice que Lituma cuenta la historia de la Casa Verde de una manera diferente cada vez y ella quiere saber la verdad acerca del asunto. Al final el lector se da cuenta de que el mito coincide con la realidad como ya ha sido explicado. Luchting ha interpretado este hecho como un empleo totalmente gratuito del mito (Luchting, 1978:110). Pero el hecho que el mito de Anselmo coincida con la realidad indica que otros mitos, como por ejemplo el mito de Edipo, plasmado con tanta persistencia en la obra de Vargas Llosa, también pueden coincidir con la realidad. Esta novela no es tanto un escalón en la mitificación de la biografía del autor, como un testimonio que corrobora el trauma edípico como una realidad universal del destino del hombre,

es el trauma edípico que explica la condición trágica de muchos de los personajes de la novela.

Los personajes centrales han sido separados de sus padres y esta separación se vuelve a repetir en la relación con sus hijos, como por ejemplo es el caso de Fushía. La forma reiterativa de la novela contribuye a crear una sensación de que el destino se repite, y de que ni siquiera la nueva generación puede cambiar, ellos también son víctimas del pasado. Lo cual se ve claramente en la figura de la Chunga, a quien no le queda más remedio que abrir un nuevo prostíbulo y repetir los pecados de su padre. Los personajes son huérfanos y la tragedia familiar vuelve a repetirse en la nueva generación.

Los dos escenarios de la novela han sido pensados por separado y distan mucho entre sí, y afectan a los personajes, que cambian en función del entorno. Este hecho llama la atención y exige una interpretación simbólica de ambos lugares. Hay críticos que han llegado a interpretar la selva como la protagonista de la novela (Tusell, 1990:36). De la misma manera otros críticos han identificado la Catedral como la protagonista de *La regenta* de Clarín (1996), ya que funciona como el núcleo de la novela. Mientras parece cierto que la intriga de *La regenta* gira en torno de la torre de la catedral de Vetusta, no parece ser el caso que la intriga de *La casa verde* se mueva solamente en torno de la selva. Si la selva fuese la protagonista, no sería la única protagonista, la otra tendría que ser Piura por fuerza.

Piura y Santa María de Nieva son escenarios geográficos que tienen una función simbólica. La selva representa lo femenino, por ser asociado con lo arcaico y la civilización indígena, mientras que Piura representa lo masculino, por ser asociado con lo moderno y la civilización occidental. Bonifacia y Lituma sirven como nexo entre los dos escenarios. El río es otro nexo.

El río ha sido interpretado como un símbolo del tiempo por algunos críticos (Figueroa Amaral, 1971:306-9). Otros han identificado el río con el movimiento, tanto social como geográfico (Loayza, 1972:131-33). Otros aun han llegado a comparar el río con un reptil verde y lo han identificado con el símbolo del mal (Martín, 1979:124). El río es todo esto a la vez, y su eficacia como símbolo es obviamente la tensión entre estos aspectos. Mientras que los dos primeros significados, el río como símbolo del movimiento y del tiempo, pertenecen al contenido aparente, el río como símbolo del mal es un símbolo oculto, ya que está relacionado con la serpiente.

El río es también el símbolo de la vida, pero también de la frontera que separa la vida de la muerte. Fushía remonta un largo viaje por el río, es el viaje que le

conduce al lugar donde morirá. La presencia del río es constante en la selva, los pueblos están ubicados en las orillas del río, el río sirve como camino y da vida. En Piura la ausencia de agua es tan evidente como la presencia de agua lo es en la selva. El lanchero Carlos Rojas está asociado con el río, él transporta el ganado al patíbulo, lo cual evidentemente le asemeja a la figura de Carón. Rojas es uno de los pocos padres de la novela, lo cual establece un nexo entre la figura de Carón, guardián de la muerte, y la figura del padre.

Por ser asociado con la serpiente, el río es el símbolo del mal y del pecado introducido por las monjas, que son representantes de la civilización occidental en la selva. El pecado original acarrea una situación infernal, representada por Piura, donde los hombres viven en pecado. Desde esta perspectiva Piura representa la consecuencia del pecado, y funciona como símbolo de la civilización y del pecado.

Piura es la imagen de lo estático, mientras que la selva es la imagen de lo dinámico y de lo cambiante. La vida tiene su curso en los dos lugares, el flujo es imperceptible pero inevitablemente lleva hacia el fin. A pesar del cambio aparente todo sigue siendo igual. Aquilino, que ha vivido su vida sobre el río dice: "No quiero morirme en el agua, el río está bien para vivir no para morir."(CV:472).

La descripción de la selva es la descripción de un paraíso arcaico, allí nadie se muere, ni siquiera Fushía. La armonía inicial es arrebatada por los cristianos intrusos, representados tanto por las madres como por los soldados y los hombres de Reátegui.

En la novela los cuatro personajes centrales son comparados por otros con el mal, e incluso con el Diablo, y dicen que van a ser castigados: Las madres dicen que Bonifacia es una malvada, una ingrata y la comparan con el diablo y dicen que va a ir al infierno si no se arrepiente (CV:55); Fushía muestra una crueldad exagerada y mata un gato que se llama Jesucristo, Aquilino le dice a Fushía que Dios le va a castigar por estar lleno de odio (CV:65, 162); El padre García habla de los mangaches como modelos de malos ejemplos, y según él los inconquistables son el pecado original de Piura y dice que fue Lituma quien corrompió a los otros (CV:80, 333, 512).

Personajes más periféricos también son descritos como diablos: la esposa de Julio Reátegui le dice que irá al infierno por hereje y Jum dice que el soldado Roberto Delgado es el Diablo.

Fushía está asociado con el perro, representación del padre según la interpretación freudiana de la obra de Vargas Llosa, por ser el único personaje que utiliza el término perro para referirse a la gente de una manera despectiva: el perro de Jum (CV:391); esos perros (CV:216, 222); el perro de Nieves (CV: 188); perra puta (CV:191, 194, 218).

El personaje más íntimamente asociado con el Diablo es Anselmo, que llega a Piura una madrugada calurosa, acompañado por la luz rojiza del alba (CV:67). Anselmo también está asociado con el hotel La estrella del norte. Este nombre no es arbitrario, la estrella del norte es otro nombre de la estrella polar que antiguamente servía de guía para los navegantes, pero que muchas veces es confundida con Venus. El primer cuerpo celeste que brilla por la noche es Venus y es también el último que deja de brillar por la mañana. Por la noche es llamado Vésperos y por la mañana Lucero o Lucifer. Venus tiene un brillo muy intenso a diferencia de la estrella polar, pero mucha gente cree equivocadamente que la estrella polar brilla con mucha intensidad y por eso la gente tiende a confundir los dos cuerpos celestes. La luz rojiza que acompañaba a Anselmo la madrugada que llegó a Piura establece un nexo entre él y Lucifer, o sea el Diablo. Otra característica que le asocia con el Diablo es que era un músico consumado y tocaba el arpa (CV:71). En el cristianismo Lucifer está asociado con la música.

El sonido del arpa de don Anselmo puede ser escuchado en Piura pero es imposible que el sonido llegue hasta la selva. A pesar de ello Lituma jura haber oído el arpa de don Anselmo en la selva. Este hecho concede un estatus sobrenatural al arpa de don Anselmo quien llega de fuera y rompe la armonía al introducir el pecado en Piura. Además es el único de los personajes centrales que tiene un origen totalmente enigmático. Anselmo instala 6 camas en la casa verde: "Y a mí seis lavadores, seis espejos, seis bacinicas"(CV:121). Esto obviamente es otra alusión al diablo. El padre García exclama: "Tenemos el infierno en las puertas –tronaba el padre García-, cualquiera lo vería, pero ustedes están ciegos. Piura es Sodoma y es Gomorra."(CV:124). La apertura de la Casa Verde coincidió con desgracias: el primer año inundaciones, el segundo año sequía y el tercer año plagas (CV:125). Las alusiones bíblicas son evidentes y para el padre García no hay duda de que don Anselmo sea el Diablo, e incluso dice que su cuerpo huele a Azufre (CV:129).

En una ocasión, cuando Juana Baura va buscando a Antonia, ella percibe el olor fuerte de un forastero. Este forastero supuestamente es Anselmo ya que llevaba un sombrero grande, y Anselmo era forastero y acostumbraba llevar un sombrero de alas anchas (CV:199, 67). Otro indicio que sustenta esta tesis es

que el forastero estaba acompañado por el doctor Zevallos, y se sabe que Anselmo era amigo de él.

Anselmo funciona como una representación, supuestamente deliberada, del Diablo y también está asociado con la figura del padre por llevar revólver (CV: 395) que es el atributo asociado con la figura del padre en la autobiografía de Vargas Llosa. Anselmo trae el pecado a Piura, es él quien prostituye a las mujeres e incita los hombres en el pecado. De esta manera la novela funciona como una alegoría bíblica del Perú, pero también de Latinoamérica y del destino del hombre en general. Y esto es la razón de que Piura está descrito en términos infernales, entre otras cosas por el calor y el color rojizo. Según la concepción cristiana el hombre es expulsado del jardín del Edén como consecuencia de su propio pecado. El sufrimiento es su destino y aparte de la salvación que Cristo les ofrece no hay salvación posible. *La casa verde* es un testimonio de ello. Pero al mismo tiempo es un testimonio de que es precisamente la representación de la figura del padre quien con su llegada desencadena la tragedia.

La presencia del río tanto en Piura como en Santa María de Nieva constituye una metáfora deliberada de la vida. Toda la vida de Aquilino y de Fushía es remontada sobre el río. Fushía parte de Campo Grande y termina en San Pablo. Todos los personajes de la novela se hallan en el mismo viaje y la muerte los va a liberar del sufrimiento. Desde esta perspectiva es significativo que tanto Fushía como Anselmo mueran entre cristianos, a pesar de haber sido enemigos de la Iglesia y de los valores cristianos durante sus vidas. Anselmo por ser el enemigo del cura y Fushía por vivir en pecado entre salvajes. El destino trágico del hombre parece ser el resultado del pecado original, el sufrimiento de la vida es el castigo que todos los personajes tienen que sobrellevar y sólo la muerte ofrece una reconciliación posible con Dios, la muerte ofrece la única posibilidad de salvación del sufrimiento. El contenido freudiano está sumamente influido por el cristianismo y el pecado se refleja en diferentes niveles: en la visión global y cultural, en las relaciones sociales y también en las relaciones íntimas y familiares.

Como ya ha sido explicado Piura se ha convertido en un infierno a partir de la llegada de Anselmo y debido a que los intrusos llegan a la selva, la selva también se convierte en un infierno. La lectura freudiana revela una mitificación del conflicto edípico, es un conflicto presente en todos los niveles de la obra: en las relaciones familiares, en las amistades o en las relaciones de negocios, en las estructuras sociales y también en un plano más amplio en un nivel universal e incluso mítico. Vargas Llosa ha dicho que con *La casa verde* quería incluir

cuatro niveles: objetivo, subjetivo, mítico e instintivo (Dauster, 1971:199). Aunque Vargas Llosa indudablemente se refiere a los personajes y a las técnicas narrativas, estos están inseparablemente entretejidos con el contenido freudiano de la novela.

Debido a la estructura compleja de *La casa verde* es difícil discernir el conflicto edípico, pero con la ayuda de las alteraciones narrativas podemos rastrear lo que probablemente sea una intención deliberada del autor. Las alteraciones pueden ser entendidas como que el retorno de Lituma a Piura es reforzado, lo cual, a su vez puede ser entendido, a la luz de la autobiografía del autor, como el retorno del padre del autor a Piura. La alteración narrativa también señala la relación entre Fushía y Lalita y la fidelidad de ella, hasta que Fushía como consecuencia de su infidelidad contrae la enfermedad que le incapacita para el coito. Lo cual puede ser interpretado como que la madre es fiel hasta la traición del padre. El hecho de que Jum pierda a su hija y sea castigado por reclamarla también es subrayado por la estructura de la novela y puede ser interpretado como una imagen de la ruptura irremediable entre padres e hijos. La llegada de Anselmo a Piura y su muerte también es señalada mediante alteraciones narrativas, lo cual puede ser entendido como la llegada y la muerte de la figura paterna que trae desgracias a Piura y prostituye a las mujeres. El hecho de que Lituma sea percibido de forma muy distinta por diferentes personajes y de que cambie en función del lugar donde se halle es subrayado por alteraciones narrativas y puede ser entendido como que el padre es un santo al estar en la selva, es decir en el cielo o en el Paraíso, y un diablo cuando llega a Piura, es decir cuando regresa a la vida de su hijo. Por último la huida de las niñas y la expulsión de Bonifacia de la misión son también reforzadas por la alteración de la forma. Estas escenas pueden ser entendidas simbólicamente como la expulsión del autor del Paraíso al comprender la culpa que la madre tiene para la tragedia de su vida. La madre es representada por las madres de la misión, y ellas son responsables de las tragedias de las niñas que son arrebatados de sus familias.

Una vez revelado el conflicto edípico se descubre que está presente en todos los niveles de la obra y que está relacionado también con el contenido bíblico. El inicio de la tragedia es una consecuencia de la llegada de Fushía y de Anselmo, los dos representantes de la figura paterna y asociados con el pecado.

En la obra el mito de la Casa Verde coincide con la realidad, y resulta que el mito edípico de la autobiografía del autor coincide con el mito edípico presentado de una manera muy sutil en el contenido supuestamente deliberado de la obra.

3 Lectura freudiana de *Los cachorros*

La primera lectura de *Los cachorros* reveló que la historia de Cuéllar es una parábola de la castración del individuo en la sociedad burguesa. Esta novela también puede ser leída como una historia edípica íntimamente relacionada con la biografía del escritor.

Los críticos tienden a identificar a Cuéllar con Vargas Llosa e interpretan la historia como una representación de la castración del autor, efectuada por un padre autoritario. Encuentran sustento para esta tesis en el abundante material autobiográfico: Cuéllar y sus amigos viven en Miraflores, donde Vargas Llosa pasó parte de su juventud; los dos llegan a Lima más o menos a los diez años; el contexto temporal y geográfico coincide con la juventud de Vargas Llosa. Boland es uno de los críticos que considera que Cuéllar de alguna forma representa al autor (Boland, 1988:170). Y Luchting sostiene que el conflicto entre Cuéllar y su padre es una transposición del conflicto entre el autor y su padre (Luchting, 1989:106-10).

El origen de la historia fue, según cuenta el autor, una noticia periodística de un caso semejante (Luchting, 1978:65). El autor ha combinado esta noticia con una memoria personal de su juventud en Cochabamba: Una noche al pasar por el garaje de un alemán un perro danés le mordió el pantalón, y aunque la dentellada fue superficial la experiencia lo traumatizó (Vargas Llosa, 1993:20). El origen semiautobiográfico del argumento junto con los datos autobiográficos de la novela invita a una lectura psicobiográfica.

Al desafiar a Judas Cuéllar también desafía el orden establecido por la sociedad burguesa, e indirectamente desafía el padre. Como consecuencia de esta amenaza Cuéllar es emasculado, y su condición de castrado le va a cerrar el acceso a las mujeres. Lo cual conlleva que no pueda derrocar al padre ni desafiar su autoridad. La represión de la sociedad es tan violenta que nunca le es ofrecida una posibilidad de superar su condición de castrado.

La represión del orden patriarcal es tan fuerte que el parricidio no es posible y la sociedad impide que Cuéllar pueda liberarse de las cadenas edípicas. En la lucha contra este orden sólo hay dos vías posibles: la adaptación o la muerte. En cierto sentido cierta grandeza es concedida a Cuéllar ya que no se adapta, este hecho lo hace más auténtico. El destino de Cuéllar es trágico pero honrado y su historia es una historia de Edipo al revés, es el sacrificio mítico del hijo.

Según Boland Cuéllar intenta compensar su condición de castrado mediante diferentes estrategias, pero debido a que su condición es irremediable al final es empujado hacía la muerte. La gente y la sociedad que lo rodea contribuyen a alienarlo cada vez más, y tienen la culpa de su muerte por ser completamente incapaces de comprenderle.

La condición de castrado de Cuéllar lo obliga a compensar su falta de pene con atributos de pene y los coches que los padres le regalan son un símbolo deliberado de la potencia, es un sustituto del pene que le devuelve la potencia y que le concede cierta libertad. Cuéllar es el único de los amigos que tiene coche y puede utilizar éste para ir a la playa con sus amigos a correr olas. Este hecho le otorga un estatus especial. La tabla de surf de Cuéllar es otro sustituto del pene. Él es el más atrevido de todos para correr olas, se atreve a correr olas cuando a nadie más se le pasaría por la cabeza ni meterse en el mar, y los otros le admiran.

El odio, los celos y la actitud de macho loco es sólo una manera de disfrazar el dolor profundo que Cuéllar lleva dentro. Pero a veces la máscara se le rompe, como cuando se emborracha y suelta insultos dirigidos contra su padre (C:82). Estos insultos subrayan el conflicto edípico.

Desde fuera parece que Cuéllar tiene una vida ejemplar con sus padres pero a veces deja entender que no todo está tan bien como parece. La interpretación freudiana de la obra revela la naturaleza del odio que Cuéllar siente hacia su padre.

Las mujeres de la novela son pasivas, no ayudan a Cuéllar ni le comprenden y las novias de sus amigos son crueles. La única mujer que parece quererle es su madre, que se preocupa por él pero ella parece impotente ante su sufrimiento.

La incomprensión es tan grande ante su condición de castrado que las novias de sus amigos empiezan a sospechar que Cuéllar es homosexual, y Teresita demuestra ser tan cruel como las otras. Cuando los amigos de Cuéllar van a casa de ella para preguntarle si está enamorada de Cuéllar o no, se presenta una metáfora: intercalada en el discurso de Teresita hay una descripción de una mariposa, un símbolo que alude a la fragilidad y a la delicadez. La mariposa, sin embargo, abre otra posibilidad: se despierta en el lector la sospecha de una posible homosexualidad de Cuéllar, ya que el lector tiende a identificarlo con la mariposa por la simple razón de que Teresita está hablando de él. Las observaciones que ella hace de la mariposa se mezclan con lo que ella dice sobre Cuéllar. El término mariposa tiene cierta connotación de homosexualidad (Boland, 1988:72), y parece que Teresita sospecha que Cuéllar puede ser

homosexual, algo que los narradores de la novela no empiezan a sospechar hasta muy avanzada la novela (C:106, 118). Teresita primero quiere enterrar la mariposa en su jardín, pero cuando la mariposa es aplastada por los amigos de Cuéllar cambia de opinión y la bota.

A parte de la mariposa hay algunos otros pasajes de la novela que parecen indicar una posible homosexualidad de Cuéllar: su conducta con respeto a sus amigos y su interés morboso por lo que hacen con las novias, que puede ser entendido como una muestra de su interés frustrado por las mujeres, también puede ser entendido como algo que refuerza la hipótesis de una posible homosexualidad; En varias ocasiones Cuéllar empieza a tartamudear cuando habla de chicas (C:90); El hecho de que Cuéllar no se eche una novia cuando los amigos empiezan a salir con chicas, no se explica por su emasculación ya que durante esta fase se entiende que las parejas no se acuestan, y Cuéllar puede besar y manosear tan bien como sus compañeros; A diferencia de los otros amigos Cuéllar siempre se ducha después del entrenamiento, siempre suele haber alguien más que se queda con él para ducharse.

En la novela hay algunas frases entre paréntesis, que a primera vista parecen ser anomalías del texto. La primera vez que aparecen es cuando están hablando de la ducha después del entrenamiento: "(¿tú te bañarías?, después del match, ahora no, brrrrr qué frío)"(C:64). En el texto hay otros ejemplos de frases entre paréntesis que aparte de señalar una leve simultaneidad, no parecen tener justificación. En la misma página que la primera frase entre paréntesis hay una alusión a lo afeminado de Cuéllar, es el empleo de la palabra *regio* por parte de Cuéllar. Regio es según Guadalupe Fernández Ariza, un uso exclusivamente femenino del habla limeña (C:64).

Hay otros argumentos que hablan en contra de una posible homosexualidad de Cuéllar: En primer lugar su amor hacia Teresa; La insatisfacción de sus experiencias homosexuales; Y el hecho de que su castración es física. Aunque estos ejemplos también pueden ser utilizados para sostener que Cuéllar es un homosexual pasivo.

La incomprensión completa de una posible homosexualidad de Cuéllar, tanto por parte de los amigos de Cuéllar como por parte de sus novias, puede ser entendida como una crítica severa de una sociedad machista y burgués.

Las alusiones a una posible homosexualidad de Cuéllar son débiles pero despiertan una sospecha: Si la novela es entendida como un reflejo de la situación del artista en la sociedad limeña la mariposa puede ser entendida como un símbolo de la fragilidad del artista, y la sospecha de su supuesta

homosexualidad refleja la concepción que la gente tenía de los artistas en la Lima de la época. Por está razón la posible homosexualidad de Cuéllar no deja de ser una sospecha, o un rumor infundado.

El padre de Cuéllar es presentado como un ser omnipotente. Éste padre anima a Cuéllar a pegar a sus compañeros de clase si le insultan. El padre es la representación de alguien que sabe imponer su voluntad. En cierto sentido la castración es culpa del padre, por lo menos en un plano simbólico, ya que Cuéllar nunca será capaz de ser más que su padre.

Ligado al símbolo del padre hay otro símbolo: los hermanos o los curas que también son llamados padres. Ni los curas con su enseñaza ni el padre con su dinero pueden ofrecer a Cuéllar los instrumentos necesarios para poder vencer su condición causada por Judas, representación del padre castrador según la interpretación freudiana, y por lo tanto Cuéllar es condenado a la castración.

Lucio es el nombre del hermano que lleva a Cuéllar a clase en la primera escena de la novela. Este nombre revela un paralelismo con *El Jarama* de Rafael Sánchez Ferlosio. Lucio es el nombre del personaje que inaugura la historia de *El Jarama*, Lucio da luz, es decir, abre el telón para que el drama pueda comenzar, igual que en *Los Cachorros*. Como *El Jarama*, *Los cachorros* depende de símbolos y el hecho de que sea un hermano, también llamado cura o padre, el que lleva el nombre Lucio en la obra de Vargas Llosa, remite a la lectura edípica, ya que es precisamente un padre, quien da luz a la primera escena. Cuéllar llega a clase entre su padre y el hermano Lucio.

El nombre Lucio reaparece en *La tía Julia y el escribidor*, donde los problemas de Lucio y Lucia sirven como un punto de densificación deliberado que ilumina el contenido edípico de toda la obra, este punto será estudiado en más detalle en el análisis de *La tía Julia y el escribidor*.

Los cachorros es la historia de un joven que intenta emanciparse y convertirse en un hombre y por eso se rebela contra el orden patriarcal. Cuéllar se enfrenta con el perro, representación deliberada del padre, pero no es capaz de vencerlo, sino que es emasculado por él. La sociedad machista lo castra por intentar rebelarse contra la estructura paterna y Cuéllar se convierte en un impotente que sin esperanza intenta recobrar la potencia durante el resto de su vida.

Leyendo la novela a la luz de la autobiografía de Vargas Llosa se pueden equiparar las experiencias de Cuéllar con las del propio autor que, a diferencia del protagonista, ha tenido una educación que parece permitirle derrocar a su padre.

Es evidente que hay muchos nexos entre *Los cachorros* y *La ciudad y los perros*: las dos novelas tratan de jóvenes en Lima en el proceso de integrarse en la vida de los adultos. *La ciudad y los perros* trata de jóvenes adolescentes, y *Los cachorros* abarca un periodo más amplio: desde la infancia hasta la vida adulta. Las dos novelas transcurren en alguna medida dentro de las instituciones educativas: *Los cachorros* en la de los curas y *La ciudad y los perros* en la de los militares. Los amigos de Cuéllar siempre van a ser unos castrados, unos hombres a medias, igual que Alberto, mientras que el Jaguar va a integrarse en el mundo de los adultos todo hecho un hombre. Esto esconde una crítica a la educación de los curas, mientras que subraya que la educación de los militares o bien lleva al fracaso total, como en el caso del Esclavo o de Alberto, o bien al éxito del Jaguar que se produce a pesar de la educación de los militares. Pero a los alumnos del colegio de curas no les queda más remedio que integrarse en la vida burguesa ya castrados o ser eliminados, no cabe la posibilidad del éxito de la expresión individual. La educación de los curas no puede proveerles con la fuerza necesaria para poder vencer al padre amenazador. Los curas pertenecen a una comunidad sin sexualidad, una comunidad de castrados que no pueden ayudar a nadie a convertirse en hombre, no pueden proveer a los alumnos de los instrumentos necesarios para que puedan llegar a ser hombres, como tampoco pueden proveer a los jóvenes con el espíritu necesario para afrontar la figura paterna.

Los cachorros puede ser interpretada como una crítica dirigida hacia los curas y su condición de afeminados acorde con la lectura freudiana. El colegio Champagnat es un colegio religioso dirigido por curas. Los curas son indulgentes y temen al padre de Cuéllar. Llevan sotanas, que asemejan faldas, y más bien parecen mujeres, son hombres castrados.

A diferencia de los niños miraflorinos retratados en *Los cachorros* Vargas Llosa ha pasado por el Leoncio Prado, donde ha tenido que convertirse en un hombre para sobrevivir. A diferencia de Cuéllar, que fracasa en su rebelión, y a diferencia de los otros chicos del grupo, que se convierten en unos sirvientes dóciles de la sociedad machista y burguesa, Vargas Llosa, según su autobiografía, puede llevar al cabo la rebelión edípica sin llegar a ser un castrado, e incluso llega a tener acceso a las mujeres de su propia familia. En *Los cachorros* es la figura paterna la que vence pero en la vida real es Vargas Llosa quien vence a pesar de la envergadura de la rebelión. Interpretada de esta forma la novela funciona como otro eslabón en la automitificación del escritor. Según la interpretación freudiana se probable que el conflicto con el padre

presentado literalmente como una castración, está escondido deliberadamente en el texto para ser descubierto por lectores y críticos.

4 Lectura freudiana de *Conversación en la catedral*

Hay un sustrato autobiográfico e histórico en *Conversación en la catedral* que incita a interpretar la novela como un testimonio autobiográfico del autor. El llamado ochenio de Odría coincidió con la adolescencia de Vargas Llosa y la crítica tiende a identificar Vargas Llosa con Santiago ya que presta características de sí mismo a este personaje: trabaja como periodista, estudia en San Marcos, se junta con los jóvenes subversivos, etcétera. El propio Vargas Llosa advierte que en el fondo de la novela hay experiencias vividas, transformadas y mezcladas con experiencias leídas (Cano Gaviria, 1972:86).

Hay también elementos biográficos tras algunos de los otros personajes que refuerzan la hipotética conexión entre el autor y Santiago. Según Herbert Morote las personas reales tras Aída y Jacobo son Lea Barba y Félix Arias Schreiber, dos amigos de Vargas Llosa (Morote, 1997:215-16). Y la persona histórica que sirvió como modelo para el personaje de Cayo Bermúdez se llamaba Alejandro Esparza Zañartu (Armas Marcelo, 2002:284). Boland también advierte que los casos de la prostituta acuchillada y del perro Batuque están basados en hechos reales (Boland, 2006:24-25).

Conversación en la Catedral gira en torno del conflicto edípico. Baldori de Baldussi (1974:32) encuentra dos parejas paterno filiales, que según ella son los protagonistas del libro. Estas parejas son: Santiago-Fermín y Cayo-El Buitre. A estas parejas obviamente hay que agregar la de Ambrosio-Trifulcio, lo cual ha sido advertido por Boland como ya se ha dicho.

Las tres representaciones filiales viven acomplejadas como consecuencia de los enfrentamientos que han vivido con sus padres. Santiago, Cayo y Ambrosio se caracterizan por los celos, la cobardía, la venganza y el odio. Sucumben en los intentos de parricidio y las tres figuras paternas imponen su voluntad sobre ellos de diferentes maneras, con el resultado de que los hijos quedan psicológicamente castrados.

La primera pareja edípica es la de Santiago y don Fermín. Santiago es el hijo favorecido por don Fermín quien es acusado por Chispas y Teté de quererlo más que a ellos (CC, I:82). Según Ambrosio lo que más atormentaba a don Fermín, quien se preocupaba mucho por su hijo, era por qué éste le había dejado de querer (CC, I:115, 176). Fermín dice que Zoila sufre pero Santiago piensa que quien sufre de verdad es su padre, ya que él nunca había aceptado que su hijo

dejara de vivir con ellos (CC, II:45,47). Santiago por su parte dice que odiaba a su padre pero que dejó de odiarlo cuando murió (CC, I:180-81).

Cayo detiene a Santiago y le revela que está vigilando a don Fermín. El padre de Santiago le abofetea por haber dado a Cayo una oportunidad de ofenderlo, y también le dice que Cayo lo va a pagar. Pero a pesar de que Santiago se siente culpable por lo que le pasa a su padre, no le perdona (CC, I:210-11).

Santiago intenta romper con su familia pero está irremediablemente marcado por su apellido, y al conocer nuevos amigos no puede escapar de la reputación del padre. La única salida que le queda es dejar la casa y huir del padre. Por no atreverse a enfrentarse al padre va a ser un acomplejado. Santiago sustituye el conflicto con el padre con otro más llevadero y se rebela contra el sistema opresor, pero cuando es encarcelado es su padre quien tiene que salvarlo, lo cual convierte en perenne su condición de castrado.

La sublevación de los grupos de jóvenes contra el sistema opresor, que puede ser interpretada como el orden patriarcal de la sociedad, es un intento de parricidio sublimado. En vez de dirigir la rebelión contra sus padres los jóvenes emprenden una rebelión contra la dictadura y el sistema político. De esta manera la rebelión política se convierte en un sustituto del conflicto edípico y por lo tanto también está condenado a fracasar.

Santiago está psicológicamente castrado y repite el conflicto edípico en la relación con sus amigos. Es incapaz de declarar su amor a Aída que representa a su madre en su drama interior mientras que Jacobo representa a su padre, pero debido a que ha sucumbido en su intento de parricidio, el acceso a Aída le está vedado para siempre y esta es la razón de que no se atreva a declararle su amor.

Santiago inicia el intento de parricidio cuando se va de casa, y la derrota de don Fermín empieza con el encarcelamiento de su hijo. Santiago cree que ha vencido a sus padres, pero la verdad parece ser todo lo contrario: por cada intento frustrado él se ha quedado más castrado (CC, I:83). Aunque Santiago se siente culpable por lo que le pasa a don Fermín después de su detención la verdad es que Santiago en cierto sentido le ha hecho un favor a su Padre, ya que Cayo sólo aprovechó esta ocasión para advertir a don Fermín de que lo tenía vigilado. Para Santiago el parricidio y el intento de emancipación es un auténtico fracaso, además se da cuenta de que él es emasculado por su padre, que es un acomplejado conocido por el mote Bola de Oro. Y cuando se entera de la verdad acerca de su padre y de su relación con Ambrosio el golpe es muy duro, sobre todo porque se da cuenta de que todos menos él conocían la historia.

Cuando Santiago dice que no va a ir a la boda de Teté, ella le dice que es un acomplejado (CC, II:264). En un sentido más amplio esta frase funciona como una síntesis del personaje de Santiago. Cuando Santiago no acepta su parte de la herencia del padre, Chispas le dice que es un masoquista (CC, II:297). Según la concepción freudiana el masoquismo es normalmente atribuido al acomplejado y al psicológicamente castrado. Santiago revela una tendencia masoquista al imaginar a don Fermín y Ambrosio en un encuentro sexual (CC, II:49). Cuando le dice a Aída que ella está enamorada de Jacobo y que debe aceptar su amor, también está revelando una tendencia masoquista. Santiago rechaza el amor paterno y don Fermín se acuesta con Ambrosio, otra figura filial en la estructura de la obra, que cumple la función de sustituir el amor que ha perdido de su propio hijo.

Hay muchos ejemplos de la presencia del perro en el inicio de *Conversación en la Catedral*: Santiago escribe sobre los perros rabiosos de Lima; En la primera página de la novela Santiago espanta un perro que viene a lamerle los píes y tiene miedo de que pueda estar rabioso (CC, I:13); Un lustrabotas espanta a los perros que merodean entre las mesas cuando Santiago habla con Norwin (CC, I: 15); Al llegar a casa se entera de que se han llevado a Batuque a la perrera municipal. Va a recoger el perro y cuando lo ha encontrado va a La Catedral para tomar cerveza y charlar con Ambrosio. El resto de la historia es un largo paréntesis constituido por el diálogo entre Santiago y Ambrosio, a menudo interrumpido por el ladrido de Batuque.

Según la interpretación freudiana el perro funciona como símbolo del padre y Boland (2003:25) ha descubierto una serie de semejanzas entre las descripciones de Batuque y de don Fermín. También ha mostrado otro nexo deliberado entre don Fermín y Batuque, establecido mediante asociaciones, lo que Vargas Llosa y Boland llaman los vasos comunicantes: Batuque sale del cajón de ropa sucia mientras que el padre es enterrado con sus trapos sucios, es decir sus vicios sexuales (Boland, 2003:26). Lo cual significa que al final cuando Santiago regresa borracho a casa con Batuque, ha rescatado la imagen del padre y trae su memoria lavada a casa.

La novela es una crónica que exorciza la figura paterna. La crónica que Santiago escribe sobre los perros rabiosos funciona como un símil de la crónica que el escritor escribe sobre la figura paterna, y su oficio se transforma en un parricidio. Ambrosio y su amigo matan un perro dentro de un costal, lo cual cumple la función de ser una metáfora del parricidio.

Boland explora la asociación entre Santiago y el apóstol Santiago, a veces llamado Matamoros. En una ocasión Chispas advierte a Santiago que hay moros en la costa, con este enunciado quiere advertirle que su padre escucha la llamada. Boland interpreta esto como una pista deliberada para una lectura freudiana de la novela: Santiago tiene que matar al padre, de la misma manera que Santiago mataba a los moros según la leyenda (Boland, 1988:88). Algo que corrobora esta interpretación es que tanto San Fermín como Santa Amalia eran santos que fueron decapitados por su fe, y por lo tanto parece que el autor utiliza el nombre de santos como una estrategia deliberada para dirigir la lectura hacia una dirección concreta.

La segunda pareja edípica es la de Ambrosio y Trifulcio. Trifulcio es el hombre fuerte y bruto que en la primera escena en la que aparece come un buitre en la cárcel. Al salir de la cárcel va a Chincha, donde queda llorando en una plaza pensando en su vida. Después va a casa de la madre de Ambrosio quien le regaña por no preguntar por sus hijos. Perpetuo, uno de ellos, ha muerto y Trifulcio responde que no le interesan los muertos (CC, I:145). Después sale de la casa junto con Ambrosio y van a tomar un par de cervezas. El padre termina por robar a su hijo a quien amenaza con una navaja, a pesar de que Ambrosio dice que le hubiera dejado el dinero voluntariamente. Más tarde Trifulcio empieza a trabajar para Arévalo, uno de los hombres de Odría. Al final muere en un mitin político al lado de Ludovico, un amigo de Ambrosio. Ludovico cuenta a Ambrosio la muerte de Trifulcio sin que ninguno de los dos se den cuenta de que está hablando del padre de Ambrosio (CC, II:144-54). Este hecho puede ser interpretado como una advertencia: *Conversación en la Catedral* es, sin que el lector se dé cuenta, la historia de la muerte del padre del autor, es una historia del parricidio.

Como una consecuencia del enfrentamiento con el padre, Ambrosio no puede llevar a cabo el parricidio simbólico y por eso queda psicológicamente castrado y acomplejado, Ambrosio es un cobarde y un celoso, y es probable que su motivo para matar a la Musa fuera los celos.

Los gallinazos aparecen en varias ocasiones en la novela. La primera vez cuando la historia de Ambrosio empieza, o sea, cuando el narrador de tercera persona narra el último día de cárcel de Trifulcio. El narrador describe un gallinazo de plumaje negro y ojos sangrientos que captura y devora una iguana, en vuelo. El buitre se aleja pero luego vuelve y los presos lo matan a pedradas, después Trifulcio se lo come (CC, I:130-34).

El buitre cumple una función en el contenido aparente de la novela como símbolo o presentimiento de la muerte. Según la interpretación freudiana funciona como un símbolo del escritor. Trifulcio, representación deliberada de la figura paternal, mata y se come un buitre, es la representación del padre que se come a su hijo. Según Baldori de Baldussi (1974:162) cada gallinazo más grande devora a las víctimas más pequeñas.

Hay otras referencias al gallinazo: una es la misma expresión: "No gastes pólvora en gallinazo", presente ya en *La ciudad y los perros*, esta vez exclamado por Cayo Bermúdez (CC, I:227); Cuando Ambrosio, Ludovico e Hipólito van a una barriada hay gallinazos volando (CC, I:248); Amalia y Ambrosio ven gallinazos en el techo de la morgue de Pucallpa y más tarde cuentan gallinazos cuando hacen cola para entrar al hospital por el embarazo de Amalia (CC, II: 175, 237); El Padre de Cayo Bermúdez se llama el Buitre, los rumores dicen que vivía de los cadáveres ya que las comisiones que cobraba eran tan altas que la gente se mataban al intentar pagarlas (CC, I:54).

La tercera pareja edípica es la de Cayo y el Buitre. El Buitre echa a Cayo de casa por haberse casado con una mujer de clase baja, y jamás vuelven a reconciliarse. Siendo de una de las familias más poderosas de Chincha Cayo es condenado a una vida miserable por haber decepcionado a su padre, quien prefiere malgastar su fortuna antes de dejarle algo a su hijo. Pero su suerte cambia cuando empieza a trabajar para Espina. A pesar de llegar a ser uno de los hombres más poderosos del Perú sigue siendo un acomplejado. A parte de ser un castrado psicológicamente Cayo también es sexualmente impotente, no es capaz de disfrutar del sexo, y su único placer proviene de su actitud sadomasoquista.

El dragón representado en el cubrecama y en la cama de Hortensia funciona como otro símbolo del padre (CC, I:221-22, 344). El dragón es un monstruo, relacionado con la cama de la musa y con el sexo. La impotencia sexual es el monstruo personal de Cayo y el dragón es la representación simbólica, según la interpretación freudiana, de su castrador, o sea de se su padre (Boland, 2003:40).

En una ocasión Cayo dibuja nueve círculos que representan el infierno en el que él va a hundir a la gente. Cayo propaga su conflicto edípico y convierte la vida de sus víctimas en un infierno. Los nueve círculos han sido observados por pocos críticos. Para Luis A. Diez (1972:179-80) constituyen una resonancia de la interioridad no expresada de Cayo. Para Rosa Baldori de Baldussi los nueve círculos que Cayo traza durante su conversación con Espina constituyen un detalle completamente secundario, que según ella podría ser significativo para una interpretación de tipo grafológico. Baldori de Baldussi escribe. "Tal vez

esas nueve figuras, a la vez que van marcando el tiempo que transcurre, podrían ser una proyección simbólica de los rodeos que da Cayo para evadir su culpabilidad ante el amigo a quien traiciona […]" (Baldori de Baldussi, 1974:181-82).

Los nueve círculos que Cayo Bermúdez dibuja funcionan como una alusión a los nueve círculos del infierno de Dante. Cayo, que representa el mal dentro de la novela, tortura y atormenta a los otros, y reconoce que es él quien tiene que ocuparse de los asuntos sucios del régimen. Es probable que los nueve círculos sean parte del contenido deliberado de la obra y el número nueve se repiten en la composición del segundo capítulo de la obra, como se puede ver en el esquema de la disposición de la obra. Como se verá más adelante los nueve círculos reaparecen de una forma levemente alterada en *La tía Julia y el escribidor*.

A pesar de que las tres figuras filiales tienen estrategias muy diferentes de adaptación, las tres son acomplejadas y no llegan a liberarse de la sombra de sus padres. Al mismo tiempo las tres figuras paternas son temibles: Trifulcio por su físico imponente y por su carácter, don Fermín por su poder y sus influencias y el Buitre tanto por su físico como por sus influencias. Los hijos no son capaces de vencer a sus padres, son castrados por el furor paterno y quedan impotentes ante el mundo cada uno de una manera: Ambrosio y Santiago por cobardía y por celos, y Cayo por venganza e impotencia sexual.

Las tres figuras paternas mueren durante el transcurso de la novela: Don Fermín muere en un segundo ataque de corazón (CC, II:168), tras de haber sido matado simbólicamente por Cayo, ya que es él quien desencadena su derrota; Trifulcio que mata al buitre, símbolo deliberado evidente del escritor, muere en las protestas políticas que en cierta forma fueron iniciadas por Santiago y sus amigos en San Marcos; El Buitre muere en Chincha, dado que su mote tiene una carga simbólica, por asociación se podría decir que es simbólicamente matado por Trifulcio, ya que es él quien se come un buitre.

Parece que la muerte del padre ha sido necesaria para que todo vuelva a ser como antes. Pero debido a que ni Santiago, ni Cayo, ni Ambrosio, han resuelto sus conflictos edípicos, todo no puede volver a ser como antes. Santiago se ha convertido en un masoquista mientras que Cayo es un sádico impotente y Ambrosio parece ser el autor de un crimen pasional.

La muerte de las figuras paternas tiene una consecuencia trágica para las figuras filiales, su condición de acomplejados se perpetúa. Si no han conseguido resolver el conflicto edípico cuando sus padres estaban vivos, tampoco podrán

resolver el conflicto cuando han muerto, ya no tendrán posibilidad de confrontarlos de nuevo.

Santiago vuelve a amistarse con su familia después de la muerte de don Fermín, y después ya no vuelve a enemistarse con ellos (CC, II:278). A pesar de ello al terminar la novela ha quedado atrapado en el laberinto edípico. Santiago tiene una sensación de que el tiempo ha quedado suspendido al conversar con Ambrosio y quiere irse de La Catedral pero en vez de marcharse pide más cerveza (CC, I:26). Es como si Santiago estuviese atrapado en el pasado, incapaz de comprender el porqué. Tanto en su conversación con Ambrosio como en la conversación con Carlitos está buscando la razón de su fracaso vital. Las razones que encuentra son los celos, la timidez, la cobardía y la falta de fe. Pero sigue sin comprenderse a sí mismo, como si estas razones no fueran suficientes, y sigue sin comprender la razón profunda de su fracaso.

Puede ser que el drama edípico quede resuelto en parte, como opina Boland. Pero es importante distinguir entre el análisis de los caracteres y el análisis del conjunto de la obra, y en el caso del personaje de Santiago nada es resuelto.

El presidente Odría parece haber sustituido la figura paterna para Cayo, y quizás por eso le obedece ciegamente, posiblemente para intentar a aplacar al padre furioso.

Cayo dice que no quiere fastidiar a Fermín mediante sus vicios. El único motivo plausible de esta actitud parece ser que es precisamente los vicios que pueden fastidiar a Cayo de verdad, y que por eso tiene miedo de que le salga el tiro por la culata. Cayo es la encarnación de la venganza y del odio, y ha convertido su fracaso vital en un odio dirigido hacia los demás, sin haber podido remediar su impotencia. Cayo es sacrificado por el fracaso de Arequipa, y es sacado del ministerio para tranquilizar a la gente (CC, II:149). Pero no sale tan mal parado ya que ha conseguido una considerable fortuna personal. Según Boland Cayo odia al Buitre porque lo humilla cuando vuelve a Chincha con Rosa, y este odio define, tortura y corrompe la psique de Cayo. Debido al odio se convierte en un sexagenario pervertido. Boland subraya que Cayo nunca deja de ser el hijo atormentado por su padre (Boland, 2003:38, 41).

La muerte de don Fermín ocurrió poco después de la adquisición de Batuque (CC, II:277). El hecho de que Batuque sustituya al padre en la estructura narrativa habla a favor de que el perro sea la representación deliberada del padre. La historia que enmarca la novela cuenta que Santiago escribe sobre la epidemia de rabia en Lima en La Crónica. Esto significa que el autor escribe sobre el padre, o sea sobre el conflicto edípico. Y la rabia es el furor fulminante

que el padre dirige contra el hijo. Ambrosio de hecho dice que Cayo hizo rabiar a su padre cuando explica el porqué de la ruptura entre Cayo y su Padre. En la última página del libro Santiago pregunta a Ambrosio si su trabajo en la perrera acaba cuando se acaba la rabia (CC, II:307). Según la interpretación freudiana esto puede ser comprendido como que Santiago pregunta si el parricidio acaba con la muerte del padre.

La novela es un gran parricidio, como lo son los oficios de Ambrosio y de Santiago. Mientras que Santiago mata simbólicamente al padre escribiendo sobre la rabia, Ambrosio trabaja dentro de la perrera matando a palos a perros metidos en costales (CC, I:21). Santiago dice: "…si me mataban a mi perro, creo que yo los mataba a ustedes – y trataba de sonreír."(CC, I:22). Santiago piensa que a él nadie vendrá nunca a sacarle de la perrera, luego piensa: "…él los mata a palos y tú a editoriales."(CC, I:30).

La forma circular de la novela da la sensación de que la historia es la del eterno parricidio. Para Santiago nada queda resuelto cuando vuelve a casa, ha rescatado al perro de la perrera sólo para continuar escribiendo sobre la rabia. Está eternamente atrapado en el laberinto edípico. Carlitos le dice que parece una vieja puta recordando su juventud y que parece que dejó de vivir a los 18 años (CC, I:172).

Santiago escribe sobre la rabia de Lima, y en cierto sentido es mediante la máquina de escribir que intenta enterrar a su padre. Una alusión a este tema es que cuando Santiago entra en La Crónica la maquina de escribir le parece un pequeño ataúd (CC, I:224). Carlitos piensa que es la profesión de periodista la que le ha jodido a él y cuando se pone malo de salud mental se levanta y suelta la máquina de escribir, que se estropea (CC, II:276).

Conversación en la Catedral trata de las relaciones familiares, y sobre todo de las relaciones paterno-filiales. Santiago le dice a Ambrosio que no tiene hijos, que no ha querido ser *papá*, pero que quizá va a tener hijos algún día (CC, I: 112). Es significativo que el término que Santiago emplea sea *papá* y no *padre* que sería lo más apropiado. Es como si Santiago dijese que no quiere identificarse con o ser como su padre, que no quiere seguir repitiendo el drama edípico. Ana ha abortado el feto de ella y Santiago, de esta manera él puede evitar a convertirse en padre. Debido a su impotencia Cayo no tiene hijos y Ambrosio tiene una hija que ha abandonado.

A parte de los tres protagonistas masculinos hay una protagonista femenina, Amalia. Ella primero da luz a un niño que nace muerto. Amalita Hortensia nace tras un segundo embarazo complicado. Amalia muere en un tercer parto y la

criatura tampoco puede ser salvada. Ella funciona como una representación simbólica de la madre que como ella es percibida como una víctima en la autobiografía del autor.

A parte de los cuatro personajes centrales hay otros hijos en la historia. Ambrosio dice que el Pancras que trabaja en la perrera está buscando a su hijo, y que no quiere morirse sin saber si éste salió tan feo como él. Ambrosio también dice que él se pasa los días pensando en Amalita Hortensia (CC, I:113). Un día Zoila lee una noticia que le parece horrible y que trata de alguien que vende a sus hijos (CC, I:163). Varios fetos mueren en la novela, o bien espontáneamente o bien a causa de abortos.

Ataúdes limbo, el nombre de la empresa de Ambrosio, funciona como un presagio de lo que va a ocurrir. De la misma manera los buitres son pájaros de mal agüero. En el segundo parto de Amalia el médico le dice que no va a poder salvarla si se queda embarazada otra vez. Y cuando va a dar luz por tercera vez la criatura muere y ella también. Amalia es enterrada en uno de los ataúdes de Ataúdes Limbo.

Ataúdes limbo tiene otra función simbólica más amplia, ya que los fetos que mueren en la novela son tres: dos de Amalia, y uno de Ana. El limbo es, según la doctrina cristiana, el lugar a donde van las almas de los profetas anteriores a Jesucristo hasta su resurrección, cuando podrán pasar al cielo, y de los que mueren sin bautismo antes del uso de la razón.

El punto de partida de la segunda lectura es que los tres personajes centrales están marcados por el conflicto edípico. El texto está salpicado de contenido edípico que anima a revelar las razones profundas del psique de los personajes.

Los tres enigmas de la novela son: el porqué de que Santiago se sienta fracasado, la causa de la situación pésima de Perú y el motivo del asesinato de la Musa. Parece que hay una explicación que resuelve y explica los tres enigmas a la vez: el parricidio frustrado, o el conflicto edípico sin resolver que desemboca en la personalidad castrada de los personajes centrales: Santiago está jodido porque no ha sido capaz de resolver el conflicto edípico, Perú está jodido porque está gobernado por hombres castrados, ejemplificados por Cayo, Ambrosio es un castrado que mata Hortensia por celos, y repite la traición de su padre cuando abandona a su hija y así la estructura edípica vuelve a repetirse.

El contenido edípico es tan obvio y recurrente que sería un error atribuirlo a mecanismos inconscientes y al contenido latente de la obra. Como advierte Boland (2003:20) el escritor despierta la curiosidad en el lector y lo incita al

desciframiento del contenido edípico gracias a la limitada y sólo parcial inspección del mundo interior de los personajes.

Los datos autobiográficos sembrados en el texto, junto con los conflictos evidentes de índole edípica de los personajes, invitan a una interpretación psicobiográfica de la obra. El autor, igual que sus personajes, es víctima de la rabia de la figura paterna, representado por Trifulcio, pero también es víctima del sistema corrupto de Perú, representado y propagado por hombres como Cayo. Santiago es víctima de un doble filicidio, tanto en la relación con su familia como en su relación con el país, según la autobiografía del autor lo mismo puede decirse de Vargas Llosa.

En su estudio de *Conversación en la Catedral* Boland encuentra una frase que parece ser una afirmación de los ritos arcaicos descritos en *Tótem y tabú*: "en el Perú estamos en la edad de la piedra." (Boland, 2003:24). Más que un apoyo para la teoría freudiana del Perú de la década de los años cincuenta, esta frase puede ser entendida como que el conflicto edípico subyace a cualquier cultura en cualquier tiempo. Éste es probablemente un mensaje deliberado de las obras de Vargas Llosa y ello concede universalidad tanto a sus obras como lo que él entiende como su propio conflicto edípico.

Cayo, Santiago y Ambrosio provienen de diferentes capas sociales, también son representantes de diferentes razas, lo cual también contribuye a dar una validez universal al conflicto edípico. A pesar de ser de diferentes razas y de pertenecer a clases diferentes, los tres personajes filiales sucumben en el conflicto edípico. Lo cual significa que el conflicto edípico es universal, todo el Perú es afectado, y por lo tanto es normal que el autor también esté sumergido en el drama edípico y que su obra esté salpicada de ello. El Perú como Santiago está jodido por ser víctima de un trauma edípico.

Otro aspecto que contribuye a una interpretación que va más allá del universo ficticio y abarca la vida del autor es el procedimiento técnico que Vargas Llosa llama los vasos comunicantes. Esta técnica implica que los acontecimientos en un nivel o ámbito dentro de la novela tienen su correspondencia o repercusión en otro nivel o ámbito. Las diferentes historias se tocan y lo que ocurre en un nivel tiene resonancia en otro nivel. Gracias a este procedimiento es fácil interpretar la vida del autor como una función de su literatura y al revés: la vida del autor tiene puntos de contacto con los personajes dentro del universo ficticio.

5 Lectura freudiana de *Pantaleón y las visitadoras*

Pantaleón y las visitadoras carece de datos autobiográficos, pero el escritor conoció personalmente las guarniciones de la selva peruana en dos viajes, uno en 1958 y otro en 1962. En el prólogo de la edición citada Vargas Llosa explica que la historia del servicio de las visitadoras está basada en un hecho real: el ejército peruano organizó un servicio de prostitutas para aplacar la ansiedad sexual de los soldados destinados en la selva.

La falta de datos autobiográficos no significa que la obra no gire en torno del mismo contenido edípico que las obras analizadas hasta ahora, pero significa que el contenido edípico sí es menos obvio en esta obra.

Luchting advierte que Pantaleón carece de padre y que el ejército cumple la función de sustituir a su padre para él. Su condición como hijo es sufrir, y a pesar de ser el hijo modelo no se salva (Luchting, 1989:116). Según Boland este aspecto constituye el pivote de la novela, es el enigma que al ser resuelto explica todo lo demás. Boland explica que la ausencia del padre empuja a Pantaleón a enrolarse y a dedicar su vida al Ejército, institución patriarcal por excelencia (Boland, 2003:67).

Pantaleón está predestinado por su condición de huérfano de padre según Luchting y Boland. Es descrito como un neurótico y además tiene una relación extraña con su madre. Viven juntos y aunque esto es una costumbre nada inusual en las culturas latinas, es más llamativo que en los sueños de Pantaleón la imagen de la madre se confunde con la imagen de Chuchupe, una mujer que dirige un prostíbulo (PV:263-68). Según Boland (2003:67) esta monstruosa imagen de la puta-madre revela el deseo carnal que Pantaleón siente hacia su madre.

El único acceso que el lector tiene al mundo interior de Pantaleón son sus sueños. Estos tienen un contenido edípico explícito. Pantaleón muestra tener una personalidad típica del neurótico. Además tiene hemorroides y sufre de estreñimiento, lo cual puede ser interpretado como un eufemismo de su carácter anal o neurótico acorde con la concepción freudiana. Esto corrobora la imagen de Pantaleón que es dada en la novela: Pantaleón es un neurótico compulsivo sin contacto con sus sentimientos, que organiza su vida en función de fuerzas exteriores.

Pantaleón está atormentado por los celos, un rasgo típico del neurótico, que siente a pesar de que la Brasileña es una prostituta (PV:289). Ella le dice a

Pantaleón que es mejor que él reconozca que tiene celos (PV:290). El siguiente párrafo pertenece a otra trama narrativa pero está asociado con el anterior: "Por qué no eres más franco y en vez de hablar de principios reconoces que tienes celos de los diez soldaditos de Lagunas. - ¿Creías que disminuían? Nada de eso, Tigre, aumentan como un incendio en el bosque…" (PV:290-91). Aunque el general Scavino habla de los hermanos del Arca su comentario al mismo tiempo puede ser entendido como una alusión a los celos de Pantaleón.

La impotencia es otra característica del acomplejado, ya que según la concepción freudiana es entendida como una consecuencia de no haber resuelto el conflicto edípico. Un ejemplo de la presencia de la impotencia en la obra es que algunos personajes creen que mantener relaciones con una mujer mientras que tiene la regla, puede producir impotencia (PV:75).

En las sermones del Hermano Francisco hay unos enunciados en mayúsculas: … del Hijo QUE MURIÓ EN LA CRUZ (PV:16); La madera sintió SU cuerpo, se enrojeció con SU sangre, recibió SUS lágrimas, se humedeció con SU sudor (PV:31); Por eso ÉL no murió ahogado… (PV:39); EL QUE MURIÓ EN LA CRUZ (PV:42). Y en *La epístola a los buenos sobre los malos* se puede leer las siguientes palabras y frases en mayúscula: Del HIJO QUE MURIÓ EN LA CRUZ... BUENOS… MALOS… HERMANAS y HERMANOS DEL ARCA… CRUCIFIXIÓN… CRUZ… BUENO… MALO... ¡NO!... BIEN… HIJO QUE MURIÓ EN LA CRUZ… MALDAD… BUENO… MALOS… CLAVOS… MADERA… CRUCES… HERMANDAD… BUENAS… ARCAS… BUENOS… HIJO QUE MURIÓ EN LA CRUZ… MOMENTO FINAL… MAL… BIEN… CRUCES… HIJO QUE MURIÓ EN LA CRUZ (PV: 344-346).

Esto es una exposición de la visión que el Hermano Francisco tiene del cristianismo, en la que las alusiones al sufrimiento son obvias, como también lo son las alusiones que tienen que ver con el hijo y la tendencia a entender el mundo en términos del bien y del mal.

En la primera página de la novela se habla de alguien al que se ha crucificado para anunciar el fin del mundo. El Hermano Francisco es crucificado por los hermanos del Arca que también crucifican a un niño, a una anciana y a un suboficial, este último sobrevive. Estas crucifixiones pueden ser entendidas como una representación de la crucifixión de toda la familia: el hijo, la madre y el padre y es llamativo que sea precisamente la representación del padre que sobrevive. Aquí se ve cómo se repite el tema de la familia ya expuesto en *Conversación en la catedral*. El Hermano Francisco se autocrucifica, y Pantaleón

hace lo mismo en un sentido figurado. De esta manera se establece una asociación entre el cristianismo y el tema del sacrificio por una parte y el tema edípico por otra. Es como si Pantaleón fuera una figura de Cristo, el Ejército sustituye su padre, de la misma manera que Cristo, según una interpretación freudiana de su historia, sustituyó a su padre desconocido con Dios.

Los nombres bíblicos de la novela corroboran esta asociación. El barco de las prostitutas se llama Eva como la primera mujer según la Biblia. Fue ella quien tentó a Adán e incitó al hombre al pecado. El hidroavión que utilizan para transportar a las visitadoras se llama Dalila. Dalila fue la amante de Sansón a quien traicionó, y quien se convirtió en símbolo de la traición y de la tentación. La mujer, representada por la prostituta, está por lo tanto íntimamente relacionada con la tentación y la traición en esta novela.

El río Amazonas, también conocido como el río mar, es un símbolo de la novela. El río es símbolo de la vida pero también del origen de la vida, y la Brasileña muere a poca distancia de donde nace el río mar (PV:318). El centro de las visitadoras está ubicado a las orillas del río, asociado con la serpiente que funciona como símbolo del mal. Esto establece un nexo entre el servicio de las visitadoras y el pecado.

No hay ninguna información sobre el padre de Pantaleón. Cuando la madre de Pantaleón se convierte en una seguidora del Hermano Francisco su esposa teme que vayan a crucificar a su hija. Pantaleón llega a ser padre durante el transcurso de la obra pero su esposa le abandona con su hija cuando se entera de sus actividades. La consecuencia es que Pantaleón pierde a su hija y a su esposa para poder seguir con la Brasileña. Ella es huérfana, su padre es desconocido y su madre la abandonó cuando era pequeña.

A primera vista la vida de Pantaleón no parece tener nada en común con la del Hermano Francisco a parte de que vivan en Iquitos durante el mismo tiempo, pero algo más les une: El día que Pantaleón llega a Iquitos el Hermano Francisco tiene un mitin; los dos llegan de lugares remotos a Iquitos; en el transcurso de la novela indirectamente dan de vivir a Sinchi.

Antes de la llegada de Pantaleón el futuro centro logístico del servicio de las visitadoras estaba habitado por buitres. Los buitres se fueron cuando Pantaleón apareció y reaparecen cuando él abandona el lugar (PV:52, 374). El buitre funciona como un símbolo del autor, representado por Sinchi en la obra, que como él vive de hablar de otros.

Sinchi puede ser entendido como una representación del escritor ya que trabaja en la radio. A Sinchi también le regalan un loro, un pico de oro, como él (PV: 216). Aunque cabe la posibilidad de que el autor sea inconsciente de la asociación entre él y Sinchi es probable que Sinchi sea una representación deliberada del escritor, por los nexos evidentes que hay entre los dos. Sinchi también está deliberadamente relacionado con el buitre, ya que Pantaleón corre tanto a los gallinazos como a él del lugar donde establece el prostíbulo más eficaz del Perú. Es probable que la relación entre Sinchi y Pantaleón funcione como una representación deliberada de la relación entre Vargas Llosa y su padre. Sinchi representa el autor mientras que Pantaleón representa a su padre. El paralelismo entre Pantaleón y el padre es evidente y la obra puede ser interpretada como un intento de ridiculizar al padre neurótico ajeno de sus sentimientos. Pantaleón es una imagen caricaturesca del padre que abandona a su hija y esposa para irse con una prostituta. Algo que corrobora que Pantaleón es la representación deliberada del padre es el hecho de que Pantaleón toma Alka-Seltzer, una costumbre de Ernesto Vargas, quien según la autobiografía de Vargas Llosa no tomaba alcohol (Vargas Llosa, 1993), como Pantaleón tampoco hacía antes de su llegada a Iquitos.

La radio está asociada con ser padre, ya que felicitan a Pantaleón por el nacimiento de Gladys, en mensaje radial en clave, en la Radio Nacional (PV: 202-3).

En los sueños de Pantaleón hay números que están asociados con el orden y la organización. Estos números se convierten en perros, símbolo del padre según la interpretación freudiana. Ordenar y organizar son características compulsivas de Pantaleón que a su vez las asocia con los perros que como hemos visto están asociados con los números. De esta manera es mediante la obsesión, o la neurosis de Pantaleón, que se establece un nexo deliberado entre él y la figura del padre.

En una ocasión Pantaleón (representación deliberada del padre) amenaza a Sinchi (representación deliberada del hijo) con matarlo con un tiro en la cabeza (PV:302), algo que el padre del autor hizo según la autobiografía de Vargas Llosa.

6 Lectura freudiana de *La tía Julia y el escribidor*

La tía Julia y el escribidor es la novela más explícitamente autobiográfica de Mario Vargas Llosa. Este hecho se debe a que la mitad de la novela es una ficcionalización de su biografía y según el autor incluso los episodios más inverosímiles están basados, por lo menos en parte, en hechos reales. La base biográfica contribuye a la mitificación de la biografía del escritor, ya que es difícil distinguir lo estrictamente biográfico de lo inventado y de lo exagerado. El contenido autobiográfico presente en la obra invita a una interpretación psicobiográfica.

El contenido edípico de la historia de Mario es obvio y con mayor seguridad deliberado, y el hecho que la primera película que Julia y Mario van a ver juntos se llama *Madre y amante* puede ser entendido como una prueba de ello (TJE:24). La alusión edípica no podría ser más explícita. El título de la película puede leerse como una referencia a Electra o a Edipo, lo cual establece una relación entre la tragedia griega y el melodrama, que ven en el cine.

Hay muchos ejemplos del contenido edípico: Mario vive en casa de sus abuelos, de esta manera se pone al mismo nivel que sus padres, no es un hijo de sus padres sino un igual (TJE:391); Piensa en su abuelita y en su madre cuando quiere desinflar su erección (TJE:396); Nancy le dice a Mario que el padre de él le va a matar (TJE:342); Javier dice que el problema verdadero es el padre de Mario (TJE:440). Todas estas referencias al conflicto edípico invitan al lector a interpretar la obra en términos edípicos.

Julia tiene el papel del psicoanalista de pacotilla, lo cual ha sido señalado por Boland. Ella dice que Mario le hace confidencias porque le recuerda a su madre (TJE:117). También dice que Mario quiere casarse con ella para mostrarse grande (TJE:316). Ridiculizar la interpretación psicoanalítica mostrando ser consciente de las supuestas implicaciones edípicas de su propia historia, puede ser comprendido como una estrategia defensiva.

El padre de Mario escribe que va a matarle de cinco balazos como a un perro (TJE:451). Esto tiene una base real según el autor que dice que nunca llegó a ver el revólver de su padre, pero que lo escuchó dispararlo una vez y que el padre amenazó con matarle (Vargas Llosa, 1993:63). El padre dice que mata los perros con el revólver y para Mario la máquina de escribir es un substituto del revólver o de la potencia. El significado freudiano parece ser que Mario mata a los perros, representación deliberada del padre, con la maquina de escribir.

Todas las radionovelas revelan un contenido edípico y hay varias representaciones de perros: El primer ejemplo es Puck, un foxterrier que se despide de Alberto de Quinteros con ladridos alegres en la primera radionovela (TJE:32); Cuando Lituma y su ayudante van hacia un vertedero donde hay perros salvajes, para echar el cuerpo del africano que Lituma encontró en el puerto, un perro sale ladrándoles de la sombra (TJE:110-1); La doctora Lucia Acémila de la quinta radionovela, tiene un gran danés, el perro castrador de *Los cachorros* (TJE:245). En la parte biográfica también hay representaciones de perros. Nancy, la prima de Mario, tiene un perro que se llama Lasky, que siempre quiere morder a Mario (TJE:219).

Alberto de Quinteros y Lucia Acémila se llevan bien con los perros, mientras que Mario se lleva mal con los perros. Siendo una representación freudiana supuestamente deliberada del padre, este hecho puede ser entendido como que el perro marca la diferencia entre personajes filiales y paternos.

En la primera radionovela la religión es representada por el hecho de que se celebre la boda en la Iglesia de Santa María que a Alberto no le gusta en absoluto. Alberto es expuesto a un dilema ético como consecuencia de la relación incestuosa entre su sobrino y su sobrina, él es la representación del padre descrito como un cincuentón de nariz aguileña y frente ancha. Albert Bensoussan identifica esta descripción con la de Mario Vargas Llosa (Bensoussan, 1989:88). Esto, sin embargo, no puede ser el caso ya que Vargas Llosa sólo tenía 40 años cuando se publicó esta novela. La descripción más bien coincide con la del padre de Vargas Llosa que tendría alrededor de 50 años cuando la historia entre Julia Urquidi y Vargas Llosa surgió. Esta descripción se repite en todas las novelas y es empleada para señalar las representaciones de la figura paterna.

En la primera radionovela la sobrina de Alberto queda embarazada como consecuencia de una relación amorosa entre ella y su hermano Richard, que está celoso y quiere matar al novio de su hermana.

La segunda radionovela es la única que no contiene un tema edípico evidente. El africano que Lituma encuentra está desnudo, su cuerpo está lleno de cicatrices hechas con navaja y tiene un único diente largo y afilado (TJE:92-95). Mocos, uno de los guardias que trabaja con Lituma, dice que es un colmillo de elefante (TJE:96). Lo cual puede ser entendido como un símbolo freudiano del sexo masculino. Los guardias que suponen que el africano ha llegado de contrabando de África también comentan que no se tapa las vergüenzas (TJE:91). Lituma, descrito como el cincuentón etcétera y por lo tanto representación

supuestamente deliberada del padre, no puede olvidarse del negro, que reaparece en sus sueños.

Zárate, uno de los guardias, dice que ha conseguido estampillas rarísimas que son triangulares en verde, rojo y azul de Etiopia. Estas estampillas de leones y serpientes las consiguió por cinco estampillas argentinas que no valían nada. (TJE:101-4). Es extraño que las estampillas de Etiopía tengan el color verde, rojo y azul, ya que éste es el color de la bandera de Eritrea, que junto con la de Azerbaiyán son las únicas banderas del mundo que tienen estos colores. Los colores de la bandera de Etiopía son los mismos que los de la bandera de Bolivia, pero a la inversa. Este hecho establece un nexo entre la procedencia del negro y Bolivia. El negro parece representar lo ajeno, lo que viene de fuera. El nexo entre Etiopía y Bolivia es reforzado por el hecho de que los que llegan de fuera en esta novela, es decir Camacho y Julia, provienen precisamente de Bolivia. Que las estampillas además tengan forma triangular parece reflejar el conflicto edípico.

En esta radionovela hay otra historia que trata de una mujer que para hacer el amor con su esposo lo obliga a entrar en la casa como un ladrón. Lo cual también revela una tensión edípica: para excitarse necesita imaginar que el esposo es alguien ajeno, el tercero en el drama triangular que es la forma del conflicto edípico. En esta segunda radionovela hay dos referencias a la religión: primero Lituma escucha las campanas de la Iglesia de Nuestra Señora del Carmen dar medianoche y luego el Chato piensa que Lituma es un espíritu. En una ocasión una camarera sugiere que el negro es el Diablo.

Los gallinazos están presentes sólo en la segunda radionovela, que parece ser la más enigmática. Hay media docena de gallinazos sentados sobre el techo de un frigorífico en Callao, están sentados de tal manera que forman una línea recta en la cumbre de la calamina. Lituma piensa que tendrán mucha hambre y que se quedan allí oliendo la muerte a pesar de estar helándose (TJE:85). Los gallinazos también merodean el vertedero donde Lituma y su compañero van a arrojar el cuerpo del negro (TJE:111). La función simbólica aparente del gallinazo es la de ser un pájaro de mal agüero y el anunciador de la muerte. Al mismo tiempo el buitre funciona como una representación del autor. La presencia del buitre puede ser interpretada como la presencia del autor incluso en las radionovelas, que a primera vista no parecen tratar de él o del parricidio.

En la tercera radionovela el Juez Pedro Barreda y Zaldívar funciona como una representación deliberada del padre, descrito como cincuentón etcétera. Él es testigo de la fuerza seductora de Sarita, una Lolita de 13 años, que es mujer y

niña a la vez. Cuando ella empieza a tocarse de una manera escandalosa el juez se siente muy incómodo y llega a creer en la inocencia del presunto violador Gumercindo Tello, y piensa que éste ha sido víctima de la fuerza seductora casi sobrehumana de la niña. Pero nunca se explica el hecho de que el parte médico constata que la niña efectivamente ha sido violada. Al final Gumercindo, que es testigo de Jehová, explica que es impotente y para probar su inocencia y subrayar la veracidad de lo que dice, amenaza con cortarse el pene con un cortapapeles.

El Juez, que es seducido por la niña, reacciona con inculparla a ella y creer en la inocencia de Gumercindo, lo cual puede ser comprendido como una defensa de la amenaza de la castración ya que se identifica con el presunto violador.

En la cuarta radionovela el cincuentón es don Federico Téllez Unzátegui quien, traumatizado por la muerte de su hermana, intenta remediar su mala conciencia por no haber podido impedir su muerte dedicando su vida al exterminio de ratas, que fueron los animales que mataron a su hermana. Su madre murió poco después de la muerte de la hermana y el padre se convirtió en un curandero. Un día cuando Federico ve a sus hijas semidesnudas en la portada de una revista decide castigarlas e incluso piensa en el filicidio, pero le sale el tiro por la culata y toda la familia, cansada ya de sus manías, se le viene encima. Lo llaman tacaño, maniático, inmundo y ratonero, y el lector no sabe si llegan a matarle o no. Si lo hacen es un parricidio, y si no lo hacen es un parricidio simbólico. Cuando está en el suelo una rata se asoma para mirarlo, parece como si sólo estuviera esperando a que dejen de golpearlo para empezar a devorar su cuerpo. Para subrayar el carácter neurótico y anal del tema el narrador cuenta que Zoila, la esposa de Federico, perdió su virginidad sodomíticamente.

En la quinta radionovela Lucho Abril Marroquín atropella una niña llamada Sarita y nunca sabrá si llegó a matarla o no, ya que en el instante siguiente ella fue aplastada por un camión. Los que viven cera del lugar del accidente roban una medalla del Señor de Limpias que Lucho llevaba.

Lucho queda traumatizado y desarrolla una fobia por las ruedas que le impide transportarse por medio de vehículos con ruedas. Tiene también miedo de matar a su hija y su esposa pierde el feto en un aborto espontáneo. Lucho siente que la profecía se cumplió y que al final asesinó a su hija (TJE:232). En los delirios de Lucho su esposa escucha el nombre Herodes (TJE:231) que, según el evangelio de Mateo, fue quien mandó asesinar a todos los niños de Belén por sentirse amenazado por Jesucristo y por lo tanto es uno de los filicidas de la historia. En la terapia la doctora Lucia Acémila incita a Lucho a reconocer su odio hacia los

niños. Lucho se asusta un día cuando está a punto de matar una niña y va a ver a Lucia en taxi. Lucia le dice que está curado ya que ha venido en coche (TJE: 245). La esposa de Lucho se vuelve a quedar embarazada y el único problema que les queda es que Lucho ha empezado a jugar con juguetes y que tiene fobia de la niñez. El contenido edípico es obvio: Lucho ha sido castrado por Sarita, quien se ha convertido en una parricida tras su propia muerte.

La historia de Lucho y Lucia refuerza el contenido psicoanalítico, y el papel de farsante del psicoanalista. La obra parece ser una sátira deliberada del psicoanálisis y para subrayar este punto el narrador dice que Sarita es la verdadera hija de Sófocles (TJE:229).

Esta frase parece indicar que ella, y en extensión todas las víctimas de las radionovelas, tienen una función simbólica. El sentido de la afirmación es enigmático: ¿qué quiere decir? ¿Quién es la verdadera figura de hija en las obras de Sófocles, Antígona o Electra?

Antígona es la mujer que se suicida en una bóveda sepulcral, donde se hallaba presa por haberle rendido honores funerarios a su hermano muerto, a pesar de las prohibiciones del rey Creonte. La muerte de Antígona tiene como consecuencia que se suicide Hemón, el hijo de Creonte. Luego Eurídice, madre de Hemón y esposa de Creonte, se suicida al saber que su hijo ha muerto. Castigar a Antígona por enterrar a su hermano conlleva una serie de tragedias personales para Creonte, se podría decir que es castigado por los dioses.

Electra es la historia de cómo Electra y su hermano Orestes se vengan del asesinato de su padre Agamenón, quien ha sido asesinado por su esposa Clitemestra y Egisto el amante de ella. Electra revela la verdad acerca de la muerte del padre a su hermano quien mata a su madre y al amante de ésta. Al mismo tiempo que Electra y Orestes castigan el asesinato de su padre matan a su madre. Una interpretación psicoanalítica sería que Electra conscientemente castiga a su madre y al amante de ella por haber asesinado al padre, pero inconscientemente mata a su madre por celos, por haberle hecho la competencia, y al amante lo mata por haber elegido a la madre en vez de ella.

Ninguna de las dos tragedias parece explicar quién es la verdadera hija de Sófocles. Es tentador recurrir a la figura de Edipo para explicarla, pero hay otra explicación plausible: Antígona muere, como la niña en la radionovela, pero su muerte es vengada por los dioses y desencadena una serie de tragedias sobre su asesino. Lo mismo ocurre en la quinta radionovela, donde incluso el hijo que la esposa de Lucho espera tener, muere como consecuencia de la muerte de la niña que Lucho atropella. Por estas razones parece que Antígona es la verdadera hija

de Sófocles y que la quinta novela puede ser entendida como una representación moderna de *Antígona*.

La pasión de Vargas Llosa por las obras de Faulkner que suelen tener la forma de tragedias antiguas adaptadas a contextos modernos, hace pensar que las otras radionovelas también son tragedias antiguas disfrazadas. Un ejemplo de ello es que Ezequiel acuchilla a don Sebastián y luego intenta acostarse con la madre de la familia. Esta escena recuerda del inicio trágico de Electra. Hay muchos otros indicios que hablan a favor de esta tesis pero aquí no es necesario explorar este tema más detenidamente, baste decir que las radionovelas pueden ser interpretadas como representaciones de las tragedias antiguas. Vargas Llosa tiene una pasión explícita por lo melodramático:

> El melodrama ha sido una de mis debilidades precoces, atizada por las desgarradoras películas mexicanas de los años cincuenta, y el tema de esta novela me permitió asumirlo, sin escrúpulos. Las sonrisas y burlas no llegan a ocultar del todo, en el narrador de este libro, a un sentimental propenso a los boleros, las pasiones desaforadas y las intrigas de folletín.[41]

Dada esta pasión por lo melodramático parece legítimo sospechar que el autor peruano quiere señalar el parentesco entre lo melodramático y las tragedias antiguas, y que el contenido freudiano es deliberado.

En la sexta radionovela Ezequiel Delfín, un joven de 20 años con el hábito del Señor de los Milagros, acuchilla a don Sebastián, el padre cincuentón de la familia Bergua, en cuya pensión el joven está alojado. Después intenta acostarse con Margarita Bergua, la madre de la familia, a pesar de que ella es fea y coja, y a pesar de que la hija de la familia es una mujer hermosa y virgen. Pero Margarita se defiende y Ezequiel termina encerrado en un manicomio. Después de muchos años logra escapar tras haber matado a un enfermero y a un anciano. Ezequiel dice que va a apagar un incendio en la pensión de los Bergua, que según él ofenden a Dios. En esta radionovela es obvio que Ezequiel quiere sustituir al padre de la familia, y que quiere tener relaciones sexuales con la madre.

En la séptima radionovela el reverendo padre Seferino Huanca Leyna tiene 50 años y es hijo de Teresa, una lavandera negra que fue violada por un joven de una buena familia. Ella que ya tenía ocho hijos intentó abortar pero no lo consiguió (TJE:317). La protectora de Seferino es Mayte Unzátegui, cuyo hijo ha sido devorado por las ratas. Seferino quiere reemprender las cruzadas y está a favor de los abortos y de los preservativos y ayuda las mujeres en su oficio de

[41] En el prólogo de la edición citada de *La tía Julia y el escribidor*, Madrid: Punto de lectura, 2006, (el prólogo fue escrito por Mario Vargas Llosa en Londres el 30 de junio de 1999).

prostitutas. Seferino es el fruto de una violación e intenta compensar su condición tanto con Mayte, que se convierte en su madre de repuesto ya que su verdadera madre no quiso tenerle, como con su oficio, donde él se convierte en el padre espiritual de los vecinos del barrio. Seferino arregla los asuntos con los puños y quiere venganza cuando por fin es vencido por el pastor evangelista don Sebastián.

En la penúltima radionovela Joaquín Hinostroza Bellmont arruina a sus padres, quienes el narrador describen como el hombre del tic y la tía hipocondríaca. Al final los padres mueren. A pesar de ser de una familia de la nobleza limeña Joaquín sólo ha sido capaz de ser árbitro de fútbol, aunque llega a ser uno de los mejores. Se enamora de Marimacho y cuando llega a la edad de 50 años se convierte en un borracho como consecuencia del amor no correspondido.

Joaquín es árbitro de un partido entre Bolivia y Perú que termina en un holocausto. Un compañero de Lituma mata al negro de la segunda radionovela para defender a Joaquín, ya que venía a por él. Esta muerte desencadena una catástrofe. El narrador insinúa que Joaquín violó a Marimacho de joven y que el verdadero nombre de Marimacho es Sarita Huanca Salaverría, quien al final es asesinada por Lituma de tres tiros.

En la última radionovela Crisanto se enamora de Fátima, fruto de una relación entre hermanos. Esta radionovela llega a nombrar casi todos los personajes centrales de las radionovelas previas. Se insinúa que Fátima es la hija de Richard Quinteros y de su hermana y al final de la historia Richard y Fátima son amantes. El padre de Crisanto es devoto del Señor de Limpias. Todos quedan aplastados por el terremoto dentro del convento y un gran angelote de piedra se derrumba y bloquea la puerta impidiendo que nadie pueda salir (TJE:435). Dentro del convento Fátima y Richard consiguen sobrevivir a un incendio que duraba siglos pero cuando por fin intentan salir del edificio el suelo se derrumba y caen a una cueva colonial donde mueren (TJE:436, 437).

El tema edípico es un aspecto central en todas las radionovelas, lo cual ha sido señalado por Herlinda R. James (1984). Como ya ha sido mencionado los nueve círculos que trazaba Cayo en *Conversación en la Catedral* están presentes en *La tía Julia y el escribidor* aunque de una forma levemente alterada: los nueve círculos del infierno dantesco son las nueve radionovelas de Camacho, es allí donde el autor va a hacer sufrir a la figura paterna, cuya presencia se da en todas las radionovelas a través de la representación deliberada del padre que coincide con la descripción del padre del autor.

El tío Lucho cumple 50 años en la novela, lo cual puede servir como un indicador de la edad del padre de Mario (TJE:79). Julia dice que los hombres se vuelven viejos verdes a partir de los cincuenta años (TJE:81). Pedro Camacho también tiene 50 años, aunque la descripción de la representación del padre por lo demás no encaja con él en absoluto. Parece que el cincuentón presente en todas las novelas es la representación deliberada del padre del autor, introducida en un círculo tras otro hasta el gran final cuando todos quedan aplastados.

Las preguntas que terminan la última radionovela parecen confirmar la tesis de que las nueve radionovelas son los círculos del infierno: "¿Era el diablo quien se los llevaba? ¿Era el infierno el epílogo de sus amores?..."(TJE:437). Caen al infierno, en los adentros de la tierra, donde mueren. El negro que Lituma encuentra en la segunda radionovela es comparado con el Diablo y es quien desencadena la catástrofe.

Las nueve radionovelas funcionan como el parricidio en esta obra, porque en el plano que trata de la vida de Mario el joven no se atreve a encararse con su padre. Y aunque llega a casarse con su tía política sin el consentimiento de sus padres, en lo demás hace lo que el padre le pide. Es un rebelde que no se atreve con el padre amenazador y así las radionovelas cumplen la función parricida, de la misma manera que las novelas del autor lo hacen.

El contenido freudiano de la novela presenta el conflicto edípico en todos los niveles, como un tema subyacente e inevitable. Un ejemplo de esto es la impotencia. Adolfo Salcedo, un antiguo amante de Julia, ha quedado impotente como consecuencia de que le robaran en el pleno acto de hacer el amor en EE.UU. Ahora a Salcedo su pene sólo le sirve para orinar, y lo mismo le pasa a Gumercindo. Cuando Julia empezó a salir con Salcedo ella había ocupado el lugar de Carlota, su antigua novia. Julia dejó a Salcedo cuando se dio cuenta de que estaba impotente. Después empezó a salir con Mario, que estaba artísticamente emasculado.

Los celos también están presentes en la obra: Alberto de Quinteros bromea diciendo que su esposa le está poniendo los cuernos en Europa y Mario se siente celoso cuando cree que Julia le engaña con otro hombre.

Como todos los personajes de la obra, el autor es víctima de un padre castrador e intenta superar el conflicto edípico mediante sus ficciones. Escribe ficciones que transforma en un parricidio simbólico, que le ayuda a vivir. Es su estrategia de adaptación, y ésta le da potencia artística. Es castrado en la vida real pero no como artista. Éste es el contenido freudiano, y si este contenido es deliberado constituye otro eslabón en la mitificación autobiográfica del autor.

El contenido aparente de la parte autobiográfica es el proceso de liberación del autor, tanto sexualmente como artísticamente. El contenido freudiano y supuestamente deliberado de la obra se da a través del contenido edípico, el final en suspensión, la tragedia y sobre todo el parricidio de las radionovelas. La interpretación freudiana de la obra revela que los autores se pueden liberar de su trauma edípico mediante sus ficciones.

El revólver del padre funciona como un símbolo de la potencia. El padre primeramente amenaza a Javier, un tío de Mario, con el revólver (TJE:439). Luego en una carta amenaza con matar a Mario de cinco balazos como a un perro si Julia no abandona el país dentro de 48 horas (TJE:451). Mario siente amargura e impotencia y desea que tuviera el dinero suficiente para comprarse un revólver. Hay otras referencias al revólver: Un futbolista argentino ha amenazado a Camacho con un revólver (TJE:266); Richard también quiere tener un revólver para suicidarse o para matar al Pelirrojo.

Otro atributo que tiene una carga simbólica semejante a la del revólver es el cuchillo que Ezequiel utiliza al acuchillar don Sebastián. El cuchillo de una filuda hoja de quince centímetros es de la familia de Bergua funciona como un símbolo del sexo masculino, la semejanza fonética entre Bergua y verga refuerza esta simbología e indica que es un símbolo deliberado.

A Mario la máquina de escribir de marca Remington le parece una carroza funeraria (TJE:28). Es la segunda vez en la narrativa de Vargas Llosa que se establece la relación entre la máquina de escribir y la muerte, la primera era en *Conversación en la Catedral*. Esta vez, no obstante, es un poco diferente ya que Remington es una marca más asociada con armas de fuego que con máquinas de escribir. Por lo tanto se establece una relación entre el revólver, símbolo de potencia, y la máquina de escribir. Por analogía la máquina de escribir sirve también para matar; como el revólver es un sustituto de pene. Por un instante Mario había dejado su máquina de escribir en una casa de empeño pero pronto consigue el dinero para recogerla. Camacho utiliza la máquina de escribir de Mario y en sus radionovelas la figura paterna es constantemente exterminada. La máquina de escribir por lo tanto funciona como un símbolo de la potencia íntimamente asociada con el parricidio y Mario obviamente necesita de las ficciones para matar al padre.

La máquina de escribir muestra ser un arma mucho más eficaz que el revólver ya que puede volver a cometer el parricidio simbólico todas las veces que haga falta. El lector no sabe cómo terminan las radionovelas, de la misma manera que

tampoco sabe cómo termina la vida del autor, como si la vida de éste fuese una radionovela de Camacho, un melodrama o una tragedia griega.

El contenido freudiano de la novela es un testimonio del proceso de liberación y del parricidio. El autor hace saber que es consciente de su trauma edípico, al mismo tiempo que presenta el conflicto edípico como algo universal, presente desde las tragedias griegas hasta las melodramas del cine mexicano y esto sirve como una justificación de su propio trauma. La interpretación freudiana revela que el autor ha encontrado su manera de combatir el demonio paterno mediante la ficción.

7 Lectura freudiana de *La guerra del fin del mundo*

La condena del fanatismo ideológico y político, que hemos visto en la lectura del contenido aparente de *La guerra del fin del mundo* tiene repercusión en la interpretación freudiana, como se verá a continuación.

La obra trata de un acontecimiento histórico alejado de la biografía del autor, tanto geográficamente como temporalmente, pero las características que el autor presta a los personajes legitiman una interpretación psicobiográfica. El Miope comparte algunos rasgos con el autor y Leopoldo M. Bernucci es uno de los críticos según los cuales este personaje funciona como una la representación del autor (Bernucci, 1989:83). Otros, como por ejemplo Mentón, sostienen que el Miope puede ser la representación de Euclides da Cunha, como ya ha sido mencionado.

Otra incitación a la lectura psicobiográfica es que *La guerra del fin del mundo* encierra varias historias con cierta carga edípica: João Grande asesina a su ama, Adelinha, (GFM:40); João Abade vengó la afrenta de sus tíos asesinando un pueblo entero (GFM); Pajeú mata a los violadores de Jurema y luego se enamora de ella y quiere tenerla como su mujer (GFM:313); Pajeú se pregunta si Jurema es una de esas mujeres que trae desgracias (GFM:404); Gall ha pasado 10 años sin tocar una mujer y termina por violar Jurema sin entender porqué (GFM:112); Antes de violar a Sebastiana el Barón ha pasado mucho tiempo sin acostarse con su mujer, y ha llegado a sentir celos por la relación entre ella y su mucama (GFM:317); Corintio mata al Sargento Fructuoso Medrado porque éste se ha acostado con su mujer Florisa (GFM:421); Rufino muere vengando la afrenta de Gall.

Las muchas referencias a la familia revelan que hay una lectura posible de la obra como un drama familiar. Como para confirmar esta sospecha Gall observa que las curtiembres son empresas familiares, de padre, madre e hijos (GFM:67). Además se dice que unos prisioneros degollados por Moreira César podían ser padre e hijo (GFM:203).

A primera vista Padre escrito con mayúscula parece ser antónimo de perro, es el término que los yagunzos emplean para nombrar a Dios (GFM:84). Al mismo tiempo existe una íntima relación entre perro y padre, que muchas veces son presentados consecutivamente. Hay numerosos ejemplos de esto: En la primera página de la novela el Consejero avanza entre perros, niños y cabras, más abajo se lee que rezaba el Padre Nuestro (GFM:15); En otra ocasión dicen que el

demonio del Anticristo es el Perro mismo venido a tierra y a continuación hay referencias al Padre y a su Hijo (GFM:29); João Grande le llama padre al Diablo (GFM:41); Ruegan al Padre para que su hija no vaya a donde el Perro (GFM: 111); La Barbuda es hija del Sacristán o del Can (GFM:186); El Perro, también llamado el Maligno o el Dragón es poderosísimo, y João Grande se pregunta hasta cuándo el Padre querrá probar la fe de los católicos (GFM: 435). Mediante la representación reiterativa de Padre y Perro se establece un nexo asociativo entre los dos. A veces los personajes confunden el Perro con el Padre, y es la existencia del Perro que le convence a Antonio Vilanova de la existencia del Padre (GFM:339).

El Consejero dice que todavía nadie ha ganado una guerra al Padre (GFM:168). Aunque lo dice haciendo referencias a Dios, este enunciado puede ser interpretado como una alusión al conflicto edípico.

La Matadeira es el cañón más grande de los soldados republicanos. La Matadeira representa la potencia que escupe fuego como un Dragón (GFM:438). La familia Macambira se sacrifica por el Buen Jesús para callar al cañón (GFM: 440). No alcanzan su objetivo y mueren en vano, pero la Matadeira se estropea sola cuando un médico republicano intenta dispararla. Parece ser una venganza o un castigo de Dios dirigido a los agresores. En un sentido figurado esta escena puede significar que la potencia destruye a quien la utiliza. La Matadeira funciona como un símbolo deliberado del sexo masculino, relacionado con la potencia sexual y también con la destrucción.

En el análisis de la *Conversación de la Catedral* se podía ver que el Dragón del cubrecama de la musa funciona como una representación freudiana del padre de Cayo Bermúdez. En *La guerra del fin del mundo* se establece otro nexo entre el padre y el Dragón, que funciona como una representación del padre. Tanto João Grande como Pajeú saben que sirven al Padre y no al Can o al Dragón (GFM: 254,435). Los habitantes de Belo Monte, la capital de Canudos, se defienden contra el gran Perro y por esa abnegación piensan que la Santísima Madre y el Padre les perdonaran todas sus culpas (GFM:307).

La lectura freudiana de la obra revela que las dos representaciones de la figura paterna: una es Moreira César y otra es el Padre Joaquim. Los dos mueren tiroteados, lo cual puede ser interpretado como un ejemplo del parricidio.

Tras haber incitado a las mujeres al pecado el párroco Joaquim dice que muere por creer en Dios (GFM:129, 488). Los otros emplean el término Padre para referirse a Joaquim, como es usual. Después de que Joaquim haya salvado la vida del Miope, representación del hijo que incluso ha sido identificado con el

autor por algunos críticos (Bernucci, 1989:83), éste depende de aquél (GFM: 350).

El Coronel Moreira César es un macho amenazante que mata a balazos y es el que va a terminar con la rebelión, y restituir el orden en Canudos (GFM:157). César ha matado a un periodista con cinco balazos de un revólver. Ésta es una alusión que le asocia con la figura del padre del escritor, como ya ha sido explicado en el análisis de *La tía Julia y el escribidor*. Moreira es la encarnación del espíritu de los soldados que a su vez están asociados con el Perro. Los soldados son descritos como malos y fanáticos y cumplen la función de ser una representación del padre por ser invasores y por ser representantes del Ejército, institución paterna. Paradójicamente también parecen representar a la figura del hijo para los yagunzos, ya que según ellos son los soldados los que emprenden la guerra en contra del Padre. Todas las referencias al Padre, al Hijo y a la Madre, todo escrito con mayúscula, que son referencias aparentes a Dios, a la Virgen y a Cristo, también forman parte de una supuesta elaboración deliberada de la novela y remiten al contenido edípico e incitan a una lectura freudiana de la obra.

En *La guerra del fin del mundo* hay varias representaciones del hijo. La primera es la del Consejero que, según los yagunzos, es Jesucristo venido a la tierra, es el Hijo del Padre. Esta representación del hijo muere. Su muerte ocurre tras un cambio que sucede a lo largo de la novela. Este cambio consiste en que los yagunzos, que al principio utilizaban el saludo: "Alabado sea el Buen Jesús", al final de la obra han transformado este saludo en: "Alabado sea el Buen Jesús Consejero". El consejero es el sacrificio necesario ya que ha llegado a encarnar a Jesucristo, y este cambio ha sucedido casi imperceptiblemente.

En una ocasión matan a una madre embarazada y le arrancan el feto y en su lugar ponen un gallo vivo (GFM:121). Este acto funciona como una representación del filicidio. En la obra hay más alusiones a niños que mueren: el Enano vio a un niño que murió (GFM:444); Joaquincito, el hijo de Alejandrinha y Joaquim, también parece haber muerto (GFM:486-87).

El Miope, otra representación del hijo, es tratado como un hijo tanto por Jurema, que funciona como una representación de la madre y dice que el Miope es como su hijo, como por María Quadrado, que incluso lo llama hijito (GFM:445, 482-84).

María Quadrado es llamada la Madre de los hombres (GFM:276). Ella es conocida como la filicida de Salvador. Mató a su hijo porque gritaba mucho y ahora ella se ha convertido en una santa en Canudos (GFM:427). La Madre de

los hombres defiende el filicidio cometido por ella explicando que tenía los pechos secos y que fue por eso que ahogó al niño que gritaba de hambre (GFM: 482). El León de Natuba le dice que no debe sufrir y que el Padre ha perdonado a la Madre de los hombres. Ella es la representación de la mala madre a quien le ha sido ofrecida una segunda oportunidad en Canudos. León de Natuba quiere morir con María Quadrado y la llama madre (GFM:553). De niño el Miope soñaba mucho con la filicida (GFM:428). Esto establece un nexo entre el Miope y la figura materna, de la misma manera que existe un nexo entre él y la figura paterna. La hipótesis según la cual el Miope es una representación deliberada del autor por lo tanto parece tener sustento en el texto. La madre de Jurema es otra representación de la madre. El lector también sabe que Gall ha crecido sin madre.

En la obra por lo tanto hay una representación del Hijo, la figura de Cristo encarnada en el Consejero; una representación del Padre no plenamente identificado con Dios, ya que algunos de los yagunzos distingue entre el Padre y Dios; y una representación de la Madre de los hombres. Juntos constituyen una representación de la sagrada familia.

El contenido edípico se repite en diferentes niveles de la obra, por ejemplo en la historia de Roberto el Diablo: Cuya madre es una duquesa estéril fornicada por el Can (GFM:160). Hay una afinidad entre esta historia y la de Jurema, fornicada por Gall, a su vez asociado con el Diablo.

Un ejemplo de parricidio es cuando el Coronel Geraldo Macedo, que mató al padre de João Abade, va buscando el cadáver de João (GFM:564). El soldado que mató al padre de João ahora quiere terminar su obra asegurándose de que João también está muerto, y no estará contento hasta que haya encontrado el cadáver.

Como en *La casa verde* la serpiente funciona como una representación del mal. El Miope compara las filas de los soldados con una serpiente (GFM:182). El río de soldados no tiene fin, es un crótalo, una serpiente de cascabel (GFM:406). Los soldados son los invasores que vienen a Canudos para expulsar a los yagunzos del paraíso y los hijos, tanto los yagunzos como Rufino, se preparan para acabar con los intrusos.

El circo tiene una cobra que lleva consigo, como también llevaba a Gall (GFM: 238). Gall es la representación de la serpiente intrusa en el Paraíso que incita a la mujer al pecado. Cuando la cobra muere la Barbuda, una mujer del circo, se la ofrece a Rufino para comer (GFM:248-49). Rufino matará a Gall y por lo tanto se puede interpretar el acto de la Barbuda de una forma simbólica: ella le ofrece

la serpiente como una ofrenda, es él el que tiene que matar al mal representado por Gall.

Aparte de las referencias obvias a la simbología bíblica expuestas arriba hay otras tantas. Por ejemplo las referencias explícitas a la Biblia y al juicio final, o al comienzo del fin del mundo (GFM:28-29, 80). También hay otras más sutiles como el caballo blanco de Moreira César, mencionado muchas veces (GFM:153, 182, 228, 233, 268, 296, 321). Sin entrar en una discusión sobre el significado del jinete del caballo blanco basta constatar que el caballo blanco está asociado con el Apocalipsis en la *Biblia* y en Canudos de hecho esperan el Apocalipsis, y el hambre y los perros carniceros pueden ser entendidos como el cumplimiento de las profecías del Apocalipsis (GFM:198, 461).

La más notable alusión al milagro es una escena en la que el Consejero está defecando óbolos que los otros comen (GFM:513). Otra referencia explícita a la Biblia y al milagro es cuando una anciana dice que los arcángeles subieron a João Abade al cielo (GFM:570).

Hay una representación de Dios y del bien y otra del Diablo y del mal. La presencia de las cabras en la novela puede ser interpretada como una presencia simbólica del Diablo. Hay varios ejemplos de esta presencia: Hay un rebaño de cabras (GFM: 52); A João le auxilió un cabrero (GFM:70); João habla de los [sic] cabras de la banda (GFM:72); En otra ocasión hay una referencia a reses, cabras y chivos (GFM:183); En otra aún a gallinas, cabras y perros (GFM:189); La Barbuda dice que João Abade y Pajeú son los cabras más terribles de esas tierras (GFM:213).

Desde su condena del régimen cubano por el encarcelamiento de Herberto Padilla en 1971 Vargas Llosa ha sido acusado de ser un oportunista y un traidor político por representantes de las izquierdas de América Latina. La condena de todo tipo de fanatismo en *La guerra del fin del mundo* puede ser interpretada, acorde con la lectura freudiana, como una crítica deliberada dirigida hacia sus propios críticos. Esto ha sido señalado por Menton.

Alimentados con patrañas ideológicas o religiosas el Ejército brasileño, encarnado por Cesar Moreira, y los yagunzos, mandados por el Consejero, sucumben en una lucha ciega. Para los yagunzos los republicanos son representantes del Diablo, mientras que los republicanos asocian a los yagunzos con los monárquicos. Tanto los unos como los otros están engañados.

Gall y Rufino también son víctimas de sus propias convicciones ideológicas. Gall va hacia Canudos en vez de salir del país y salvar su pellejo, y tiene la

esperanza de ayudar a los yagunzos que él ve como sus almas gemelas y piensa que luchan por lo mismo que él. Su desencuentro con los yagunzos es total y Gall muere por haber violado a la mujer de Rufino. El único modo que Rufino conoce de remediar la afrenta cometida por Gall es matarlo, y los dos mueren como consecuencia de sus convicciones.

Todos los representantes del fanatismo sucumben, no hay salvación posible para ellos en la novela. El único que sale al flote y ve nacer un nuevo día es el Barón. El Barón, representación supuestamente deliberada de Vargas Llosa, por razones que serán expuestas más adelante, ha cedido a un viejo antojo al haber violado a Sebastiana y lo ha hecho delante de su mujer, Estela, quien no parece molestada. Esto puede ser interpretado como que Vargas Llosa ha violado el socialismo, su viejo amor o antojo, pero su verdadero amor representado por Estela, es lo único que le importa. Este amor, que siempre ha acompañado al autor, es la verdad y ella es lo único que importa. El Barón de hecho dice que ha violado a Sebastiana para estar más cerca de Estela (GFM:542-43). Lo cual puede ser entendido de forma simbólica como que el autor ha roto con el socialismo para estar más cerca de la verdad.

El camaleón está asociado con el Barón, quien lo observa cuando habla con el Miope (GFM:366). En cierto sentido el Barón es identificado con el Camaleón, quien le inspira tranquilidad, ya que los dos saben adaptarse a las circunstancias. En el contenido freudiano ésta es una característica positiva. Otra característica positiva del Barón es que condena el fanatismo y por lo tanto parece que es un personaje positivo.

El Miope funciona como representación de Euclides da Cunha, por tener una visión limitada de los sucesos de Canudos, lo cual es reforzado por su miopía. Al mismo tiempo el Miope sirve como representación de los críticos de Vargas Llosa, que según esta interpretación tienen una visión limitada de él. Es el Miope quien no cree en las buenas intenciones del Barón, y es él quien es escéptico acerca de lo que éste dice. Pero el lector sabe que su escepticismo es infundado. Esto puede ser entendido como que la crítica que el Miope hace del Barón es tan infundada como la crítica que los críticos miopes hacen de la persona de Vargas Llosa.

El autor cuestiona su propia condena del fanatismo, ya que él mismo es un fanático, aunque su tema es el conflicto edípico y no una ideología. La condena del fanatismo se convierte tan sólo en un pretexto para el parricidio ya que los críticos están asociados con el padre que, como ellos, no cesaba de criticarle, según el testimonio autobiográfico de Vargas Llosa.

Los críticos del autor están asociados con la figura paterna de una manera directa, ya que el Miope, que como hemos visto antes funciona como una representación del crítico, piensa que Moreira César le ve como un perro (GFM: 298), y el perro funciona como una representación del padre en la narrativa de Vargas Llosa. En *La guerra del fin del mundo* el autor dirige una crítica hacia sus críticos, y hacia el padre, que había sido uno de sus críticos más feroces.

Según la concepción freudiana la lucha ideológica puede cumplir la función de ser un sustituto del conflicto edípico. Desde esta perspectiva aquélla puede ser comprendida como una sublimación del conflicto edípico. Vargas Llosa debe ser consciente de ello, como también será consciente del poder devastador y autodestructivo del conflicto edípico y de la potencia, representado por la Matadeira, que mata a los que la manejan. Desde esta perspectiva el conflicto edípico es, a diferencia de las luchas ideológicas, presentado como un fanatismo más real y auténtico.

Al reflexionar sobre el estómago del Consejero cuando este defeca óbolos, el Beatito comprende que nada es casual, que el sentido profundo es una raíz cuyas ramificaciones siempre conducen al Padre (GFM:515-16). El significado freudiano de este enunciado apenas podría ser más transparente: al fin y al cabo todo puede ser reducido a un conflicto edípico enmascarado. El conflicto edípico es presentado como algo trascendental, lo cual explica la condición traumatizada del autor.

Tras su muerte el Consejero va hacia el trono del Padre (GFM:517). Una figura paterna sustituye a otra cuando el padre Joaquim toma su posición en el santuario y la lucha del parricidio eterno seguirá hasta la autodestrucción, hasta el fin del mundo (GFM:518).

En el discurso del consejero y de los yagunzos como en el discurso de los republicanos el mundo es blanco y negro. Y la novela encierra una crítica a la tendencia de entender el mundo en términos dicótomos, de la misma manera que rechaza los estereotipos. Lo cual puede ser entendido como un ataque dirigido hacia el padre y hacia los críticos del autor que como tantos otros se gobiernan por estereotipos. El autor dirige un ataque hacia sus críticos y él se sitúa por encima de ellos, ya que no se deja llevar por los estereotipos.

Hay muchos ejemplos de la ruptura con los estereotipos, un ejemplo es la humanidad de João Abade, y de Pajeú. Otro es el Miope, que lejos de ser una representación del estereotipo de un periodista de la época, se siente tan raro como el León de Natuba y siente que hay una afinidad entre los dos a pesar de ser tan diferentes (GFM:490).

Que sea precisamente el Soldado Queluz, un homosexual que se excita al ver el culo de su capitán, quien capture a Pajeú rompe también con los estereotipos, ya que el Ejército es una institución muy machista (GFM:229, 532).

En la novela hay una moraleja que se encuentra a caballos entre el contenido aparente y el contenido deliberado, y es que todo fanatismo conduce a la autodestrucción. Los que llevan su conflicto edípico al campo ideológico están condenados a sucumbir como los fanáticos de la novela. La moraleja constata que el mundo llega a ser mejor si se libran las batallas edípicas, que en todo caso serán inevitables, en el campo de la ficción, y no a través de batallas ideológicas. De esta manera el autor se pone por encima de sus personajes, exceptuando quizás al Barón que más que nada es un observador de los sucesos. Y al mismo tiempo se pone por encima de sus críticos, y utiliza un hecho histórico como testimonio de su superioridad.

8 Lectura freudiana de *Historia de Mayta*

A continuación se estudiará el nexo que existe entre los adversarios políticos del autor y su padre, la asociación entre éstos se establece mediante el símbolo del perro.

Hay referencias a perros a lo largo de la novela y es la repetición y la persistencia en este empleo que llama la atención: En la segunda página el narrador-escritor ve perros vagabundos en los basurales de Barranco, junto con éstos hay niños vagabundos, viejos vagabundos y mujeres vagabundos (HM: 8); La gente emplea el término perro como invectiva y cuelgan un cartelito que pone "perro soplón" en los cuellos de las víctimas de la violencia política. Un marido que ha matado a su esposa por celos aprovecha este hecho y coloca uno de estos cartelitos al cuello de su esposa (HM:68); A Ubilluz, un hombre de Jauja, no parece importarle haber recibido un papelito que dice "Estás sentenciado a muerte por el pueblo, perro traidor" (HM:136).

Es el empelo del término perro que junto con la condición de emasculado de la versión ficcionalizada de Mayta abre camino al contenido freudiano. En esta obra los que llevan revólveres son los del POR(T), o sea, los antiguos compañeros políticos de Mayta, quien sueña que le amenazan con revólveres. Los del POR(T) son los verdaderos perros traidores de la historia que efectivamente traicionan a Mayta (HM:198). Por eso los antiguos compañeros políticos de Mayta son asociados con la figura paterna, el gran traidor en la autobiografía del autor. La asociación entre traidores políticos y el perro, refuerza el nexo entre los traidores políticos y el padre.

El narrador compara a Moisés Barbi Leyva, un antiguo compañero político de Mayta, con el limeño San Martín de Porres, que hizo comer en el mismo plato a perro, pericote y gato (HM:34). Moisés tiene un revólver (HM:44), lo cual le asocia con la figura del padre. Otro antiguo compañero político de Mayta llamado Anatolio también tiene un revólver e insinúa una amenaza dirigida hacia el narrador-escritor (HM:116). Después de su cita con Anatolio, en vez de seguir rumbo a la Plaza San Martín, el narrador entra al Museo de la inquisición, donde compara a los condenados de la inquisición con perros rabiosos (HM: 123). Al salir del museo va casi corriendo a San Martín para tomar el autobús.

Las referencias a San Martín establecen un nexo entre Anatolio y Moisés, y el hecho que los dos lleven revólveres, y de que haya referencias inmediatas a perros en las dos unidades narrativas, refuerzan el nexo entre ellos. En el drama

edípico Anatolio y Moisés representan al traidor, íntimamente relacionado con la figura del padre, lo cual es reforzado por el hecho de llevar revólver.

En *Historia de Mayta* el narrador de la obra es una versión ficcionalizada del autor.

Los datos autobiográficos, distribuidos entre el narrador y Mayta, incitan a una interpretación psicobiográfica. Ejemplo de ello es el hecho de que el narrador es un escritor consagrado que inaugura la biblioteca de la cárcel de Lurigancho poniéndole su nombre (HM:309). Además Mayta lo reconoce como escritor (HM:321). El narrador estudió en un colegio salesiano como Vargas Llosa y como él vive en Barranco. Otras características que coinciden con el autor son sus ideas sobre las mentiras en la literatura y las investigaciones rigurosas que emprende antes de empezar a escribir. El narrador también vivió una temporada en París. Todas estas coincidencias con el autor de la obra no significan que el narrador sea idéntico con el autor o que se deba confundirlos. Más bien es una versión ficcionalizada de él, y como se verá a continuación la novela trata precisamente de las versiones ficcionalizadas de Mayta.

Existe también una afinidad entre Mayta y el autor: La tía de Mayta dice que él podría haber sido abogado y Vargas Llosa también estudió para ser abogado (HM:23); Mayta estuvo casado con Adelaida por un tiempo, de la misma manera que Mario estuvo casado con Julia Urquidi un tiempo; Mayta es huérfano, y Vargas Llosa es huérfano de padre hasta que éste reaparece y entonces se convierte en huérfano simbólico. Vargas Llosa era beato de pequeño como Mayta, y como él militaba de joven, aunque no en POR(T) sino en Cahuide (Tusell, 1990:65). El trabajo de Mayta es traducir del francés, un oficio que Vargas Llosa profesaba durante una temporada. En la obra hay una versión ficcionalizada de Mayta, y también hay una versión ficcionalizada del autor.

El narrador cuenta que Mayta y él fueron condiscípulos en el colegio salesiano, pero al final de la obra revela que no conoce a Mayta en absoluto y que nunca habían sido condiscípulos. Al principio Mayta es presentado como homosexual pero luego resulta que ésta imagen tampoco coincide con la realidad. ¿Cuáles pueden ser los motivos que hay tras estas mentiras?

En términos freudianos *Historia de Mayta* puede ser interpretada como un intento de ajuste de cuentas con la gente que tiene una visión falsa del autor. Aunque Mayta no llega a ser una representación del autor, sí llega a ser la representación de una parte del autor. Este hecho viene reforzado por el nexo entre el narrador y Mayta.

En la novela han pasado 25 años desde que Mayta emprendió la rebelión de Jauja, y ya no es el mismo hombre. En la visión ficcionalizada es homosexual. Lo cual resulta ser falso, como también resultaron ser falsas las acusaciones que el padre dirigió hacia el joven Vargas Llosa al acusarle de ser un afeminado y un homosexual. Los antiguos amigos de Mayta lo acusan de ser un traidor e incluso trabajar para la CIA. Las semejanzas con la vida del autor son obvias: desde el caso Padilla Vargas Llosa ha sido acusado de ser un traidor e incluso a veces de colaborar con el gobierno norteamericano (Morote, 1997:82).

El verdadero Mayta, que desde el principio se guiaba por convicciones personales, ha resultado ser fiel a sí mismo. Él nunca ha engañado a nadie, pero los desengaños que ha vivido lo ha cambiado, ha dejado de creer en el socialismo y ahora cree en liberalismo porque la vida y la realidad le han mostrado la cara verdadera de los llamados socialistas, a quienes al fin y al cabo no les importa pisar cadáveres para llegar al poder, donde una vez instalados son tan corruptos como los demás.

La muerte de Vallejos puede ser interpretada como la muerte de la inocencia del autor. Su ingenuidad muere en Jauja, es decir, en los inicios de la lucha socialista en el Perú, y a partir de este momento el autor ya no va a ser tan ingenuo. La muerte de Vallejos funciona como un sacrificio simbólico y necesario para que Mayta, y por extensión el autor, pueda llegar a tener una comprensión más realista de los asuntos políticos.

La versión ficcionalizada de Mayta es la visión de Mario que su padre y sus antiguos compañeros políticos tenían de él. Pero esta imagen no es verdadera, lo cual es subrayado por la estructura del libro como vimos en la primera lectura de esta novela. Debajo de la visión ficcionalizada se esconde otro Mayta, lastimado por los años. Un Mayta con un negocio modesto que en vez de creer en un futuro colectivo cree en un futuro individual. Aunque Mayta es el nombre en quechua que es más parecido a Mario, el verdadero Mayta tampoco es Mario, es tan sólo un condiscípulo inventado (HM:320). El lector es quien tiene que decidir si ello quiere decir que Mayta es real pero que no es el condiscípulo del narrador o si esto quiere decir que es totalmente inventado. Interpretado en términos freudianos el autor se sirve de Mayta para ajustar las cuentas con sus críticos, encarnados por su padre o por las voces de sus antiguos compañeros en la lucha política de las izquierdas.

Las fuerzas comunistas invaden Perú desde la frontera de Bolivia (HM:196). Este hecho refuerza el nexo entre el padre y las fuerzas de izquierda que también son invasores. Perú es la patria, y el narrador piensa que quien no tenga patria es

un huérfano, aunque esto posiblemente sea una referencia deliberada a la obra de Platón también puede ser interpretado como una asociación entre el nivel individual y el nivel colectivo: Perú es invadido por una fuerza extranjera, de la misma manera que el mundo del autor es invadido por el padre.

La lectura freudiana es posiblemente el resultado de una composición deliberada por parte del escritor. En *Historia de Mayta* Vargas Llosa cuenta dos historias distintas: una de Mayta y otra del proceso de escribir. El supuesto contenido deliberado de la obra es el resultado de la fecundación de los dos planos y el resultado es la lectura aquí expuesta.

La historia del narrador, es decir, la historia real dentro de la ficción, está contada en primera persona. Ésta es la perspectiva desde la que el lector conoce al verdadero Mayta en el último capítulo. Los sucesos relativos a la versión ficticia de Mayta están narrados en tercera persona, esta diferencia de voz subraya la diferencia entre la figura ficcionalizada y la figura real dentro de la ficción, y éste procedimiento refuerza e invita a la lectura del contenido deliberado. La técnica narrativa no es casual y la moraleja es: lo que uno cuenta de sí mismo no es lo mismo que lo que los demás cuentan de él.

La imagen que los críticos tienen de Vargas Llosa no coincide con la realidad. Es más, Vargas Llosa, que podría haber acabado como una de las versiones de Mayta, ha conseguido llegar a la cúspide de la sociedad, en contra de toda expectativa. Y acorde a su autobiografía lo ha logrado de una manera honrada, siendo fiel a sí mismo y a sus convicciones. Leída de este modo *Historia de Mayta* constituye una piedra angular en el proceso de la automitificación del autor.

Historia de Mayta es una historia de venganza. Las referencias a las lecturas de *El conde de Montecristo* funcionan como una alusión directa y explícita a ello (HM:292). Mayta supuestamente compartía las lecturas de *El conde de Montecristo* con el narrador y esta novela de Dumas es una novela de venganza: el conde se venga de cada uno de los responsables de su desgracia. De la misma manera Vargas Llosa se venga de sus adversarios. Mediante este proceso y otros parecidos el autor consigue interrelacionar diferentes planos dentro de la ficción y la vida real y logra establecer un paralelismo entre la obra de ficción y su autobiografía.

La religión y el Ejército tienen papeles destacados en la novela. La política llega a sustituir a la religión en la vida de Mayta, y él pasa de ser un beato religioso a ser un idealista político que se dedica a la lucha armada. Lo mismo ocurre con el

hijo ficticio de Mayta, lo cual crea una sensación de reiteración. Además esto es lo que le pasó a Vargas Llosa según su autobiografía.

La lucha política, en este caso el intento de rebelión contra una fuerza política opresora, es un sustituto del conflicto edípico, un conflicto edípico sublimado, donde el padre ha sido sustituido por un poder político opresor, es un conflicto por otro. Por esta razón los traidores políticos están asociados con la figura del padre.

Historia de Mayta es la historia supuestamente deliberada de Mario o de las diferentes imágenes de Mario y interpretado en términos freudianos es una venganza dirigida hacia los pregoneros de estas falsas imágenes, sean estos sus críticos, sus antiguos compañeros políticos, o su padre.

9 Lectura freudiana de *¿Quién mató Palomino Molero?*

Según la lectura de Boland, que ha sido expuesta en la primera lectura, el enigma del título de la novela es resuelto si se interpreta esta obra en función de la biografía del autor. El lector tiene que actuar como alguien que lee una novela policíaca y tiene que encontrar paralelos y semejanzas entre la novela y la vida del autor. La clave necesaria para comprender la obra y resolver el misterio es el contenido edípico.

La presencia del buitre, o mejor dicho del gallinazo, sólo se da en la última escena de la novela. El gallinazo picotea algo en la calle con furia, luego se aleja, y después de un rato vuelve para volver a alejarse (PM: 308-9). El buitre es, según la interpretación freudiana, la representación deliberada del escritor, y esta escena marca su presencia en la obra.

La novela contiene muchas referencias al tema edípico: Los hombres actúan como consecuencia de los celos; Silva intenta sacar provecho de la supuesta impotencia de Matías, el marido de Adriana (PM:188). Silva habla constantemente de su hombría y dice que va a tener sexo con Adriana, la cual al final lo pone en ridículo (PM:316); La supuesta relación incestuosa entre Mindreau y su hija, la muerte de ambos y la muerte de Palomino, pueden ser interpretadas en términos edípicos ya que puede haber sido todo una consecuencia de los celos que sentía el padre por la relación que Palomino tenía con su hija; El teniente Silva dice a Dufó que a todos los padres les duele cuando sus hijas se casan, que no quieren perderlas y el consejo que le da Dufó es que deje embarazada a Alicia (PM:217).

Es fácil descubrir semejanzas entre Palomino y el autor: Los dos escapan con su amante para casarse a escondidas y a los dos los amenazaron a matarlos como a perros rabiosos. Palomino es piurano, y aunque Vargas Llosa no lo es, fue allí donde vivió algunos de los momentos más decisivos de su vida (Vargas Llosa, 1971b:9), y fue allí donde su padre volvió a su vida.

Dufó y Mindreau están asociados con armas y Silva muestra su pistola (PM: 237). Al interrogar a Lupe, una vieja de Amotape, el pueblo donde Palomino y Alicia intentaron casarse, Silva saca su revólver para subrayar la gravedad de la situación (PM:237). Ella dice que el teniente Dufó fue quien llevaba el revólver en la mano (PM:244). Dufó amenaza a Lupe y a los amantes, y la escena es presenciada por la sombra del que Lupe llama viejo, es decir, Mindreau (PM: 246). Viejo es una palabra que también puede ser utilizada para hacer referencia

al padre y esta escena asemeja la situación que el autor vivió de joven cuando se casó con Julia Urquidi. Palomino y Alicia estaban, según doña Lupe, buscando un párroco que les casara, justo como Mario y Julia lo estuvieron. La semejanza con la biografía del autor legitima la lectura freudiana de la obra y el que mata y amenaza funciona como una representación del padre en el drama edípico.

La supuesta relación incestuosa entre Mindreau y su hija establece un nexo entre la ficción y la vida del autor, ya que el autor se casa dos veces con mujeres de su propia familia y ha tenido que aguantar la burla sobre el carácter incestuoso de estas relaciones de personas como por ejemplo Carlos Barral (Armas Marcelo, 2002:78). Y aunque la relación con las mujeres de su familia materna obviamente hace pensar en un sustituto de la madre, no es improbable que Vargas Llosa ponga este contenido deliberado en el texto como señuelo para el crítico. Algo que corrobora esta suposición es que Alicia revela que su padre ha dicho que la sangre llama a la sangre, con lo cual insinúa que su padre se sentía sexualmente atraído hacia ella (PM:279).

Aunque el perro a primera vista no parece tener un papel significativo en la novela es importante señalar su presencia, que se da en muchas ocasiones (por ejemplo PM:173, 190, 203, 213, 219, 225, 244, 251, 263, 269, 291). Según la interpretación freudiana el perro funciona como una representación del padre que sale a enseñar los dientes o a ladrar a Lituma y a Silva a cada paso. Ellos trabajan en la averiguación de un asesinato que tiene que ver con un padre, una hija y supuestamente también con dos enamorados. La presencia del perro señala el peligro de la investigación, y el carácter edípico del asunto. E indica que el padre era el amante de su hija y que mandó asesinar a Palomino por celos.

Hace un calor aplastante cuando Lituma y Silva hacen sus averiguaciones. Es como si estuviesen trabajando en el mismo infierno (PM: 168).

Palomino está asociado con la música y con la guitarra y canta muy bien, la gente incluso dice que tenía voz de ángel (PM:188). Esto lo asocia con Lucifer y por lo tanto se establece un nexo entre Palomino y el Diablo, representación del mal. Las referencias al Diablo y al infierno abren a otra interpretación posible de la obra: Palomino es el intruso que viene de fuera. Palomino Molinero es la representación del mal que tiene que ser aniquilado. Palomino es identificado con el Diablo tanto por las cabras que olisquean su cuerpo, como por su vocación musical. El que enseña el cuerpo es pastor de cabras (PM:168, 178, 185, 190), y las cabras están alrededor del cadáver de Palomino y Lituma teme que van a morder el cuerpo (PM:167).

Dufó, quien ejecuta el asesinato de Palomino Molinero, está asociado con la figura paterna y es él el que amenaza a doña Lupe con matarla como a un perro rabioso (PM:244). Lo cual establece un nexo deliberado entre la figura paterna y Dufó, ya que la amenaza de matar a alguien como a un perro está íntimamente relacionada con la figura del padre. Pero Dufó es uno de los militares que sólo cumple los órdenes de Mindreau, padre de Alicia y jefe de la base aérea. Por eso Mindreau es el verdadero asesino de Palomino y la representación freudiana del padre.

Lituma está asociado con el autor por escribir: teclea en una maquina de escribir de marca Remington, que como ha sido comentado antes también es una marca de armas (PM:206). Lituma y Silva desafían el poder de los militares y viajan en un taxi que parece una carroza funeraria (PM:168). Esta descripción funciona como un presagio del parricidio. Ellos son los asesinos del coronel Mindreau, padre por antonomasia, ya que son sus investigaciones las que lo llevan a suicidarse. Silva y Lituma logran vencer a las fuerzas armadas, institución paterna, y en cierta manera su investigación termina con la vida de Mindreau. Son los parricidas que se rebelan en contra del orden patriarcal impuesto por el Ejército.

El padre fue quien indirectamente, con la ayuda de Dufó, mató a Palomino Molero y este padre es indirectamente matado por Silva y Lituma, que funcionan como la representación del hijo. En términos freudianos esta novela puede ser comprendida como que Silva y Lituma cometen un parricidio disfrazado. De esta manera la autobiografía del autor, empapada por el trauma edípico, resuelve el enigma del título, y esto es un motivo para pensar que el contenido freudiano de la novela sea deliberado.

10 Lectura freudiana de *El Hablador*

En *El hablador* hay muchos datos de la biografía del escritor que coinciden con la biografía del autor: Estudiaban en San Marcos (H:329); Estaban en el tercer año en 1956 (H:333); Sus autores preferidos durante esta época fueron Sartre, Malraux y Faulkner; Antes de ir a España con una beca, van a una expedición al Alto Marañón (H:394); Han estudiado en Madrid (H:430). En 1981 hicieron una serie de programas televisivos que se llamaban La Torre de Babel (H:474). Van a hacer un programa sobre la labor del Instituto Lingüístico de Verano (H:485).

Estos datos junto con el hecho de que la novela está escrita en primera persona crea la sensación de que el autor narra sus propias experiencias. Con este procedimiento el narrador consigue borrar la frontera entre realidad y ficción. Lo cual puede tener como consecuencia que el lector sea incitado a tomar la historia de Saúl como otro dato de la autobiografía del autor.

En la novela hay referencias e interpretaciones de índole freudiana. Un ejemplo de ello es cuando el escritor intenta explicar la obsesión de Saúl como una consecuencia de su lunar. Otro ejemplo son las referencias a los tabúes de las tribus que funcionan como una alusión indirecta a la obra de Freud (H:504). Junto con los datos autobiográficos estas referencias legitiman una lectura psicobiográfica de la obra, lectura que revela que la obra está escrita en función de la biografía del autor y que supuestamente forma parte del contenido deliberado.

Saúl y su familia son de Talara, el puerto de Piura. Su madre murió de cáncer dos años después de que la familia se mudara a Lima. Ella era una criolla de Talara que extrañaba mucho a su gente y a su tierra mientras vivió en Lima, donde sufrió mucho (H:331-33). El hecho de que la familia de Saúl fuera de Talara establece un nexo con la familia del autor, que vinieron a Lima por el mismo camino. Este dato por consiguiente establece una relación entre la novela y un hecho decisivo en la autobiografía del autor.

Saúl, que iba a Burdeos para estudiar no lo hizo, supuestamente porque no quiso dejar solo a su padre (H:353). Según Matos Mar, Saúl y su padre se fueron a Israel, pero la verdad es que los Zuratas nunca partieron de Perú y que Salomón fue enterrado en un cementerio judío de Lima (H:520). Esto indica que el padre ha sido importante en las decisiones de Saúl, por lo menos como justificación de su actuación. El escritor también concluye que el padre fue central en la vida de

Saúl, quien organizó su vida en función de él, y su muerte fue decisiva para Saúl (H:576).

Saúl es judío y se puede interpretar su integración en la cultura machiguenga y su vida de hablador como que vuelve a nacer como Cristo. Cuando el padre muere Saúl es libre y se convierte en un Mesías para los machiguengas, algo que es corroborado por el discurso del hablador (H:544). Aquí siguen algunos ejemplos del contenido de este discurso que ponen de manifiesto la semejanza entre Cristo y Tasurinchi: El mito del hablador cuenta que Tasurinchi dijo: "Soy el soplido de Tasurinchi, soy el hijo de Tasurinchi, soy Tasurinchi. Soy esas tres cosas a la vez" y dice que fue su padre quien le había enviado al mundo (H:549). Tasurinchi devolvió la vista a los ciegos como Cristo y tenía la capacidad de convertir unos cuantos bagres en muchísimos pescados (H:549). Fue matado por unos intrusos que tenían el poder y después de que le mataran regresó y le llamaron Tasurinchi-Jehová (H:550-52).

El loro de Saúl se llama Gregorio Samsa y su lectura preferida es Kafka. La vida de Saúl puede ser comparada con una metamorfosis, en la cual pasa de ser un extraño marcado por su lunar a ser un Mesías. Cristo se convirtió en el hijo de Dios tras haber concluido la rebelión o el parricidio, esto es después de haber buscado a su padre en el templo y al no encontrarlo allí fundar una nueva religión. De una manera parecida Saúl se convierte en Cristo tras la muerte de su padre, para colmar el parricidio.

En cierto sentido el padre es culpable de la muerte de la madre de Saúl, ya que la saca de su entorno, con la consecuencia de que ella se deprime y desarrolla cáncer, que puede tener una raíz psicosomática.

Mientras el padre vive, él impide que Saúl se realice y por eso su muerte es decisiva y necesaria. Tras la muerte del padre el hijo puede ser libre de las cadenas edípicas.

La primera representación del perro en la novela aparece cuando el escritor presencia una escena en la selva amazónica en la cual un prisionero de una aldea vecina es controlado por medio de su perro. El prisionero puede moverse libremente mientras que el perro es vigilado, es como si el perro enjaulado impidiera que el prisionero pudiera escapar.

En esta escena el perro parece simbolizar algo, es una representación simbólica de algo perteneciente al ser humano, algo aparentemente convencional entre los indígenas, ya que todos pueden ser controlados mediante el mismo procedimiento. El perro está relacionado con los intrusos por estar asociado con

los blancos invasores, también llamados los viracochas. Ellos utilizan perros que ladran y muerden para cazar. Estas son las dos imágenes del perro que hay que tener en cuenta para resolver el significado freudiano del perro. El perro funciona como una representación del padre intruso del cual uno no se puede liberar. La gente está atada a su influencia queriéndolo o no, y no tiene posibilidad de liberarse ni del conflicto edípico ni de su herencia.

El conflicto edípico también está presente en el discurso del hablador y en los mitos de creación de éste: el hablador compara la llegada de los primeros hombres blancos a la selva con la llegada del mal, o la expulsión del Paraíso, dice que el primer padre blanco se había vuelto Kamagarini, el mal, y que traía daño. El daño que traía era el catarro que les hacía arder (H:376-77). No es casual que el hablador se refiera al primer *padre blanco*, ya que aunque esto puede entenderse como una referencia a los primeros misioneros, la figura del padre es también el blanco del odio de Saúl como veremos a continuación.

El hablador explica que los machiguengas están perdidos (H:361). Tasurinchi tiene miedo de que su hijo vaya a nacer muerto, dice que todos sus hijos nacen muertos y a veces piensa que su mujer es una diabla (H:370). La impureza de la madre es otro tema importante para los machiguengas y ellos no deben comer la carne del armadillo porque éste proviene de madre impura (H:372).

El hijo de Tasurinchi no recuerda que le había picado una víbora, representación deliberada del mal (H:382). Lo único que Tasurinchi extrañaba de la Tierra era la dicha cuando su madre le daba de mamar, y quiere volver a mamar como cuando era niño (H:382). Tasurinchi también utiliza a su hermana como mujer, lo cual subraya el contenido incestuoso y edípico.

Tasurinchi quema un pueblo y cree estar poseído por el Diablo. Luego se siente huérfano y dice que lo único que quiere tener es una mujer e hijos (H:392-93). Con el paso del tiempo el hablador se va confundiendo con Tasurinchi, hasta fundirse con él. Tasurinchi, que mata venados, al final se convierte en un venado. Cuenta que nació una segunda vez (H:544).

Según la mitología que el hablador va contando Kashari, la luna, baja a la Tierra y echa un puñado de tierra en el vientre de una muchacha, ella se enfurece y queda embarazada. Cuando va a dar luz ella y el niño mueren. Pero la criatura resucita cuando Kashari come el cadáver de su mujer. La luna vuelve al cielo y sus manchas son los restos que Kashari no comió. El sol, el padre de la luna, se enfurece cuando ve lo que han hecho con su hijo y los quema. El sol por fin dice que andarán juntos. En ese instante se terminó lo que había antes, o sea el Paraíso, y empezó el después, y por eso los machiguengas siguen andando (H:

442-43). Están condenados a la diáspora continua. El sol es también hijo de la luna, que tiene envidia del sol. La luna era insaciable y montaba a su mujer una y otra vez. Los demás creen que le va a hacer daño y temen que el sol vaya a perder su luz (H:456). Las mujeres parían niños muertos que no querían vivir donde todo era desorden (H:469). El sol es el padre de la luna a la vez que la luna es el padre del sol: este es un ejemplo de una familia incestuosa.

Kachiborérine cuya primera mujer ha muerto, busca una nueva mujer y un día cuando regresa a casa, ve que ella y su hijo hacen el amor. Entonces piensa que tiene que buscar una mujer a su hijo (H:450). Kachiborérine cae en una emboscada y los emboscadores se comen sus intestinos. Cuando pide ayuda a su mujer, ella y su hijo le sirven veneno. Kachiborérine tiene rabia y termina sodomizándose con una caña encendida y se convierte en un cometa (H:451-52). Los cometas tienen la cola encendida y una avispa pica a Tasurinchi en el pene, que cada vez se hincha más (H:436-37).

Todos los mitos del hablador giran en torno del drama edípico, lo cual legitima la lectura freudiana de la obra. Al mismo tiempo se puede interpretar este hecho como una maniobra deliberada para subrayar la importancia del mito edípico. El hecho de que los mitos de creación de los machiguengas estén basados en el conflicto edípico contribuye a dar universalidad al drama edípico. Si esto de veras es un aspecto deliberado de la obra la consecuencia parece ser que el conflicto edípico es explicado como algo normal e inevitable.

De acuerdo con la lectura de Boland se puede concluir que la vida y el oficio de Saúl como hablador pueden ser explicados en función de su castración. Toda su vida se ha convertido en un gran parricidio continuo, lo cual también es expresado en el discurso del hablador. Los datos autobiográficos y la afinidad que el escritor siente con Saúl, indican que el escritor también actúa en función de su castración. Igual que el oficio del hablador el del autor puede ser entendido como un parricidio continuo y esto parece ser un aspecto deliberado de la obra y los dos laberintos paralelos que Saúl regala al escritor funcionan como una alegoría y confirmación de ello.

11 Lectura freudiana de *Elogio de la madrastra*

Alfonso siempre va a actuar de una manera ingenua y sincera, es como si no se diera cuenta de los estragos que provoca. Tan sólo actúa de la misma forma que su padre, y no parece hacerlo ni para provocarlo a él ni a Lucrecia. Ella nunca va a ser una madre para Alfonso, quien la ve como su amante de la misma forma que lo hace su padre. De esta manera Lucrecia queda reducida a algo solamente carnal. Al fin y al cabo Alfonso muestra ser un adversario serio para su padre, y a pesar de su juventud es capaz de hacer gozar a Lucrecia. Lo cual es el colmo para Rigoberto que en vez de reprimir a su hijo opta por echar a Lucrecia de casa.

Lo que realmente le duele a Rigoberto parece ser el hecho de que su esposa haya llegado a gozar con su hijo, esto significa que un crío que ni siquiera ha entrado en la adolescencia se ha mostrado capaz de competir con él. El hecho de haber sido derrocado por su hijo le impide poder reprimirlo, y la única salida que le queda es castigar a su esposa. Rigoberto se ha quedado aniquilado o castrado por su hijo en la batalla edípica, incluso antes de que ésta haya empezado de verdad y la culpa sólo puede ser la de su esposa. Con la ayuda de la madrastra el hijo se ha puesto al nivel del padre a quien ha destronado.

Justiniana ve las estrellas en el cielo de Lima, donde raras veces pueden ser vistas (EM:730, 733). Las estrellas pueden ser una alusión a lo eterno y lo mítico, lo cual puede ser interpretado como que el autor quiere advertir al lector de que hay un sentido profundo y mítico en lo ocurrido en la novela: el mito edípico es eterno y las tragedias griegas se repiten en Lima en el siglo XX.

Hay una larga serie de referencias al Diablo, que a su vez está íntimamente relacionado con Alfonso, descrito como un pequeño dios viril al mismo tiempo que encarna el espíritu de la timidez (EM:633). También hay referencias al infierno: Lucrecia teme que la premonición del infierno doméstico, es decir, el temor que tiene de que Alfonso no la vaya a querer, se hará verdad si ella revela a Rigoberto que Alfonso la espiaba cuando ella se bañaba (EM:624). Cuando Justiniana habla con Fonchito observa que “la manzana de Adán subía y bajaba por su cuello como un animalito nervioso” (EM:729). Esto indica que la relación entre Fonchito y el tentador, es decir la serpiente, es deliberada ya que la parte del cuello a que se refiere se llama nuez de Adán. Alfonso es la fruta prohibida que Lucrecia no puede resistir, ella no puede evitar sentirse excitada (EM:620). En una ocasión, antes de iniciar su relación sexual con Alfonso, Lucrecia se estira y se encoge como una remolona serpiente, lo cual también evoca

asociaciones con el mal. Alfonso despierta un oscuro instinto dentro de Lucrecia y ella le provoca sin quererlo (EM:619, 627)

En la colcha grande de Lucrecia y Rigoberto hay estampadas que semejaban alacranes (EM:593). Los sueños de Rigoberto están empapados del veneno edípico, lo que en principio le parece excitante resulta ser una amenaza incontrolable que termina con él. En cierto sentido es Rigoberto quien fomenta la relación incestuosa entre su hijo y su esposa, ya que él se excita al saber que su hijo ha visto a su esposa casi desnuda. Es él el que invita a la serpiente y su goce sexual resulta ser agridulce en extremo.

El contenido freudiano de la novela es el parricidio efectuado por el hijo con la ayuda de su madrastra. Este contenido edípico e incestuoso de la historia es reforzado por los motivos de los cuadros intercalados en el texto que funcionan como trasfondo de los sueños. Para ver cómo los cuadros funcionan como un sustento para la interpretación freudiana es necesario interpretar estas fantasías.

En la primera obra de arte *Alegría del Amor*, reproducida en la portada de la novela, el motivo es una relación incestuosa entre una mujer y un niño. Esta obra de arte refleja el contenido recurrente de la novela.

En la segunda obra de arte *Candaules, rey de Lidia, muestra su mujer al primer ministro Giges*, el rey de Lidia se excita al exhibir el trasero de su esposa a su primer ministro. En la vida real de los personajes el rey de Lidia es sustituido por Rigoberto, la esposa es sustituida por Lucrecia, y el primer ministro es sustituido por Alfonso. Rigoberto se excita al enterarse de que Lucrecia ha entrado en el cuarto de Alfonso en camisón, y dice que Lucrecia provoca a su hijo quien se está despertando a la vida sexual, y que su hijo va a tener su primer sueño erótico (EM:594).

En la tercera obra de arte *Diana después de su baño*, Lucrecia representa el papel de Diana en un cuadro pastoral. Ella hace el amor con Justiniana bajo la mirada de Alfonso, representado por el pastor en el cuadro (EM:635). Lucrecia se excita al ver que Alfonso llora de felicidad al observarles (EM:632).

En la cuarta obra de arte *Venus con el Amor y la Música*, toda la familia está representada, Lucrecia es Venus, Rigoberto es un tañedor de órgano y Alfonso es Amor, el protagonista del cuadro. En los capítulos protagonizadas por Rigoberto éste se dedica a limpiar sus órganos, es decir su boca, su nariz, sus orejas etcétera, esto es el nexo entre él y el tañedor.

La quinta obra de arte es *Cabeza I* que representa a Rigoberto, es él el que está preocupado con sus órganos.

La sexta obra de arte es *Camino de Mendieta* que representa a Lucrecia, la madre traidora descrita como un altar, que sirve como campo de batalla para el conflicto edípico.

La séptima obra de arte, es decir *La Anunciación*, representa la madre idealizada y el retorno al Paraíso.

Todas las obras de arte pueden ser interpretadas en términos freudianos, lo cual corrobora que la obra está deliberadamente compuesta en torno al conflicto edípico tal y como lo entiende el autor.

El padre es aniquilado y la madrastra es reducida a cumplir la función de ser un instrumento en el parricidio del hijo. El padre es retratado como un neurótico castrado incapaz de competir con su hijo. No queda claros si Alfonso es malo o no o si su actitud inocente simplemente saca lo malo dentro de los demás. Él es el tentador, la serpiente, y Lucrecia es la pecadora.

12 Lectura freudiana de *Lituma en los Andes*

En esta obra hay referencias a Piura y a Lima, lugares íntimamente relacionados con la autobiografía del autor. El nombre Lituma puede ser entendido como un anagrama de "tu Lima", lo cual a su vez puede ser entendido como una indicación del contenido psicobiográfico de la novela.

A parte de ser un testimonio de la violencia y de las creencias de la gente de la sierra de Perú, *Lituma en los Andes* también puede ser comprendida como una historia edípica. Los elementos que remiten a la lectura freudiana son muchos. En primer lugar el poema de William Blake que sirve como cita introductoria alude al conflicto edípico. Los motivos del crimen de Caín son envidia y celos. El espíritu de Abel siempre va a estar allí en el fondo de su subconsciente, infestando, y Caín siempre se va a sentir inferior a su hermano muerto, que fue el preferido por su padre. Según el poema el sentimiento de envidia está íntimamente relacionado con los seres humanos, y el sacrificio de sangre humana es necesario para remediar este sentimiento de inferioridad. La historia de Caín puede ser interpretada en términos edípicos como la historia de un hermano castrado, que ni siquiera puede ser remediado con la muerte de su hermano, y el derrame de la sangre de Abel le ha condenado a ser un emasculado para siempre. Quien castra a Caín no es su hermano Abel, sino su padre Adán, ya que es él quien favorece a su hermano. En segundo lugar Lituma dice que se siente castrado desde la llegada a Naccos (LA:88).

El Chancho es el apodo del narcotraficante que Tomás está asignado a proteger, y al que mata por creer que pegaba a Mercedes. El Chancho tiene varias mujeres y las trata como si fueran putas, lo cual indica que cumple la función de ser una representación de la figura paterna. El Chancho pegaba a las mujeres, lo cual también hizo el padre del autor según el testimonio de Vargas Llosa (1993:10). Éste es el motivo que Tomás utiliza para justificar el asesinato. Pero tanto el Gordo Iscariote como Lituma están convencidos de que Tomás mató al Chancho por celos. El Chancho también está asociado con la figura del padre por llevar el revólver. Él saca su revólver para disparar a Tomás, quien llega a disparar primero tras haberle desafiado. Le sustituye y se lleva a Mercedes como premio.

En la novela el término perro es utilizado como símil o como una simple invectiva pero también está relacionado con la figura paterna. Pedro Tinoco no era un niño querido por su madre, quien lo dejó en la puerta de la parroquia en Abancay. Decían que el párroco era su padre y que desde pequeño había dormido con los perros y con las gallinas (LA:47). Cuando Tomás y Mercedes

van al Hotel Leoncio Prado, perros enfurecidos les ladran (LA:88). Los perros siguen ladrando cuando Tomás está a punto de perder su virginidad con 23 años (LA: 92). Tomás funciona como una representación del hijo, que tras de haber matado al Chancho se ha llevado a su amante. El perro es la representación simbólica de la figura paterna que sale a ladrarle por haber matado a la figura del padre, y por haberse acostado con Mercedes, que representa a la madre según la interpretación freudiana.

Tomás dice que está escapando de un marido celoso cuando está escapando con Mercedes tras haber matado al Chancho. Mercedes le hace saber a Tomás que no es una puta sino que baila en un show en Lima (LA:60). Mercedes trata a Tomás como si fuera un niño (LA:92), de la misma manera que la tía Julia trataba a Mario al principio. Tomás, que es tímido como casi todos los personajes centrales en las primeras obras del autor, no sabe quien es su padre aunque sospecha que su padrino es su padre, y ve a Lituma como el padre que nunca tuvo.

Casi todos los símbolos en la obra parecen estar vinculados con el reino animal, lo cual es subrayado por el discurso de Dionisio que dice que los hombres tienen que visitar a su animal y se pregunta cuál será el animal de Lituma: el chancho o la lagartija. Los serranos creen que la tierra está poblada de toros, serpientes, cóndores y espíritus (LA:13).

El nombre Dionisio tiene mucha semejanza con el nombre Dionisos, el dios de la mitología griega. Este parentesco es reforzado por el hecho de que Dionisio toma pisco, preparado de uva como el vino. El Dionisio más famoso de la historia es Dionisio I, el viejo, un tirano paranoico de Siracusa. La crueldad de este Dionisio ha sido comentada entre otros por Leopold Von Sacher-Masoch en *Venus en piel* (2000:41).

Dionisio de *Lituma en los Andes* dice que para ser sabio hay que ser hijo incestuoso, y Lituma piensa que Dionisio podría serlo (LA:189, 191). No hay noticias de una concepción incestuosa en cuanto al Dionisio histórico, pero ser hijo incestuoso no sólo significa que alguien es el resultado de una relación incestuosa, sino también puede significar que alguien tiene un deseo incestuoso, por ejemplo hacia su madre.

En la novela la madre de Dionisio murió cuando fue quemada por un rayo. Después Dionisio va al cementerio y habla con su espíritu (LA:247). Aquí hay otro parentesco con Dionisos, el dios griego, hijo de Zeus y de Sémele, una mujer que murió quemada cuando Zeus la vino a visitar. Otra semejanza con el dios griego es que Dionisio tenía un “soberano pichulón” y que las mujeres

estaban locas por él, según cuenta Adriana (LA:241). Además curó un pueblo entero de "pichulitis" una enfermedad que los dejaba con erección todo el tiempo (LA:245). En la novela Dionisio es la representación del éxtasis y del lado salvaje de los hombres, a él Satanás no le parece tan malo y tampoco le importa acostarse con hombres. Parece ser la personificación de la potencia masculina y parece carecer por completo de sentimientos de envidia o celos aunque también supuestamente fue él quien mató a Timoteo, el primer marido de Adriana.

Dionisio que le debe un favor al guardián del cementerio por haberle dejado visitar a su madre, va al cementerio y fabrica una verga de madera que coloca sobre el ataúd del guardián que ha muerto, y se siente sobre ella. Esto lo hace tras haberse casado con Adriana pero antes de hacer el amor con ella (LA:247).

Al final de la novela Dionisio dice que está liquidando las existencias (LA:305). Dionisio se refiere a que está vaciando el bar, pero la relación con los desaparecidos es obvia: Dionisio es responsable de las desapariciones y en cierto sentido es el autor de los asesinatos. Él y Adriana incitan a los mineros a sacrificar a los encargados de la mina.

La naturaleza sirve como una caja de resonancia a los sentimientos de Lituma a lo largo de la novela. Hay muchas referencias al cielo estrellado de la sierra. Un ejemplo de ello es la última escena de la novela cuando Lituma se ha enterado de la verdad acerca de los desaparecidos: "A tropezones, fue hacia la puerta del barracón y salió. Recibió un golpe de viento helado y, pese a su aturdimiento, advirtió que la espléndida media luna y las estrellas iluminaban siempre con nitidez, desde un cielo sin nubes, las astilladas cumbres de los Andes." (LA: 311). Las referencias a las estrellas y al cielo pueden ser entendidas como una alusión a lo eterno, a lo que no cambia, a lo mítico.

La referencia a la eternidad también es reforzada por las referencias mitológicas. Lo cual agrega un carácter universal a los problemas, o si se quiere al conflicto edípico de la obra.

La presencia del buitre se da de una manera llamativa en *Lituma en los Andes*. Hay docenas de buitres alrededor de los cadáveres de los muertos en Andamarca, y a pesar de que los vecinos encienden una fogata para espantarles, algunos se quedan merodeando los muertos (LA:85). También se da la presencia del cóndor, que es una especie de la familia de buitres americanos, y el ave voladora más grande del mundo. En una ocasión Adriana dice que el cóndor puede ser mensajero o simplemente animal hambriento (LA:270). Este enunciado remite al contenido deliberado. Cuando Lituma se encuentra con

Dionisio en la entrada de una mina abandonada ve un cóndor a lo lejos, el cóndor se va acercando y Lituma piensa que es un pájaro de mal agüero (LA: 99). Antes de desaparecer en la distancia el cóndor desciende y traza un círculo (LA:100). Adriana cuenta que sólo los espíritus de los cerros más altos y fuertes, los que perforan las nubes y tienen nieve todo el año se encarnan en cóndores (LA:270-71).

El cóndor parece ser una encarnación de los espíritus, por ejemplo del Muki, el diablo vengador de los cerros explotados. El buitre funciona como un símbolo del autor en la narrativa de Vargas Llosa y señala su presencia en la narración. El autor es el dios que sobrevuela el escenario de la novela y se venga de la figura del padre encarnado por el Chancho quien había violado a la Musa, que era de Piura, lo cual la asocia con la figura de la madre en la autobiografía del autor.

13 Lectura freudiana de *Los cuadernos de don Rigoberto*

Fonchito piensa que el destino de Schiele se repite en su vida, y dice que se parece mucho al pintor austriaco y Lucrecia llega a pensar que Fonchito puede ser una reencarnación de Schiele. El pasado se repite en el presente, indicando que las experiencias de Schiele y de Fonchito son comunes para todos los seres humanos, como si éstas fueran una condición necesaria de la vida y, por tanto, también forman parte de la vida del autor. De esta manera el autor logra transformar su comprensión del conflicto edípico en algo universal.

En los cuadros de Schiele Fonchito encuentra algo que le parece una representación del Perú (CDR:238). En una de sus cartas Rigoberto escribe que nació, ha vivido y morirá en la fea ciudad de Lima (CDR:40). Los personajes viven en Barranco, un barrio de Lima donde el propio autor vivió (CDR:259). Lucrecia y Manuel el motociclista eran novios de jóvenes en Miraflores (CDR: 177), otro barrio familiar de la autobiografía del autor.

El hecho de que Lucrecia haya ido a buscar algo sobre Schiele en una librería llamada La Casa Verde, es otro dato que incita a una interpretación psicobiográfica e intertextual (CDR:115). También hay referencias a películas mexicanas de los años 50 y a Corín Tellado, una autora de novelas rosas (CDR: 311, 382). Esto puede ser interpretado como una referencia a lo melodramático que, según el autor, es un ingrediente importante de la vida y algo que le gusta.

Hay muchas alusiones al contenido freudiano en la novela: Rigoberto se pregunta si el motociclista castrado ha oído hablar del vienés del diván (CDR: 180); Manuel el motociclista está obsesionado con el tema de la castración y con los eunucos (CDR:179), Debido a una vivencia de su infancia cuando podía escuchar a la niñera orinar su único goce sexual consiste en contemplar mujeres orinando (CDR:187); También hay referencias a los problemas de potencia y a la impotencia. El ejemplo más llamativo es que Pluto tiene que cantar para fornicar (CDR:73).

La impotencia y la castración son un tema central de la crítica freudiana, y el hecho de que Rigoberto haya instruido a Lucrecia en Freud y que Schiele sea de Viena como Freud subraya el contenido freudiano de la novela (CDR:116). Otra alusión a la obra de Freud es que Rigoberto ve el calzoncillo de la profesora Lucrecia como una imagen totémica (CDR:220).

Fonchito interpreta la vida de Schiele a través de su obra: primeramente ha estudiado su biografía y luego ve como la vida de Schiele es reflejada en sus

cuadros (CDR:13). Lo mismo hace el crítico que redescubre la autobiografía de Vargas Llosa en sus obras y que de esta manera contribuye a la automitificación del autor.

En su autobiografía el autor se percibe como víctima y distribuye sus características a los personajes de las novelas de tal forma que se puede decir que se desdobla en sus obras, como si utilizara un espejo. Fonchito cuenta que Schiele era un Narciso que se veía a sí mismo como una víctima (CDR:273). Schiele pintó sus autorretratos y sus modelos con la ayuda de un espejo (CDR: 274).

Estas semejanzas entre los procedimientos artísticos de Schiele y el autor establecen un nexo entre los dos, reforzado por el hecho de que Fonchito se identifica con Schiele. Por consiguiente es tentador identificar a Fonchito con Vargas Llosa. Partiendo del mito autobiográfico creado por el propio autor, la obra puede ser interpretada como la venganza del hijo (Vargas Llosa-Fonchito) dirigida contra el padre (Ernesto-Rigoberto). Éste es el drama edípico que la lectura freudiana revela, es un parricidio acorde con la interpretación del mito edípico del propio autor. Según la lectura freudiana la desdicha de Rigoberto debe ser interpretada como la muerte simbólica de la figura paterna.

Hay muchas semejanzas entre Fonchito y Egon Schiele por una parte y entre Schiele y Vargas Llosa por otra. Adolf, el padre de Egon contrajo sífilis en su luna de miel como consecuencia de que María, su esposa, no quiso que la tocara, y para aplacar su deseo sexual el padre solía acostarse con prostitutas (CDR: 117-18). Es la lujuria del padre la que condena la familia a la miseria. Lo mismo podría decirse de la familia de Vargas Llosa: el padre Ernesto deja a la madre embarazada para juntarse con una alemana, y cuando se cansa de su aventura regresa para volver a estar con la madre. El daño causado por el padre parece ser irremediable a los ojos del autor, lo cual es comparable con una enfermedad sin remedio como era antes la sífilis. La debilidad moral del padre fue la causa que desencadenó la ruptura entre Vargas Llosa y su madre. El secreto de la pintura de Schiele es según Fonchito la sífilis del padre, que puede producir la locura (CDR:115). Traducido a la vida del autor es la lujuria o la traición del padre que ha condenado a su hijo a ser un traumatizado edípico, un castrado ya que es la debilidad del padre la que ha abierto el camino a la tragedia del hijo, y éste es el secreto de su vocación literaria.

La familia de la madre de Schiele se opuso a que ella se casara con el padre (CDR:117). Lo mismo ocurrió en el caso de la familia materna de Vargas Llosa (Vargas Llosa, 1993). Este hecho refuerza la semejanza entre la vida de Schiele

y la de Vargas Llosa. Fonchito piensa que la familia de Schiele revela algo acerca de su propia familia, y por lo tanto es plausible que la familia de Schiele revele algo acerca de la familia y de la vida del autor.

Pluto es el nombre latín de Plutón, el dios de la muerte en la mitología griega, y el personaje llamado Pluto tiene un papel importante, es el asesino simbólico de Rigoberto. Lucrecia rechazó a Pluto por ser demasiado bueno pero en la fantasía de Rigoberto se convierte en uno de los amantes ficticios de ella (CDR:33). Pluto se fue a vivir a EE.UU. donde trabaja como ingeniero, es un neurótico que planifica un viaje con Lucrecia hasta el más mínimo detalle (CDR:44). Pluto va a ser uno de los asesinos simbólicos de Rigoberto, y el hecho de vivir en EE.UU. revela un nexo con el padre de Vargas Llosa que durante los últimos años de su vida vivió junto con la madre en EE.UU.

En la fantasía de Rigoberto Lucrecia le cuenta sobre un viaje que ella ha emprendido con Pluto, y pregunta a Rigoberto si hizo bien al prometerle a aquél que lo trataría tan bien como a su marido la última noche que pasan juntos. Rigoberto responde que hizo bien, pero el narrador no emplea los verbos relativos al habla, sino exclama: "-ladró don Rigoberto-"(CDR:71). De esta forma Rigoberto, quien llama perro a Pluto (CDR:57), es a su vez comparado con un perro.

Cuando Fonchito se va de la casa de Lucrecia tras su primera visita un perro ladra y las campanas de la virgen del Pilar doblan (CDR:14). El perro funciona como un símbolo del padre, y el nexo entre los dos es explícito.

Rigoberto se cae al río (CDR:360). El río simboliza la frontera entre la vida y la muerte en la mitología griega y esta escena puede ser interpretada como la muerte simbólica de Rigoberto, que está muerto en vida y sólo parece estar vivo y actuar según los antojos de su hijo. Este hecho es curioso teniendo en cuenta las cartas que Rigoberto manda a diferentes instituciones, en las cuales reivindican la individualidad y detesta la actitud de lo que él llama el rebaño, pero en la relación con su hijo ha perdido toda voluntad. Estas cartas expresan las opiniones del autor.[42]

Los celos matan a Rigoberto, que, como se ha visto en la primera lectura, es un masoquista y un neurótico. La muerte de Rigoberto es simbólica y ocurre cuando Alfonso le cuenta, en *Elogio de la madrastra*, que tiene una relación sexual con Lucrecia. A pesar de que Alfonso es quien mata al padre simbólicamente, se arrepiente, o eso parece, y dice que no quiere que su padre muera (CDR:120). Pero es plausible que quiera continuar el parricidio y

[42] Ver por ejemplo: Vargas Llosa, M. *Contra viento y marea* I, II, III, Barcelona: Seix Barral, 1986, 1986, 1990.

prolongar el sufrimiento del padre. Según Lucrecia es Fonchito quien tiene la culpa de la separación entre ella y Rigoberto (CDR:122). Ella también dice que Fonchito es un neurótico (CDR:274).

En un sueño erótico de Lucrecia ella va al Sheraton para encontrarse con el autor de las cartas anónimas que ha recibido. Ella termina por hacer el amor con Adelita, la hija de la madrina de Fonchito, y con un hombre fofo que supuestamente es un policía que trabaja con asuntos de drogas (CDR:318). Cuando hacen el amor un hombre delgado subido a una escalera los observa y hace un retrato de ellos, este hombre parece un ave de presa y parece ser una mezcla de Fonchito y de Egon Schiele (CDR:324). Fonchito explica que el sueño de Schiele consistía en ser un ave de presa: "Pintar el mundo desde arriba, verlo como lo vería un cóndor o un gallinazo."(CDR:155). Al observar las reproducciones de Schiele Lucrecia piensa: "Esas muchachas tendidas, esos amantes enlazados, esas ciudades fantasmales, sin personas, animales ni coches, de casas apelotonadas y como congeladas a orillas de ríos desiertos, parecían divisados desde lo alto, por un ave rampante, que planeaba sobre ellas con una mirada envolvente y sin piedad. Sí, la perspectiva de un ave de presa."(CDR: 155-56) Schiele, o el artista, es representado por el buitre en la novela, al mismo tiempo el buitre sirve para marcar la presencia del autor en la obra.

Antes de acostarse con Justiniana Lucrecia lleva un albornoz chino de seda roja con dos dragones amarillos unidos por las colas en la espalda (CDR:102). En otra ocasión cuando está de viaje con Pluto se pone un pijama de seda con dragones (CDR:64). Ya hemos visto como el dragón funciona como símbolo del castrador en *Conversación en la catedral*. Según la interpretación freudiana esto significa que la madrastra, la madre-puta, es la castradora.

El último día de su viaje Pluto le regala tres animales transparentes de vidrio a Lucrecia. Los animales representan una ardilla, una cigüeña y un hipopótamo (CDR:70). La cigüeña funciona como una representación de la madre por estar asociada con los niños, es la cigüeña la que trae a los niños. El hipopótamo está relacionado con la potencia masculina para Vargas Llosa (Vargas Llosa, 1983a), y por lo tanto representa al padre. La ardilla es un animal pequeño y frágil que puede ser la representación del hijo tímido y asustado. Según esta interpretación la familia entera está representada en el regalo de Pluto que, al mismo tiempo, funciona como un símbolo freudiano del drama triangular.

En la carta que Rigoberto dirige al arquitecto también habla de la trinidad que forma su familia (CDR:19). Aparte de ser una alusión al conflicto edípico la trinidad también evoca asociaciones bíblicas.

Lucrecia comprende que las cartas anónimas pueden haber sido mandadas por Fonchito y lo compara con Luzbel, piensa que es bello como un arcángel (CDR: 199, 33). Justiniana dice que Fonchito es Lucifer en persona. Lucrecia piensa que tiene razón y que es una víbora con cara de ángel, un Belcebú (CDR:12-13). Fonchito es comparado con una serpiente y teniendo en cuenta la referencia a la manzana de Adán en *Elogio de la madrastra*, la asociación bíblica es evidente. Fonchito está asociado con el mal. Al mismo tiempo Fonchito tiene una cara de niño Jesús y evoca sentimientos contradictorios en Rigoberto y Lucrecia, la cual piensa que Fonchito es un hipócrita y un Judas (CDR:12). En una ocasión cuando Fonchito y Lucrecia hablan, escuchan gritos del Olivar cercano (CDR: 120). Estas voces refuerzan la simbología bíblica y aunque el Olivar es un parque de Lima el nombre evoca asociaciones con el jardín de Getsemaní del monte de los olivos donde Jesucristo agonizó el día antes de ser crucificado.

En el drama edípico Fonchito funciona como la representación del hijo que atormenta a sus padres, él se convierte en el parricida y es él quien manda en la casa, pero no tiene la culpa de ser malo, ya que fueron su madrastra y su padre quienes le obligaron a serlo.

14 Lectura freudiana de *La fiesta del Chivo*

La Fiesta del Chivo carece de datos autobiográficos pero esconde una semejanza supuestamente deliberada entre la autobiografía del autor y la historia de Urania. Es, junto con *La guerra del fin del mundo*, la única obra del autor que en su totalidad transcurre fuera del Perú. Las vivencias del autor han sido una condición necesaria para escribir el libro, según Boland, quien señala que la novela no podría haber sido escrita sin que el autor experimentara personalmente los efectos del poder y de la violencia en las elecciones de Perú (Boland, 2006:22). Si los críticos tienen razón cuando critican a Vargas Llosa por no ser fiel a la historia Dominicana esto puede ser explicado en parte como una consecuencia de que el autor ha adaptado los sucesos históricos a sus propias experiencias. El autor parece haber hecho suya la historia.

La Fiesta del Chivo es una obra de dictador. Es un testimonio de los mecanismos psicológicos del poder al mismo tiempo que es un retrato humano del hombre tras el poder. Trujillo es un sádico que disfruta al poner en ridículo a sus súbditos, pero también es una persona que constantemente se preocupa por su hombría y que se avergüenza de su familia. Esto no significa que no sea un hombre cruel, pero deja entender que hay un ser humano tras el poder dictatorial, muchas veces percibido como algo abstracto y sin rostro.

La lectura freudiana revela un doble parricidio: el asesinato de Trujillo, el padre de la nación, y el asesinato de Agustín Cabral, el padre de Urania.

Trujillo está asociado con la figura paterna en primer lugar por los motes que se emplean para hablar de él, le llaman Jefe, Padre de la Nación, Padre de la Patria Nueva, el Benefactor, el Generalísimo y el Chivo. Los tres primeros nombres evocan asociaciones con la figura paterna. El Benefactor hace pensar en Jesucristo, en alguien que hecho el bien o en un dictador. El penúltimo nombre es de índole militar, y el último lo asocia con el Diablo. Trujillo es llamado el Chivo por los conspiradores y este nombre está asociado con el diablo, pero al mismo tiempo el Chivo puede ser una alusión al chivo expiatorio. Trujillo se compara con Cristo, piensa que es capaz de hacer cualquier cosa, incluso de convertir el agua en vino y multiplicar los panes (FC:31). La Iglesia y los curas son sus peores enemigos, de la misma forma que el templo y los sacerdotes fueron los peores enemigos de Jesucristo (FC:38). Aunque Trujillo teme que la Iglesia vaya a terminar con la república, tanto Agustín Cabral como Balaguer piden que cese la campaña contra la Iglesia ya que si no va a conducir a la ruptura total (FC:327). Otro personaje que odia la Iglesia y los curas es Johnny

Abbes, él envía putas a la iglesia que acusan el obispo de haberlas dejado embarazadas, y reclaman al obispo que tome responsabilidad de sus hijos (FC: 264). Esto puede ser interpretado como una parodia del hecho de que Cristo fuera al templo para buscar a su padre.

Perón advirtió a Trujillo que la Iglesia acabó con él (FC:38). A lo largo del último día de vida de Trujillo su preocupación por la Iglesia y por los obispos va intercalándose en su mente, donde se mezcla con sus quehaceres y con la preocupación por su esfínter.

Según Imbert hace 20 o 25 años todos los dominicanos creían que el Chivo era el salvador de la patria (FC:203). Pero con el paso del tiempo los dominicanos han empezaron a identificarle con el Diablo. Salvador identifica a Trujillo con la Bestia, y cuando busca apoyo espiritual para su decisión de matar a Trujillo, el nuncio apostólico, monseñor Lino Zanini, citando una obra de Tomas de Aquino lee: "La eliminación física de la Bestia es bien vista por Dios si con ella se libera un pueblo"(FC:266). Esto significa que la Iglesia llega a aceptar el tiranicidio (FC:47). Salvador también compara a Trujillo con el Diablo y piensa que el hecho de haber disparado contra Pedro Livio Cedeño era la carcajada del maligno (FC:275). Para los conspiradores Trujillo es la representación del mal, la representación del Diablo y cuando Trujillo muere dicen que la Bestia ha muerto (FC:274).

Pero hay gente que todavía tras de su muerte identifica a Trujillo con el bien y Balaguer le dice a la esposa de Trujillo: "La ingratitud de los pueblos estaba comprobada, desde la traición de Judas a Cristo" (FC:500). El obispo Reilly dice: "Perdónales, Señor Presidente, porque no saben lo que hacen (FC:497).

La situación infernal de los dominicanos no termina con la muerte de Trujillo como los conspiradores habían esperado y al torturarles Ramfis les dice que antes de ir al infierno primero tienen que pasar por el purgatorio (FC:473). Los hermanos de Trujillo comparan a los conspiradores con Judas y quieren matar a Balaguer a quien también llaman Judas (FC:526). Urania dice que el constitucionalista Beodo, es decir, Henry Chirinos, fue el Judas que traicionó a su padre (FC:79).

La serpiente funciona como un símbolo del tentador y del mal. En la novela la serpiente está asociada con Johnny Abbes, Ramfis y Henry Chirinos cuya lengua es comparada con una serpiente (FC:236). Johnny Abbes tiene voz de serpiente y odia la Iglesia y denigra a los obispos (FC:326). Trujillo piensa que Johnny Abbes es un sapo de cuerpo y alma y que tiene ojos de Tortuga (FC:86, 352). Urania compara a Trujillo con un encantador de serpientes (FC:78).

Refiriéndose a Ramfis Miguel Ángel Báez y Modesto dice: “Dile de mi parte a ese inmundo hijo de puta, que se trague la lengua y se envenene” (FC:478).

El Chivo está asociado con el padre del autor por llevar revólver, atributo asociado con Trujillo ya en la primera escena (FC:27). El revólver es un atributo asociado con el padre en la autobiografía del autor y por lo tanto es legítimo identificar al dictador con él.

El general Juan Tomás Díaz muestra su revólver a Antonio de la Maza, diciendo que el veneno es para las mujeres y para los perros (FC:431). También hay referencias al revólver de Antonio de la Maza y Juan Tomás Díaz que mueren con los revólveres en las manos (FC:432-33). Amadito también muere disparando su revólver (FC:393, 396). Pedro Livio Cedeño y Huascar Tejeda, que tienen una carabina semiautomática y una pistola, escuchan los disparos del revólver de Salvador y quizá del de Imbert (FC:338, 340). Los cuatro conspiradores que matan a Trujillo llevan explícitamente el revólver como un atributo, y no hay ninguna información sobre si los otros dos conspiradores que llegan tarde, Huascar y Pedro, llevan revólveres o no. Los conspiradores que efectúan el asesinato son los que llevan revólveres y ellos, como el Chivo, son un sacrificio necesario para dar lugar al cambio. Los conspiradores son los que tienen que morir junto con el Chivo. Éste es el significado freudiano del revólver: establece un nexo entre el portador del atributo y el padre del autor. Nadie sale bien parado, la muerte del Chivo no parece cambiar la suerte de la gente, es más bien una catástrofe para todos. Trujillo ha sido formado por los marines cuando los estadounidenses ocuparon la República Dominicana (FC: 27). Esto revela otra afinidad entre Trujillo y el padre del autor, vestido de marino en la foto que de pequeño tenía en su velador (Vargas Llosa, 1971b:10).

Urania tiene que quitarle la dentadura postiza a su padre para darle de comer (FC:84). Al investigar la escena del crimen encuentran un puente dental que parece ser del Jefe (FC:360). Al final llegan a la conclusión de que era el puente dental del Jefe (FC:451). La dentadura postiza sirve como un nexo entre el Chivo y Agustín Cabral, de la misma forma que la semejanza de sus nombres revela una afinidad entre los dos, que funcionan como dos representaciones diferentes de la figura paterna en el drama edípico.

La avería del desagüe que se produce el último día de vida de Trujillo, y el charco de aguas mugrientas que el desagüe causa es una representación supuestamente deliberada del problema del esfínter de Trujillo. La avería le recuerda su propio fracaso, su propia debilidad y también su mortalidad, es la grieta en la muralla y por eso se enfada tanto al verla (FC:399). Representa tanto

la debilidad del régimen como la debilidad de Trujillo, que siente indignación e impotencia cuando le salen los orines. De esta forma la mancha en su pantalón es la representación de su impotencia (FC:253).

Las referencias al perro o a lo perruno abundan en la novela (FC:14, 19, 91, 104, 175, 214, 296, 396, 410, 431, 482, 491, 492). La persistencia en el empleo del perro como símil requiere una interpretación freudiana y, en términos freudianos, esta presencia constante del perro sólo puede ser comprendida como la omnipresencia del padre en la obra. El sentido freudiano de este hecho es que la obra, que aparentemente trata de la República Dominicana, y por lo tanto de los dominicanos, en realidad es una novela sobre el perro, sobre el can o sobre el padre. La historia dominicana es tan sólo un pretexto para escribir otra historia con un trasfondo autobiográfico. Es otra novela edípica disfrazada.

La novela es un parricidio y no es casual el uso del símil del perro, que simboliza al padre, ya que al mismo tiempo el perro funciona como símbolo del guardián del reino de la muerte. Esto puede ser entendido como que la novela trata de la muerte del padre. Un presagio de la muerte de la figura del padre aparece cuando Antonio de la Maza y su hermano Tavito, comen un plato de chivo guisado (FC:124).

Lo peor para Salvador Estrella Sadhalá no es que lo torturen o que sepa que va a morir, sino cuando se entera de que el fervor trujillista de su padre es más fuerte que su sentimiento filial. Su padre le grita: "¡No te reconozco! ¡No eres mi hijo! ¡Asesino! ¡Traidor!" luego continua: "¿No sabes lo que yo, tú y todos debemos a Trujillo? ¿A ese hombre has asesinado? ¡Arrepiéntete, miserable!" (FC:475). A Salvador se le viene el mundo abajo y cuando su padre escribe una carta oficial en el periódico llamando traidor a su hijo, Salvador piensa que la carta había sido un puñal y que no fue Ramfis sino su padre quien le mató (FC:480, 482). A diferencia del padre de Salvador el padre de Antonio de la Maza se siente orgulloso de su hijo, y de que muriera peleando (FC:477).

El padre de Urania eligió al Jefe antes que a su hija. Tras de esta experiencia Urania se convierte en una mujer fría muerta en vida, como su padre. Pero ella ha sido testigo de la humillación de Trujillo. La impotencia de Trujillo es su muerte simbólica, y el asesinato cometido por los conspiradores es más bien un alivio para él, muerto simbólicamente por el fracaso que experimentó con Urania.

Según Trujillo los haitianos amenazan con terminar con la República, ellos trabajan gratis y cuestan menos que los perros (FC:234). Esto significa que Trujillo sin quererlo se compara a sí mismo con un perro ya que su madre es hija

ilegítima de haitianos emigrados a San Cristóbal. En la cara de Trujillo se distinguen rasgos de negros haitianos, que provienen de sus antecedentes maternos, lo cual nunca deja de avergonzarlo (FC:42, 401). Él se pregunta qué culpa puede tener de que corriera sangre negra en sus venas y piensa que los dominicanos lamen el suelo para un descendiente de esclavos (FC:401). Su madre se había olvidado de sí misma y sólo había vivido para sus hijos y para su marido, un borracho y un mujeriego según Trujillo (FC:401).

Trujillo piensa que salvó la República Dominicana de los haitianos. Cuando éstos cruzaron el río Masacre, que servía de frontera, el Jefe los combatió duramente (FC:17). Todo el mundo se puso a cazar haitianos (FC:241). En la mente de Trujillo la imagen de la cacería de haitianos se mezcla con la imagen de la muchacha contemplando su humillación (FC:243). Esto establece un nexo entre su virilidad y su origen. Trujillo se siente humillado por tener herencia haitiana y dedica toda su vida a combatir lo haitiano y su representación. Él ve Haití como una representación del desorden y de lo femenino, mientras que ve la República Dominicana como una representación del orden y de lo masculino.

Urania está obsesionada con la historia de la República Dominicana, y sobre todo con la época de Trujillo. La madre de Urania murió cuando ella era joven y por eso creció sola con su padre. Urania quiere saber si Trujillo llegó a acostarse con su madre antes de que ella naciera, ya que sabe que se acostaba con las mujeres hermosas de sus ayudantes (FC:76, 78). Puede ser que Trujillo sea el padre biológico de Urania y si lo fuera habría sido la relación incestuosa entre padre e hija en la casa de caoba lo que condujo a la desgracia de los dos. Un dato que puede ser interpretado como una confirmación de la sospecha de Urania es que Manuel Alfonso, el cafiche de Trujillo que le conseguía todas las mujeres y muchachas, piropea a Urania y le dice que se parece a su madre (FC: 363, 369-70).

En la lectura freudiana Agustín Cabral y Trujillo funcionan como representaciones de la figura paterna. Urania es la hija que vuelve al pasado, al lugar donde vivían durante su infancia, para vengarse de su padre y efectuar el parricidio. Al mismo tiempo el lector descubre que Urania puede ser la hija de Trujillo, ella fue testigo de su impotencia sexual y por lo tanto es también su asesina simbólica. Urania efectúa un doble parricidio a lo largo de la novela, pero no consigue remediar su condición de castrada, no es capaz de liberarse de las cadenas edípicas.

Ramfis le hace comer a su propio hijo a Miguel Ángel Báez y Modesto. Le dan un plato de carne guisada, que devora y luego le muestran la cabeza de su hijo, a

las pocas horas Miguel Ángel muere de un ataque al corazón (FC:478-79). Ésta es una imagen de la crueldad del régimen, pero al mismo tiempo es una alusión a la imagen mitológica del padre que se come a su propio hijo. Es el padre que como Cronos se come a sus hijos. Cronos castró a su padre Urano que había sido un soberano cruel pero luego se vuelve tan malo como su padre y devora a sus propios hijos, para protegerse del transcurso del tiempo. Hasta el día en que su hijo Zeus lo vence y lo obliga a vomitar a sus hermanos. Debido a la afinidad entre el nombre Urania y Urano es plausible que la relación entre este mito y los sucesos de la novela sea deliberada. Urania es castrada por Trujillo e indirectamente por su padre, al mismo tiempo que ella consigue castrar simbólicamente a Trujillo y vengar la traición de su padre.

Urania no está contenta con su nombre, y desde una posición freudiana su nombre requiere una interpretación. Según ella su nombre hace pensar en un planeta, en un mineral, pero no en una mujer (FC:11). Urano, un planeta desencajado cuya principal característica es la inclinación de su eje de rotación con respecto a su órbita, es al mismo tiempo el dios del cielo que fue castrado por Cronos. Urano también puede ser entendido como una referencia al ano y a lo anal, en la concepción freudiana íntimamente asociada con lo neurótico o lo edípico. Fonéticamente *Urania* es parecida a *huraña*, y Urania es efectivamente una mujer huraña que carece de vida sexual.

Salvador está casado con Urania Mieses (FC:261). Esto establece un nexo entre los asesinos de Trujillo y Urania. Otro hecho que establece un nexo entre ella y los conspiradores es que éstos se esconden en casa de Robert Reid Cabral, que tiene el mismo apellido de Urania (FC:425). De esta manera el apellido y el nombre de Urania establece un nexo entre ella y los conspiradores, y como ya hemos visto ella es la asesina simbólica de Trujillo. El apellido de Urania también establece una relación deliberada entre ella y su padre y el Chivo, por la semejanza entre Cabral y Chivo.

Boland descubre otra repercusión mitológica en la obra. Urania es sacrificada por su padre al dios dominicano, como Ifigenia fue sacrificada por su padre Agamenón a los dioses (Boland, 2003:29). Y como ya ha sido explicado Agamenón también fue el padre de Electra, lo cual también asocia esta novela con el tema edípico.

La lectura freudiana revela un doble parricidio, es a la vez el asesinato del padre de la nación como lo es del padre de Urania.

El conflicto edípico está presente en todos los niveles de la novela, y también hay referencias a los mitos de contenido edípico como se puede ver arriba.

Presentar el conflicto edípico como mito cumple la función de dar autoridad a lo edípico. Si ya estaba presente en los mitos se supone que lo edípico forma parte de la condición humana. El conflicto edípico que el autor vuelve a escribir una vez tras otra no es, por tanto, un trauma enfermizo: él es consciente de su trauma e incluso ha entendido que es un conflicto universal que todos vivimos. Por eso presenta el conflicto como un mito y es por este motivo que Urania nota que la cama de Agustín huele a sueños y a pesadillas viejísimos (FC:232).

15 Lectura freudiana de *El Paraíso en la otra esquina*

El Paraíso en la otra esquina trata de la vida de dos personajes históricos: Flora Tristán y Paul Gauguin, que están ligados a la biografía del autor.

Flora, cuya familia paterna es de Arequipa, se mueve entre Francia, Perú y Londres. El autor ha vivido en estos tres lugares y su familia materna es Arequipeña. Para intentar conseguir la herencia que le corresponde Flora busca la ayuda de un abogado radical llamado Mariano Llosa Benavides, lo cual hace pensar en algún ancestro del autor.

Hay dos personajes identificados con revólveres o pistolas, atributo asociado con el padre en la narrativa de Vargas Llosa. El primero es André Chazal, el marido de Flora a quien pega un tiro, tras de haber violado a su hija Aline. Flora no muere pero dentro de su cuerpo lleva la bala que va a causar su muerte.

El segundo es Paul Gauguin que lleva una vieja pistola cuando sube a un barco para ir a Tahití. Lo cual puede ser comprendido como una pista deliberada de que hay otra lectura posible de la novela y de que estos dos personajes pueden ser entendidos como representantes del padre.

La figura paterna está íntimamente asociada con el fracaso de los dos protagonistas, y es la causa directa de su castración. Flora queda sexualmente castrada desde una edad muy temprana, detesta a los hombres y renuncia a la sexualidad y dedica su vida a luchar en contra de las injusticias y en contra de las estructuras patriarcales. Tras de haber sufrido durante mucho tiempo muere por el daño causado por André. Flora es enterrada en un cementerio católico en contra de su voluntad, de esta manera queda reintegrada en un sistema que detestaba.

En las descripciones de las experiencias neurálgicas de Flora y Paul hay referencias a perros y a lo perruno (ver por ejemplo POE:323). Según el mito autobiográfico del autor es su padre quien estropea su vida, esto nos ayuda a comprender el porqué de la presencia de los perros y de lo perruno en las escenas referidas anteriormente: estas experiencias están relacionadas con el perro porque tienen que ver con la figura del padre.

Las referencias a perros en la historia de Flora se limitan a su estancia en Perú (POE:224, 233, 308, 313). El hecho de que sólo haya referencias a perros durante su estancia en Perú es significativo, es probable que esta presencia se dé para que el lector atento se dé cuenta de que se trata de una novela edípica disfrazada, estrechamente relacionada con la biografía del autor.

En la línea narrativa que trata de la vida de Gauguin la presencia del perro se limita a su estancia en las Marquesas (POE:335, 391, 430). El perro tiene la función aparente de ser el guardián del reino de los muertos. Cuando Paul emprende su viaje a las Marquesas desde Tahití, éste va a ser su último viaje, su entrada en el reino de la muerte. Por eso la tormenta que sacude las Marquesas parece el fin del mundo. Paul es también constantemente comparado con un perro por el narrador (POE:125, 157, 427, 428,).

Otra representación del perro es la vagina dentada, llamado "el perrito", de una prostituta panameña negra. Paul se acuesta con ella y sospecha que fue ella quien le contagió la sífilis (POE:246). El perro que le muerde el sexo funciona como una representación de la figura paterna. Paul es una persona fuerte y viril que se solía jactarse de su virilidad (POE:75). Pero con el tiempo la mordedura del perrito le quita el deseo sexual y finalmente termina por matarle.

Gauguin no es castrado desde un principio, pero la enfermedad va venciéndole poco a poco hasta acabar con él, no sin antes haberlo dejado sin apetito sexual, lo cual le asemeja con la figura de Fushía. Al final de su vida Gauguin siente impotencia por no poder ver (POE:430). Esto es una consecuencia directa de la mordida de la vagina dentada que así funciona como una representación simbólica de la castración ejercida por el padre.

Toda su vida Gauguin lucha contra los valores burgueses, contra la moral de la Iglesia católica y contra los representantes de la autoridad. Quiere llegar a ser un verdadero salvaje, pero entre las autoridades y la enfermedad terminan con él. Igual que Flora, Gauguin es reintegrado en la institución católica tras su muerte al ser enterrado en contra de su voluntad en un cementerio católico.

Los dos funcionan como representantes del hijo, que el crítico tiende a identificar con el autor debido a sus lazos con el Perú, son castrados por representaciones del padre.

Hay varias referencias a comer niños y al canibalismo: Doña Pancha, también llamada la Mariscala, es una mujer peruana que no se deja ser manipulada por los hombres y dice que come crudos a los niños (POE:321). Flora acusa a un patrón de Avignon de ser un comedor de carne humana (POE:187). El patrón funciona como un representante de las instituciones paternas, que se comen a sus hijos. Paul hace un elogio público del canibalismo (POE:338, 210).

Los protagonistas son abandonados por sus padres y vuelven a repetir la traición de sus padres al abandonar a sus hijos. En la obra abundan los niños que crecen sin padres, se podría decir que es un *leitmotiv*. El padre de Flora muere cuando

ella tiene 4 años. Les arrebatan la casa a Flora y a su madre porque su padre era peruano español. Si su padre hubiera permanecido en vida la de Flora habría sido totalmente distinta (POE:13-15). De la misma manera la vida de Vargas Llosa habría sido distinta si él y su madre no hubieran sido abandonados por el padre, que el joven Vargas Llosa creyó muerto hasta la edad de 10 años. La madre de Flora está muerta en vida para ella (POE:140). Flora vuelve a hacer con sus hijos lo mismo que su madre hizo con ella. Flora abandona a sus hijos para dedicarse a la lucha social en vez de proporcionarles una vida protegida tras el encarcelamiento de André. Después de haber abandonado a sus hijos dice a Eléonore Blanc que la quiere más que a su propia hija (POE:107).

Paul ya no quería a su madre cuando ésta murió muy lejos de él, pero la había querido muchísimo cuando era niño en Perú. Su madre era muy guapa y él se sentía orgulloso de ella (POE:154-56). Gauguin siempre se mostraba antipático con su tutor Gustave Arosa (POE:157). Paul se acuerda de su madre porque hay una prostituta en una de sus fotos eróticas que se parece a ella (POE: 154). Gauguin nunca perdonó a su madre por haberle dejado, pero a pesar de esto repite la traición de su madre.

Gauguin tiene 5 hijos con Mette y pinta 5 cuadros alegres de la maternidad (POE:127, 196). Paul es echado de Copenhague y obligado a dejar a su familia, sólo se lleva a su hijo Clovis consigo, pero le abandona en una pensión modesta a las afueras de París, de la misma manera que su madre le había abandonado a él (POE:429). En Tahití deja a su mujer y a su hijo pero no sin antes pedirles que se vayan con él.

Flora y Paul son comparados con bastardos: Flora por haber nacido fuera del matrimonio y Paul porque probablemente es el fruto de una relación incestuosa entre su madre Aline y su abuelo André Chazal. La madre de Flora dice que su hija es una bastarda por ser ilegítima, debido a que el matrimonio entre sus padres no valía ante la ley (POE:48).

André se llevó a Aline, la madre de Gauguin, cuando ella tenía 10 años, era la primera vez que veía a su padre, quien termina por violarla (POE:162, 165). Es plausible que Gauguin sea el resultado de este incesto, es decir, que sea un bastardo. Cuando Teha'amana queda embarazada Paul piensa que su hijo va a ser otro bastardo en este mundo de bastardos (POE:40-43).

El matrimonio de los padres de Vargas Llosa se disolvió y Mario nació fuera del matrimonio. La traición originaria está relacionada con el padre quien al abandonar a su mujer embarazada, permitió que su hijo naciera fuera del

matrimonio. Esto junto con los lazos señalados arriba entre los protagonistas y el Perú hace tentador identificar al autor con los dos protagonistas.

El padre de Gauguin murió en el mar (POE:156) y según la interpretación freudiana el deseo del autor es él de que su padre hubiese muerto también en el mar.

Hay una representación del buitre en *El Paraíso en la otra esquina*. La cual se da durante la estancia de Flora en Arequipa. El buitre funciona como un símbolo del escritor. Flora escribe la historia de su vida en *Peregrinaciones de una paria*, escribe sobre sus experiencias dolorosas y de esta manera logra exteriorizarse y en cierto sentido de superarse, lo mismo que intenta el autor.

Los tupupaus son los espíritus malignos de los muertos según los tahitianos, y éstos están emparentados con los buitres y se desprenden de los cadáveres y vuelven para atormentar a los vivos (POE:30).

Gauguin es acosado por la memoria de su madre y busca su retrato (POE:160 , 167). No comprende por qué es atormentado por la memoria de su madre pero recibe una carta, en la cual Mette cuenta que su hija Aline ha muerto en Copenhague. Entonces Gauguin comprende que la memoria de su madre, que también se llama Aline, había sido un presagio (POE:171).

Al hablar con un amigo en Tahití Paul ve un cuervo. A pesar de que su amigo y todos los demás le aseguran que no hay cuervos en Tahití está seguro de que era un cuervo, el pájaro de mal agüero, que ha venido a anunciarle una catástrofe (POE:197). La confirmación del presagio viene cuando muere su hija que acaba de nacer (POE:198).

Con pocas excepciones las mujeres de la obras son presentadas como prostitutas. Flora es una de las excepciones. Ella lucha en contra del matrimonio y en contra de la familia y abandona a sus hijos (POE:17). Flora no es vista con buenos ojos en la sociedad, cuyos representantes ven toda mujer independiente como una prostituta (POE:360). Flora se defiende de los hombres diciendo que no es una puta (POE:46). Pero lo cierto es que abandonó a sus hijos, como la madre de Gauguin lo abandona tras la muerte de su padre. En un cuadro Gauguin pinta una vieja que iba a morir o que ya estaba muerta, como una momia peruana (POE:254). Según la interpretación freudiana esta momia cumple la función de ser una representación de la madre del autor.

En *El Paraíso en la otra esquina* hay muchas referencias bíblicas. Flora dedica su vida a luchar en contra de la autoridad y en contra de la Iglesia católica. Lo mismo puede decirse de Gauguin cuyo maestro Camille Pizarro era ácrata y

odiaba la iglesia, los curas y los soldados (POE:383). Paul también odia la Iglesia católica (POE:207).

En Paul se encuentra la misma tensión entre la imagen exterior y la imagen interior que hay en Flora. En su lucha en contra de las autoridades Flora es acusada por un cura de estar inspirada por el mismo Belcebú (POE:22). Es vista como el mismo Diablo por uno que es poeta y panadero (POE:308). Pero ella compara Londres con el infierno y se ve a sí misma como la mujer-Mesías (POE:407, 52).

Los representantes de la Iglesia ven a Paul como un aliado del Diablo, un obispo dice que Paul es una presencia maligna (POE:329). Paul piensa que quizá irá al infierno y una monja le dice que no entrará en el Paraíso (POE:466-67). Paul está constantemente buscando el Paraíso, en un cuadro pinta una pareja que se parece a Adán y a Eva en el Jardín del Edén, un hombre-mujer que recoge una manzana. En éste cuadro las ramas de los árboles parecen serpientes (POE: 245-54). Paul, dedicó su vida a la búsqueda del Paraíso terrenal y pintó un autorretrato representándose como Cristo en el Jardín de los Olivos (POE: 341-42). Cuando muere el obispo escribe en su epitafio explicando que fue un artista reputado pero enemigo de Dios. Cuando Paul logra pintar una obra maestra se imagina que Vincent Van Gogh le hubiera dicho que ha fornicado con el Diablo (POE:84). Paul es inculpado con la muerte de su amigo Van Gogh que, como él, quería ser como Cristo (POE:336, 345).

En el drama edípico Flora y Paul representan el hijo. Luchan en contra del sistema opresor, en un conflicto edípico sublimado. No les queda más remedio debido a que el padre desaparece de sus vidas. Ellos son testigos de un profundo descontento con el mundo y la suerte que les ha tocado vivir, y son productos de sus experiencias.

Están marcados por el conflicto edípico de tal forma que no pueden evitar repetir la traición de sus padres. Al mismo tiempo dirigen su odio en contra de la sociedad que les ha engendrado. De esta manera la sociedad y las estructuras patriarcales llegan a sustituir al padre en el conflicto edípico.

16 Lectura freudiana de *Travesuras de la niña mala*

La biografía de Ricardo coincide en mucho con la biografía del autor: Ricardo cumplió 15 años en 1950, lo cual significa que nacieron más o menos al mismo tiempo (TNM:24); Ricardo es de Miraflores donde vivió el autor según su autobiografía; Estudió en San Marcos como él (TNM:30); Ricardo también vivió en París, Londres y Madrid; estudió derecho y trabajaba como traductor; También tiene vocación de escritor.

En la novela hay una crítica explícita a Lacan expresada por Ricardo que bromea diciendo: "Que no caiga en manos de uno de esos lacanianos que la podrían meter en un laberinto y enredarla más de lo que está."(TNM:235). Y en otra ocasión: "…Lacan y sus fantasiosas combinaciones de estructuralismo y Freud…"(TNM:249).

Las muchas coincidencias entre la biografía de Ricardo y la del autor junto con la crítica de una rama del psicoanálisis hacen legítima la lectura freudiana. Las divergencias entre la biografía de Ricardo y la del autor sugieren preguntas. Ricardo por ejemplo llega a ser abogado, y nunca llega a ejercer la profesión de escritor a pesar de que todos sus amigos sospechan que esto es lo que quiere. La diferencia más llamativa es que los padres de Ricardo mueren en un accidente de tráfico. Este hecho puede ser interpretado como un deseo freudiano que posiblemente sea deliberado: la de la muerte de los padres. También revela que Ricardo es lo que el autor habría llegado a ser, en su fantasía, si sus padres hubieran desaparecido.

Otilia lleva a cabo el parricidio con la muerte simbólica no sólo de su padre, sino de toda su familia. Ella se olvida de su familia e inventa su pasado conforme a lo que le convenga en el momento. Es una traidora dispuesta a hacer cualquier cosa para conseguir su objetivo. Ella es la niña mala mientras que Ricardo es el niño bueno.

Ni Ricardo ni Otilia son capaces de ser felices. Pero a diferencia de ellos el autor puede explorar vidas alternativas mediante sus ficciones, lo cual le ayuda a soportar su propia desdicha y de esta manera llega a ser feliz. Esto parece ser una moraleja deliberada de la obra.

Otilia no quiere salir con Ricardo en Lima, ella no se enamora de nadie y sólo le interesa mejorar su situación social. No va a estar contenta con algo mediocre sino su objetivo es llegar a la cúspide de la sociedad. Una vez que ha logrado su objetivo no está satisfecha, sino que a partir de este momento va a caer cada vez

más bajo. Otilia se convierte en una masoquista que sólo es capaz de disfrutar cuando es vejada por los demás.

Alberto Lamial, el sobrino del tío Ataúlfo, lleva una pistola cargada para defenderse en Lima y es el único personaje directamente vinculado con la pistola. (TNM:289). En la fantasía de Ricardo, sin embargo, existen varias figuras armadas con pistolas y revólveres. Primero intenta imaginarse a Otilia con uniforme y pistolas pero no lo consigue (TNM:49-50). Luego se imagina al comandante Chazón, uno de los supuestos amantes de Otilia, con pistolas (TNM:55). En una ocasión llega a desear que Fukuda le mate con un revólver (TNM:196). No importa que estas asociaciones sólo ocurran en la mente de Ricardo ya que toda la historia está escrita desde su perspectiva. La semejanza lexicográfica entre Fukuda y Fushía es llamativa y además los dos son orientales y se dedican al contrabandeo. Fukuda trafica con afrodisíacos, y por consiguiente está directamente relacionado con la potencia y la castración. En el drama edípico es la representación del padre castrador que corrompe a la madre, representada por Otilia, y termina por matarla.

En *Travesuras de la niña mala* hay referencias al Paraíso y al jardín del Edén: en la mente de Ricardo París ha estado relacionado con el Paraíso desde su juventud (TNM:354); Newmarket es llamado el Edén de la hípica por Ricardo (TNM:113); el Edén de los placeres es el nombre que Salomón emplea para referirse a un hotel de encuentros sexuales (TNM:179).

Para Ricardo el Paraíso consiste en vivir tranquilamente en París, mientras que para la gente rica de Inglaterra el Paraíso es Newmarket donde Otilia llega a vivir y para Salomón el Paraíso es el goce sexual. Pero para ninguno de ellos la felicidad es duradera, pronto son expulsados del Paraíso, que más bien parece un espejismo, sólo parece ser un Paraíso mientras es contemplado desde lejos. Ricardo es sacado de su sueño por la aparición inesperada de Otilia, cuya inquietud no le permite soportar una vida que solamente gira en torno de caballos. Salomón se enamora y cuando es abandonado se suicida. Paul, el amigo de Ricardo, lucha por mejorar la vida de la gente de Perú, y convertirla en su visión del Paraíso utópico, pero termina asesinado por los militares. Juan Barreto encuentra su Paraíso terrenal en Londres y en Newmarket, pero muere de sida, una consecuencia directa de su forma de vida. Por poco que pidan parece que los personajes de la novela están privados de la felicidad. Su lucha nos los lleva a ninguna parte, es una lucha frustrada.

Sólo hay tres referencias a perros pero hay muchas referencias a lo perruno. Las tres referencias a perros están asociadas con Lima y dos con Arquímedes, el padre de Otilia.

La primera referencia se da cuando Sendero Luminoso ahorca perros en los postes de electricidad en Lima (TNM:160). En términos freudianos esto puede ser entendido como una indicación del parricidio simbólico. La segunda aparece cuando Ricardo va a almorzar con Arquímedes y observa que han sacado a los perros a mear a la orilla del mar (TNM:309). Los perros callejeros que se enredan en los pies de Arquímedes son la tercera referencia (TNM:312). El perro funciona como un símbolo del padre y por tanto parece que existe un nexo entre la figura paterna y Arquímedes que llega a tener muchos hijos con tres mujeres distintas (TNM:321).

La novela está escrita en primera persona y debido a las semejanzas entre Ricardo y el autor el crítico tiende a identificar la voz de Ricardo con la voz del autor y así los confunde. Ricardo es simbólicamente castrado por Otilia, y teme ser impotente (TNM:80, 206, 230). Ella es la puta de Fukuda, que parece ser la representación del padre (TNM:197). Y dice a Ricardo que quiere ser su prostituta (TNM:286). Al mismo tiempo Otilia está asociada con la vagina dentada (TNM:164) y con la mantis religiosa (TNM:241). Dos representaciones míticas de la castradora. Según la interpretación freudiana esto significa que Otilia cumple la función de ser la representación del padre en el conflicto edípico.

Otilia es a la vez castradora y castrada, ya que se deja vejar por Fukuda. Ella muere al final de la novela y por tanto en términos freudianos la novela puede ser entendida como un parricidio. Este contenido supuestamente es deliberado ya que Ricardo funciona como una representación deliberada del autor.

Tercera lectura

Lectura lacaniana y delineación del contenido latente de las novelas de Mario Vargas Llosa

Símbolos latentes, deseo latente y estructura subyacente

El contenido latente

Dado el probable carácter deliberado de los temas freudianos de las novelas de Vargas Llosa es necesario recurrir a una interpretación lacaniana para revelar un posible contenido latente de estas obras. Esta lectura revela, como veremos a continuación, una estructura subyacente que se repite en todas las novelas y que puede ser comparada con un jeroglífico que bien interpretado expresa un deseo. Esto es el contenido latente de la obra.

Símbolos latentes

El primer paso para acercarnos al contenido latente es desentrañar la función latente de dos símbolos: el buitre y el mar. Como veremos a continuación estos símbolos cumplen la función de representar la madre y el padre en el contenido latente.

Significado latente del buitre

Al mismo tiempo que el buitre funciona como una representación deliberada del autor funciona también como un símbolo latente de la madre.

En su estudio de Leonardo da Vinci Freud escribe que el buitre es una representación de la madre (Freud, 1957a:63-137). Freud basa su idea en el hecho de que los egipcios, en su escritura jeroglífica, utilizaban el mismo signo para designar buitre y madre.

Mut, la diosa madre de los egipcios, tenía la cabeza de un buitre. Esto se debe a que los egipcios creían que los buitres sólo eran de sexo femenino y que la concepción en esa especie ocurría durante el vuelo con la ayuda del viento. Más tarde la Iglesia utilizó esta creencia para mostrar la posibilidad de la concepción virginal. La cola (coda en italiano) del buitre también puede ser entendida como un símbolo del pene, asociado según Freud con la lactancia por la actividad de chupar.

En su estudio sobre da Vinci Freud descubre una memoria de la infancia de éste en uno de sus cuadernos científicos. Esta es la única información que existe de la infancia del pintor, a parte de que era el hijo ilegítimo de Ser Piero da Vinci y la campesina Catarina. Leonardo probablemente pasó los primeros años de su vida con su madre, pero al fin fue aceptado en la familia de su padre debido a que él y su esposa, Donna Albiera, no tuvieron hijos (Freud, 1957a:63-137). La memoria de la infancia de da Vinci es, según Freud, una fantasía en la cual Leonardo cree recordar que un buitre llegó a su cuna y le pegó varias veces a los

labios con su cola (Freud, 1957a:82). Freud entiende esto como una fantasía que se refiere a la lactancia.

La traducción que Freud utilizó de los cuadernos de da Vinci confunde el milano de la versión original en italiano con el buitre. Lo cual, sin embargo, no tiene importancia para el presente estudio, ya que para éste lo importante es que Vargas Llosa habrá leído y de alguna manera sido influido por la obra de Freud que identifica el buitre con la madre. Éste es el nexo necesario que establece una relación entre el buitre y la madre en la obra de Vargas Llosa. Como lector de Freud, el autor peruano en algún momento debe haber tenido conocimiento de la imagen del buitre que Freud presenta, y como consecuencia de ello empieza a asociar el buitre con la madre, sea esto de forma consciente o inconsciente.

Hay una larga serie de factores que hacen esta tesis plausible. La tendencia a identificarse con el gran genio de la pintura italiana quizá puede parecer un poco atrevida, pero a lo largo de la vida de Vargas Llosa se puede detectar un vivo interés por los grandes creadores y una tendencia a identificarse con ellos. Sus estudios de Flaubert, Martorell y Hugo, cuya genialidad explica como una consecuencia de sus experiencias en la infancia y sus adolescencias traumatizadas, son ejemplos de ello.

Vargas Llosa es meticuloso como Leonardo da Vinci y como él subordina su vida a la creación artística: da Vinci dedicó su vida al arte y su interés por la ciencia estaba subordinado a la pintura, de la misma manera Vargas Llosa ha dedicado su vida a la literatura e incluso ha llegado a subordinar su propia vida a ella. Existe otra afinidad entre da Vinci y Vargas Llosa: los dos vivieron sus primeros años solos con su madre, hasta que el padre reapareció en sus vidas.

Cuando Freud ve un instinto tan intenso como en el caso de Leonardo, yendo de la mano con impulsos sexuales tan reprimidos, lo interpreta como una sublimación. Según Freud el instinto de la sed del saber sustituye a los impulsos sexuales en da Vinci y da la misma satisfacción que éstos a su autor.

El instinto exagerado de Vargas Llosa sería la escritura, escribe constantemente y transforma la vida en función de la escritura. Sus experiencias se convierten en pretextos para ser destinadas a la literatura, esto por lo menos es lo que cuenta en su autobiografía.

Cuando Freud descubre un instinto exagerado en un paciente o en alguien que estudia va a buscar la explicación de ello en una disposición especial. Tanto en Vargas Llosa como en Leonardo hay un fuerte rechazo de la vida interior y algo que asemeja una obsesión por lo exterior y por lo objetivo. Tanto a Leonardo

como a Vargas Llosa de niño el acto de procrear les parece asqueroso (Vargas Llosa, 1993:24).

Dado que Vargas Llosa afirma haber leído las obras de Freud (Forgues, 1983:73), se puede sospechar que el buitre de veras ejerce una función como símbolo de la madre. Para ver si está teoría es válida hay que probarla en el análisis de las obras.

Es en *La casa verde* que la relación entre el buitre y la madre va a tener una importante función simbólica por primera vez.

Por una parte el buitre es la representación deliberada del autor y por otra es la representación latente de la madre. La imagen densificada y latente que se puede desentrañar mediante el análisis lacaniano es la siguiente: el escritor vuelve constantemente sobre el pasado, un pasado que no es capaz de digerir, lo que se halla en el fondo del pasado es la madre y lo que no puede digerir es su traición, que ha posibilitado el retorno del padre intruso que creía muerto. Esta traición va a ser el motivo de su eterno retorno al conflicto edípico

El significado latente del mar

El padre de Vargas Llosa había sido marino, lo cual le asocia con el mar, y para el joven autor el padre real no tenía nada que ver con el padre idealizado. El dolor está asociado con el mar en las novelas de Vargas Llosa y esta relación esconde la humillación profunda que el autor experimentó al darse cuenta de que todos le habían mentido. Este descubrimiento hace que el niño pierda su ingenuidad y que además pierda la imagen que tenía del padre idealizado. Una vez que el mar haya sido interpretado como símbolo latente del dolor relacionado con la perdida del padre idealizado se puede proseguir a desentrañar las metáforas ocultas que involucran este símbolo.

Según la interpretación lacaniana desarrollada aquí el mar está asociado con la figura paterna por dos razones. En primer lugar porque el padre idealizado de Vargas Llosa, es decir, el padre que creía muerto, lo miraba desde una foto en la mesilla de noche vestido de marino (Vargas Llosa, 1993). En segundo lugar, la madre de Vargas Llosa le reveló la verdad acerca del padre en el Malecón de Eguiguren, en Piura (Vargas Llosa, 1993:9). Y es precisamente en el viaje hacia Piura que Vargas Llosa ve el mar por primera vez, y cuando él y su madre van a Lima con el padre van por la carretera de la costa (Vargas Llosa, 1993:23, 31).

El mar está asociado con la añoranza del paraíso infantil antes de la aparición del padre intruso. Al mismo tiempo es el símbolo latente del padre idealizado, y del dolor asociado con su desaparición y con la reaparición del padre real, que

no tenía nada que ver con el padre idealizado. Esto explica la presencia constante del mar en la narración de Vargas Llosa.

Deseo latente

En las novelas de Vargas Llosa siempre hay alguien que llega de fuera. En el contenido latente este personaje tiene la función de ser la representación del padre intruso. Este personaje comparte una serie de rasgos con el padre real pero el rasgo más importante siempre va a ser que llega de fuera.

Mediante una serie de elementos asociativos se establece en cada obra un nexo que es complicado de desentrañar entre el padre del autor y su representación latente. La representación del padre no tiene porqué ser una figura paterna, la que, en todo caso, sería la representación deliberada del padre. La representación latente del padre es, al contrario, alguien que llega de fuera y rompe con una armonía inicial que se vive antes de su llegada, de la misma forma el padre del autor llegó de fuera cuando Vargas Llosa tenía alrededor de 9 años y expulsó al niño de su paraíso infantil. Es con éste padre amenazador que el niño entra en conflicto sobre el amor de la madre. Este padre intruso tiene que morir para que el orden vuelva a instalarse y para que el niño pueda volver a estar con la madre idealizada de su niñez, y éste es el deseo latente expresado en todas las obras.

El autor no pudo con su padre quien se convirtió en un monstruo agresivo y amenazador en su drama interior. Es probable que debido a que no se atreve a enfrentarse con el padre en la vida real, tema que se repite en sus ficciones por ejemplo en el personaje de Alberto en *La ciudad y los perros*, Vargas Llosa tiene que recurrir a la ficción donde puede efectuar el parricidio una vez tras otra sin arriesgarse a ser víctima del furor del padre.

Partenogénesis

El autor no parece capaz de integrar las imágenes conflictivas del padre en un personaje ambiguo, sino que hace una división dicótoma en la cual un personaje representa los aspectos negativos, mientras que otro personaje representa los aspectos positivos. De esta manera el padre es dividido entre la representación del padre idealizado y la del padre intruso. Éste es un rasgo recurrente en las obras de Vargas Llosa que se repite por ejemplo en las representaciones de las mujeres, que o bien van a ser retratadas como prostitutas y víctimas o bien como mujeres idealizadas y virginales.

La tendencia de dividir un personaje en dos, donde uno representa los aspectos positivos y el otro los aspectos negativos, la vamos a llamar partenogénesis, según la terminología empleada entre otros por Luchting (1989:109-10).

Estructura subyacente

No es fácil desentrañar el contenido latente de las novelas de Vargas Llosa. El primer paso es identificar las repeticiones y desentrañar los sentidos latentes de los símbolos. La identificación de las repeticiones y del deseo expresado en las obras da acceso al descubrimiento de una estructura subyacente, que se repite en todas las obras de Vargas Llosa y que expresa el deseo latente. El segundo paso consiste en intentar encontrar el deseo latente expresado en el texto. A diferencia del contenido deliberado que giraba en torno de un conflicto edípico más o menos explícito, la lectura del contenido latente revela un conflicto de otra índole. El autor ha sido expulsado de su Paraíso y alguien que llega de fuera tiene la culpa, y este intruso tiene que ser castigado. Éste es el deseo latente expresado en todas las novelas de Vargas Llosa.

La muerte del intruso resulta en una nueva situación. Pero la situación de expulsado del Paraíso no puede ser remediada con la muerte del intruso, ya que la traición de la figura materna perdura. Esto es lo que el análisis del contenido latente revela.

A continuación sigue un esquema de la estructura subyacente de cada obra.

Esquema de la estructura subyacente

OBRA	Situación inicial	Irrupción del padre intruso y expulsión del Paraíso	Partenogénesis de la madre		Partenogénesis del padre		Muerte/expulsión del padre intruso	Desenlace	
			Madre traidora	Madre idealizada	Padre intruso	Padre idealizado		Nueva situación del padre idealizado	Fracaso del retorno al paraíso, la traición perdura
CP	Arana vive una vida tranquila y feliz con su madre. Alberto tiene una vida sin preocupaciones. El Jaguar corteja a Teresa y sale con Ella.	El padre de Arana aparece y les lleva a Lima. La infidelidad del padre cambia la vida de A. J pega a un pretendiente de T, y ella no quiere saber nada de él.	La madre de E traiciona y sacrifica a su hijo para estar con el padre. La madre de A piensa sólo en sí misma. La madre de J desea su muerte.	Teresa representa a la madre idealizada que vuelve con J después de haber sido cortejada por A y E.	Arana y Alberto son asociados con la figura del padre intruso y sus nombres cambian tras la traición de sus padres.	Gamboa y Leoncio Prado son represen-tantes del padre idealizado	La muerte del Esclavo es la muerte del intruso ya que él llega de fuera. Alberto también llega de fuera y aunque no muere es condenado a vivir con su mala conciencia y en la sombra de su padre el resto de su vida.	Tras la muerte del Esclavo Gamboa es mandado a la sierra, al cielo. Es junto con el Jaguar el único honrado, éste último es premiado con Teresa.	J puede volver condicional-mente al paraíso. No es conciente de que T salió con A y E tras de haberle abandonado. La traición de T en cierto sentido perdura a escondidas. La muerte o la ignorancia es el único retorno posible al paraíso.
CV	Piura es una ciudad tranquila donde reina la paz. La selva se parece al jardín del Edén antes de la llegada de las madres y de los explotadores. Hay pocas agresiones entre las tribus antes de la llegada de Fushía.	Llega Anselmo con el pecado y la prostitución a Piura. Rapta a Antonia. Las madres raptan a las niñas y Reátegui explota la selva. Fushía sacude la selva y quiere venganza.	Las Madres La selvática	Lalita Antonia Bonifacia Angélica Mercedes	Lituma Anselmo Fushía Josefino (Reátegui)	Jum El padre García El sargento	Anselmo muere y Fushía es internado en la colonia de leprosos, de donde nunca va a salir, es un muerto en vida. Josefino es expulsado de la Mangachería. Reátegui es expulsado de la selva.	El Padre García vuelve a la Mangachería, y se enemista con los inconquistables tras la muerte de Anselmo.	Lituma vive con la selvática que se ha convertido en una prostituta, ella le ha traicionado. Y todo es una consecuencia de la traición de las madres. Todos repiten la traición del pasado.
C	Los amigos de Cuéllar constituyen un grupo uniforme.	Llega Cuéllar y empieza a destacarse en todo lo que hace, esto pone de manifiesto las limitaciones de sus amigos	Los curas	La madre de Cuéllar	Cuéllar	Jesucristo relacion-ado con el mar	Tras haber sido castrado, muerte simbólica, Cuéllar muere y sus amigos vuelven a tener vidas tran-quilas e idénticas tienen hijos que serán copias de ellos.	Cuéllar vuelve al cielo para converger con Jesucristo. La figura de padre no tiene nada que ver en la tierra por eso muere y se une con Cristo en el cielo, donde debe estar	Los amigos de Cuéllar son expulsados para siempre del paraíso como consecuencia de la traición de la madre. Pero sus hijos pueden volver al paraíso.
CC	La familia de Santiago vive tranquilamente antes de la llegada de Cayo y Ambrosio. La vida es bastante normal en Lima antes de la violencia de Cayo. Trinidad y Amalia son felices.	Trifulcio reaparece y roba a A. El Buitre traiciona a C. C y A van a Lima. Lima se convierte en un infierno. Trinidad muere. La vida de la familia Zavala se desintegra.	Amalia El Buitre Zoila La Musa	Aída	Trifulcio Ambrosio Cayo Odría	Trinidad (Batuque, don Fermín)	Trifulcio muere. Anselmo queda encerrado en la perrera, o sea muerto, y Cayo huye del país, es expulsado.	El padre vuelve al cielo tras la muerte del intruso. Batuque es rescatado de la perrera. Toda la familia en el cielo.	Tras la muerte del padre intruso, la imagen de Fermín es rescatada. Pero S no puede ignorar el pasado, los trapos sucios. La muerte como salvación.
PV	La selva es un lugar tranquilo antes de la llegada de Pantaleón. Los que sufren son los soldados. Pocha y Pantaleón son felices antes de la llegada de la Brasileña.	Pantaleón llega y organiza el prostíbulo. Se va con la Brasileña y abandona a Pocha que se va a Lima con Gladys	Las prostitutas Pantaleón	Doña Leonor	La Brasileña	El Hermano Francisco	La Brasileña muere y el servicio es cerrado. Pantaleón es mandado a la Puna. Francisco muere.	El hermano Francisco puede volver al cielo tras la muerte del intruso.	Pantaleón y Pocha vuelven juntos pero su traición perdura y toda la familia termina en el peor destino.

TJE	El drama edípico coincide con el del autor. El padre llega de fuera dos veces en su vida para expulsarle del paraíso.	El padre intenta impedir el matrimonio entre M y J. No lo consigue pero Mario es humillado.	La madre de Mario		El padre El hombre de cincuenta años	Camacho, un super-héroe.	Los intrusos mueren en las radionovelas.	Camacho vuelve con su esposa tras un tiempo en el manicomio, ella es una puta.	Mario se casa con su prima Patricia
			Julia	Patricia					
GFM	Los yagunzos viven felices antes de la llegada de los intrusos. Rufino y Jurema viven felices antes de la llegada de Gall. El Barón y Estela viven felices antes de los sucesos de Canudos.	Los militares invaden Canudos tres veces. Gall viola a Jurema. El Barón pierde todo lo que tiene, Estela se pone mala y él viola a la mucama.	Jurema		El Barón de Cañabrava		Los yagunzos mueren, los militares mueren, Gall muere. El Barón es aniquilado	El Consejero es devuelto al mar, vuelve al cielo a ser el padre idealizado.	Jurema vuelve a estar con una representación del hijo. El barón es aniquilado, pero los buitres reclaman su muerte para que la madre pueda ser libre.
			Jurema, tras su traición.	Estela La madre de Rufino	Gall El ejército: Moreira César	El Consejero			
HM	La situación de Perú antes de la llegada de las ideologías revolucionarios era mucho mejor que después.	Las ideologías intrusas llevan el país al Apocalipsis. Mayta abandona a su hijo, quien abandona a la madre por haberle mentido	Adelaida	Juanita	Mayta		El inventado Mayta queda sepultado en la ficción.	El padre idealizado puede volver tras la muerte del intruso. La desaparición del intruso cede paso al verdadero Mayta.	La traición de la madre perdura en la vida del hijo de Mayta ficticio.
					Mayta inventado	Mayta verdadero			
PM	Mindreau y Alicia viven tranquilamente en una relación simbiótica hasta la llegada de Palomino. Viven dentro de la base aérea, el paraíso.	La llegada de Palomino termina con la simbiosis y expulsa a Mindreau y Alicia del paraíso. La presencia de la empresa norte-americana crea inestabilidad.	Alicia	Adriana	Palomino Mindreau Silva	Matías	Los tres de Piura, la representación de la familia, mueren. Silva es ridiculizado por Adriana.	Matías puede vivir tranquilamente con su esposa después de que los intrusos han muerto o desaparecido.	Adriana ha sabido resistir al intruso pero Alicia no lo hizo lo cual causó la muerte de todos. Solo pueden volver al paraíso a través de la muerte.
H	Los machiguengas viven en el paraíso antes de la llegada de los intrusos. La madre vive felizmente en Talara antes de la llegada del padre de Saúl	Los intrusos invaden la selva. La familia de Saúl se va a Lima y la madre se muere.	La madre de Saúl	Beatrice	El padre de Saúl. Los etnólogos y la iglesia en la selva	Tasur-inchi-Jehová	El padre de Saúl muere. Saúl se va a la selva para luchar contra los intrusos. Tasurinchi es matado por los intrusos.	Tasurinchi vuelve a nacer como Tasurinchi-Jehová.	La madre de Saúl esta muerta y su padre también. Saúl está solo y va a combatir los intrusos en la selva.
EM	Rigoberto y Fonchito viven una vida feliz que asemeja al Paraíso.	Lucrecia aparece y expulsa tanto a Rigoberto como a Fonchito de su paraíso. Bajo la influencia del intruso F termina por traicionar a R.	Fonchito	Justiniana	Lucrecia	La madre muerta de Fonchito es el padre ausente	Lucrecia es expulsada por Rigoberto, es el hijo que expulsa al padre intruso.	Justiniana y Lucrecia, la madre idealizada y el padre intruso van a vivir juntos. La memoria del padre es vejada por el intruso.	El padre intruso (Lucrecia) es expulsado pero la madre idealizada (Justiniana) desaparece con él. La traición de F perdura.
LA	Antes de la llegada de los intrusos se vive un estado paradisíaco en la sierra y en Perú. Tomás es expulsado del paraíso tras la traición de Mercedes, puede volver tras la muerte de los intrusos.	La culpa de todo lo malo parece ser de los intrusos: las obras de la carretera, la violencia de Perú etcétera.	Adriana Mercedes	La sierra	Medardo Pedrito Casimiro Chancho Turistas, etcétera	Los espíritus de los cerros Escarla-tina	Todos los intrusos mueren y paran la obra de la carretera. Lituma, Dionisio y Tomás se van ya que no queda nada por hacer para ellos en la sierra.	Tras la muerte y la expulsión de los intrusos los espíritus son aplacados. T va a Piura con M, es el retorno al Paraíso tras la muerte de los intrusos.	La explotación de la madre Sierra y la traición de ella perduran. Tomás vive con Mercedes quien le ha traicionado.
CR	Rigoberto es feliz mientras desconoce la historia de Lucrecia y Fonchito.	La revelación de Fonchito es lo que expulsa a Rigoberto de su paraíso. Es la	Fonchito	Justiniana	Lucrecia	La madre de Fonchito	Lucrecia vuelve a casa tentada por Fonchito, sin el conocimiento de Rigoberto. La	Lucrecia vuelve con Rigoberto pero Justiniana se queda en el Olivar. La	Lucrecia atormenta R en sus sueños y luego vuelve con él. Todo

		madre quien lo expulsa					madre engaña al hijo. Vuelve a ser traicionado, esta vez por la madre	madre idealizada ha desaparecido tras la traición.	esta controlado por Fonchito
FC	Urania vive una vida feliz hasta la traición de su padre. En la República Dominicana la gente vive bastante bien hasta la llegada de Trujillo	Trujillo es el doble intruso, tanto en la historia del país como en la vida de Urania. Ella es vejada por el intruso que también es la causa de la traición de Agustín.	Agustín Cabral Después de la traición	Antes de la traición	Trujillo	La madre de Urania	Trujillo muere, pero el país sigue funcionando como si fuera vivo. Urania vuelve a matar al intruso y a propagar la culpa de su padre al volver a Santo Domingo y contar la historia	La madre de Urania representa el padre idealizado, cuya memoria es manchada por la historia de Urania. Parece que ella ha sido violada por Trujillo.	Nada cambia con la muerte del intruso. A pesar de que el intruso está muerto y a pesar de que el traidor está muerto en vida, Urania sigue viviendo las consecuencias de la traición y de la violación. No puede volver a ser feliz.
POE	Flora y Paul anhelan el paraíso perdido de sus infancias.	Flora y Gauguin son expulsados de sus paraísos infantiles con la muerte de sus padres, y la expulsión es agravada al ser abandonados por sus madres.	Madre de Flora y Paul tras de haber abandona-do sus hijos. Flora	Madre de Flora y de Paul, antes de abandonar sus hijos	André Chazal Paul	El padre de Flora “El padre de Paul”	Flora y Paul mueren, desaparece la herencia de la madre traidora y del padre intruso que representaban	Los protagonistas pueden volver a encontrarse con el padre idealizado en el cielo, por eso son enterrados en cementerios católicas.	La muerte es necesaria para volver al paraíso, todo lo demás es un espejismo. El mundo ha sido transformado a un infierno tras la traición de la madre.
TNM	Ricardo y sus amigos buscan el paraíso de distintas maneras. Él encuentra el paraíso en Paris.	Ricardo es expulsado de Paris por Marcella y se va a Madrid donde su vida empieza a ser miserable	Marcella	La imagen idealizada que Ricardo tiene de Otilia.	Otilia	Arquíme-des	Otilia muere, y Ricardo es liberado de su tormento.	Cuando Otilia muere Arquímedes sigue viviendo, es el triunfo del padre idealizado.	La vida de Ricardo se convierte en un infierno tras la traición de Marcella y por eso la muerte del intruso no mejorar su vida

Debido a la diversidad de las novelas y a la complejidad de algunas de las ellas, en la explicación del contenido latente de cada novela que sigue a continuación no siempre va a ser posible seguir el esquema desarrollado anteriormente de una manera estricta. A pesar de ello la exposición del contenido latente de cada obra se acercará en la mayor medida posible al orden de este esquema.

1 Lectura lacaniana de *La ciudad y los perros*

1.1 Situación inicial

Al principio los tres protagonistas viven una vida feliz: el Esclavo con su madre, Alberto con su vida en general y el Jaguar con su noviazgo con Teresa.

1.2 Irrupción del intruso y expulsión del Paraíso

Los tres protagonistas son expulsados de sus paraísos como consecuencia del acto del padre en el caso del Esclavo y Alberto, y por la intromisión de un rival en el caso del Jaguar.

Los tres protagonistas son traicionados por sus madres que en vez de apoyarles y hacer lo mejor para ellos eligen al padre en el caso del Esclavo, utilizan al hijo en la lucha contra el padre y para combatir la soledad en el caso de Alberto, o desean la muerte de su hijo y se olvidan de él en el caso del Jaguar (CP:272).

Aunque es la llegada del intruso que es la causa directa de la expulsión del jardín del Edén, la madre es indirectamente responsable de sus desgracias.

1.3 La madre traidora

Como consecuencia de su traición relacionada con la llegada del intruso, la madre es objeto de una partenogénesis. Las madres de los protagonistas encarnan los aspectos negativos de la figura materna y son identificados con la madre traidora. En el caso de Alberto la madre es incluso confundida con una prostituta. La madre traidora es descrita como una víctima del padre, lo cual no la salva de ser una traidora.

1.4 La madre idealizada

La madre idealizada es encarnada por Teresa que, de diferentes maneras, es la meta de los tres protagonistas. Y aunque Alberto confunde a Teresa con Pies Dorados, no tiene motivos para ello y sus temores resultan ser infundados. Teresa no quiere saber nada del Jaguar tras que éste haya pegado a su rival, pero durante todo el tiempo que han estado separados ella no ha tenido relaciones sexuales con otro hombre, lo cual representa una conducta idealizada acorde con la imagen de la madre idealizada.

1.5 El padre intruso

Tanto el Esclavo como Alberto son relacionados con la figura del padre intruso, ya que los dos llegan de fuera y los dos son identificados con la figura paterna

mediante varios atributos. Luchting señala que el Esclavo y el Poeta tienen una constelación edípica y que son el resultado de una partenogénesis, es decir, originalmente un personaje que ha sido dividido en dos (Luchting, 1989:109-10).

El Poeta y el Esclavo, nombres que se les dan a Alberto y a Arana dentro del colegio militar, son asociados con perros, ya que son dominados por el sistema y a diferencia del Jaguar no consiguen liberarse de una manera eficaz como éste. Los dos son castrados en la relación con sus padres y por eso se convierten en la imagen del padre y terminan por ser identificados con él. El cambio de sus nombres se da como una consecuencia de la traición del padre, tras la cual empiezan a identificarse con él.

El Esclavo es identificado con la vicuña. Este animal subraya su condición de intruso, característica asociada con el padre según la lectura lacaniana. Cuando Alberto termina los estudios del colegio militar su padre le regala un reloj, acto que cumple la función de establecer un nexo entre los dos. Además Alberto anhela ser como su padre.

1.6 El padre idealizado

Leoncio Prado es la representación del padre idealizado asociado con el mar. Fue el marino heroico que se convirtió en uno de los padres de la nación, un militar que estaba dispuesto a sacrificar su vida por la patria y cuya memoria sirve como modelo da seguir para otros militares peruanos.

Gamboa es el único militar honrado del colegio y este hecho lo identifica con Leoncio Prado y el padre idealizado. Gamboa tiene una hija a lo largo de la historia, lo cual significa que se convierte en padre. Él desea lo mejor para su hija y no se deja gobernar ni por motivos egoístas ni por la hipocresía.

La estatua de Leoncio Prado situado en el patio central del colegio militar, es el centro geográfico de la novela, de la misma forma que la muerte del Esclavo es el núcleo dramático de la novela.

1.7 Muerte del intruso

Al final el lector no sabe si el Esclavo muere como consecuencia de un accidente, por haber delatado a Cava o por haber sido el rival de Alberto. Se puede interpretar este hecho como que lo importante es su muerte y que muere precisamente por ser el representante latente del padre intruso.

La muerte de Alberto es simbólica, nunca va a poder liberarse del yugo de su padre, vivirá siempre en su sombra y se convertirá en su imagen, es un muerto

en vida. Así los dos representantes latentes del padre intruso mueren, uno de forma simbólica y otro de forma real.

1.8 Nueva situación

Gamboa es mandado a la sierra tras la muerte del Esclavo, aunque esto es considerado como un castigo entre los militares, el significado latente es que Gamboa es liberado del infierno que el colegio militar representa, y puede ir a la sierra, asociado con el cielo por ser la región más alta del Perú.

El Jaguar también sale del colegio militar como un hombre libre, por eso la escena crucial entre Gamboa y el Jaguar tiene lugar fuera del recinto del colegio. El Jaguar es premiado con Teresa que siempre había sido su meta y él es capaz de dejar el mundo del colegio militar atrás. A diferencia del Jaguar Alberto nunca será capaz de liberarse del mundo del colegio militar, siempre seguirá encerrado en su infierno.

El deseo latente que la obra revela es la muerte del padre intruso y el retorno al Paraíso. El padre del Jaguar está muerto desde un principio, está en el cielo, esto es lo que lo hace diferente. No es castrado por el retorno del padre y por eso puede volver a estar con la madre idealizada representada por Teresa, tras el breve cortejo de ésta con pretendientes que no la merecen. Aunque el Jaguar puede volver a estar con la madre idealizada, él es inconsciente de que ella ha sido cortejada por Alberto y Arana. Por eso el retorno al Paraíso del Jaguar es condicional ya que Teresa puede ser idealizada por él sólo porque él no sabe que ella ha sido cortejada por Alberto y por el Esclavo. Además es el hecho de haber crecido sin padre que le permite volver al Paraíso, y el hecho de poder volver con la madre idealizada no borra la traición efectuada por la madre traidora.

Acorde con la interpretación lacaniana el Esclavo representa lo que el sujeto del texto podría haber sido, es decir, un cobarde acomplejado por su padre. El Poeta representa lo que el sujeto del texto de hecho es, un asesino de la figura del padre que efectúa su parricidio a través de la ficción que se ha convertido en un sustituto de la vida. Debido a la traición del padre Alberto tiene que dedicarse a escribir novelas eróticas para poder estar con una prostituta. Esta imagen puede ser entendida como una metáfora de la vida del autor. El Jaguar a su vez representa lo que el sujeto del texto anhela ser, un hombre libre del conflicto edípico que puede volver a estar con la figura de la madre idealizada, sin tener noticia de su traición.

2 Lectura lacaniana de *La casa verde*

2.1 Situación inicial

Antes de la llegada de los intrusos se vive una vida feliz y tranquila tanto en la selva como en Piura. Con la llegada del intruso, sin embargo, estos dos escenarios cambian de parecer.

La selva funciona como representación del Paraíso. Allí nadie se muere, ni siquiera Fushía, la familia es importante y los padres se preocupan por sus hijos, lo cual no es el caso en Piura. El río de la selva es caudaloso, es un símbolo de la vida aunque también indica la presencia del pecado, ya que los intrusos siempre llegan por el río.

Piura es la representación del Infierno, la falta de agua y la sequía es la falta de vida, y el color rojizo hace pensar en el Infierno. Piura no es un sitio malo antes de la llegada del intruso, pero Anselmo, asociado con el Diablo, va a cambiar la ciudad para siempre, él introduce el pecado e incita a hombres y mujeres a la prostitución. En Piura muchos personajes mueren: los Quiroga, don Seminario, el feto de Bonifacia y don Anselmo.

Lituma es bueno cuando está en la selva pero cuando vuelve a Piura, el lugar donde el padre del autor reaparece en su vida, se vuelve malo y lo mismo ocurre en el caso de Bonifacia. Se puede decir que estos personajes cambian en función de su entorno.

Si la selva representa el Paraíso que existió antes de la llegada del padre intruso, Piura representa la vida convertida en infierno como consecuencia de la llegada del intruso y de la traición de madre.

La selva es el Paraíso simbiótico en que el niño vivió con su madre antes de la llegada del padre intruso quien lo expulsó de su jardín del Edén. Por eso la selva está asociada con la madre y allí todo gira en torno a la familia. En el centro de la selva hay una misión dirigida por monjas, también llamadas madres, y el nombre de la misión es Santa María de Nieva, nombre asociado con la virgen inmaculada, blanca como la nieve.

Piura está asociado con la cultura machista y allí los vicios de los hombres parecen ser lo importante, y las mujeres son reducidas a satisfacer sus deseos. Piura representa la vida tras la irrupción del padre intruso y tras la traición de la madre que se convirtió en una prostituta. El nombre Piura tiene cierta relevancia, a parte de estar íntimamente relacionado con la biografía del autor. La

semejanza entre Piura y Perú es llamativa, y esta semejanza es enfatizada cuando Jum en vez de decir peruanos dice piruanos (CV:171). Piura es una imagen del Perú moderno, es la patria, símbolo del padre.

2.2 Irrupción del intruso y expulsión del Paraíso

En la primera escena del libro dos niñas de la selva son alejadas de su familia. Esta escena contiene uno de los dos ejemplos de realidad alterada que hay en la novela: los pechos desnudos de una vieja que penden hasta su cintura llegan a tocar la tierra con los pezones cuando los niños son alejados (CV:30). Esta imagen refuerza la importancia de la escena y sintetiza el contenido latente de la obra: la expulsión del Paraíso como consecuencia de que el intruso arrebata los hijos da su madre.

Las madres, que son responsables del rapto de las niñas, llegan de fuera y la existencia de su misión está íntimamente relacionada con la figura de Reátegui, quien a cambio de favores personales protege a las monjas. Las madres estropean la paz, ellas arrebatan los hijos a sus padres con el objetivo de civilizarlos. Son víctimas de su fe pero en nombre de Dios cometen actos atroces y el resultado de su misión es que las niñas son separadas de sus familias. Un ejemplo de ello es el caso de Bonifacia y Jum. Las madres trabajan en nombre de Dios, es decir del Padre, lo cual refuerza el nexo entre ellas y la figura del padre intruso.

2.3 La madre traidora

Bonifacia, quien primero había sido arrebatada de su familia, es expulsada de la misión por haber querido ayudar a las niñas de Chicais. Bonifacia se convierte en una víctima a partir del momento en que se casa con el Sargento, con quien parte para vivir en Piura. A partir de este momento su nombre cambia, y se convierte en la madre traidora que se ha dado al intruso. Al poco tiempo también traiciona a Lituma y se convierte en una prostituta. Bonifacia es engañada por Lituma que funciona como un representante del padre intruso, y a pesar de que ella no quiere tener una relación con Josefino no es capaz de hacerle frente y termina por ceder.

Antonia es una víctima indefensa de la violencia dirigida contra su familia. Ella representa la madre que ha quedado ciega como consecuencia de la violencia ejercida por unos pistoleros. Antonia queda ciega tras el asalto y ésta es la razón por la cual puede darse a Anselmo, el intruso quien la rapta. Esto puede ser interpretado como que la madre pierde su juicio tras la llegada del intruso, lo cual explica cómo es posible que se dé a él.

Los buitres están asociados con la madre traidora lo cual es reforzado por el hecho de que Lituma compara a las madres con buitres (CV:19). Fueron éstos que sacaron los ojos de Antonia, y merodean la Casa Verde y arman sus nidos en su construcción (CV:169, 120). Anselmo, que parece tener algo que ver con la desgracia de Antonia, intenta matarlos a balazos para vengarla (CV:395). Es como si quisiera recompensarla por algo, y es plausible que fuera uno de los hombres que mataron a sus padres. En cualquier caso Anselmo es indirectamente responsable por su muerte ya que la dejó embarazada.

2.4 La madre idealizada

La historia amorosa entre Fushía y Lalita es la más intensa de la novela y Lalita lo quiso mucho y le fue fiel hasta el momento que decidió dejarle para salvarse a sí misma y a su hijo. Lalita abandona a Fushía pero lo hace después de que él haya contraído la lepra y tras haber sido engañada innumerables veces por él, quien ni se preocupaba por intentar encubrir su infidelidad. Después Lalita cambia de hombres varias veces y lo más importante para ella siempre son sus hijos. Por estas razones Lalita representa la madre idealizada.

En la primera escena Lituma está acompañado por una monja llamada Angélica y en la última escena está acompañado por Angélica Mercedes. Mientras que Angélica representa la madre traidora, Angélica Mercedes representa la madre idealizada. Ella ha trabajado en la Casa Verde y está trabajando en una chichería, pero a pesar de haber estado en las mismas puertas del Infierno ha sabido conservar su honra.

2.5 El padre intruso

Como ya ha sido mencionado Lituma cambia con el escenario. En la selva, donde lo llaman el Sargento, es bueno y justo. En Piura es llamado por su nombre y deja de ser bueno. Tanto él como Bonifacia cambian de nombre según el escenario y esto revela la partenogénesis. El padre idealizado era bueno, es decir, el padre supuestamente muerto que se hallaba en el Paraíso representado por la selva. Pero cuando el padre reaparece en la vida, es decir en Piura, se convierte en un intruso que tiene que morir. Su aparición tiene como consecuencia cambiar la figura de la madre, representada por Bonifacia quien es buena en la selva, que representa el Paraíso, y mala en Piura a partir de la intromisión del intruso, y termina por convertirla en una prostituta.

Anselmo representa el intruso. Cronológicamente la historia empieza con su llegada a Piura y termina con los preparatorios de su velorio, lo cual subraya su importancia en esta novela. El hecho de que la Casa Verde está construida al

otro lado del río y que Anselmo está observado por el lanchero revela el deseo de la muerte del intruso. Es como si Anselmo ya estaría muerto al empezar a construir la Casa Verde. Erige el prostíbulo a ultratumba como el padre del autor que regresó a la vida para prostituir a la madre y expulsar su hijo del Paraíso.

La procedencia enigmática de Anselmo es explicado por el hecho de que él representa el padre intruso que vuelve de la ultratumba para prostituir a la madre. Al final de la historia Anselmo muere y las cosas podrían volver a ser como eran antes de su llegada, si no fuera por la traición de la madre.

Fushía llega de fuera para instalarse en la selva y también está asociado con la figura del padre intruso por ser él personaje de la historia que constantemente utiliza la palabra perro, que como ha sido mencionado antes está íntimamente asociado con la figura paterna en las novelas de Vargas Llosa. Fushía encarna el odio y dedica toda su vida a vengarse de la gente que le rodea. Su infidelidad lo castiga doblemente: contrae la lepra y es abandonado por Lalita. La historia de Fushía termina cuando, sólo y abandonado, está esperando la muerte en una colonia de leprosos.

Josefino no es de la Mangachería y su padre es el lanchero que ve Anselmo la madrugada que empieza la construcción de la Casa Verde. Josefino traiciona a Lituma y obliga a Bonifacia a abortar el feto de ella y Lituma. Josefino es castigado por su conducta, es expulsado de la Mangachería y desaparece de la historia.

Reátegui explota la naturaleza y a la gente de la selva. Él puede ser visto como otro representante del padre intruso y termina por ser castigado por Fushía y como Josefino desaparece de la historia.

2.6 El padre idealizado

Jum es la representación del padre idealizado en la selva, es el único de los padres de la novela que se interesa por sus hijos, y vuelve una vez tras otra a exigir que Bonifacia le sea devuelta. En cierto sentido Bonifacia le es arrebatada porque él se ha negado a seguir los órdenes de Reátegui ya que dos hombres de Lima le contaron que Reátegui se estaba aprovechando de ellos. Éste es el inicio de la desgracia de Jum y de Bonifacia. Otra vez se puede ver como en última instancia dos personajes de fuera son responsables de las desgracias. La relación enigmática entre Jum y Bonifacia, es decir, el hecho de que a veces parece ser su padre y otras no, revela que Jum sólo es una representación parcial del padre, es sólo la representación del padre idealizado, en esta perspectiva es y no es el padre de Bonifacia.

El Padre García es la representación del padre idealizado en Piura, está asociado con el padre idealizado en primer lugar por ser un cura, un Padre espiritual. Su único interés en la vida parece ser aniquilar a Anselmo, a quien compara con el Diablo, y es él el que intenta poner fin a la prostitución cuando, encabezando a un grupo de mujeres, quema el prostíbulo. Tras la muerte de Anselmo el Padre García cambia y vuelve a ser el padre espiritual del pueblo mangache. Lo cual puede ser interpretado como que la muerte del intruso ha sido necesaria para el retorno del padre idealizado. El padre García juraba que nunca iba a volver a la Mangachería mientras que Anselmo estuviese vivo pero su muerte le posibilitó el retorno, y fue recibido con alegría por los mangaches.

2.7 Muerte del intruso

Según la interpretación lacaniana *La casa verde* es la historia del éxodo del Paraíso. Fushía y Aquilino quieren volver a los lugares donde nacieron, y anhelan su juventud desaparecida. Los aguarunas, que representan el origen y la ingenuidad, son los únicos que lamentan la perdida de sus hijos. Ellos eran felices en la prehistoria, pero los intrusos vinieron a arrebatarles los hijos, de la misma forma que el padre arrebató al autor de su Paraíso infantil.

En el plano manifiesto la Casa Verde es la representación de un prostíbulo, y así se establece un nexo entre casa, prostíbulo y Piura. Para desentrañar el sentido de la Casa Verde, primero hay que analizar el color verde y sus connotaciones simbólicas. Para arrojar luz sobre el color verde primero hay que tornar la mirada a una conversación de los dos amigos al final de *La educación sentimental* de Flaubert. Esta conversación es según el testimonio de Vargas Llosa, uno de los momentos literarios que más le apasiona y equivocadamente atribuye el color verde a este prostíbulo. Según Vargas Llosa: "[Los amigos] deciden que su mejor recuerdo es el de la Casa de la Turca, un prostíbulo con los postigos pintados de verde." (Cano Gaviria, 1972:66-67). Cano Gaviria comenta el falso recuerdo de Vargas Llosa y cita el pasaje de *La educación sentimental*: "Situada a orillas del agua y detrás de la muralla, su casa aparecía rodeada de una cierta sombra hasta en pleno estío, pudiéndose reconocer perfectamente gracias a una *vasija de peces rojos* que había junto a un tiesto en una de sus ventanas." (Cano Gaviria, 1972:67). No hay otra referencia al color de la casa y por lo tanto la asociación entre el prostíbulo y el color verde constituye una falsa memoria, y por eso es necesario buscar otra explicación del color. Verde es el color de la selva y por lo tanto se puede entender la Casa Verde como una parte de la selva representada en Piura. Pero verde también puede ser el color de lo enfermizo, de lo viciado y de la muerte y una interpretación que puede parecer

atrevida pero que está en línea con la interpretación lacaniana es que el contenido latente de la novela tiene que ver con la familia del autor. La Casa Verde simboliza su familia viciada y enfermiza. De esta forma el título *La casa verde* puede ser entendida como una indicación de que la novela es la historia de la familia.

Acorde con la interpretación lacaniana el título *La casa verde* puede ser interpretado de la siguiente manera: casa se refiere a familia, no a casa como tal. *La casa verde* es en el plano manifiesto la historia de un prostíbulo y de una misión en la selva, pero el contenido latente de la novela es una historia de venganza dirigida hacia la familia, una familia viciada, una familia verde. Según la autobiografía del autor es el padre que llega de fuera y rompe la armonía del Paraíso materno, y de paso transforma a la madre en una prostituta. La familia por tanto asemejaría un prostíbulo.

En la contraportada de la edición citada del libro hay una pregunta: "¿Cuál es el secreto que encierra *La casa verde*?" *La casa verde* puede ser leída como un reflejo del drama interior del autor y un testimonio de su expulsión del Paraíso infantil, y esto es el secreto que la obra encierra. La casa es el origen, la representación de la familia, pero esta casa está podrida.

2.8 Nueva situación

Desde una concepción lacaniana la novela esconde un doble deseo: el de matar al padre y el de no haber nacido o en todo caso haber tenido otros padres.

El deseo latente expresado en la obra es la muerte del intruso y el retorno al Paraíso. Pero la consecuencia de la traición de la Selvática perdura y ella nunca dejará de ser una prostituta, la transformación de la selva tampoco puede ser remediada. A pesar de la desaparición del padre intruso los personajes siguen sumergidos en las consecuencias de la traición de la figura de la madre.

Lalita y Jum representan a los padres idealizados y el Padre García representa el retorno al cielo del padre idealizado.

La Chunga es la hija de Anselmo y Antonia, es una bastarda que no parece tener más remedio que seguir con el oficio de su padre, es decir, llevar un prostíbulo. La muerte del feto de Bonifacia revela el deseo de haber preferido la muerte antes que una existencia parecida a la de la Chunga. Esta conclusión se puede hacer dado que hay dos parejas intercambiables en la novela: tanto Lituma como Anselmo representan el intruso, mientras que Bonifacia y Antonia representan la madre engañada.

3 Lectura lacaniana de *Los cachorros*

3.1 Situación inicial

Al comenzar la historia los amigos de Cuéllar viven cómodamente en el barrio de Miraflores, nadie se distingue y son como un mismo personaje, esta sensación es reforzada por el empleo de la voz colectiva.

3.2 Irrupción del intruso y expulsión del Paraíso

Con la llegada de Cuéllar los curas empiezan a comparar las proezas de Cuéllar con las de los demás, con la consecuencia de que los demás son sacados de su Paraíso colectivo e infantil. A pesar de ser culpable de su desgracia, Cuéllar actúa de una forma impecable con sus amigos, quienes terminan por aceptarle, entre otras cosas porque comparte su propina con ellos.

3.3 La madre traidora

Los curas funcionan como la representación latente de la madre traidora, son asociados con la madre por llevar sotanas, que asemejan faldas, y por ser temerosos, cosa que muestran en su trato con el padre de Cuéllar.

La ausencia del buitre en *Los cachorros* permite que esta obra revele un aspecto neurálgico de la función latente del buitre. En primer lugar el buitre está íntimamente relacionado con la digestión, y el autor vuelve una vez tras otra al pasado que no es capaz de digerir. De esta forma el pasado se convierte en una obsesión. Cuando Cuéllar se emborracha empieza a vomitar, la voz colectiva emplea el término *buitreándose* lo cual funciona como una referencia a la relación entre el buitre y el pasado.

En segundo lugar la palabra buitrear va precedida por las palabras *traicionaste* y *traidor*. En la tercera lectura de *La casa verde* se podía ver como el buitre está asociado con la madre. Acorde con la interpretación lacaniana la imagen latente es la siguiente: el autor vuelve constantemente sobre el pasado, un pasado que no es capaz de digerir. Lo que se esconde en el fondo del pasado es la traición de la madre, que no puede ser digerida. Su traición posibilita el retorno del padre intruso, que el autor creía muerto. Esta traición que amenaza su existencia va a ser la razón profunda de su retorno compulsivo al pasado que él comprende como un drama edípico. La novela gira en torno de la figura paterna y del conflicto edípico, que ejerce la función de ser una defensa en contra del dolor relacionado con la traición de la madre.

3.4 La madre idealizada

La madre de Cuéllar es la única que apoya a su hijo, por esta razón ella representa la madre idealizada.

3.5 El padre intruso

Los cachorros está dedicada a la memoria de Salazar Bondy que según Vargas Llosa era un padre literario para él y para su generación en Perú (Boland, 2003:59). Esta dedicación puede ser interpretada de por lo menos dos maneras. En primer lugar puede ser entendida como una muestra de cariño, como una indicación de que la novela ha sido influida por Bondy, por tratar un tema semejante a los temas de éste. Ésta interpretación está en línea con el contenido aparente, es decir, la denuncia de la clase burguesa. En segundo lugar se puede entender la dedicatoria como que la novela trata de la figura del padre, ya que es esta palabra que Vargas Llosa emplea al hablar de Bondy. Aunque a primera vista esta última interpretación pueda parecer atrevida, a continuación se verá que tiene sustento en el texto.

Si alguien de la novela puede ser identificado con Bondy es sin duda Cuéllar que, como el padre intruso llega de fuera. Hay otras razones por los cuales Cuéllar es identificado con el padre intruso: El día que llega al colegio es llevado de la mano de su padre y de uno de los curas, también llamados padres; Cuéllar tiene una relación muy buena con su padre, quien hace todo lo que puede por él; En una ocasión Cuéllar dice querer tener un revólver, atributo del padre, para matar a sus amigos y a sí mismo; En otra ocasión amenaza con matar al perro Judas con un puñal, la amenaza es una característica asociada con la figura del padre y al ser emasculado por Judas Cuéllar es castigado por su atrevimiento. El castigo parece provenir de una fuerza divina, y se inicia un proceso de castigo prolongado de la figura del padre. La carga simbólica del nombre Judas corrobora esta idea. A partir de este momento Cuéllar va a volverse cada vez más loco, hasta el día que muere.

Los amigos de Cuéllar tienen un papel importante en su emasculación ya que son representados por los cuatro conejos que sustituyen a Judas.

3.6 El padre idealizado

El mar reclama la muerte del padre intruso y el retorno del padre idealizado al cielo. Cuéllar está asociado con el mar, es el mejor a correr olas, se mete en el agua cuando nadie más se atreve, y es como si el mar fuese su elemento. Hay una metáfora que sirve para ilustrar este aspecto de la obra, ésta tiene que ver

con la explicación que Cuéllar da de la bravura del mar durante la semana santa. Dice que es el resultado de la muerte de Jesucristo, o sea que el mar se enfurece en semana santa por la muerte de Jesucristo. Acorde a la interpretación lacaniana esto significa que el mar refleja el dolor profundo relacionado con la muerte del padre idealizado que antes de la llegada del padre intruso residió en el cielo y que por lo tanto está relacionado con Jesucristo.

3.7 Muerte del intruso

La novela empieza antes de la llegada de Cuéllar al colegio y termina después de su muerte, él es el intruso que tiene que desaparecer. El deseo latente que *Los cachorros* expresa es la desaparición de la representación latente del padre, o sea, la muerte del intruso que llega de fuera y expulsa al niño, representado a su vez por los amigos de Cuéllar y por el narrador que emplea una voz colectiva e infantil, del Paraíso infantil. Según la interpretación lacaniana Cuéllar es la representación latente del padre intruso que tiene que desaparecer.

3.8 Nueva situación

Tras la muerte del intruso los hijos del grupo de amigos pueden volver a la situación inicial con los curas, representantes de la madre idealizada tras la muerte del intruso. Por eso la novela termina cuando una nueva generación inicia sus estudios en el colegio de los curas.

Pero tras la traición de los curas que mostraron preferencias por Cuéllar ante sus amigos, los hijos de los amigos no podrán reintegrarse del todo al Paraíso, ya que han sido marcados por la traición de la madre. Aunque los hijos tendrán una nueva oportunidad tras la muerte de Cuéllar la traición de los curas perdura en la nueva generación.

4 Lectura lacaniana de *Conversación en la catedral*

4.1 Situación inicial

La historia está claramente dividida entre dos escenarios: Lima y el campo. Inicialmente Lima está asociada con el Paraíso donde la familia Zavala vive sin preocupaciones. Antes de la irrupción de los intrusos Santiago es el hijo preferido de su padre. Ambrosio y Cayo llegan de fuera, de un ambiente que más bien está descrito en términos infernales.

4.2 Irrupción del intruso y expulsión del Paraíso

Tras la llegada a Lima del intruso, la ciudad se convierte en un infierno. Santiago quiere saber en qué momento su vida tomó un mal giro, la respuesta unívoca es que se su vida empezó a ser una pesadilla con la llegada del intruso, sea éste representado por Ambrosio o Jacobo. Éste último le quitó a Aída y Santiago es expulsado del Paraíso. La traición de Aída, que opta por el intruso, tiene como consecuencia que la desgracia de Santiago se profundiza.

El establecimiento que sirve como eje de la novela es La Catedral. Lo sagrado, relacionado con el cielo, ha sido sustituido por lo degenerado, asociado con el infierno. La expulsión del Paraíso funciona como una metáfora latente de índole religiosa.

4.3 La madre traidora

Boland ha observado que la madre tiene una parte marginal en *Conversación en la Catedral* (Boland, 1988:87). Carlitos, uno de los personajes, dice que Santiago nunca habla de su madre, sólo de su padre (CC, I:234). No obstante hay varias representaciones de la madre en la obra. La más central es Amalia, siendo uno de los ejes narrativos.

La imagen de la mujer es una imagen dicótoma: o bien es buena y descrita como una virgen, o bien es mala y descrita como una puta. Santiago le dice a Ambrosio que en el burdel se está más cerca de la realidad que en el convento (CC, I:166). Trifulcio, don Fermín y Ambrosio frecuentan prostíbulos (CC, I: 150). Mientras que Santiago deja de ir a los bares y a los prostíbulos cuando empieza a salir con Ana.

La figura femenina se caracteriza, excepto en los casos de las prostitutas, por su ingenuidad, y siempre es descrita como una víctima. La mujer se convierte en prostituta gracias a su ingenuidad, que pierde al pasar al grupo de las prostitutas.

Otra figura materna es Zoila, la madre de Santiago. Ella es una mujer presumida que no sabe guardar las formas, y cuando Santiago trae a Ana a casa se porta mal y dice que podría ser su sirvienta. Zoila es la representación de la madre traidora, la que decepcionó a su hijo al elegir al padre intruso antes que a su hijo.

4.4 La madre idealizada

Aída representa la madre idealizada, la quimera que Santiago nunca puede alcanzar por ser demasiado cobarde y por ser un castrado. Santiago está terriblemente enamorado de ella pero no se atreve a declararle su amor y Jacobo, que representa al padre en el conflicto edípico sublimado, empieza a salir con Aída.

Amalia es la figura de la madre que tras la muerte del padre idealizado, representado por Trinidad, vuelve a estar con el padre intruso, representado por Ambrosio, que a su vez es el autor indirecto de la muerte de Trinidad, ya que Trinidad muere a causa del sistema de violencia creado por Cayo.

Amalia está primero con Ambrosio, después con Trinidad y luego vuelve con Ambrosio otra vez. La madre de Vargas Llosa estuvo primero con Ernesto, después estuvo sola con su hijo hasta que el padre volvió. Amalia era feliz con Trinidad pero después de su muerte nunca más vuelve a ser feliz y ella misma se condena y traiciona al padre idealizado al ofrecerse a Ambrosio.

Amalia es la figura materna por antonomasia, da a luz tres veces durante el transcurso de la novel y muere en el tercer parto. Ella está descrita como una persona altruista pero ingenua, que tras haber perdido su verdadero amor es condenada a compartir su vida con Ambrosio, quien le miente y traiciona. Es una mujer engañada que muere como consecuencia de su ingenuidad. Es la representación latente de la madre idealizada, la que estuvo allí antes de la llegada del padre intruso.

El buitre es el símbolo latente de la madre traidora y tras la traición de Amalia por volver con Ambrosio ella empieza a ser asociada con los buitres que la vigilan desde el techo de la Morgue, enfrente del hospital donde ella va a morir. Amalia está enterrada en un ataúd de Ataúdes Limbo, lo cual la asocia con el Paraíso infantil del autor.

4.5 El padre intruso

Trifulcio es la representación del padre intruso fuera de Lima. Boland ha señalado que Trifulcio es un nombre que puede ser derivado de la palabra trifulca (Boland, 1988:100). Al mismo tiempo el nombre Trifulcio está

estrechamente relacionado con trifurcar, es decir dividir en tres. Las parejas edípicas se complementan y la representación deliberada de la figura paterna está dividida en tres: don Fermín, Trifulcio y el Buitre.

Ambrosio conoció a su padre el día antes de su llegada a Lima, y no tenía ninguna memoria previa del padre. Este hecho recuerda a la experiencia que el autor tuvo con su padre. Trifulcio devora el gallinazo, y es curioso que la descripción del vuelo, de la muerte y del corroer del gallinazo es la única parte de la novela narrada por un narrador omnisciente en tercera persona (CC, I: 130-32). Esta escena es una escena clave para la comprensión de la obra, y sólo puede ser interpretada si se tiene en cuenta que el gallinazo funciona como una representación de la madre traidora. El hecho de que Trifulcio mate y se coma el buitre relaciona la traición de la madre con la amenaza del padre.

Ambrosio funciona como representante deliberado del hijo al mismo tiempo que es un representante latente del padre intruso. La partenogénesis de Ambrosio es subrayada por el empleo doble del pretérito de su línea narrativa, y también por el hecho de que su historia es la única que está narrada tanto en primera como en tercera personas. Ambrosio representa al hijo al hallarse fuera de Lima, pero con su llegada a Lima se convierte en una imagen del padre intruso. Hay una serie de indicios que corroboran que Ambrosio representa al padre intruso: Abandona a su hija y llega a repetir la traición del padre; Se identifica con su padre Trifulcio hasta el punto de casi confundirse con él cuando, tras la muerte de Amalia, vuelve a Chincha y se encuentra totalmente sólo. Al no poder encontrar la tumba de su madre recuerda lo que le dijo su padre: “Estoy en Chincha y siento que no estoy, reconozco todo y no reconozco nada.”(CC, II:306-7); Ambrosio es el único de los personajes centrales que se convierte en padre durante el transcurso de la novela; Cuando Chispas le pregunta si quiere a Amalia, Ambrosio lo niega delante de ella, lo cual le asocia con el traidor, característica atribuida al padre intruso; Ambrosio dejó a su hija en Chincha, de la misma manera que el padre del autor dejó a su hijo antes de que naciera, pero no sin antes haber sido la causa indirecta de la muerte de Amalia que representa la madre idealizada. Además Ambrosio está íntimamente relacionado con el perro por trabajar dentro de la perrera, donde se queda al final de la novela. Ambrosio se halla en el fondo extremo de la sociedad y termina en la perrera, representación del reino de la muerte, vigilado por Cerberos. Es un muerto en vida.

Antes de su llegada a Lima Ambrosio ha sido robado y amenazado por su padre Trifulcio, mientras que Cayo ha sido humillado por su padre el Buitre.

Como Ambrosio Cayo también representa el hijo mientras que está fuera de Lima, pero cuando llega a Lima se convierte en un representante del padre intruso. Cayo dirige su sadismo contra las mujeres. El dragón, símbolo deliberado del castrador asociado con el buitre, está íntimamente relacionado con Hortensia, representación de la madre-puta. Por lo tanto la madre también funciona como una castradora, lo cual según la interpretación lacaniana indica que el odio en primer lugar está dirigido contra la madre.

Es difícil hacer una separación rigurosa entre Cayo y Ambrosio en el drama latente, e incluso se puede decir que una vez que llegan a Lima los dos representan al padre intruso. Sus diferentes experiencias antes de su partida a Lima, revelan que Ambrosio es un producto de la violencia del padre, mientras que Cayo es un producto de la traición de la madre, ya que el Buitre es una representación latente de la madre, por ser el buitre una representación de la madre traidora según la interpretación lacaniana. Los dos intrusos parecen encerrar tanto la aparición inoportuna del padre como la traición de la madre.

4.6 El padre idealizado

Trinidad muere como consecuencia de la llegada de Ambrosio, y por ello representa al padre idealizado que desaparece con la llegada del intruso. Su nombre revela un nexo con la santísima trinidad: el padre, el hijo y el espíritu santo. El hecho de que Trinidad no sepa distinguir entre su fantasía y el mundo real establece un nexo entre él y el autor, que vive a través de sus ficciones en las cuales atenúa la frontera entre ficción y realidad.

Don Fermín es una figura más compleja, que encierra tanto aspectos positivos como aspectos negativos de la figura del padre. Desde esta perspectiva la novela puede ser comparada con un intento de restaurar la imagen del padre, de regresar a casa, como hace Santiago al final de la novela, con una concepción mejor del padre.

Hay muchos ejemplos de la presencia del mar en *Conversación en la Catedral*: Santiago siente rugir el mar en la oscuridad (CC, I:17); Yendo a Chincha Trifulcio observa el mar (CC, I:141); Más tarde observa el mar por sobre las cabezas de Téllez y Urondo (CC, I:187); Santiago vuelve a encontrase con su padre por primera vez desde que se marchó de casa en un restaurante desierto de la playa. La razón aparente del encuentro es que Santiago quiere advertir a su padre que es sospechoso del asesinato de la Musa (CC, II:41); Para hablar de la parte que le corresponde a Santiago del testamento de don Fermín, Chispas y Santiago van a la Herradura, donde el mar se ha puesto bravo, (CC, II:292).

Trifulcio observa el mar de lejos, él es el padre intruso que vuelve tras haber estado ausente durante toda la vida de Ambrosio. Tras la muerte de Fermín Santiago intenta rescatar la imagen perdida del padre idealizado, toda su conversación con Ambrosio trata de ello.

4.7 Muerte del intruso

El mar, asociado con la figura del padre idealizado, parece reclamar la muerte del intruso y el retorno del padre idealizado.

Fermín, que funciona como una representación del padre idealizado, muere como consecuencia indirecta del asesinato de la Musa. Desde esta perspectiva Cayo y Ambrosio son los intrusos que asesinan a Fermín.

Santiago se va de casa cuando se entera de que Fermín se relaciona con el poder y con el intruso.

La novela trata de la imagen del padre y el hecho de que Santiago vaya a rescatar a Batuque de la perrera municipal en la primera unidad narrativa, y de que vuelva a casa con el perro al final de la novela, revela que la imagen del padre de alguna manera ha sido rescatada. Ambrosio, representación parcial del padre intruso, se queda dentro de la perrera mientras que Santiago puede volver a casa con los aspectos positivos del padre. Tras la muerte del padre intruso el padre idealizado puede resucitar.

El deseo expresado en novela es el retorno al cielo, al Paraíso perdido; la muerte del padre intruso, representado por Trifulcio, Cayo y Ambrosio; y la muerte de la madre traidora, representada por el Buitre y por Hortensia, la puta que chantajea al padre idealizado, y en cierto sentido también representada por Amalia, que traicionó a Trifulcio y a su hija Amalita Hortensia cuando se dio a Ambrosio. Debería haberse quedado con su hija, representación latente del hijo abandonado por la madre. Después de la muerte de los intrusos y de los traidores. Santiago puede volver a casa con la imagen rescatada del padre idealizado.

4.8 Nueva situación

La traición de la madre es lo que en última instancia expulsa al niño del Paraíso y, aunque el padre intruso ha sido exorcizado, la traición de la madre perdura. El deseo que revela la obra es que la madre hubiera permanecido fiel al padre idealizado, y que no hubiera cedido al padre intruso. Amalia, Trinidad y su criatura murieron todos, ellos son la representación de la sagrada familia, residen todos en el cielo, allí es donde el autor desea estar, y no expulsado del

Paraíso en un mundo infernal, donde todas las mujeres se han convertido en prostitutas.

Dos mujeres mueren en el transcurso de la novela: Amalia y Hortensia, la figura materna y la prostituta. Al mismo tiempo es una historia de huérfanos, Amalita Hortensia, la única hija de Amalia que sobrevive, es una huérfana, ella es la fusión lexicográfica de la puta y de la madre, es la madre idealizada y la madre traidora fusionadas en un personaje.

La función latente del ataúd se da por la combinación de las dos imágenes: La máquina de escribir es el instrumento que sirve al autor para intentar nombrar lo que no tiene nombre, lo que no está bautizado, lo que está en el limbo. Eso es el significado latente de Ataúdes Limbo. Con la ayuda de la maquina de escribir el autor está intentando entenderse a sí mismo, a nombrar el conflicto interior que no es capaz de comprender, al mismo tiempo que está enterrándose vivo en sus obras de ficción.

5 Lectura lacaniana de *Pantaleón y las visitadoras*

5.1 Situación inicial

Antes de la llegada de los intrusos la gente de la selva vive tranquilamente en paz. Los primeros intrusos que llegan son los militares, ellos sufren por falta de mujeres y empiezan a atropellar a las mujeres de la selva.

La obra tiene una fuerte resonancia bíblica y la selva puede volver a ser Paraíso, si el intruso desaparece. Mediante la descripción de la selva como un lugar caluroso y húmedo, la selva llega a funcionar como una analogía del infierno, que puede transformarse en el jardín del Edén.

5.2 Irrupción del intruso y expulsión del Paraíso

Pantaleón, el Hermano Francisco y la Brasileña llegan de fuera, son los intrusos, responsables de la desgracia de los demás, que tienen que desaparecer o ser sacrificados para que el Infierno se convierta en Paraíso de nuevo. Las visitadoras también son intrusos, que como el nombre indica han llegado de fuera y van a desaparecer. Las prostitutas llegan a los pueblos por el río, asociado con el mal y con el pecado.

Pantaleón pone fin al desorden que reinaba en el lugar antes de su llegada e impone el orden. Los buitres están relacionados con el servicio de prostitutas ya que las prostitutas llegan a ocupar su lugar. El significado latente es que el padre expulsa a la madre y al hijo de su Paraíso y en su lugar levanta un prostíbulo.

Una anécdota asociada con el tema del intruso es la historia de la casa de hierro. Esta historia es contada por Sinchi en una emisión de radio. La casa construida por Gustavo Eiffel no está pensada para el clima de Iquitos y al final sólo puede servir como sede para el club social (PV:234-36). Interpretado de forma simbólica este hecho puede ser entendido como que lo ajeno está fuera de lugar y la raíz de los problemas es la presencia de los militares en la selva. Ellos también han llegado de fuera e indirectamente causan todos los demás estragos.

5.3 La madre traidora

Pantaleón aparece en Iquitos y transforma la vida de los ciudadanos al convertir el ejército en un burdel. Llega de fuera junto con su familia y en este sentido juega el papel de un intruso. Pero en la constelación familiar Pantaleón abandona a su mujer por una prostituta y, por lo tanto, funciona como una representación latente de la madre traidora, quien abandona a su hijo por el

intruso. Pantaleón está asociado con las prostitutas, además su oficio es organizar el servicio de prostitución. La madre de Pantaleón nunca lo abandona, está siempre a su lado y tienen una relación simbiótica. Esto corrobora que Pantaleón representa a la madre traidora. Pantaleón también llama al barco Eva y al hidroavión Dalila, lo cual también lo asocia con la traidora y la tentadora.

5.4 La madre idealizada

Doña Leonora, la madre de Pantaleón, cree en el hermano Francisco, que representa el padre idealizado, pero para que éste pueda volver al cielo el intruso tiene que desaparecer. Ella es la representación de la madre idealizada, que nunca abandona a su hijo pero que tiene que ceder a la madre traidora.

5.5 El padre intruso

La Brasileña representa al padre intruso, es ella la que arrebata a Pantaleón de Pocha. Ella es peruana y como el padre de Vargas Llosa ha vivido mucho tiempo en el extranjero antes de volver a Perú. Desaparece y reaparece como es típico del representante del padre.

5.6 El padre idealizado

El Hermano Francisco, es la representación del padre idealizado, que puede volver al cielo después de la desaparición de Pantaleón. Lo cual significa que el padre vuelve a ser bueno cuando una vez que ha muerto.

5.7 Muerte del intruso

Los tres que llegan de fuera desaparecen: el Hermano Francisco y la Brasileña mueren, y Pantaleón se marcha a la sierra. Los tres son sacrificados: Pantaleón por sus superiores, Francisco se autosacrifica, la Brasileña es víctima de la violencia causada por el servicio de visitadoras y su muerte se convierte en pretexto para cerrar este servicio.

Un símbolo que se repite en los discursos del Hermano Francisco es la cruz, que también es la forma del ataúd de la Brasileña (PV:316). La cruz obviamente es símbolo deliberado del sufrimiento pero también cumple la función de marcar quién tiene que ser sacrificado. La madre-puta y el padre intruso tienen que ser sacrificados para que vuelva a reinar la armonía y la paz otra vez. Cuando el Hermano Francisco, Pantaleón y el centro de las visitadoras desaparecen, Sinchi ya no tiene nada sobre que escribir, ha vuelto a instalarse la armonía que reinaba antes de la llegada de los intrusos. La selva ha vuelto a ser un Paraíso, y Sinchi

ya no tiene que escribir más, o sea, dar más emisiones de radio, ya que su razón para hablar ha desaparecido.

5.8 Nueva situación

Cuando las prostitutas han desaparecido, el padre idealizado vuelve al cielo y se vuelve a instalar la tranquilidad en Iquitos.

Los buitres, que funcionan como una representación latente de la madre, anidaban en el local donde establecen el servicio de las visitadoras. La llegada de Pantaleón espanta a los buitres, que vuelven otra vez tras la partida de aquél de Iquitos. Representan a la madre idealizada que puede volver tras la desaparición de la madre traidora.

La novela empieza cuando Pantaleón despierta en Lima y termina cuando despierta en la Puna. El Hermano Francisco ha podido volver al cielo tras la muerte de la representación del padre intruso, de la misma manera Pantaleón ha podido volver a unirse con Pocha y su hija. Pocha representa al hijo en el drama latente, ella es abandonada por la madre (Pantaleón), y vuelve a juntarse con ella tras la muerte del padre intruso (la Brasileña). Pantaleón vuelve al Paraíso tras la muerte de la Brasileña, pero la traición de la madre traidora perdura y los buitres aluden a ello.

Al final de la novela la representación latente la familia vive en la Puna, el peor destino, pero también un lugar asociado con el cielo, por ser la región más cercana al cielo del Perú. Aunque la madre traidora vuelve a juntarse con el hijo su traición perdura, y el único Paraíso accesible para la familia es el cielo, es decir la muerte. En el cielo se juntan los representantes de la familia, el padre idealizado, la madre y el hijo.

El deseo expresado en la obra es que el padre nunca hubiera llegado a Lima, como Francisco, la representación del padre idealizado en la obra. Francisco muere antes de llegar a Lima y así se convierte en un santo, de la misma manera que el padre hubiera permanecido un santo si no hubiera aparecido en la vida del autor y de su madre para llevarlos a Lima. En tal caso tanto el padre idealizado como la madre idealizada hubieran permanecido en el Paraíso junto al hijo.

Según el Hermano Francisco el fin del mundo va a llegar prontísimo, y sólo los que se unan a él se podrán salvar. Uno necesita creer en algo, si no va a llegar el fin del mundo. Lo cual significa que se podrá evitar lo doloroso mediante la creencia que asemeja una obsesión. Ésta es la psicología de Pantaleón, que parece un neurótico típico, y es una manera de leer el contenido latente de la obra: mediante la dedicación ciega se evita la reflexión y el dolor.

6 Lectura lacaniana de *La tía Julia y el escribidor*

6.1 Situación inicial

El Paraíso perdido es la vida tranquila que Mario vive junto con su madre antes de la llegada del padre.

6.2 Irrupción del intruso y expulsión del Paraíso

El padre que llegó para expulsarle del Paraíso en que vivía con su madre, vuelve del extranjero para impedir su matrimonio con Julia.

6.3 La madre traidora

La tía Julia está asociada con la madre traidora y los dos llegan a Perú de Bolivia. Mario identifica a Julia con su madre y Ernesto también lo hace, por eso intenta impedir que su hijo se case con ella, ya que es posible que vea este hecho como una amenaza dirigida hacia su persona. Julia es la tía política de Mario y por eso puede representar a la madre.

La madre está ausente en casi toda la novela y su silencio y cobardía la convierten en una traidora. Julia le sirve a Mario para enfrentarse con su padre, pero ella no puede servirle como un sustituto de la madre idealizada.

6.4 La madre idealizada

Una vez que Mario ha conseguido una manera de matar al padre intruso abandona a Julia, ya que al haber alcanzado su meta no la necesita más. Consigue matar al padre simbólicamente mediante sus ficciones y al haber llegado a ser un escritor consagrado. Julia es sustituida por Patricia que funciona como una representación de la madre idealizada. Ella, que también proviene de la familia materna de Mario, representa la madre pura, la virgen que existió antes de la irrupción del intruso.

6.5 El padre intruso

El padre de Mario es el intruso que tiene que morir, pero como su muerte sería una violación de la biografía del autor su muerte tiene que ser simbólica o llevada a cabo en otro campo, motivo por el cual la muerte simbólica del padre se efectuará en las radionovelas de Camacho.

6.6 El padre idealizado

Pedro Camacho constituye una diferencia fundamental entre la biografía del autor y la historia de la novela. Debido a que la novela está basada en un hecho real al mismo tiempo que expresa un deseo latente, ha sido necesario introducir otro nivel en la obra, y Camacho sirve como el nexo entre estos dos niveles.

Pedro Camacho representa el puente que posibilitará el retorno del padre idealizado. En el contenido deliberado todo lo que tiene que ver con Argentina representa lo calculado y lo intelectual, pero en el plano latente está asociado con el padre intruso que residió en Argentina durante una temporada antes de conocer a su esposa. En un lapsus Camacho dice ser argentino (TJE:312). Pedro también es pegado por dos argentinos y aunque detesta todo que tenga que ver con lo argentino, para él equiparable con la mariconería, su esposa es una prostituta de nacionalidad argentina (TJE:264).

La radio sirve como otro nexo entre Camacho y el padre del autor, quien además de haber trabajado de encargado en la estación de radio Panagra, escuchaba mucho a la radio (Vargas Llosa, 1993:68). En la novela los padres de Mario llegan de EE.UU. en un vuelo de Panagra (TJE:359), lo cual también tiende un puente entre Camacho y los padres idealizados, asociados con el cielo.

Camacho tiene muchas manías, y es descrito como un compulsivo por Mario (TJE:254). Esta descripción coincide con la descripción del padre en la autobiografía del autor.

Camacho ayuda a Mario a matar a la figura del padre intruso. La figura de Camacho resalta por su inverosimilitud, lo cual puede ser interpretado acorde a la lectura lacaniana como que Camacho representa algo abstracto. Es probable que sea la memoria del padre idealizado la que ayuda a Mario a exterminar al padre intruso, mediante las ficciones. Esto explicaría la introducción del nivel de las radionovelas en la obra. Tras el exterminio del padre intruso Camacho se vuelve superfluo, ya no es necesitado y como consecuencia queda ingresado en un manicomio.

6.7 Muerte del intruso

El padre intruso es matado en las nueve radionovelas. Estas radionovelas revelan un contenido latente relacionado con el trauma edípico. En todas las novelas hay alguien que llega de fuera y funciona como una representación latente del padre intruso.

En la primera radionovela el Pelirrojo es el intruso que Richard quiere matar, es él quien llega a robarle a su hermana. Mario vive con sus abuelos y por eso se podrá decir que su madre en cierto sentido podría ser su hermana, y es el padre que llega de fuera, representado por el pelirrojo en esta radionovela, quien estropea su relación con la madre.

En la segunda radionovela el africano llega de fuera, ordenan que Lituma lo mate y que lo eche en el vertedero. Al final es matado pero no hasta la octava novela.

Si el diente funciona como una representación freudiana del sexo masculino, como hemos visto antes, cabe preguntar qué simboliza el negro. Parece un negro de África y no se explican cómo ha llegado a Callao. Una camarera dice que habrá llegado del infierno (TJE:103). El negro funciona como una representación latente del intruso, que llega de fuera, y ha venido de un mundo ajeno, como si fuera de otro planeta. El negro por lo tanto cumple la función de ser una representación latente del padre intruso, que incomprensiblemente aparece en la vida del autor, a pesar de que le habían dicho que estaba muerto. Por eso la procedencia del negro es un enigma.

El mar está presente en *La tía Julia y el escribidor*: Se escucha el rumor vecino del mar cuando van a matar el negro en el vertedero (TJE:110); Y cuando llega el momento en el cual Lituma vacila entre matar al negro y dejarlo correr el mar suena muy fuerte (TJE:112). El mar está asociado con el retorno del padre idealizado tras la muerte del intruso. El negro, representación latente del intruso, ha llegado por el mar, y el camino de regreso del padre idealizado se posibilita sólo mediante la eliminación del intruso.

En Tambos de Mora huele a pescado fresco y a mar e intentan convencer al pescador Martín para que case a Mario y Julia (TJE:400). Esa noche parece ser la primera noche que Mario y la tía Julia hacen el amor (TJE:404). Esto puede, acorde con la lectura lacaniana, ser interpretado como que tras la muerte simbólica del padre intruso Mario puede volver a estar con la madre. Por este motivo se casan junto al mar, asociado con el padre idealizado.

En otras obras el gallinazo funciona como una representación latente de la madre. Esto a primera vista no parece agregar nada a la interpretación de la segunda radionovela, que es la única en la que hay buitres, pero indica que la madre de alguna manera está relacionada con el intruso. El intruso es la representación latente del padre, mientras que el gallinazo es la representación latente de la madre. Los gallinazos están relacionados con el negro que Lituma encuentra en el puerto donde los gallinazos posan sobre el techo de un

frigorífico, se podría decir que son ellos los que señalan el lugar donde se esconde el intruso. Los buitres y los perros merodean en el vertedero donde van a arrojar el cuerpo del negro. Los buitres parecen requerir algo, el significado latente parece ser que la madre reclama la muerte del padre intruso.

En la tercera radionovela el intruso es Gumercindo Tello, inquilino en la casa, donde lleva 8 meses (TJE:139). Probablemente nació en Moquegua, pero no lo sabe ya que su madre lo dejó en un orfanato de varones en Moquegua al poco de nacer (TJE:144). Gumercindo es impotente, lo cual significa que es un personaje derrotado.

En la cuarta radionovela la representación del intruso es Federico que viene de Tingo María, un lugar de la selva. En esta radionovela el parricidio deliberado coincide con el parricidio latente, ya que Federico es el intruso y también es el personaje descrito como cincuentón, etcétera.

Lucho es la representación del padre intruso en la quinta radionovela. Aunque no viene de fuera está yendo de Pisco hacia Lima cuando atropella a la niña. Lucho conduce un Volkswagen, un coche alemán, y su esposa es francesa. El padre de Vargas Llosa se casó con una alemana tras haber abandonado a la madre embarazada, y este hecho sirve como un nexo entre él y Lucho en el plano latente. Yendo a ver su esposa embarazada el padre atropella a una niña con un coche alemán. Es decir, el padre abandona a la madre y comete un filicidio para estar con otra mujer. Lucho, que se traumatiza por creer ser argentino y asesino de niños, piensa que tiene que ir a vivir a Buenos Aires. Lo cual también establece un nexo con el padre del autor, quien vivió en Buenos Aires. De hecho toda la crítica que Camacho dirige hacia los argentinos puede entenderse como una crítica dirigida hacia el padre del autor.

De la lectura freudiana queda una pregunta por responder ¿por qué es Antígona la verdadera hija de Sófocles? Electra es la hija que está dispuesta a sacrificar todo para vengar a su padre, de la misma forma que Antígona está dispuesta a sacrificar todo para honrar a su hermano. El padre idealizado del autor desaparece cuando el padre intruso regresa a casa. Pero no sólo es el padre idealizado el que desaparece, sino también lo hace la madre idealizada. El autor quiere vengarse de su madre y de su amante, es decir del padre intruso, por haber sido expulsado del Paraíso infantil. Esto significa que la verdadera hija de Sófocles es Antígona en el plano deliberado, y Electra en el plano latente.

En la sexta radionovela tanto la familia Bergua como Ezequiel llegan de fuera, los Bergua de Ayacucho y Ezequiel de Arequipa. A todos les espera un futuro negro y mueren en la novena radionovela.

En la séptima radionovela el reverendo padre Seferino, que es el resultado de una violación cometida por alguien de fuera, es la representación del intruso. Él se queda sin seguidores y fracasa como padre espiritual.

En la octava radionovela el negro muere junto con otros muchos en el estadio de fútbol. Es el ataque que el negro aparentemente dirige hacia Joaquín, representación del hijo prodigio y rebelde, el que desencadena el holocausto. De esta manera el intruso es el responsable de su propio destino.

En la novena radionovela todos mueren en gran un exterminio, el único que sobrevive es el narrador, representante latente del autor en esta novela.

La combinación de los dos niveles es necesaria para la lectura del contenido latente. Esta lectura de las radionovelas revela una venganza repetida dirigida hacia el intruso que llega de fuera y expulsa a los personajes del Paraíso. El deseo que la obra encierra es el asesinato simbólico del intruso, y del traidor. El escritor tiene la máquina de escribir, que funciona como símbolo de la potencia, y es él quien decide quién va a morir y quién va a vivir. Parece que el autor llega a hacer justicia en la ficción, es una justicia divina ya que el autor es dios en sus ficciones. Por eso un ángel de piedra cierra la puerta en el último capítulo, este hecho funciona como una muestra de la justicia divina y del poder divino del autor en sus novelas. Cuando Crisanto por fin consigue su objetivo y logra cantar para el objeto de su amor el mundo se derrumba.

6.8 Nueva situación

Tras haber matado simbólicamente las representaciones del padre intruso y tras de haber abandonado la representación de la madre traidora Mario puede volver al Paraíso perdido, pero los estragos del intruso y la traición de la madre perdurarán, y aunque están enterrados en la ficción siguen ejerciendo su poder sobre la imaginación de Mario.

Camacho, Julia y Genaro hijo llegan de Bolivia, es la representación de la familia que llega de un lugar para instalarse en otro, pero deberían haberse quedado en el extranjero así las radionovelas no hubieran terminado en un gran cataclismo.

7 Lectura lacaniana de *La guerra del fin del mundo*

7.1 Situación inicial

Antes de la llegada de los soldados los yagunzos viven en paz en un estado utópico que se asemeja al Paraíso. Lo mismo es el caso para Rufino y Jurema y también lo es para el Barón y Estela.

7.2 Irrupción del intruso y expulsión del Paraíso

Los republicanos atribuyen los problemas de Brasil a la presencia de una potencia extranjera. Rufino y Jurema son felices antes de la llegada de Gall. El Barón y Estela son felices antes de la invasión de Canudos, su tierra. Con la llegada del intruso son expulsados del Paraíso.

Tras esta llegada se inicia un cataclismo, el cataclismo es global e individual: la consecuencia para la sociedad y los individuos es catastrófica. Los yagunzos son arrojados de su Paraíso a una situación infernal, lo mismo les pasa a Rufino y Jurema, quien tras de haber sido violada por Gall decide marcharse con él. Algo parecido también les ocurre al Barón y a Estela que se pone mala como consecuencia del destrozo de la hacienda y que contempla a su esposo violar a su mucama.

7.3 La madre traidora

María Quadrado es una mujer ambigua, que ha matado a su propio hijo pero quien se le ofrece una nueva oportunidad en Canudos, donde se convierte en la madre de todos los hombres.

Jurema también es una mujer ambigua. El Barón tiene la sensación de que ella es la única mujer del Sertón, y que todos los hombres vinculados a Canudos tarde o temprano terminan relacionándose con ella (GFM:510). Ella representa la madre que traiciona a su hijo al abandonarlo por el intruso, pero Jurema se arrepiente al comprender su error.

7.4 La madre idealizada

Estela es la representación latente de la madre idealizada que queda destrozada tras la llegada del intruso. La madre de Rufino también funciona como una representación parcial de la madre idealizada. Ella dice que el Padre decide todo y apoya a su hijo, a quien incita a vengar la afrenta de Gall y matarlo (GFM: 172).

7.5 El padre intruso

Jurema piensa que su desgracia empezó con la llegada de Gall a su casa, la cual estropea la relación entre ella y Rufino (GFM:333). Gall viola a Jurema y es responsable de la desintegración de la familia y por estas razones funciona como la representación latente del padre intruso.

Según los republicanos, Gall es un agente secreto de una potencia extranjera metida en Brasil (GFM:146). Él viene de fuera y lleva el revólver, atributo del padre y también asociado con el Perro (GFM:67, 131). Gall va a ser el cadáver extranjero que va a servir a los republicanos como prueba de que los monárquicos colaboran con una potencia extranjera, de esta manera Gall funciona como catalizador del gran cataclismo.

Los soldados, encarnados sobre todo en la figura de Moreira César, representan al intruso que expulsa a los yagunzos del Paraíso. Moreira César es una representación latente del padre intruso, entre otras razones porque está asociado con el revólver y montado en un caballo blanco que funciona como símbolo del Apocalipsis.

7.6 El padre idealizado

Los yagunzos también llegan de fuera para instalarse en la tierra del Barón. Pero a diferencia de los soldados están encabezados por el Consejero, que representa al padre idealizado.

La batalla de Canudos es según los yagunzos la batalla del Padre. Aunque este padre no es plenamente identificado con Dios. Ejemplo de esto es que Pajeú utiliza la palabra Padre y no quiere emplear el término Dios, y que el León de Natuba dice no creer en Dios pero sí en el Padre (GFM:256, 275). Esto revela que la relación entre el padre y Dios es compleja, y mientras que el padre intruso está asociado con el Diablo y el perro, el padre idealizado está asociado con Dios. La diferencia entre el Padre y el Dios es un aspecto fundamental del contenido latente de la obra que puede ser comprendido como una clave para la lectura lacaniana. La figura del padre integra tanto el padre intruso como el padre idealizado, y no puede ser reducida a una de estas representaciones. El personaje que parece encarnar la imagen conflictiva del padre es el Barón.

7.7 Muerte del intruso

Al comienzo de la obra hay una referencia a la vileza del Can y a la bondad de la Virgen (GFM:30). Es como si este enunciado quisiera decir que la madre es buena mientras que el padre es malo. El Consejero dice que el espíritu era el

Buen Jesús y la materia era el Perro (GFM:236). Según la lectura lacaniana esto puede ser entendido como que la materia se refiere al padre intruso mientras que el espíritu es el padre idealizado. En este sentido Dios parece ser la imagen idealizada del padre que funciona como un sustituto del padre real de carne y hueso.

Rufino es la representación del hijo vengador que, sin importarle sacrificar su propia vida, persigue y mata al intruso, encarnado en la figura de Gall. Es el único personaje que tiene un encuentro con su madre a lo largo de la obra, lo cual puede ser comprendido como un indicio de que representa al hijo.

El buitre, en esta novela normalmente llamado urubú, está presente en muchas escenas. Los buitres carraspean como viejos y durante la sequía los buitres picotean las reses (GFM:251, 28); La cabeza de una vaca comida por los urubúes (GFM:269); Los urubúes picotean los cuerpos de los soldados muertos y esperaban a que João Abade se derrumbara para picotearlo (GFM:285, 70); Los pájaros se comen los cadáveres y muchos se convierten en alimento de los buitres (GFM:296, 436). Después de la guerra hay millares de urubúes en Canudos (GFM:537).

Rufino libera un pequeño buitre de una trampa en el momento en que Gall pide que sea su guía, el buitre desaparece en el cielo (GFM:49-50). De acuerdo con la lectura lacaniana esto puede ser interpretado como que Rufino va a liberar la madre, cuya representación latente en la narrativa de Vargas Llosa es el buitre, de su prisión, y la única manera de conseguir liberarla es matando al intruso. Jurema va con Gall y cuando él muere ella queda libre y se junta con el Miope, que también representa al hijo.

El deseo expresado en la obra es la muerte del intruso. Tras la muerte de éste la madre es liberada. Cuando han muerto los intrusos en Canudos el padre idealizado es devuelto al mar, asociado con el padre idealizado, esto se da en una escena en la cual la cabeza del Consejero es echada al mar. A través del mar el padre idealizado puede resucitar en el cielo, y volver a ser adorado como un santo.

7.8 Nueva situación

La traición de la madre no puede ser borrada, pero todas las mujeres de la historia son descritas como víctimas. Los intrusos abusan de las mujeres: los soldados, Gall y el Barón lo hacen, pero ellos no tienen la culpa de lo que ha pasado, por eso pueden ser liberados mediante la muerte del intruso, ya que han estado con éste en contra de su propia voluntad.

Es llamativa la presencia del mar en una novela que en su mayoría transcurre en el interior casi desértico del Brasil. A pesar de que *La guerra del fin del mundo* es una novela que trata de los acontecimientos de Canudos, en el interior de la provincia de Bahía, el mar está representado en esta obra: El Mar salpica a Gall cuando Epaminondas le ofrece llevar armas a Canudos (GFM:78); Cañabrava ve cómo el sol blanqueaba el mar como una lámina de acero (GFM:361); João Grande sueña con el mar y con caballos y en el entresueño siente el olor del mar (GFM:431); Al final de la novela, después de haber violado a la mucama, el Barón ve que la gente echa flores al mar, donde han arrojado la cabeza del Consejero (GFM:544). El Consejero, asociado con Jesucristo y con el cielo, es la representación latente del padre idealizado y ya hemos visto como el mar está asociado con su retorno al cielo. Esta escena establece un nexo entre el Barón, el Consejero y el mar, e indica que el Barón de alguna forma está relacionado con el padre idealizado.

El Barón de Cañabrava que en el principio de la obra se encuentra fuera del país regresa dos veces del extranjero y, por lo tanto funciona como una representación latente del padre (GFM:142, 172). Al mismo tiempo las batallas de la obra se libran en su tierra, y la comida que su finca produce alimenta tanto a los soldados como a los yagunzos. Cañabrava dice que muchas de las vacas y las cabras que alimentaban a los soldados y yagunzos eran suyas (GFM:431). La cabra o el chivo es un animal que está asociado con el Diablo y esto establece un nexo entre el Barón y el Diablo. También significa que el Barón alimenta la lucha entre yagunzos y soldados, en contra de su voluntad.

Según la interpretación lacaniana la batalla trata de la imagen del padre y que el padre intruso tiene que morir para que el padre idealizado pueda regresar. Por eso el Barón es un personaje ambiguo, ya que encierra los dos aspectos del padre, y por eso mismo vuelve dos veces del extranjero: la primera como el padre intruso pero la segunda vez como el padre idealizado. El padre idealizado puede volver sólo cuando el padre intruso ha muerto.

La escena del mar al final de la obra es el retorno del padre idealizado. Esto ocurre precisamente en el puerto, el lugar desde el cual el Barón partió y a donde regresó de sus viajes. Tras la muerte del intruso la representación del padre puede integrar las diferentes imágenes conflictivas del padre. Es precisamente por esta razón que las batallas de la novela se libran en su tierra. La asociación entre el Barón y el camaleón revela que el Barón sirve como un disfraz, es el rostro cambiante del padre.

Anteriormente hemos visto que un aspecto del contenido deliberado es la tendencia a rechazar los estereotipos. Esto parece tener consecuencias para el contenido latente también y explica el hecho de que la imagen del padre es más compleja en esta obra que en las novelas anteriores. Quizá este hecho en parte podrá ser explicado como un resultado de que la creación de esta novela coincidió con la muerte del padre del autor.

Al final de la novela la guerra del fin del mundo no ha terminado, el fin queda abierto lo cual puede ser interpretado como que la batalla para restituir la imagen del padre no ha terminado. El padre es representado por los perros que merodean los cadáveres de Canudos. Después de la destrucción de Canudos los perros han sido sustituidos por millares de urubúes:

> Pero sólo al trasmontar la cuesta pedregosa, parduzca [sic], del Poco Trabubú y encontrarse a sus pies, con lo que había dejado de ser Canudos y era lo que veían, comprendieron que ese ruido eran los aletazos y los picotazos de millares de urubúes, de ese mar interminable, de olas grises, negruzcas, devorantes, ahítas, que todo lo cubría y que, a la vez que se saciaba, daba cuenta de lo que aún no había podido ser pulverizado ni por la dinamita ni por las balas ni por los incendios: esos miembros, extremidades, cabezas, vértebras, vísceras, pieles que el fuego respetó o carbonizó a medias y que esos animales ávidos ahora trituraban, despedazaban, tragaban, deglutían. (GFM:537)

La presencia de la madre se da a través de los buitres, que siguen reclamando la venganza. Los buitres han sustituido a los perros en la tierra del Barón, y han venido de todos lados para carraspear como si estuviesen reclamando algo. Las referencias a olas y al mar establecen un nexo entre los buitres y el padre idealizado. Aunque el padre intruso está eliminado, la traición de la madre perdura. La conciencia de esta traición se vuelve insoportable y por eso la guerra tiene que continuar, y esto es lo que los buitres reclaman. A pesar de que el padre está representado de una manera más matizada que antes, es él quien ha envilecido a la madre, y por lo tanto es él que tiene la última responsabilidad por la tragedia desencadenada en la obra, y esto explica la presencia de los buitres en la finca del Barón.

Tanto los perros como los urubúes quieren comerse los cadáveres de los yagunzos (GFM:446). Lo cual puede ser interpretado como que la madre y el padre quieren terminar incluso con los cadáveres de los rebeldes que, desde esta perspectiva, funcionan como la representación del hijo que se rebela contra el orden del padre. Los padres exigen el sacrificio del hijo.

El intruso ha desaparecido pero el precio que el hijo ha tenido que pagar ha sido demasiado alto, por eso el deseo latente de la novela es el Apocalipsis, o la

muerte. Tras la muerte el autor puede volver a encontrarse con sus padres idealizados en el fin del mundo, es decir en el cielo, por eso João Abade es subido al cielo por unos arcángeles.

8 Lectura lacaniana de *Historia de Mayta*

8.1 Situación inicial

Antes de la intromisión de ideologías ajenas en la política de Perú el país gozaba de una paz relativa, los problemas que había eran llevaderos.

En el plano individual el hijo de Mayta vive felizmente con su madre antes de llegar a saber la verdad acerca de su padre.

8.2 Irrupción del intruso expulsión del Paraíso

La rebelión iniciada por Mayta y Vallejos desencadena una larga serie de rebeliones que empeoran la situación de la gente, y al final es la llegada de ideologías extranjeras la que lleva al país a una situación apocalíptica.

El hijo de Mayta abandona a la madre cuando ella le cuenta la verdad acerca de su padre. La traición de la madre por haberle mentido a su hijo le es insoportable y decide alejarse de ella. Mayta que creció con su tía es huérfano y su destino vuelve a repetirse en el de su hijo.

8.3 La madre traidora

Adelaida es la madre traidora que ha mentido a su hijo. Ella se siente decepcionada cuando se entera de que su nuevo marido, Juan Zárate, tenía una amante con casa puesta (HM:224). Esto recuerda a la situación de la madre del autor que fue dejado por una alemana.

8.4 La madre idealizada

Juanita acusa a Mayta por la muerte de su hermano Vallejos. Ella es monja y dedica su vida a la obra de Dios, que representa el padre idealizado, y ella representa la madre idealizada que es fiel al padre idealizado.

8.5 El padre intruso

La figura de Mayta es objeto a una partenogénesis: por una parte es el padre intruso y por otra parte es un padre más ambiguo.

Mayta como padre intruso sólo existe en la fantasía del narrador que escribe su historia. Según este retrato Mayta es el intruso que tiene la culpa de la muerte de Vallejos. Mayta, que es homosexual, abandona a su hijo e inicia una larga serie de rebeliones, asociado con ideologías extranjeras. Este personaje también está asociado con los perros y con el revólver por lo cual es tentador identificarlo con

el padre intruso. Pero toda esta información acerca de Mayta resulta ser un puro invento del narrador y el verdadero Mayta resulta tener poco que ver con esta imagen. La implicación es que Mayta es descartado como un mero producto de la fantasía del narrador.

Siguiendo los pasos de Mayta el narrador hace una visita al Museo de la Inquisición. Allí para delante de una mesa robusta desde la cual la Inquisición ejercía su poder. En vez de patas la mesa está apoyada por monstruos marinos (HM:120). ¿Por qué siquiera nombrar la mesa y los monstruos marinos que la soportan? Porque el monstruo marino es, según la lectura lacaniana, la representación latente del padre, es el padre vestido de marino que lo mira desde la mesilla de noche antes de regresar del reino de los muertos (Vargas Llosa, 1971b:10). Cuando aparece el padre de carne y hueso el padre idealizado vestido de marino se convierte en un monstruo. Esto significa que la Inquisición funciona como una representación latente del padre intruso. Juzgan y condenan a los diferentes, como el padre de Mario Vargas Llosa juzgó a su hijo y, según el testimonio del autor, éste le dijo que los poetas eran unos homosexuales y que él iba a convertir a su hijo en un hombre (Vargas Llosa, 1993:54).

8.6 El padre idealizado

El verdadero Mayta, que el lector llega a conocer al final de la obra, se preocupa por sus hijos, no es homosexual, ni tampoco ha abandonado a su familia.

8.7 Muerte del intruso

El deseo expresado en esta novela es la desaparición del intruso y el retorno del padre idealizado. El padre intruso queda encerrado en la ficción e incluso se podría decir que con la información del verdadero Mayta el intruso queda sepultado y exterminado dentro de la ficción.

8.8 Nueva situación

La novela termina donde empieza, en la playa de Barranco, entre basurales visitados por perros vagabundos y buitres (HM:8). El padre idealizado ha sido devuelto al mar, pero los buitres y los perros perviven, recordando la traición cometida contra el hijo.

Jauja es donde se decide el destino de Mayta, y la importancia de los sucesos de este lugar de la sierra viene subrayada por la forma de la novela. En el capítulo que trata de Jauja hay muchas fuentes de información, mientras que los otros capítulos se caracterizan por el hecho de que sólo hay una fuente en cada capítulo. El narrador afirma que los sucesos de Jauja fueron el episodio central

de la historia, su nudo dramático, que no duró ni siquiera doce horas (HM:306). Más tarde cuando el narrador se encuentra con el verdadero Mayta, admite la posibilidad de que el episodio de Jauja quizá no fue tan decisivo en la vida de éste, y dice que podrían haber habido otros episodios incluso más importantes en su vida (HM:330).

Jauja es la tierra de los cóndores (HM:152), el buitre más grande, lo cual significa que es la tierra de la madre. Mayta se decepciona por lo poco que la gente colabora con la revolución, y muchos de los que iban a ayudar no ayudaron, sino escaparon como Ubilluz. Vallejos y Mayta habían contado con el apoyo de los hombres que al final les decepcionan, y los únicos que les ayudan son dos prisioneros y siete josefinos adolescentes. Jauja es una gran decepción, es una representación latente de la traición de la madre representada por los cóndores quien no apoyó al autor encerrado en su conflicto edípico de la adolescencia. Lo que iba a ser una revolución en contra del poder opresor paterno, un ataque dirigido en contra de la figura del padre, terminó siendo un fracaso: con un encarcelamiento que dura toda la vida y decepcionado por todos los antiguos amigos.

9 Lectura lacaniana de *¿Quién mató a Palomino Molero?*

9.1 Situación inicial

Palomino, Alicia y Mindreau todos provienen de Piura, lo cual puede ser interpretado como que la familia se instala en un nuevo lugar. Alicia y Mindreau tienen una relación más bien simbiótica y viven dentro de la base aérea que cumple la función de representar el Paraíso.

9.2 Irrupción del intruso y expulsión del Paraíso

La empresa petrolera y los militares llegan de fuera, y turban la paz de la región. Palomino proviene de fuera de la base aérea y empieza a cortejar a Alicia. Su llegada desencadena una larga serie de tragedias que terminan con la muerte de él, de Alicia y de Mindreau.

9.3 La Madre traidora

Alicia representa la madre traidora que termina por ceder al intruso. Ella dice que es la voz de su amo (PM: 219). Este hecho puede ser interpretado como que representa a la madre, amo y amor del autor. De esta manera funciona como una representación latente de la madre mientras que Mindreau es la representación latente del hijo quien, engañado por su madre, mata a Palomino, que representa el intruso.

9.4 La Madre idealizada

Adriana representa la madre idealizada. Silva no para de piropearla y de idealizarla, pero Adriana resiste el asedio de Silva al permanecer fiel a su esposo y al final termina ridiculizando a Silva. Éste último está asociado con el revólver, lo cual le asocia con la figura del padre.

9.5 El padre intruso

Palomino está asociado con el Diablo y es la representación latente del padre intruso que aparece justo cuando madre e hijo dejan Piura para instalarse en otro lugar, igual que hace el padre en la autobiografía del autor.

9.6 El padre idealizado

En su totalidad la obra transcurre al lado de la playa y hay muchas referencias al mar que impregna el aire (PM:187). El pescador Matías, esposo de Adriana, está asociado con el mar y funciona como una representación latente del padre

idealizado. La presencia del mar reclama el retorno del padre idealizado y es en la playa que Silva espía a Adriana y es allí donde Mindreau se suicida. Esto puede ser interpretado como que la madre debería haberse quedado al lado del padre idealizado.

9.7 Muerte del intruso

La muerte del padre intruso conlleva la muerte del hijo y de la madre lo cual significa que los tres representantes de la familia mueren. El deseo expresado en la obra es, por lo tanto, la muerte del intruso y el retorno al Paraíso, y el único camino viable al Paraíso ha sido la muerte de la familia entera.

9.8 Nueva situación

Mindreau mató a Alicia, pero al mismo tiempo ella causa la muerte de su padre a quien había acusado por la muerte de su madre (PM:294). Podemos interpretar esto como que la madre tiene la culpa de la muerte del padre idealizado y que indirectamente mata a su hijo representado por Mindreau. Pero cuando Mindreau muere en la playa madre e hijo pueden volver a juntarse en el cielo. Madre e hijo tienen que morir para poder volver a juntarse en el Paraíso.

10 Lectura lacaniana de *El hablador*

10.1 Situación inicial

Antes de la llegada de los intrusos los machiguengas viven felizmente en la selva. La familia de Saúl vive feliz antes de instalarse en Lima.

10.2 Irrupción del intruso y expulsión del Paraíso

Tras la mudanza a Lima y tras la llegada de los intrusos a la selva el Paraíso es perdido y sustituido por el infierno y por el sufrimiento. Los blancos intrusos son comparados con el Diablo y con el padre en el discurso del hablador.

10.3 La madre traidora

La madre de Saúl es la madre idealizada mientras vive en Talara pero al llegar a Lima ella muere y deja a Saúl solo con su padre, lo cual, en cierto sentido, le convierte en una madre traidora.

10.4 La madre idealizada

Beatrice, el objeto del amor de Dante, es una quimera que sólo puede ser encontrada en la ficción, y es precisamente lo que el escritor está buscando en Florencia. Ella representa la madre idealizada y es por este motivo que el escritor tiene que inventar a Saúl, ya que sólo puede encontrar a la madre idealizada en la ficción.

10.5 El padre intruso

El padre de Saúl representa al intruso que expulsa a la madre y al hijo de su Paraíso de Talara. El padre es judío y llega de fuera a Talara, desde donde lleva su pequeña familia a Lima. La madre muere a los dos años de llegar a Lima.

10.6 El padre idealizado

El padre idealizado es el padre muerto que en el discurso del hablador está representado por Tasurinchi-Jehová, que se convierte en una figura de Cristo tras de su muerte.

10.7 Muerte del intruso

Cuando el padre de Saúl muere él es libre por fin, pero su madre también ha muerto y no hay posibilidad de resucitarla. Por eso la vida se vuelve

insoportable para Saúl quien se dedica a combatir al padre intruso en su oficio de hablador.

10.8 Nueva situación

Para seguir luchando contra el padre intruso. Saúl es obligado a otra existencia y se va a la selva, su Paraíso que ha sido invadido por los intrusos. Allí puede seguir su lucha. La muerte del padre es el cumplimento de su deseo de matarlo y es por este motivo que tiene que inventar otra realidad, la del hablador, para seguir la lucha. El mismo es el caso del escritor y quizá también para el autor que se sirven de sus ficciones para prolongar el parricidio. La única reconciliación posible con el padre y con la madre parece ser la ficción, la religión o la muerte.

11 Lectura lacaniana de *Elogio de la madrastra*

Debido a que esta obra forma parte de una trilogía cuya tercera parte está todavía sin publicar es imposible saber de antemano cómo termina. No obstante, es posible identificar las diferentes representaciones latentes y el contenido latente en cada una de estas obras por separado.

En la lectura freudiana de esta novela hemos visto que el contenido edípico es reflejado en las obras de arte, y el contenido latente es la transposición de las escenas representadas en los cuadros a la vida de los personajes. Para llegar a comprender el drama latente es necesario hacer algunas sustituciones.

11.1 Situación inicial

El primer cuadro, reproducido en la portada de la novela, representa la relación incestuosa entre la madre y el hijo, esto es, una representación del Paraíso perdido relacionado con la muerte de la madre.

Traducido al contenido de la novela este motivo es encarnado por Rigoberto y Fonchito que viven felizmente en su casa de Lima antes de la llegada de Lucrecia. Esto sirve como punto de partida para la interpretación del contenido latente.

11.2 Irrupción del intruso y expulsión del Paraíso

El segundo cuadro representa la lucha con el padre por el amor de la madre. La madre termina por elegir al padre intruso y el hijo acaba expulsado de su Paraíso.

Fonchito es a primera vista el mal o la serpiente, pero él es tan sólo el que es tentado, quien come de la fruta prohibida. La madrastra funciona como la representación latente del intruso: llega de fuera y debe desaparecer para que se vuelva a instalar la paz. Lucrecia representa el padre intruso que aparece de la nada para expulsar al niño y a la madre de su Paraíso.

11.3 La madre traidora

En el tercer cuadro el niño observa dos mujeres, que son el resultado de una partenogénesis de la figura materna. Debido a que la imagen idealizada y la imagen traidora de la madre, no pueden ser albergadas en una misma representación. En este cuadro la madre traidora es representada por Lucrecia mientras que la madre idealizada es representada por Justiniana.

Por sustitución Fonchito representa a la madre traidora ya que él es tentado y es él el que termina por acostarse con Lucrecia, la que llega de fuera.

11.4 La madre idealizada

En el sexto cuadro la figura femenina es representada como un altar abstracto, es decir, es reducida a cumplir la función de ser el campo de la batalla edípica. Al mismo tiempo lo abstracto representa a la madre idealizada, la que nunca existió más que como una idea.

Justiniana representa a la madre idealizada; ella no se deja vencer por las mañas de Fonchito, no se deja seducir como Lucrecia. Ella no es engañada y actúa de una forma honrada.

11.5 El padre intruso

En el quinto cuadro el padre se ha convertido en pura obsesión, lo que significa que la figura del padre es ridiculizada.

El padre intruso es representado por la madrastra en el drama latente de esta novela, lo cual significa que Lucrecia representa al padre intruso, como ya se ha dicho.

Rigoberto es la víctima que se refugia en obras de ficción y obras de arte para soportar la vida, de la misma forma que el autor. Pero cuando el intruso consigue robarle a la madre, descrita como inocente y como una víctima, Rigoberto termina por expulsarlo.

11.6 El padre idealizado

El padre idealizado es representado por la madre muerta mientras que Lucrecia es la madrastra que traiciona a Rigoberto. Traducido al contenido latente es Fonchito, como representación de la madre, el que traiciona a Rigoberto, es decir a su hijo, cuando se da al intruso.

11.7 Muerte del intruso

En el cuarto cuadro una nueva familia es representada: ahora la estructura es invertida y el hijo tiene una ventaja sobre el padre. Esto es la expresión del deseo del autor. El intruso termina por ser expulsado y desaparece de la vida de Rigoberto.

11.8 Nueva situación

En el último cuadro, después de la aniquilación del padre intruso y la madre traidora, la madre es representada como una virgen otra vez. Éste cuadro representa el deseo de haber querido ser elegido y de haber tenido una madre virginal, es el deseo del retorno al Paraíso.

La irrupción del intruso tiene como consecuencia que la traición de Fonchito, que representa a la madre traidora, perdure tras la desaparición de Lucrecia y el hijo, representado por Rigoberto, que ya no puede confiar en ella. Si la madre no hubiera traicionado a su hijo todo habría sido diferente. La madre idealizada, representada por Justiniana, ha desaparecido con el intruso. La única manera de volver a juntarse con la madre idealizada es en el cielo.

12 Lectura lacaniana de *Lituma en los Andes*

12.1 Situación inicial

Antes de la llegada de los intrusos a la sierra y a Perú la gente vivía en paz una vida semejante al Paraíso.

12.2 Irrupción del intruso y expulsión del Paraíso

Con la llegada de explotadores extranjeros y de ideologías foráneas todo cambia. La culpa de todo la tienen los intrusos, encarnados por los que llegan de fuera, como los turistas franceses, la señora D'Harcourt, el ingeniero y los extranjeros en Lima.

12.3 La madre traidora

Adriana es la madre traidora que junto con Dionisio mató a su primer marido. En parte Mercedes también representa a la madre traidora a pesar de ser comparada con Santa Rosa de Lima (LA:275-80), que se resistió a casarse durante 10 años y al final hizo voto de virginidad y fue la primera santa americana canonizada. Mercedes es salvada por Tomás quien mata al Chancho. Después Mercedes parece traicionar a Tomás pero un día reaparece en su vida y juntos van a vivir a Piura, la ciudad natal de ella. Mercedes es la madre que se arrepiente, pero su traición no puede ser remediada, y esto explica porqué Lituma no comprende como Tomás puede seguir queriéndola.

12.4 La madre idealizada

La sierra representa la madre idealizada que ha sido vejada por los intrusos. Las montañas están en el cielo y los picos cubiertos de nieve hacen pensar en pechos con leche.

12.5 El padre intruso

El Chancho está asociado con el padre intruso por ser de fuera, por llevar revólver y por amenazar a Tomás.

Medardo, Casimiro y Pedrito también son representantes del padre intruso ya que los tres llegan de fuera. El hecho de que los otros coman la carne de estos tres personajes revela que la figura del padre ha sido objeto de partenogénesis. El padre es dividido entre el padre idealizado y el padre intruso, representado por los desaparecidos. Medardo es un cobarde que se esconde en una tumba, lo cual alude a que el padre vuelve del reino de la muerte; Casimiro deja a su novia

embarazada y cuando se arrepiente ya es tarde; Pedrito vive con los perros cuando es joven y después vive con las vicuñas en una reserva en la sierra como si fuera un animal. En el análisis de *La ciudad y los perros* ya vimos que la vicuña está asociada con el Esclavo que, a su vez, es la representación latente del padre intruso.

12.6 El padre idealizado

Los espíritus de las montañas son llamados apus y representan al padre idealizado.

El único que es de fuera que se salva es Escarlatina, un profesor danés que sabe más de la sierra y de las creencias de allí que los serranos mismos. Él representa al padre idealizado que está en contacto con los espíritus de las montañas y lucha para remediar la vejación de la madre, representada por la sierra.

Tomás es la representación del hijo. La madre de Tomás nunca le contó quién era su padre, y por todo lo que sabe su padrino podría ser su padre. Cuando el padrino baila con Mercedes Tomás está celoso. Lituma le dice a Tomás que comprende porqué se ha convertido en un monotemático, pero que no entiende que siga queriendo a Mercedes.

Lituma llega de fuera y el hecho de que Dionisio tenga canas también parece indicar que Dionisio no es serrano (LA:99). Dionisio es quien incita a los hombres de Naccos a sacrificar a los encargados. Lituma también está íntimamente relacionado con las desapariciones. Tanto Lituma como Dionisio tienen puesta radio Junín, lo cual a parte de establecer una relación entre los dos, también los asocia con el padre del autor. Todo ello sugiere que la relación entre Lituma y Dionisio tiene que ver con el padre. Aunque Lituma y Dionisio no son serranos son peruanos y junto con Escarlatina son los únicos de fuera que se salvan de la violencia de los terroristas.

Tomás y Dionisio representan la venganza, ellos se vengan de la figura del padre intruso y Lituma es testigo de esta venganza, él sirve como nexo entre los dos y es él quien averigua la verdad acerca de Dionisio y Tomás.

12.7 Muerte del intruso

Todos los que llegan de fuera mueren, con la excepción de Escarlatina, Dionisio y Lituma.

La obra de la carretera también está relacionada con el intruso. Tras las desapariciones y tras los desprendimientos de tierra los intrusos se ven obligados

a abandonar las obras y se marchan de la sierra. El deseo revelado es la desaparición del intruso.

12.8 Nueva situación

Tras la muerte de los intrusos Tomás y Mercedes se van a vivir a Piura. Es el retorno al Paraíso perdido, pero la traición de Mercedes no puede ser remediada o borrada. Adriana dice que los enemigos viven dentro de los cerros (LA:44). A pesar de que el intruso ha sido eliminado la vejación de la madre, representada por la sierra, perdura.

Los espíritus de los cerros están relacionados con los buitres y con la madre que exige sacrificios, que consisten en la carroña que sirve como alimento a los buitres. Pero el hecho de que el cóndor también es un buitre revela otro sentido más profundo: el cóndor es el símbolo de la madre, los cerros son los pechos de la madre y la nieve es la leche que sale de los pezones. Los cerros han sido explotados por los intrusos, como la madre del autor ha sido por el padre, y los espíritus se van a vengar como el autor está vengándose de su padre. Adriana cuenta que las mujeres sacrificaban un varón cada año para que la muerte no ganara sobre la vida (LA:271, 275). Y si no siguen sacrificando, los malignos saldrán de los cerros y los cóndores taparán el cielo (LA:273).

Lituma quiere "buitrear" lo que comía los adentros del borracho (LA:306). El borracho le cuenta que sacrificaban a las víctimas y que luego comían su carne. Lituma se arrepiente de haberlo preguntado. Esto revela la conexión que existe entre el símbolo del buitre y los muertos. Si no se sigue repitiendo el sacrifico edípico el dolor va a ser insoportable y los sentimientos asociados con el hecho de que la madre del autor decepcionó a éste al elegir antes al padre van a apoderarse del aquél, y este dolor amenaza con destruirlo. Si pierde la ilusión de poder volver al Paraíso no le queda nada, por esta razón la mina se llama Esperanza.

13 Lectura lacaniana de *Los cuadernos de don Rigoberto*

13.1 Situación inicial

Fonchito y Rigoberto viven en la casa donde este último se dedica a la literatura y al arte. Esta tendencia a refugiarse en la ficción es una característica que comparte con el autor. Además dirige cartas indignadas a diferentes representantes de la sociedad. Lo cual le asocia con el autor, que como Rigoberto detesta toda tendencia colectivista y alaba la individualidad, y escribe sobre cualquier tema que le emociona o indigna.[43] La preocupación maniática por el cuerpo es otro rasgo que Rigoberto comparte con el autor. Esto indica que Rigoberto funciona como una representación latente del autor, como fue sostenido en la lectura lacaniana de *Elogio de la madrastra*.

13.2 Irrupción del intruso y expulsión del Paraíso

Con la reaparición de Lucrecia, que representa al padre intruso, Rigoberto es expulsado de su refugio constituido por literatura y obras de arte, es decir, por la ficción,

Lucrecia y Fonchito entraman la reconciliación sin que Rigoberto sepa nada, y Fonchito finge ser alguien que no es. De la misma forma el autor era inconsciente de que la madre y el padre iban a volver a reconciliarse; además el padre se hizo pasar por alguien que no era. Rigoberto es quien debería tener relación con Lucrecia y no Fonchito, lo cual refleja que el autor no sospechaba lo que su madre y padre estaban tramando y por eso el golpe es duro cuando lo comprende. El autor es sacado brutalmente de su ilusión, de la misma manera que Rigoberto es sacado del cuarto donde se ha encerrado.

13.3 La madre traidora

Fonchito tienta a Lucrecia y, por lo tanto, tiene gran culpa de la tragedia. Él es el traidor, la representación de la madre traidora. Fonchito es comparado con el Diablo y con Schiele, quien tuvo una relación incestuosa con su hermana. Según la lectura lacaniana esta relación incestuosa se asemeja a la relación entre madre e hijo, representados por Fonchito y Rigoberto, respectivamente.

Fonchito es asociado con el buitre al observar a Lucrecia desde arriba cuando ella hace el amor en un hotel. Interpretado en términos lacanianos este hecho

[43] Ver por ejemplo: Mario Vargas Llosa. *Contra viento y Marea* I, II, III, Barcelona: Seix Barral, 1986, 1986, 1990.

significa que Fonchito funciona como una representación latente de la madre traidora.

13.4 La madre idealizada

Justiniana es la madre idealizada que se queda en el Paraíso, asociado con el Olivar de San Isidro, donde vive con Lucrecia. Cuando Lucrecia vuelve a casa de Rigoberto, Justiniana se queda en esta casa.

13.5 El padre intruso

Lucrecia representa al padre intruso que vuelve de ultratumba para expulsar a Rigoberto de su refugio tranquilo. Una vez Lucrecia se disfraza de puta, y dice haber sido largada como una puta por Rigoberto (CDR:12, 312). En otra ocasión, sin embargo, se disfraza de hombre (CDR:335). Estos disfraces pueden ser interpretados como que Lucrecia cumple la función de ser el padre intruso que transforma a la madre en una puta. Es curioso que Lucrecia eche la culpa a Fonchito por haber sido largada de casa como una puta (CDR:12), ya que ella debe tomar responsabilidad por sus actos. Este hecho revela que la madre, es decir, la que revela la verdad, tiene culpa de la desgracia de su hijo, ya que es ella quien lo expulsa del Paraíso por haberle mentido. El momento en que Lucrecia revela la verdad a Rigoberto puede ser equiparado con la toma de conciencia de Vargas Llosa de la relación amorosa de su madre con el intruso.

Lucrecia está asociada con el dragón, símbolo del castrador como ya se presentó en el análisis de *Conversación en la Catedral*. Esto corrobora que Lucrecia funcione como una representación latente del padre intruso y castrador.

13.6 El padre idealizado

El mar está presente en *Los Cuadernos de don Rigoberto*: Rigoberto escucha las olas ruidosas y espumantes cuando está solo y despierto en su cuarto de madrugada y vuelve a la realidad desde las profundidades de sus fantasías (CDR:303); Cuando duerme solo escucha el murmullo del mar (CDR:214). Según la interpretación lacaniana el mar representa el padre idealizado, muerto ya desde un principio y representado por la madre ausente de Fonchito.

13.7 Muerte del intruso

Lucrecia, como representante del padre intruso, ha llegado a ser reducida a una fantasía de Rigoberto. Lo mismo puede decirse de Fonchito, ya que aunque es él quien inicia el cataclismo, él sólo se basa en las fantasías de Rigoberto, o sea, de los cuadernos de aquél. Esto significa que tanto la madre traidora, representada

por Fonchito, como el padre intruso, representado por Lucrecia, son reducidos a meros personajes en la fantasía de Rigoberto, representante del autor. Lo cual puede ser comprendido como la muerte definitiva del intruso.

Esta interpretación puede ser comparada con *Venus en piel*. En aquella obra la que a primera vista parece jugar el papel de la castigadora y de la mandona, resulta ser reducida a ejercer una función en la fantasía de el que creíamos castigado. Una vez que el protagonista haya explorado sus fantasías es libre de dejarlas, pero la que le ayudó a realizarlas queda atrapada en ellas. Hay referencias a *Venus en piel* en la obra y los cuadros de Schiele pueden ser entendidas como que sus modelos quedan atrapados en sus obras de arte.

13.8 Nueva situación

Aunque Fonchito y Lucrecia quedan reducidos a ser actores en la fantasía de Rigoberto, él sufre, ya que ha perdido tanto a su madre idealizada como a su padre idealizado. Queda tan decepcionado que no tiene más remedio que rematar la figura de la madre y la figura del padre reduciéndolos a monstruos de ficción.

14 Lectura lacaniana de *La fiesta del Chivo*

14.1 Situación Inicial

De joven, hasta el día que su padre decide sacrificarla para salvar su propio pellejo, Urania vivió el Paraíso en Santo Domingo.

14.2 Irrupción del intruso y expulsión del Paraíso

Trujillo es el intruso que llega de fuera y expulsa a Urania y a todo el pueblo dominicano del Paraíso. Trujillo corrompe a todo el pueblo dominicano y cuando el padre de Urania decide sacrificarla para salvarse a sí mismo, ella es expulsada de su Paraíso. Esto tiene como consecuencia que ella deja su país natal para vivir en el extranjero. La República Dominicana de su infancia representa el Paraíso perdido para ella.

14.3 La madre traidora

Tras su traición Agustín Cabral representa a la madre traidora y Urania es definitivamente expulsada del Paraíso cuando se da cuenta de que Trujillo puede ser su padre. Trazando paralelismos con la vida del autor, éste también descubre que su padre idealizado, representado por la madre de Urania en la novela, en realidad no era su padre, sino que su padre más bien era el intruso.

Tras su traición, cuando muestra que está dispuesto a sacrificar a su hija para estar con Trujillo, Agustín pasa a ser la madre traidora, muerta en vida (FC:11)

Los fieles de Trujillo tenían imágenes de la virgen de la Altagracia en el lugar más visible de sus casas y cuando Trujillo se vino abajo las lanzaron al mar (FC: 18-19). De la misma manera Urania y su virginidad fueron echadas al mar y asiladas de la República. La imagen de la virgen violada también se da en la escena en la cual Ramfis y sus compañeros violaron a Rosalía Perdomo, una niña con carita de virgen María, que casi se desangró y nunca volvió al colegio (FC:150). Los conspiradores llaman a Ramfis el hijo del Chivo y dicen que salió tan payaso como su padre (FC:484, 487).

En la novela las mujeres y las madres son representadas como, o asociadas con, prostitutas. Un ejemplo de esto es que la Española, la madre fría y codiciosa de Ramfis, ha vivido una vida dudosa antes de llegar a ser la Prestante dama (FC: 142, 501).

Para que le mate más de prisa Pedro Livio Cedeño insulta a Ramfis y le llama hijo de puta y bastardo, además dice que la madre de Ramfis era una prostituta

(FC:479). Lo mismo puede decirse de la madre de Trujillo, que a pesar de estar lejos de ser una prostituta, es descrita como alguien que no tiene voluntad propia y que se sacrifica por los demás, y sobre todo por el padre de Trujillo que era un degenerado. Además, la madre de Trujillo es de sangre haitiana y los haitianos amenazan con prostituir el país.

14.4 La madre idealizada

Después de la muerte de la madre y antes de su traición, Agustín tuvo que hacer tanto de padre como de madre para Urania. Ella es la representación de Edipo, es de sexo femenino y por eso el sexo de Agustín también es invertido. De la misma forma fue la madre del autor la que tuvo que hacer tanto de madre como de padre.

La relación entre Urania y Agustín, idealizada por la hija hasta la traición de aquél, por lo tanto, puede ser comprendida como una representación de la relación entre el autor y la madre de éste en su vida.

14.5 El padre intruso

Trujillo representa al padre intruso, por ser de fuera, y por ser descendiente de esclavos haitianos. Él es tanto el padre de la nación como el padre plausible de Urania.

14.6 El padre idealizado

El mar está asociado con el padre idealizado y su presencia en la vida de Trujillo indica que su muerte es necesaria para dar acceso al padre idealizado.

Hay muchas referencias al mar: Los conspiradores esperan el coche del Chivo en el malecón y el estruendo de las olas está presente en las unidades narrativas que relatan la espera del coche del chivo (por ejemplo FC:45); El mar es el sitio donde Ramfis y los militares echan los cadáveres de los que han matado (por ejemplo FC:65); Trujillo siente una pasión por el mar que está presente constantemente en las unidades que tratan de él (ver por ejemplo FC:311, 335, 400, 402, 404, 407). Cuando se acerca la muerte de los conspiradores se escucha el mar, y la última vez que les sacan del camión pueden ver el mar (FC:483-87).

A Urania siempre le quedará el padre idealizado del cielo. Está rodeada por el mar, o sea, por la memoria de este padre idealizado.

La falta del padre es un tema recurrente. Un ejemplo de ello es la preocupación por jóvenes mujeres embarazadas en varios lugares del texto (Por ejemplo FC: 346, 428). Esto revela un dolor asociado con el hecho de que el padre

abandonara la madre del autor cuando ella estaba embarazada. Otro ejemplo es que el verdadero padre de Ramfis era el doctor Dominici, un cubano que Trujillo mandó matar (FC:141). Tras la desaparición de Trujillo Balaguer ve que la familia del dictador ha perdido su brújula (FC:491). Y cuando encuentran el cadáver del Chivo Balaguer percibe una expresión de orfandad de esta familia que necesita un padre (FC:498-99).

14.7 Muerte del intruso

El asesinato del Chivo es efectuado por los conspiradores que, en cierto sentido, también son identificados con el intruso, entre otras razones por llevar revólver y porque algunos de ellos, como por ejemplo el Turco, son de fuera. Todos los conspiradores tienen motivos personales para matar al Chivo y ellos sacrifican sus familias por la venganza personal y todos menos uno mueren.

14.8 Nueva situación

Trujillo sigue ejerciendo poder sobre la gente de la República Dominicana tras de su muerte, de la misma forma que el padre sigue ejerciendo su poder sobre el autor tras de su muerte.

Urania vuelve a Santo Domingo para buscar su Paraíso perdido pero se encuentra con la traición de Agustín, representación latente de la madre traidora. No importa que el intruso haya muerto ya que la traición de la madre y la expulsión del Paraíso nunca podrán ser remediadas. Urania está atrapada en su infierno personal creado por Trujillo y por Agustín, y vuelve a la República Dominicana para volver a acusar a este último, que representa la madre traidora, por haberla traicionado y por haberle causado tanto sufrimiento.

Los nombres Cabral y el Chivo revelan la conexión entre Trujillo y Agustín: ellos son los diablos, los responsables de la desgracia y de la expulsión del Paraíso. Urania vuelve a la República Dominicana pero no tiene acceso al Paraíso perdido, más bien vuelve a encontrarse de nuevo con el infierno dominicano y con la traición de Agustín.

La novela termina donde empieza, en el cuarto del hotel de Urania. En la primera escena Urania esperaba a que se asomara el mar por la ventana, temprano por la mañana (FC:11). En la última escena Urania va a sentarse a ver las estrellas relucientes y la espuma del mar en la misma habitación (FC:569).

La muerte de Trujillo no es un alivio para Urania, más bien tiene la consecuencia de perpetuar su expulsión del Paraíso. Lucinda echa de menos los años de su infancia, dice que eran felices (FC:226). Ella añora el Paraíso perdido

y dice que fue la muerte de Trujillo la que causó la desgracia de la familia (FC: 217). Piensa que Trujillo habría restituido la fama de Agustín, si hubiera seguido en vida. Esto indica que la muerte del dictador en ningún sentido ha sido beneficiosa para la familia de Urania.

15 Lectura lacaniana de *El Paraíso en la otra esquina*

15.1 Situación inicial

Flora y Paul viven una vida feliz mientras que sus padres están vivos.

15.2 Irrupción del intruso y expulsión del Paraíso

Los dos son expulsados de sus Paraísos en primera lugar por la muerte de sus padres, que tiene como resultado un declive económico de sus familias, y en segundo lugar por la traición de sus madres que en el caso de Paul abandona a su hijo, y en el caso de Flora traiciona a su hija al tomar partido por su marido André.

15.3 La madre traidora

Tanto Flora como Paul son traicionados en primer lugar por sus madres y dedican sus vidas a la lucha por poder volver al Paraíso perdido. Para Flora esta lucha se muestra como la lucha por una utopía social, y para Gauguin se muestra en el deseo de encontrar el Paraíso perdido. Pero los dos fracasan y sucumben en sus intentos.

Paúl nunca perdona a su madre por haberlo abandonado, ni cuando ella ha muerto. Desde que la madre de Flora toma partido por el marido es como se estuviera muerta para Flora.

Las mujeres son representadas como egoístas que sacrifican sus familias a sus antojos. Muchas veces incluso son representadas como prostitutas, como es el caso de Titi Pechitas, la primera mujer de Gauguin en Tahití, que es una prostituta prematuramente envejecida (POE:27). Lo cual puede ser entendido como una venganza dirigida hacia la madre.

La imagen ambigua de la madre está plasmada en la imagen de Olympia, que hacía de modelo en el cuadro del mismo nombre de Edouard Manet. Según Gauguin ella era una diosa y una puta a la vez (POE:376).

El la obra hay los que matan niños y comen carne humana. Un ejemplo de ello es cuando Flora dice que un patrón de Avignon es un comedor de carne humana. Otro ejemplo es que en Lima dos negras han matado a sus propias hijas y Flora dice que ella hubiera hecho lo mismo en circunstancias parecidas (POE:187, 323). También se relata la muerte de varios niños y fetos: Teha'amana pierde un niño y las lavanderas lavan en agua tan sucia que les provoca infecciones en la matriz que, a su vez, les provoca abortos. También se le muere una hija a

Pau'ura (POE:198). El hijo de unos amigos de Paul también muere (POE:44). Aline, la hija de Paul, muere. Estas muertes revelan el deseo latente de no haber nacido. Esto es, el deseo que se esconde tras el hecho de que los amigos de Gauguin le pidan que se venga con ellos a refugiarse en el cementerio en las Marquesas (POE:390). Y este mismo deseo también se revela cuando una crecida se lleva la casa de Tioka al mar, posiblemente con su mujer y sus hijos dentro (POE:389). Lo cual puede ser entendido como el deseo de la muerte de la familia, y Flora de hecho dedica su vida a luchar en contra de la familia y en contra del matrimonio que ella ve como un martirio (POE:355).

15.4 La madre idealizada

Paul idealiza la memoria de su madre que tiene de su infancia: de niño en Perú la había querido muchísimo, pensó que era muy guapa y estaba orgulloso de ella (POE:154-55).

15.5 El padre intruso

Flora y Paul son unos parias que han sublimando sus conflictos edípicos y dedican sus vidas a la lucha en contra de una sociedad que detestan, que representa a sus padres, y los dos anhelan el Paraíso perdido que, de alguna forma, creen poder restablecer mediante sus luchas. Pero no pueden evitar repetir la traición de sus padres y por esta razón son identificados con ellos. Además, los dos son de fuera.

André Chazal representa al intruso que viola a la madre de Paul y amenaza con matar a su esposa. Tanto él como Paul están asociados con el revólver. Paul también está asociado con el intruso ya que, probablemente, es el hijo de André. Paul es un intruso tanto en el Mar del sur como en Copenhague; de la misma manera Flora es una intrusa en Francia. Paul y Flora se ven como Mesías, pero otros los comparan con el Diablo (POE:52, 341, 22, 329).

La madre de Flora dice que una mujer que abandona su hogar cae más bajo que una prostituta (POE:61). Flora, que se identifica con su madre, vuelve a repetir la traición de ésta al abandonar a sus hijos y decide dedicarse a la lucha social. Gauguin es un padre ausente y un corruptor de jóvenes al que no le importa contagiar a sus jóvenes amantes de sífilis. Paul es un hombre que abandona a sus hijos para dedicarse al arte e intentar refugiarse de la civilización occidental.

15.6 El padre idealizado

El padre de Gauguin murió en el mar, y Gauguin va a trabajar como marinero, lo cual puede ser interpretado como una búsqueda del padre idealizado: Gauguin

está buscando a su padre en el Mar del sur. La presencia del mar recuerda la ausencia del padre idealizado, el padre que nunca tuvo.

En la historia de Flora la presencia del mar se da sólo cuando ella emprende el viaje a Perú. Para llegar a Perú tiene que pasar 5 meses en altamar (POE:176) y, supuestamente, tiene que pasar tanto tiempo en el mar para volver a Francia, aunque no hay ninguna referencia al viaje de vuelta. El mar separa a Flora de su familia paterna y funciona como un nexo entre el presente narrativo y los recuerdos del padre idealizado. Flora vuelve a Perú para intentar entablar relaciones con su familia paterna pero no lo consigue, y este hecho puede ser entendido como su búsqueda frustrada del padre idealizado.

En la vida de Gauguin el mar parece ser omnipresente. Su padre muere en altamar cuando la familia viaja a Perú (POE:156). Luego Paul se dedica a la vida de marino, recorriendo los mares del mundo. Es en Pont-Aven, un pueblo costeño, que se convierte en un verdadero artista (POE:433). Cuando sale en busca de la vida primitiva, o del Paraíso terrenal, viaja por los mares hasta la otra punta del mundo. Durante su estancia en las islas del Mar del sur la presencia del mar es constante y el murmullo del mar se va intercalando en los diálogos y en los pensamientos de Paul (POE:67, 255, 26).

En Pont-Aven hay un bosque de Amor adonde llega la presencia del mar en forma del aire salado (POE:433). En vez de acostarse con prostitutas, como los otros marinos, Paul prefiere masturbarse en la noche hamacada por las olas (POE:76).

El mar es el símbolo latente de la falta del padre; tanto Gauguin como Flora carecen de padres ya desde muy temprano. El padre de Gauguin muere en el mar y Flora tiene que atravesar el mar para llegar a su familia paterna. El mar es la separación, el anhelo. Por eso Gauguin muere en una islita perdida en el mar y por eso Flora muere en la misma ciudad desde la cual partió para visitar a su familia paterna. Todos sus quehaceres pueden verse como intentos de compensar la falta de la figura paterna. Es la muerte del padre la que arroja a Flora a una existencia precaria, que termina separándola de su madre. El mismo es el caso de Gauguin que, tras la muerte de su padre, es separado de su madre. No pueden encontrar el Paraíso en la tierra porque el padre idealizado está muerto y reside en el cielo, por eso el Paraíso siempre queda en la otra esquina. Tras la muerte pueden volver a encontrarse con él.

15.7 Muerte del intruso

El deseo que revela la lectura del contenido latente es la muerte del intruso. Debido a que los protagonistas se han identificado con sus padres, ellos tienen que morir para dar acceso al padre idealizado.

Paúl y Flora están identificados con el padre intruso y ellos tienen que desaparecer para que pueda volver el padre idealizado. Lo cual significa que los protagonistas tienen que morir para poder volver a encontrarse con el padre idealizado y con la madre idealizada, esto es, la muerte definitiva del padre intruso y de la madre traidora.

15.8 Nueva situación

Tras su muerte son enterrados en cementerios de la Iglesia católica, lo cual en términos lacanianos puede ser interpretado como que pueden volver a encontrarse con el padre idealizado tras la muerte del intruso. Al mismo tiempo la traición de las madres perdurará y tiene sus estragos en las generaciones futuras.

16 Lectura lacaniana de *Travesuras de la niña mala*

16.1 Situación inicial

Ricardo y todos sus amigos buscan el Paraíso y hay varias referencias al Paraíso y al jardín del Edén. Tres amigos de Ricardo están asociados con diferentes imágenes del Paraíso: la utopía del Perú socialista, el Newmarket como el Paraíso hípico de los ricos, y el edén del placer sexual. Ninguno de ellos llega a gozar de su Paraíso más que durante un breve momento antes de morir. Mientras que sus Paraísos tienen algo de espejismo el Paraíso de Ricardo, es decir, vivir tranquilamente en París como traductor, no tiene nada de espejismo. Es, al contrario, algo que está al alcance de mucha gente. Ricardo llega a París, donde puede comprarse un piso y donde puede vivir una vida tranquila, criticada por Otilia como una vida de pequeño burgués.

16.2 Irrupción del intruso y expulsión del Paraíso

Ricardo es expulsado dos veces del Paraíso. Primero en Lima en su juventud, y después en París. Es atormentado a lo largo de su vida por la figura del padre intruso que, junto con el destino, no le deja gozar de la tranquilidad que anhela durante mucho tiempo. Ricardo es expulsado de París, su Paraíso, por Marcella, quien lo abandona por un joven coreógrafo tras de haberlo convencido para que se mude a Madrid. A partir de este momento la vida de Ricardo se vuelve miserable.

16.3 La madre traidora

Marcella es la representación de la madre traidora que abandona al hijo por otro tras de haberlo expulsado del paraíso.

16.4 La madre idealizada

La imagen que Ricardo tiene de Otilia es la de la madre idealizada, espejismo éste que posibilita el retorno del padre intruso: pero cada vez que Ricardo se acerca a la madre idealizada aparece el padre intruso para castigarlo. Sin embargo, no es el padre intruso quien lo expulsa del Paraíso, sino que es la traición de la madre. Aunque los dos están íntimamente relacionados.

16.5 El padre intruso

Otilia es la representación del padre intruso. Ella llega de fuera y está asociada con el perro; además, miente sobre su origen. Las referencias a lo perruno se

limitan a Otilia con tan sólo cuatro excepciones. El calificativo perro es empleado 6 veces para hacer referencia a Otilia. Lo cual indica que funciona como una representación latente del padre intruso. Otilia es además el castrador de Ricardo y está asociada con Fukuda, representación deliberada del padre, por ser su prostituta (TNM:197). Otilia también está asociada con la vagina dentada y con la mantis religiosa (TNM:164, 241). Por estas razones Otilia funciona como una representación latente del padre intruso, del castrador que aparece una vez tras otra para fastidiar a Ricardo. En este sentido Otilia deja de ser mujer cuando es operada y le quitan los pechos y el útero (TNM:373). Este hecho refuerza la idea de que ella es la representación latente del padre intruso, que sólo está disfrazado de mujer.

16.6 El padre idealizado

El mar está presente en el primer capítulo y en el sexto capítulo de la novela. Estos dos capítulos se distinguen del resto de la novela ya que la acción de estos dos capítulos transcurre en Lima. Ricardo contempla las olas de los baños de Miraflores que se rompen dos veces, él es de Lima y allí fue donde conoció a Otilia. (TNM:9). Y es al malecón adonde va a pelear con su amigo Luquen que se ha burlado de Otilia y su hermana (TNM:14). Cuando Ricardo vuelve a Lima conoce a Arquímedes, un viejo constructor de malecones que comprende el mar y que resulta ser el padre de Otilia (TNM:315-19).

El mar está asociado con el padre idealizado y aquí se ve claramente la relación entre Lima y el mar. Ricardo se siente como un huérfano en su propio país, que él llama su patria (TNM:62). Además el mar está asociado de una manera íntima con el padre de Otilia que parece ser el único que sabe dónde se pueden construir rompeolas y donde no. Arquímedes revela la verdad acerca de la procedencia de Otilia: él es el padre idealizado que no coincide con la idea que Otilia tenía de su padre.

16.7 Muerte del intruso

Otilia está insatisfecha y avergonzada de su procedencia y de su familia y por eso inventa su biografía. Ella dice ser de Miraflores y aparenta venir de una buena familia, aunque vive allí porque su madre es la cocinera de una familia. Mientras que Ricardo se conforma con su destino Otilia va a luchar para cambiar el suyo. Los padres de Ricardo están muertos mientras que los padres de Otilia están vivos aunque es como si estuvieran muertos para ella. A pesar de que Otilia llega a tener todo lo que había soñado, no se siente feliz. Debido a que toda su vida ha sido una lucha en contra de la castración primordial,

representada por su procedencia, nunca va a ser capaz de llenar el vacío. La única vez que se siente colmada es cuando es vejada por Fukuda, representación latente del castrador y de la figura paterna.

Al final Otilia muere y esta lectura revela el deseo de la muerte de los padres, no solamente como una venganza, sino como una manera, posiblemente la única, de poder conformarse con su suerte, y no vivir constantemente castrado por el pasado.

16.8 Nueva situación

El autor no se conformó con una vida tranquila como traductor en París. El deseo expresado en la obra es que los padres se hubieran muerto en un accidente como los padres de Ricardo. De esta forma el autor a lo mejor hubiera sido capaz de conformarse con la vida de Ricardo. Pero debido a la lucha constante en contra de su origen, y sobre todo en contra de sus padres, no es capaz de conformarse con tal vida. Al contrario, no le queda más remedio que seguir luchando contra algo que no es capaz de comprender, pero sabe que nunca puede llegar a ser feliz, aunque haya conseguido su objetivo y aunque sus padres hayan muerto.

Conclusión

El objetivo de esta tesis ha sido explorar el contenido inconsciente, lo que en este trabajo ha sido denominado el sujeto del texto, de las novelas de Mario Vargas Llosa desde una perspectiva psicoanalítica. El primer paso de esta tarea ha sido llevado a cabo mediante las tres lecturas de todas sus novelas. La aplicación del método psicoanalítico al estudio de las obras de Vargas Llosa ha sido fructífera ya que ha ofrecido una nueva comprensión que estudios anteriores de las novelas de Vargas Llosa no habían revelado. El presente trabajo es también una demostración de cómo el método psicoanalítico puede ser aplicado fuera del campo de la terapia y constituye el único estudio de toda la producción novelesca del autor peruano.

Al mismo tiempo esta tesis puede ser entendida como un ejemplo de tres lecturas diferentes: la primera desde una perspectiva técnico-narrativa, la segunda desde una perspectiva freudiana y la tercera desde una perspectiva lacaniana. De esta manera la tesis es una puesta de manifiesto de estas tres lecturas y muestra cuánto cada una de las interpretaciones ofrecidas logran penetrar en el contenido de las novelas.

La primera lectura reveló que las técnicas narrativas tienen una gran importancia a la hora de interpretar el contenido aparente de las novelas de Vargas Llosa. Mediante la primera lectura se ha podido observar aspectos de casi todas las obras estudias que anteriormente no habían sido advertidos por la crítica. Al mismo tiempo la interpretación del contenido aparente de toda la producción novelesca del autor peruano reveló que todas las novelas tratan de un fracaso o de una aventura frustrada. Los personajes centrales se caracterizan por un fuerte descontento con la vida y la situación que les ha tocado vivir, y no se les ofrece ningún alivio.

La presencia de una serie de símbolos y temas recurrentes, vinculados de una manera u otra con el contenido edípico, que fueron advertidos en la primera lectura, es lo que conduce a la segunda lectura. Estos símbolos y temas recurrentes cumplen la función de guiar la lectura del lector para que éste, con la ayuda de los escritos autobiográficos del autor, pueda descubrir el contenido deliberado. En la lectura freudiana los símbolos y temas como también el contenido global de las novelas, son interpretados a la luz de la autobiografía del autor. El desentrañamiento del contenido deliberado revela que el padre o la

representación del padre, es una figura desagradable y temeraria, la cual es la responsable de la tragedia que vive la representación del hijo.

El análisis del contenido deliberado llevado a cabo en la segunda lectura muestra que el conflicto edípico, comprendido como el conflicto entre padre e hijo, está presente en todas las novelas de una manera disfrazada, en la mayoría de los casos como la relación entre padres e hijos y en algunas excepciones como un conflicto sublimado. En casi todas las novelas el conflicto edípico desemboca en un intento frustrado de parricidio.

El conflicto edípico expuesto en el contenido deliberado puede ser entendido, pues, como una explicación de la frustración y del descontento que los personajes centrales viven según la interpretación del contenido aparente.

Aunque otros críticos, sobre todo Boland, han advertido el carácter edípico deliberado de las novelas de Vargas Llosa, ningún estudio anterior ha mostrado la presencia del conflicto edípico en todas ellas.

La segunda lectura de esta tesis indica que Vargas Llosa ha utilizado las teorías freudianas como una técnica narrativa, acorde con la hipótesis de Boland, y que el conflicto edípico es lo que Vargas Llosa llama el elemento añadido[44] de sus obras. En los estudios que Vargas Llosa hace de otros escritores siempre explica la vocación y las obras de ficción de éstos como una función de su biografía, esto es, lo que aquí hemos llamado explicación psicobiográfica.

En sus escritos autobiográficos Vargas Llosa expone su trauma edípico sin reparos a sus lectores. Luego, cuando estos mismos lectores lean sus obras de ficción con atención van a descubrir el mismo conflicto edípico y por lo tanto van a considerar que este contenido es la consecuencia de un proceso inconsciente. Pero la lectura freudiana indica que es todo lo contrario y que el autor parece haber compuesto sus obras deliberadamente en función de la comprensión que él mismo tiene de la obra de Freud y de su propio trauma edípico. Este hecho no significa que el autor sea consciente de todas las implicaciones freudianas de sus novelas, pero significa que Vargas Llosa parece haber compuesto sus obras como un conflicto edípico conforme a las pautas que él mismo marca en sus estudios psicobiográficos de otros autores.

Hay varios indicios de que el contenido revelado mediante la lectura freudiana sea consciente y premeditado por parte del autor. En primer lugar la comprensión psicobiográfica que Vargas Llosa tiene de las obras de otros escritores. En segundo lugar, el enmascarado de un contenido debajo de otro es

[44] Según Vargas Llosa el elemento añadido es la manera que un autor tiene de formar la ficción de acuerdo con su comprensión del mundo (Cano Gaviria, 1972:50-51).

una técnica común de los escritores latinoamericanos de su generación. En tercer lugar, el carácter evidente del conflicto edípico y la persistencia con que se repite en las obras. En última instancia lo que hable a favor es que plasma la comprensión que él tiene del conflicto edípico en las obras.

La delineación del contenido manifiesto en un contenido aparente y otro deliberado nos ha permitido penetrar en el contenido latente de la obra. Esta penetración ha sido posible gracias a la interpretación de la transferencia, que hemos podido experimentar como consecuencia de haber mantenido una actitud abierta hacia el texto, y de no haber caído en la trampa de fijar un significado prematuro. Al adentrarse en el contenido latente es importante tener todas las novelas en cuenta, ya que este contenido se muestra en la estructura subyacente que se repite en todas las obras.

La lectura del contenido latente revela una incapacidad de integrar imágenes conflictivas de la representación latente del padre o de la madre, en un personaje ambiguo. Estas figuras son expuestas a una partenogénesis, es decir, son divididas en representaciones dicótomas: en las cuales un personaje representa los aspectos negativos, mientras que otro representa los aspectos positivos. De esta manera el padre está dividido en una representación del padre idealizado y en otra que es el padre intruso, y la madre está dividida entre una representación idealizada y otra traidora. Éste es un rasgo recurrente de las obras de Vargas Llosa.

El contenido latente tiene la forma de un jeroglífico que bien interpretado expresa un deseo y en la tercera lectura de las novelas de Vargas Llosa hemos podido ver que la misma estructura subyacente se repite en todas ellas. Esta estructura tiene la siguiente forma: Primero se vive una situación idílica que asemeja al Paraíso. Esta situación termina abruptamente con la llegada de un intruso que funciona como una representación latente de la figura paterna. Cuando este intruso ha muerto o desaparecido sigue un intento frustrado de volver a la situación idílica. La imposibilidad del retorno al Paraíso se explica como una consecuencia de la traición de la representación latente de la figura materna.

El deseo inconsciente expresado en las obras es la muerte o la desaparición del intruso, pero más allá de este deseo las obras revelan el deseo de no haber nacido a una existencia tan cruel donde la madre es capaz de traicionar a su hijo. De esta manera el deseo latente que la estructura subyacente revela es en primer lugar el de la muerte del intruso y en segundo lugar el del fin de la existencia,

que ha sido vejada por la traición de la madre que en última instancia fue lo que causó la expulsión del Paraíso.

Ha llegado el momento de la última fase del análisis psicoanalítico de la producción novelesca de Vargas Llosa, esto es la delineación del sujeto del texto. Intentaremos a explicar el inconsciente del texto, tal y como éste se muestra en las novelas de Vargas Llosa, siguiendo el método psicoanalítico desarrollado por Lacan. Esta última fase incluye el resultado de las tres lecturas llevadas a cabo anteriormente. Al comparar los resultados de la segunda y tercera lectura se ve que el contenido latente de la obra no es el mismo que el contenido delineado en la segunda lectura. Este hecho indica que el contenido edípico tal y como es revelado en la lectura freudiana en realidad constituye un aspecto deliberado de la obra que ha sido premeditado por el autor.

En la mayoría de los casos las repeticiones obsesivas de temas y símbolos, que fueron lo que llamó la atención del lector en primera instancia, mostraron probablemente ser el resultado de una elaboración deliberada por parte del autor, como también lo mostró ser su tendencia de ficcionalizarse en sus obras, para atraer al lector hacia un contenido edípico enmascarado en la obra.

Como ya ha sido comentado la tendencia de enmascarar un contenido profundo bajo otro contenido más superficial y aparente se puede detectar en otros escritores latinoamericanos de la misma generación que Vargas Llosa, como por ejemplo Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes y Julio Cortázar, y por lo tanto no es de extrañar que Vargas Llosa utilice esta estrategia al escribir sus novelas. El contenido enmascarado puesto allí a propósito de ser descubierto por el lector atento, lo que aquí es llamado el contenido deliberado, de las novelas de Vargas Llosa, es el conflicto edípico. Hemos podido ver cómo el supuesto contenido deliberado coincide con la comprensión freudiana del complejo de Edipo, es decir, como un conflicto entre padre e hijo que muchas veces desemboca en un parricidio. El descubrimiento de este contenido enmascarado tuvo como resultado que la lectura psicoanalítica de las novelas del autor peruano no dio lugar solamente a una división entre el contenido manifiesto y el contenido latente, como es usual en el trabajo psicoanalítico, sino también a una división del contenido manifiesto en un contenido aparente y en un contenido deliberado. Lo cual significa que la lectura psicoanalítica de las novelas de Vargas Llosa, en vez de separar un contenido manifiesto de un contenido latente, ha tenido que separar entre tres contenidos diferentes: el aparente, el deliberado y el latente.

El contenido latente es el inconsciente parcial de las obras que es mantenido fuera del alcance del consciente mediante el proceso primario y el proceso

secundario. Estos procesos se muestran en las novelas como la dialéctica del texto, es decir, la relación entre los diferentes contenidos delineados anteriormente, y esta relación es lo que llamamos el sujeto del texto o el inconsciente global de la obra.

En la introducción de esta tesis hemos señalado dos contradicciones aparentes: ¿por qué escribe Vargas Llosa novelas trágicas si al mismo tiempo opina que la literatura nos ayuda a soportar la vida? y ¿por qué repite constantemente el conflicto edípico en las novelas a pesar de ser consciente de su trauma? Ahora ha llegado el momento de resolver estas contradicciones aparentes que han surgido como una consecuencia del trabajo interpretativo de las novelas.

Según Lacan los procesos inconscientes sirven para proteger al sujeto de lo realmente doloroso, lo que él llama la realidad de la existencia. Estos procesos pueden ser comprendidos como estrategias defensivas o como estrategias de adaptación. Tanto el contenido aparente como el contenido deliberado cumplen la función de proteger el autor del deseo inconsciente expresado en el contenido latente, y del dolor relacionado con la realidad de la existencia.

El contenido aparente es relativamente fácil de penetrar y, por lo tanto, es un obstáculo que puede ser esquivado sin problemas pero, a pesar de ello, su importancia no puede ser ignorada. La frustración y el descontento con el mundo que es expresado en el contenido aparente tendrán que ser tomados en serio y constituyen un aspecto neurálgico de las obras y por lo tanto, forman parte del sujeto del texto. El mundo es presentado como un lugar hostil en las novelas de Vargas Llosa. Aquí hay que agregar que las técnicas narrativas funcionan como un obstáculo que impide la penetración en el contenido profundo de las obras. Vargas Llosa es un escritor de una destreza extraordinaria y emplea una amplia gama de recursos narrativos, que complican la lectura. De esta manera las técnicas narrativas cumplen la función de ser una defensa.

El contenido deliberado es más difícil de penetrar. Si el lector sigue el sembrado de pistas puestas allí deliberadamente por el autor puede llegar a la comprensión de éste. Pero en el momento en que el lector descubre el tema edípico que se repite en las obras y en la autobiografía del autor corre también el riesgo de tragar el señuelo y creer que este contenido es inconsciente. Si el lector cae en la trampa tendida por el autor contribuye de este modo a su proceso de automitificación, por extraño que parezca. Esto se debe a que si el lector descubre el contenido edípico en las obras sin advertir que éste forma parte de una elaboración premeditada por parte del autor, entonces ayuda a corroborar la interpretación que el autor ya ha elaborado de su propio trauma.

De esta manera la separación del contenido manifiesto en un contenido aparente y otro deliberado funciona como un obstáculo para la penetración en los aspectos inconscientes de la obra. Esto es, una defensa que es reforzada por el hecho de que el contenido deliberado es precisamente una presentación del complejo de Edipo. La comprensión del complejo de Edipo que el autor posee es, sin embargo, errónea según el análisis psicoanalítico llevado a cabo en el presente trabajo y sólo puede cumplir su función protectora como armadura cuando esta falsa comprensión del complejo de Edipo es compartida por tantos otros. Esto también abre la posibilidad de que el autor no sea consciente de todas las implicaciones del contenido deliberado, ya que éste forma parte de una estrategia defensiva. Lo cual significa que el autor es consciente del contenido freudiano de sus obras pero, al mismo tiempo, es inconsciente de que la comprensión del complejo de Edipo que tiene y la plasmación de ella en sus obras cumplen la función de ser una defensa. Es también probable que haya relaciones simbólicas y asociaciones con carga edípica que no tienen por qué necesariamente habérsele ocurrido al autor.

La comprensión que el autor tiene de su vida y del complejo de Edipo es errónea por la simple razón de basarse en una comprensión estática, acabada de una vez por todas. Tal comprensión es ajena al método psicoanalítico. Además, y como ha sido explicado antes, el complejo de Edipo no trata en primer lugar de una relación viciada entre padre e hijo, sino trata de la incomprensión de la propia historia. El complejo de Edipo es la incomprensión de la propia historia, y es una mala interpretación continua ya que la realidad de nuestra existencia es insoportable para nosotros y por ello tenemos que volver a crear sentido en nuestras vidas constantemente. Esto significa que si uno llega a comprender que la interpretación que ha hecho de su vida ha sido falsa, el complejo de Edipo cambia de parecer y el sujeto vuelve a tener otra interpretación falsa de su historia, etcétera. El complejo de Edipo muestra precisamente la imposibilidad de vivir conscientes de la realidad de la existencia. Si Vargas Llosa de veras fuese consciente de su trauma edípico simplemente no le sería necesario repetir este contenido con tanta persistencia en novela tras novela. Por lo tanto la misma repetición del conflicto entre padre e hijo muestra que la comprensión de la propia historia que el autor posee es falsa ya que, en caso contrario, no le sería necesario repetir este tema en novela tras novela. Él repite el complejo de Edipo, entendido como un conflicto entre padre e hijo, en novela tras novela precisamente porque la comprensión que tiene de su propia historia le sirve como una defensa. Lo cual implica que esta comprensión es errónea y que, por

lo tanto, cumple la función de sustituir un conflicto doloroso con otro más llevadero. Según Lacan esto es la función de la neurosis.

En las novelas de Vargas Llosa hay una falta de preocupación existencial, pero hay una persistencia en el conflicto edípico. Esto corrobora que el complejo de Edipo sirve como un velo que protege al sujeto de la realidad de la existencia.

En el contenido deliberado el odio es dirigido hacia la figura paterna, en el contenido latente el odio también es dirigido hacia la figura paterna pero en mayor medida es dirigido hacia la figura materna por ser la traidora, ya que ella es la que en última instancia es responsable de la desgracia y de la expulsión del Paraíso.

Desde la posición psicoanalítica una explicación tentativa de la vocación literaria del autor, tal y como éste se muestra en su producción novelesca y en sus escritos autobiográficos, es la siguiente. Hasta el retorno del padre el joven Vargas Llosa vivió una vida más o menos simbiótica con la madre. Cuando el padre llega el niño es sacado de su ilusión, es expulsado de su Paraíso y es confrontado con la realidad de la existencia. Como consecuencia percibe la traición de la madre quien, junto con su familia, había estado engañándolo durante 10 años contándole que su padre estaba muerto. Vargas Llosa ha contado que era un niño muy religioso y creía sinceramente que su padre estaba en el cielo. Al darse cuenta de la realidad y de la traición su reacción fue la de dirigir el odio hacia el padre, y como la vida que le había tocado vivir le pareció absurda se dedicó a crear un mundo con la ayuda de su imaginación. Este mundo fueron sus ficciones, donde podía refugiarse de la vida y dedicarse al parricidio prolongado de un padre monstruoso. Además la vocación de la literatura da sentido a su vida. Él comprende su defensa contra la vida, es decir, su neurosis o su complejo de Edipo, como una realidad incondicional, y empieza a exteriorizar su mundo interior y su imagen del padre a través de sus ficciones. Cuando los críticos descubren la semejanza entre el contenido edípico de sus novelas y de su autobiografía el proceso de exteriorización es completo. La comprensión que Vargas Llosa tenía de su historia ha pasado a ser una verdad propagada por sus críticos, que encuentran apoyo para sus teorías en el contenido deliberado de todas sus novelas.

A causa del carácter edípico del contenido deliberado el lector es tentado a caer en la trampa tendida por el propio autor y confundir el contenido deliberado con el contenido latente. Esta tentación es reforzada por el hecho de que el autor da testimonio de su propio trauma edípico en sus escritos autobiográficos. Pero con la ayuda del método psicoanalítico y de la transferencia el lector de esta tesis ha

podido esquivar la celada y adentrar en el contenido latente y en los aspectos inconscientes del texto. La comprensión que el autor tiene de su vida resultó ser una pseudoconciencia que junto con el contenido deliberado de sus novelas funciona como una defensa efectiva que dificulta la penetración en los aspectos profundos de sus obras.

En esta tesis hemos distinguido entre el Edipo de Freud y el Edipo de Lacan. El primero es la manera en que los lectores de Freud normalmente comprenden el complejo de Edipo, esto es como un conflicto entre padre e hijo que desemboca en un parricidio. Mientras que el segundo es entendido como la incomprensión de la propia historia. Según esta concepción, sostenida sobre todo por Lacan, Freud utiliza la historia de Edipo precisamente para ejemplificar que Edipo era inconsciente de su propia historia. El enigma de la repetición del complejo de Edipo en todas las novelas es resuelto cuando comprendemos este complejo como la incomprensión de la propia historia.

Si interpretamos el complejo de Edipo como una relación viciada entre el padre y el hijo, las novelas de Vargas Llosa serían un testimonio de una neurosis de doble fondo, ya que este complejo se repite con alguna diferencia tanto en el contenido deliberado como en el contenido latente. Si, al contrario, interpretamos el complejo de Edipo como la incomprensión de la propia historia las novelas de Vargas Llosa funcionan como un ejemplo elocuente de ello. De esta manera el estudio psicoanalítico de las novelas de Vargas Llosa sirve para ilustrar la diferencia entre las dos comprensiones del complejo de Edipo, entre la lectura freudiana y la lectura lacaniana.

Aunque Vargas Llosa no puede evitar plasmar su drama interior en sus novelas, sí levanta una defensa tan difícil de penetrar que toda introspección auténtica queda prácticamente descartada. Su vasta producción, los temas tratados, las técnicas narrativas, y sobre todo el contendido edípico deliberado que se basa en una comprensión del Edipo compartido por tantos otros, contribuyen a reforzar esta defensa.

En la primera lectura el lector es confrontado con la tragedia de los personajes frustrados y descontentos con la suerte que les ha tocado vivir. En la segunda lectura el conflicto edípico explica esta frustración como algo inevitable y universal y, en última instancia, el padre es el culpable de la tragedia. En esta lectura el conflicto con el padre explica todo lo demás, es el origen de la tragedia, es la fuerza motriz de las novelas y el elemento añadido. En la tercera lectura descubrimos la estructura subyacente y el deseo inconsciente y comprendemos que la literatura y la comprensión de la vida que se presenta en

el contenido manifiesto sirven como una defensa o un refugio de los aspectos dolorosos de la vida. Podemos por tanto concluir que el análisis psicoanalítico de la producción novelesca de Vargas Llosa revela que la creación artística del autor le sirve como una defensa hacia la realidad de la existencia.

Por último las dos contradicciones han sido resueltas mediante el análisis psicoanalítico: Vargas Llosa escribe como un remedio para soportar la vida ya que la vocación literaria da sentido a su vida. La comprensión falsa que él tiene de su propia historia es reforzada por el carácter trágico del contenido aparente ya que éste es explicado en función del conflicto con el padre. Este conflicto edípico es repetido constantemente en las obras porque constituye una comprensión falsa que le protege del contenido latente. Al mismo tiempo el contenido deliberado, junto con las técnicas narrativas y la vasta producción etcétera, complica cualquier penetración en el contenido latente por parte del lector. Todo ello también protege al autor del contenido latente y de la realidad de la existencia, ya que la comprensión que él tiene de su historia es presentada y aceptada como una realidad incondicional.

Al final del análisis encontramos una carencia, según la concepción de Lacan. En el caso de Vargas Llosa la vocación literaria sirve para remediar esta carencia.

La realidad de la existencia es insoportable y vivir de cara a este sinsentido no es posible: Vargas Llosa subordina su vida a la literatura que le da sentido. Al mismo tiempo esta vocación funciona como una defensa que le aleja cada vez más de la realidad de la existencia. Vargas Llosa es Dios en sus ficciones y en ellas puede inventar una existencia paralela, de la misma manera que él explica la vocación de Gabriel García Márquez en *Historia de un deicidio*. En su análisis de la narrativa de García Márquez la tesis central de Vargas Llosa es que el autor colombiano es el Dios en su universo ficticio e inventa un mundo paralelo que funciona como un sustituto del mundo real ya que no está contento con la suerte que le ha tocado vivir (Vargas Llosa, 1971a). Pero hay una diferencia fundamental entre los dos escritores: mediante la automitificación de sí mismo y gracias a la labor de muchos críticos Vargas Llosa se está convirtiendo en Dios también en su vida real, y es él el que marca los caminos que los críticos van a tomar probablemente sin que ellos ni el propio autor se den cuenta.

Al aplicar el método psicoanalítico al estudio de una producción novelesca de un autor este método inevitablemente profundiza en las supuestas intenciones,

conscientes e inconscientes, del autor.[45] Así lo que empezó como una intención de delinear el contenido inconsciente de las novelas de Vargas Llosa terminó por ser una explicación tentativa de su vocación literaria desde una perspectiva psicoanalítica. Esta explicación es otorgada por el mismo análisis psicoanalítico del contenido de las obras.

Es probable que las novelas de Vargas Llosa sean estimadas sobre todo por lectores que se gobiernan por estrategias defensivas similares a las del autor. Es posible que las novelas de Vargas Llosa puedan servirles a estos lectores para protegerse de la realidad de la existencia, de la misma manera que lo hacen para el autor. Esto puede ser parte de la explicación de la popularidad de las novelas del autor peruano.

A pesar de las limitaciones del método psicoanalítico ha mostrado ser un instrumento interpretativo fructífero en la aplicación del estudio de la producción novelesca de Vargas Llosa. También hay que agregar que es un método que logra interpretar otras perspectivas interpretativas al mismo tiempo que consigue explicar por más aspectos de las obras que otros estudios anteriores y es difícil pensar en otro método que hubiera revelado más aspectos de la obra estudiada. No pretendo ofrecer un análisis exhaustivo de todas las novelas de Vargas Llosa, pero ofrezco una nueva perspectiva de dicha obra que consigue integrar los análisis hechos hasta ahora. Además hago un estudio riguroso y consecuente de todas las obras del autor peruano y quizá este método pueda ser aplicado al estudio de otras producciones novelescas.

El problema fundamental del método hermenéutico es que constantemente vuelve sobre sí mismo. Esto significa que cada paso del análisis lleva a nuevas suposiciones que a su vez vuelven a ejercer una influencia sobre los pasos anteriores. Por esta razón es difícil, para no decir imposible, separar de una forma nítida entre los diferentes niveles del análisis en la exposición de la tesis. A pesar de esta limitación espero que las diferentes interpretaciones hayan podido revelar nuevos aspectos de la producción novelesca de Vargas Llosa y que la explicación tentativa de su vocación literaria sea bien recibida. Quizá esta tesis, a pesar de todas sus limitaciones, pueda servir como un ejemplo para hacer entender que el psicoanálisis es un método que puede ayudarle al lector a descubrir nuevos aspectos de las obras que lee.

[45] El psicoanálisis ha sido criticado por responder la pregunta por qué escribe un autor pero también puede ser utilizado para responder la pregunta por qué vamos a leer. Este campo queda fuera del objetivo de esta tesis y es imposible penetrar en ella sin una larga discusión, por este motivo sólo quiero advertir el lector de esta tesis que he explorado esta pregunta en un artículo llamado *Den förlösande berättelsen* (Jonsson, 2009).

Bibliografía

I. Novelas citadas de Vargas Llosa (abreviaturas entre paréntesis)

La ciudad y los perros, Novena edición, Seix Barral: Barcelona, 1962. (CP)

La casa verde, Madrid: Alfaguara, 1999. (CV)

Los cachorros, Octava edición, Madrid: Cátedra, 1990. (C)

Conversación en la Catedral, Volumen 1 y 2. España: Seix Barral, 1969. (CC)

Pantaleón y las visitadoras, España: Punto de lectura, 1999. (PV)

La tía Julia y el escribidor, Madrid: Punto de lectura, 2006. (TJE)

La guerra del fin del mundo, España: Seix Barral, Quinta edición,1997. (GFM)

Historia de Mayta, Barcelona: Seix Barral biblioteca breve, 1984. (HM)

"¿Quién mató a Palomino Molinero?" en *Obra Reunida: Narrativa breve*, páginas 163-320, Madrid: Alfaguara, 1999. (PM)

"El hablador" en *Obra reunida: Narrativa breve*, páginas 321-580, Madrid: Alfaguara, 1999. (H)

"Elogio de la madrastra" en *Obra Reunida: Narrativa breve*, páginas 583-733, Madrid: Alfaguara, 1999. (EM)

Lituma en los Andes, Barcelona: Editorial Planeta, 1997. (LA)

Los cuadernos de don Rigoberto, Madrid: Alfaguara, 1997. (CDR)

La Fiesta del Chivo, España: Punto de lectura, Décima edición, 2003. (FC)

El Paraíso en la otra esquina, Madrid: Alfaguara, 2003. (POE)

Travesuras de la niña mala, Madrid: Alfaguara, 2006. (TNM)

II. Otras obras de Mario Vargas Llosa

Vargas Llosa, M. *Gabriel García Márquez, historia de un deicidio*, Barcelona: Barral Editores, 1971a.

Vargas Llosa, M. *Historia secreta de una novela*. Barcelona: Tusquets Editor, 1971b.

Vargas Llosa, M. *La novela*, Argentina, América nueva, 1974. (Discurso pronunciado en el paraninfo de la Universidad de Montevideo, el 11 de agosto de 1966. Publicación con José María Arguedas).

Vargas Llosa, M. *Kathie y el hipopótamo*, Barcelona: Seix Barral, 1983a.

Vargas Llosa, M. *La orgía perpetua*, Barcelona: Editorial Bruguera, 1983b.

Vargas Llosa, M. *Contra viento y marea* I, II, III, Barcelona: Seix Barral, 1986, 1986, 1990.

Vargas Llosa, M. *Carta de batalla por Tirant lo Blanc*, Barcelona: Seix Barral, 1991. (Esta edición contiene *Carta de Batalla por Tirant lo Blanc*, 1969, *Martorell y el elemento añadido en Tirant lo Blanc*, 1971 y *Las palabras como hechos*, 1991).

Vargas Llosa, M. *El pez en el agua*, Barcelona, Seix Barral, 1993.

Vargas Llosa, M. *La utopía arcaica,* México, D. F.: Fondo de cultura económica, 1996.

Vargas Llosa, Mario. *Bases para una interpretación de Rubén Darío Lima*, La Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2001 (Presentada en 1958 para obtener el grado de Bachiller en humanidades, en La Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima).

Vargas Llosa, M. *La verdad de las mentiras*, Madrid: Alfaguara, 2002.

Vargas Llosa, M. *La tentación de lo imposible*, Madrid: Alfaguara, 2004.

III. Obras consultadas

Abramoski, Nancy, Ann. *A linguistic approach to literature: three modern latinamerican novels*, Michigan: University microfilms international, 1985.

Acosta Cruz, María Isabel. Writer-Speaker? Speaker-Writer? Narrative and Cultural Invention in Mario Vargas Llosa's El Hablador, *Inti, Revista de literatura hispánica*, número 29-30, 1989.

Albarracín Fernández, José. *La distorsión temporal en Carlos Fuentes y Mario Vargas Llosa*, Mérida, Venezuela: Universidad de los Andes, 1985.

Andreu, Alicia G. El discurso matsigenka en El Hablador de Mario Vargas Llosa, *Hispanic Journal,* vol. 17, número 2, 1996.

Armas Marcelo, J. J. *Vargas Llosa, El vicio de escribir*, Madrid: Alfaguara, 2002.

Benedetti, Mario. "Vargas Llosa y su fértil escándalo" en Giacoman, H. F. & Oviedo, J. M. (eds.), *Homenaje a Mario Vargas Llosa, variaciones interpretativas en torno a su obra*, Madrid: Las Americas, 1971.

Bensoussan, Albert. "Mario Vargas Llosa, el hombre-pluma" en *El autor y su obra: Mario Vargas Llosa*. Universidad de Complutense de Madrid, 1989.

Bernucci, Leopoldo, M. *Historia de un malentendido, Un Estudio Transtextual de La guerra del fin del mundo*, Lang, Peter (ed.), Darmstadt, 1989.

Boland, Roy. *Mario Vargas Llosa, Oedipus and the papa state*, Madrid: Voz, 1988.

Boland, R. Ni de Derecha ni de Izquierda: La Visión Moral en las Novelas de Mario Vargas Llosa. *Antípodas*, VIII-IX, 1996/1997.

Boland, R. *Una rara comedia*. Perú: Research University Press, 2003.

Boland, R. El pez en el agua: vida, literatura y pasión de un hijo, *Antípodas* XVII, 2006.

Boldori de Baldussi, Rosa. *Vargas Llosa: un narrador y sus demonios*, Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1974.

Bonaparte, Marie. *The Life and Works of Edgar Allan Poe, a Psycho-Analytic Interpretation*, New York: Humanities Press, 1949.

Bulgakov, Mijail. *El maestro y Margarita*. Madrid: Alianza Editorial, 1985.

Cadera, Susanne M. El hablador de Mario Vargas Llosa o el reto de fingir un discurso oral, *Antípodas*, XVII, 2006.

Cano Gaviria, Ricardo. *El buitre y el ave Fénix, conversaciones con Mario Vargas Llosa*, Barcelona: Editorial Anagrama, 1972. (La entrevista tuvo lugar en San Cugat del Vallés, Cataluña, en 1971).

Castro-Klarén, Sara. "Fragmentación y alienación en 'La Casa Verde'" en Oviedo, J. M. (ed.), *Mario Vargas Llosa*, Madrid: Taurus, 1981.

Clarín, Leopoldo Alas, *La Regenta*, Madrid: Cátedra, 1996.

Coen, Stanley J. *Between author and reader: a psychoanalytic approach to writing and reading*, New York: Columbia University Press, 1994.

Conte, Rafael. "España descubre a Mario Vargas Llosa" en *El autor y su obra: Mario Vargas Llosa*, Universidad de Complutense de Madrid, 1989.

Cornejo Polar, Antonio. Historia de Mayta, en *La novela Peruana*. Lima: Editorial Horizonte, 1989.

Dauster, Frank. "Pantaleón y Tirant: puntos de contacto" en Oviedo. J. M. (ed.), *Mario Vargas Llosa*, Madrid: Taurus, 1981.

Dauster, Frank. “Vargas Llosa y el fin de la hidalguía” en Giacoman, H. F. & Oviedo, J. M. (eds.), *Homenaje a Mario Vargas Llosa, variaciones interpretativas en torno a su obra*, Madrid: Las Americas, 1971. (Publicado por primera vez en *Books Abroad*, 1967),

de la Torre, Alfonso. Los cachorros o la castración generacional, *Expreso*, Noviembre 5, 1967.

Derrida, Jacques. *Resistencias del psicoanálisis*, Buenos Aires: Paidós, 1998.

Díez, Luis A. (ed.), *Asedios a Vargas Llosa*, Santiago de Chile: Editorial Universitaria S. A., 1972a.

Díez, L. A. “Conversación en la catedral: saga de corrupción y mediocridad” en Díez, L. A. (ed.), *Asedios a Vargas Llosa*, Santiago de Chile: Editorial Universitaria S. A., 1972b. (Publicado por primera vez en *Cuadernos hispanoamericanos*. Madrid, número 243, marzo 1970, pp 718-725)

Dorfman, Ariel. “José María Arguedas y Mario Vargas Llosa: dos visiones de una sola América” en Giacoman, H. F. & Oviedo, J. M (eds.). *Homenaje a Mario Vargas Llosa, variaciones interpretativas en torno a su obra*, Madrid: las Americas, 1971.

Eco, Umberto. *The Role of the Reader*, Bloomington: Indiana University Press, 1979.

Escobar, Alberto. “Impostores de sí mismos” en Díez, Luis A. (ed.), *Asedios a Vargas Llosa*, Santiago de Chile: Editorial Universitaria S. A., 1972. (Artículo publicado por primera vez en Revista Peruana de Cultura, Órgano de la Comisión Nacional de Cultura. Lima, número 2, julio 1964, pp. 119-125)

Faulkner, William. *Sanctuary*, United States: Vintage, 1993.

Fernández, Castro M. *Aproximación formal a la novelística de Vargas Llosa*. Madrid: Editora Nacional, 1977.

Figueroa Amaral, Esperanza. “‘La Casa Verde’ de Mario Vargas Llosa” en Giacoman, H. F. & Oviedo, J. M. (eds.), *Homenaje a Mario Vargas Llosa, variaciones interpretativas en torno a su obra*, Madrid: Las Americas, 1971.

Fish, Stanley. *Is There a Text in This Class?* Cambridge: Harvard University Press, 1990.

Forgues, R. “Lectura de los Cachorros, de Mario Vargas Llosa” en Oviedo, J. M. (ed), *Mario Vargas Llosa*, Madrid: Taurus, 1981.

Forgues, Roland. *La especie humana no puede soportar demasiado la realidad*, Universite de Toulouse – Le Mirail: France-ibérie recherche, 1983. (Entrevista con Mario Vargas Llosa)

Freud, Sigmund. ”Beyond the Pleasure Principle” en *The Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Volume XVIII. Great Britain: Hogarth Press, 1955.

Freud, Sigmund. “Leonardo da Vinci and a memory of his childhood” en *The Complete psychological Works of Sigmund Freud*, Volume XI, London: The Hogarth Press, 1957a.

Freud, S. “The Future Prospects of Psycho-analytic Therapy” en *The Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Volume XI. Great Britain: Hogarth Press, 1957b.

Freud. S. “Papers on Technique” en *The Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Volume XII. Great Britain: Hogarth Press, 1958a.

Freud, Sigmund. “The Interpretation of dreams” en *The Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Volume IV & V. Great Britain: Hogarth Press, 1958b.

Freud, Sigmund. “Introductory Lectures on Psychoanalysis” en *The Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Volume XV & XVI. Great Britain: Hogarth Press, 1963.

Freud, Sigmund. “New Introductory Lectures on Psychoanalysis” en *The Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Volume XXII. Great Britain: Hogarth Press, 1964.

Fuentes, Carlos. “El afán totalizante de Vargas Llosa” en Giacoman, H. F. & Oviedo, J. M (eds.), *Homenaje a Mario Vargas Llosa, variaciones interpretativas en torno a su obra*, Madrid: Las Americas, 1971.

Fröhlicher, Peter. Mario Vargas Llosa und der lateinamerikanische Indeginismus. Zum Roman Der Geschichtenerzähler, *Sprachkunst 23*, 1, 1992.

Gallagher, David. "Vargas Llosa: La fecunda aventura, en Díez, Luis A. (ed.), *Asedios a Vargas Llosa*, Santiago de Chile: Editorial Universitaria S. A., 1972.

Gaston, Robert W. "Pictorial Representation end Ekphrasis in Elogio de la madrastra" *Antípodas* VIII-IX, 1996/1997.

Gauguin, Paul. *NOA NOA voyage a Tahiti*, Stockholm: Jan Förlag, 1947.

Geisdorfer-Feal, Rosemary. The Painting of Desire: Representation of Eroticism in Mario Vargas Llosa's Elogio de la Madrastra, *Revista de estudios hispánicos*, 24, 1990.

Giacoman, Helmy F. & Oviedo, José Miguel (eds.), *Homenaje a Mario Vargas Llosa, variaciones interpretativas en torno a su obra*, Madrid: Las Americas, 1971

Harss, Luis. "Juego de espejos en La Casa Verde" en Oviedo, J. M. (ed.), *Mario Vargas Llosa*, Madrid: Taurus, 1981.

Harss, Luis. *Los nuestros*, Buenos aires, Editorial sudamericana, 1968.

Hessett, John, J. El escritor ante el espejo, en Oviedo, J. M. (ed.), *Mario Vargas Llosa*, Madrid: Taurus, 1981.

Holland, Norman N. *The Dynamics of Literary Response*, New York: Columbia University Press, 1968.

Holland, Norman N. *5 Readers Reading*, South Braintree: Yale University Press, 1975.

Iser, Wofgang. *The Act of Reading*, Baltimore: The John Hopkins University Press, 1980.

James, Herlinda R. *El complejo edípico como núcleo narrativo en La tía Julia y el escribidor*, Paper presented to the Faculty of the Graduate School of The University of Texas at El Paso. University of Texas, Mayo 1984.

Jauss, Hans Robert. *Toward an Aesthetic of Reception*, Minneapolis: University of Minnesota, 1999.

Jonsson, Petter. "Den förlösande berättelsen, Ett psykoanalytiskt perspektiv på litteraturens värde" en Mortensen, A (ed.), *Litteraturens värden*, Stockholm/Stehag: Symposion, 2009.

Kristal, Efraín. A Reading of The Real Life of Alejandro Mayta's Story in the light of Joseph Conrad's Under Western Eyes, *Antípodas* VIII-IX, 1996/1997.

Kristeva, Julia. *Revolution in Poetic Language*, New York: Columbia University Press, 1984.

Lacan, Jacques. *Écrits: a selección*, Cornwall: Routledge, 2002.

Lacan, Jacques. *La transferencia, Seminario 8, 1960-1961*, Buenos Aires: Paidós, 2003a.

Lacan, J. *Los Cuatro Conceptos Fundamentales del Psicoanálisis, Seminario 11, 1964*, Buenos Aires: Paidós, 2003b.

Lacan, Jacques. *The Ethics of Psychoanalysis, The Seminar of Jacques Lacan: Book VII*, Great Britain: Routledge, 2008.

Lafforgue, Jorge. "La ciudad y los perros, novela moral" en Giacoman, H. F. & Oviedo, J. M. (eds.), *Homenaje a Mario Vargas Llosa, variaciones interpretativas en torno a su obra*, Madrid: Las Americas, 1971.

Lastra, Pedro. "Un caso de elaboración narrativa de experiencias concretas en La ciudad y los perros" en Díez, L. A. (ed.), *Asedios a Vargas Llosa*, Santiago de Chile: Editorial Universitaria S. A., 1972. (Publicado por primera vez en *Anales de la Universidad de Chile*, Santiago de Chile, Año LXXIII, número 134 abril-junio de 1965, pp. 211-216).

Loayza, Luis. “Los personajes de La casa Verde” en Díez, Luis, A. (ed.), *Asedios a Vargas Llosa*, Santiago de Chile: Editorial Universitaria S. A., 1972. (Publicado por primera vez en *Amaru*, Revista de Artes y Ciencias, publicada por la Universidad Nacional de Ingeniería, Lima, número 1, enero, 1967, pp. 84-87)

Loyola, Hernán. “Vargas Llosa ‘Conversación en la catedral’” en Giacoman, H. F. & Oviedo, J. M. (eds.), *Homenaje a Mario Vargas Llosa, variaciones interpretativas en torno a su obra*, Madrid: las Americas, 1971.

Luchting, W. A. Recent Peruvian Fiction, *Research Studies*, 35 (4), diciembre, 1967.

Luchting, Wolfgang A. “El fracaso como tema en Mario Vargas Llosa” en Giacoman, H. F. & Oviedo, J. M. (eds.), *Homenaje a Mario Vargas Llosa, variaciones interpretativas en torno a su obra,* Madrid: Las Americas, 1971, pp 227, 229. (Publicado por primera vez en *Mundo Nuevo*, septiembre-octubre 1970: 61:72)

Luchting, W. A. *Mario Vargas Llosa desarticulador de realidades*, Bogotá: Plaza y Juanes, 1978.

Luchting, W. A. “Endofagia literaria, La propia familia en las narraciones de Mario Vargas Llosa” en *El autor y su obra: Mario Vargas Llosa*, Universidad de Complutense de Madrid, 1989.

Marco, Joaquín. “El realismo simbólico en la novela de Mario Vargas Llosa” en *El autor y su obra: Mario Vargas Llosa*. Universidad de Complutense de Madrid, 1989.

Martín, José L. *La narrativa de Vargas Llosa, acercamiento estilístico*, Madrid: Editorial Gredos, 1979.

Martínez Moreno, Carlos. “Vargas Llosa confirma su talento” en Díez, Luis A. (ed.), *Asedios a Vargas Llosa*, Santiago de Chile: Editorial Universitaria S. A., 1972. (Publicado por primera vez en *La Mañana*. Montevideo, 21 de junio de 1966).

Matilla Rivas, Alfredo. “Los Cachorros o la castración de la clase burguesa” en Díez, L. A. (ed.), *Asedios a Vargas Llosa*, Santiago de Chile: Editorial Universitaria S. A., 1972. (Versión corregida de una reseña aparecida en *Asomante*, San Juan, Puerto Rico, Julio-septiembre, 1968)

Mauron, Charles. *Introduction to the Psychoanalysis of Mallarmé*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1963a.

Mauron, C. *Des metaphors obsédantes au mythe personnel: Introduction à la psychocritique*, Paris: Libraire José Corti, 1963b.

Mcmurray, George R. “Interpretaciones estilísticas e históricas de ‘La Casa Verde’” en Giacoman, H. F & Oviedo, J. M. (eds.), *Homenaje a Mario Vargas Llosa, variaciones interpretativas en torno a su obra*, Madrid: las Americas, 1971.

Menton, Seymour. La guerra contra el fanatismo: La guerra del fin del mundo de Mario Vargas Llosa, *Antípodas* XVII, 2006.

Morote, Herbert. *Mario Vargas Llosa, tal cual*, Zarautz (Euskadi): Fundación Kutxa, 1997.

O’Bryan-Knight, Jean. El escritor y el hablador: en búsqueda de una identidad peruana, en *Lexis*, vol. XIV, número 1, 1990.

Oliart, Alberto. “La tercera novela de Vargas Llosa” en Oviedo, J. M. (ed.), *Mario Vargas Llosa*, Madrid: Taurus, 1981.

Ortega, Julio. *La contemplación y la fiesta, Notas sobre la novela latinoamericana actual*, Caracas: Monte Ávila editores, 1969.

Oviedo, J. M. *Mario Vargas Llosa: La invención de una realidad*. Barcelona: Barral Editores, 1970.

Oviedo, J. M. “Los Cachorros: Fragmento de una exploración total” en Diéz, Luis A. (ed.), *Asedios a Vargas Llosa*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria S. A., 1972. (Publicado por primera vez en *Revista Iberoamericana*, Órgano del Instituto Internacional de Literatura Iberoamerican. Patrocinada por la Universidad de Pittsburg, USA, Vol. xxxvi, número 70, enero-marzo de 1970: 25-38).

Oviedo, J. M. *Mario Vargas Llosa*, Madrid: Taurus, 1981a.

Oviedo, J. M. "Tema del traidor y del héroe: sobre los intelectuales y los militares en Vargas Llosa" en Oviedo, J. M. (ed.), *Mario Vargas Llosa*, Madrid: Taurus Ediciones, 1981b.

Oviedo, José Miguel. Historia de Mayta: Una reflexión política en forma de novela, *Antípodas* I, 1988.

Oviedo, J. M. Vargas Llosa entre Sartre y Camus, *Antípodas* VIII-IX, 1996/1997.

Reverte Bernal, Concepción. Civilización/barbarie: un conflicto actual en El paraíso en la otra esquina, *Antípodas* XVII, 2006.

Ricoeur, Paul. *Freud and philosophy*, New York: Yale University Press, 1970.

Riffaterre, Michael. "The Reader's Perception of Narrative" en Valdés, M. & Miller, O. (ed.), *Interpretation of Narrative*. Toronto: University of Toronto Press, 1971: 28-37.

Roy, Joaquín. "Reiteración y novedad de la narrativa de Vargas Llosa en Pantaleón y las visitadoras" en Oviedo, J. M. (ed.), *Mario Vargas Llosa*, Madrid: Taurus, 1981.

Semana de Autor / Mario Vargas Llosa (del 8 al 11 de Mayo de 1984). Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1984.

Setti, Ricardo, A. *Sobre la vida y la política*, Buenos Aires: Intermundo, 1989.

Tusell, Javier. *Retrato de Mario Vargas Llosa*. Círculo de lectores, 1990.

Von Sacher-Masoch, Leopold. *Venus in Furs*, Penguin Books: United States, 2000.

Williams, Raymond L. "La tía Julia y el escribidor: escritores y lectores" en *Mario Vargas Llosa*, Oviedo, J. M. (ed.), Madrid: Taurus, 1981.

IV Recursos electrónicos

www.diariocritico.com/ocio/2007/abril/literatura/noticia/17971/mario-vargas-llosa-cartas-dona-lucrecia-ultima-novela.html (2008-04-10)

http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/46837286115805617422202/thm0000.htm (2008-04-10)

http://sololiteratura.com/php/docinterno.php?doc=569 (2008-04-10)

http://sololiteratura.com/php/docinterno.php?doc=568 (2008-04-10)

http://sololiteratura.com/php/docinterno.php?doc=569 (2008-04-10)

http://www.mundolatino.org/cultura/vargasllosa_3.htm (2008-04-10)

http://sololiteratura.com/php/docinterno.php?doc=562 (2008-04-10)

http://sololiteratura.com/php/docinterno.php?doc=563 (2008-04-10)

http://sololiteratura.com/php/docinterno.php?doc=556 (2008-04-10)

http://sololiteratura.com/php/docinterno.php?doc=566 (2008-04-10)

http://sololiteratura.com/php/docinterno.php?doc=560 (2008-04-10)

http://www.abc.es/hemeroteca/historico-17-05-2006/abc/Cultura/de-niña-mala-a-donna-angelicata (2008-04-14)

http://www.letraslibres.com/index.php?art=11369 (2008-04-14)

http://sololiteratura.com/php/docinterno.php?doc=555 (2008-04-10)

http://www.philosophia.cl/biblioteca/aristoteles/poetica.pdf (2009-07-22)