

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ**

**ESCUELA DE GRADUADOS**

**EL VERDADERO CATOBLEPAS: RELACIONES INTERTEXTUALES EN LAS  
OBRAS DE MARIO VARGAS LLOSA**

**TESIS**

**PARA OPTAR POR EL GRADO DE MAGÍSTER EN  
LITERATURA HISPANOAMERICANA**

**PRESENTADA POR**

**LUIS ENRIQUE LANDA ROJAS**

**Lima, 2006**

## Índice

1. Introducción. Planteamientos generales
2. Capítulo I: Marco teórico
  - 2.1 Estado de la cuestión. Sobre las nociones teóricas de *Intertextualidad* e *Intratextualidad*
  - 2.2 Una propuesta acerca de las nociones teóricas de *Intertextualidad* e *Intratextualidad* aplicadas en la obra de Vargas Llosa y el papel del lector
  - 2.3 Nociones básicas complementarias sobre la teoría literaria de Vargas Llosa
3. Capítulo II: Intratextualidad en las obras de Mario Vargas Llosa.
  - 3.1 Intratextualidad en *La tía Julia y el escribidor*
  - 3.2 Intratextualidad en *Historia de Mayta*
  - 3.3 Intratextualidad en *Elogio de la madrastra*
4. Capítulo III: Intertextualidad en las obras de Mario Vargas Llosa.
  - 4.1 Ambientes, roles y motivos
  - 4.2 Personajes y espacios:
    - 4.2.1 La saga de Lituma
    - 4.2.2 La saga de Santiago Zavala
  - 4.3 La sombra autobiográfica
  - 4.4 La libertad como *leit motiv* en las últimas novelas
5. Conclusiones. El verdadero *Catoblepas*
6. Bibliografía

*A mi padre, maestros y amigos, quienes  
-como individualidades-,  
alguna que otra vez, durante mi vida,  
han transitado e intercambiado roles  
en cada una de estas tres entidades.*



*Para Gosia*

## *Introducción*

### *Planteamientos generales*

**Algunos críticos hablan de que tus obras guardan cierta continuidad. Otros que se trata más bien de unidades cerradas, autónomas. ¿Qué opinas?**

-Eso lo ve, mejor que yo, un lector o un crítico.

“Vargas Llosa y su maldita pasión” (1972)

Entrevista con Germán Carnero Roqué,  
Alfredo Barnechea y Abelardo Sánchez León.

Tener un panorama privilegiado del espectro continuo, y conocer el mundo calidoscópico que ofrece un escritor -mediante el conjunto de sus obras-, es parte de la gratificación que obtenemos como lectores perseverantes, atentos, ávidos. De esta manera, disfrutamos mejor de las entrelíneas de una determinada poética<sup>1</sup> en la medida en que conocemos, interiorizamos y aprehendemos la mayor cantidad de elementos y relaciones que componen un particular universo de ficción. El lector *totalizante*<sup>2</sup> que detenta el universo de un escritor -aquél que devora obra tras obra, posee por los personajes, los parajes, acciones y dramas que llevan un estigma, un código de creación o de elaboración- se diferencia del lector no especializado que, de manera aleatoria, se satisface con dos o tres obras de un determinado autor. Esta diferencia implica que el lector *totalizante* se encuentre más cerca del nervio del deicida, y comparta con él una posición

---

<sup>1</sup> Utilizamos el término *poética* en una de sus acepciones relacionadas a la forma de crear y no en el sentido que lo involucra a la poesía. Es decir, nos referimos a la destreza y capacidad de composición, así como a la manifestación de los rasgos estilísticos y estéticos que puedan destacar como propios en un autor.

<sup>2</sup> Hacemos una analogía del término “Novela total” o “Novela totalizante” -que emplea Vargas Llosa- para explicar la idea del lector que pretende abarcar la totalidad de perspectivas e información del universo de ficción que construye un determinado autor con el conjunto de su obra.

privilegiada al observar diferentes perspectivas del mundo recreado. Las interpretaciones, las relaciones, las posibilidades de interpretación de este lector se multiplican.

En este caso, la lectura totalizante de la narrativa y de las piezas teatrales de Mario Vargas Llosa nos permite acceder a un universo rico en acciones, sobrepoblado por personajes de distintos y complejos caracteres, prolífico en conflictos y maneras de ser presentado. El mundo de ficción que ha elaborado Vargas Llosa resulta ser un amplio espacio que desborda los límites concretos que ofrece la estructura narrativa de un libro. Si uno lee sus textos de ficción notará que entre ellos hay ciertas correspondencias, ciertos vínculos que no pueden pasar desapercibidos al lector atento. Algunos libros mantienen conexiones directas o indirectas entre personajes, temas, formas de narrar, conflictos, etcétera, que nos dejan la sensación de haber presenciado una suerte de conversación entre las obras. Los personajes de *Elogio de la madrastra* se desbordan de los límites que les ofrece un solo texto y se proyectan en una nueva aventura de reconciliaciones en *Los cuadernos de don Rigoberto*. El personaje Lituma puede ser seguido por los lectores no sólo en *La casa verde* -primera novela en la que apareció- sino también en otros textos como *¿Quién mató a Palomino Molero?*, *Lituma en los andes*, *La Chunga*, *Historia de Mayta* o *Los jefes*. El tipo de personaje entre el “escritor” y el “escribidor” se amolda de diferentes maneras a identidades distintas como Varguitas o Pedro Camacho en *La tía Julia y el escribidor*, o al ambiguo periodista y literato de *Historia de Mayta*. Esta idea se asocia también con otros personajes que -de una u otra manera- realizan oficios de letras como Santiago Zavala en *Conversación en la Catedral*, “el periodista miope” de *La guerra del fin del mundo*, “el Poeta” de *La ciudad y los perros*, Mario en *El hablador*, entre otros. La estructura de algunas novelas y las estrategias narrativas también constituyen una forma de comunicación en sus obras. Los juegos de cajas chinas y los vasos comunicantes se han convertido en rasgos característicos de la forma novelística del autor. Se trata, por ejemplo, de un guiño al lector que ha interpretado los

capítulos de *La tía Julia y el escribidor* en los que se expresa la confusión de la mente de Camacho, o que ha atado cabos y ha entendido quién es el autor de las disertaciones que se muestran en algunos capítulos de *El hablador*, o al lector que ha hecho las relaciones pertinentes para entender qué partes de la novela *Los cuadernos de don Rigoberto* son los escritos mismos de don Rigoberto.

Estas correspondencias, entre muchas otras que analizaremos, no significan una reiteración estéril o redundancia, ni una saturación -tanto de temas, conflictos o personajes como de recursos literarios para crear las obras-, ni mucho menos una falta de creatividad o escasez de variedad en la obra de Vargas Llosa. Más bien, resultan ser una presentación concreta de un mundo en el que se desarrollan y amplían las posibilidades de interpretación de las historias, así como una consolidación de la poética *vargasllosiana*<sup>3</sup>. Sin pretender trazar un plan similar a la creación *onettiana* de una *Santa María* que sirva de espacio en el cual se desarrollen los vínculos comunes entre las historias de diferentes textos, y sin pretender implantar una línea narrativa marcada -al estilo de García Márquez- que influya en muchos libros propios y ajenos, Vargas Llosa ha logrado una comunicación entre la mayoría de sus textos de ficción. Esta comunicación o conversación, como hemos denominado a la serie de correspondencias entre sus textos, consolida su afán totalizante y se constituye en una forma conjunta de mostrarnos una realidad que se expande en más de un libro y que congrega la variedad de su extensa obra.

---

<sup>3</sup> En toda su obra de ficción, Vargas Llosa ha procurado expresar, mediante una sólida poética, las diversas teorías que sostiene sobre la creación, la realidad y la ficción, y el autor (y sus demonios). Todas sus teorías expresadas en entrevistas, libros y ensayos de alguna manera se ven confirmadas en su obra de ficción sin que ésta llegue a ser una consecuencia necesaria de sus tesis. Por el contrario, toda reflexión parte de un espacio posterior o, en todo caso, paralelo a la creación literaria. Es necesario hacer esta salvedad, pues podría malinterpretarse la reiteración de ciertos elementos como una manera de comprobar las hipótesis previas a la creación. Plantearse la posibilidad de entender las correspondencias entre los textos de ficción de Vargas Llosa como una muestra de sus ideas sobre la creación y la literatura es caer de una manera inocente en una postura incongruente que terminaría por olvidar el reconocimiento al arte con que se celebra la obra *vargasllosiana*. Además de menospreciar el reconocimiento artístico de su obra, se pretendería negar características propias de la poética de Mario Vargas Llosa que han dado como resultado una producción y carrera sólidas y indiscutiblemente reconocidas.

Quizás podría ser muy osado plantear la posibilidad de entender, en el futuro, la obra completa de Vargas Llosa como una especie de “comedia humana”. Nuestra intención está muy lejos de hacer comparaciones innecesarias sobre la calidad y el valor de las obras de Balzac y de Vargas Llosa. Sin embargo, dejamos abierta la posibilidad de cierta influencia de Honoré de Balzac, Marcel Proust y, sobre todo, William Faulkner en el intento de presentar una serie de interrelaciones entre sus obras que, a fin de cuentas, puedan expresar una visión realista, profunda y **conjunta** de sus variadas historias y su visión del mundo.

Los vínculos que el lector puede trazar entre las obras que componen el universo de Mario Vargas Llosa se fundamenta en un fenómeno antiguo de la literatura universal: la intertextualidad. A través de ella, pretendemos observar cómo las obras del mismo autor se convocan unas a otras de diferentes maneras. De esta misma manera, pretendemos analizar -a manera de analogía- cómo las líneas narrativas que componen las historias en una misma novela pueden generar la narración en función de las correspondencias entre distintos elementos que se convocan o se hacen referencia mutuamente. Las obras de Mario Vargas Llosa presentan, pues, una serie de relaciones intertextuales e intratextuales que sin alterar la autonomía o el sentido completo e individual de cada obra permite analizar, de manera global, tanto los elementos relacionados a los temas y a las historias mismas, como las estrategias usadas para narrarlas. Este enfoque del análisis de sus obras no implica, por supuesto, la intención deliberada de Vargas Llosa por crear los argumentos bajo esta forma premeditada<sup>4</sup>, pero sí nos permite observar y explicar un proceso de retroalimentación en la creación vargasllosiana.

---

<sup>4</sup> En el libro de Ricardo Cano Gaviria (1972) p. 86, Vargas Llosa manifiesta abiertamente que no pretendió realizar alguna zaga de sus primeras novelas a pesar de los elementos comunes entre ellas:

M. V. LL. - La verdad es que *La ciudad y los perros*, *La casa verde* y *Conversación en la Catedral* no han sido concebidas como novelas destinadas a integrar un ciclo, como novelas que se implican o se suceden de manera más o menos calculada, ni mucho menos. Han sido escritas independientemente; concebidas como historias soberanas tienen el común denominador de haber nacido de un proceso semejante. En el punto de partida de todas ellas, hay experiencias de tipo personal, vividas en distintos momentos y circunstancias, que se fundieron con

En 1997 se publicó *Cartas a un joven novelista*. Mediante este texto, Vargas Llosa pudo desarrollar abiertamente una exposición clara de sus ideas acerca de las aptitudes y actitudes de un escritor, así como de las técnicas y temas sobre la creación novelesca. En el segundo capítulo de este libro (titulado “El catoblepas”), Vargas Llosa plantea a su ficticio interlocutor una interesante imagen sobre el proceso que sigue un novelista para confeccionar sus historias. Luego de explicar que los temas surgen de la experiencia misma del escritor, Vargas Llosa trata de centrarse en la reflexión acerca de cómo surgen los temas de las novelas. Para ello, recurre a la imagen del *catoblepas* de *La tentación de San Antonio* de Flaubert:

En cuanto a los temas, creo, pues, que el novelista se alimenta de sí mismo, como el *catoblepas*, ese mítico animal que se le aparece a San Antonio en la novela de Flaubert (*La tentación de San Antonio*) y que recreó luego Borges en su *Manual de Zoología Fantástica*. El *catoblepas* es una imposible criatura que se devora a sí misma, empezando por sus pies. En un sentido menos material, desde luego, el novelista está también escarbando en su propia experiencia, en pos de asideros para inventar historias. Y no sólo para recrear personajes, episodios o paisajes a partir del material que le suministran ciertos recuerdos. También, porque encuentra en aquellos habitantes de su memoria el combustible para la voluntad que se requiere a fin de coronar con éxito ese proceso, largo y difícil, que es la forja de una novela.<sup>5</sup>

---

experiencias leídas, es decir, con experiencias de tipo cultural. Aunque están concebidas según un esquema más o menos semejante, sus mundos son totalmente independientes, tanto desde el punto de vista temático como desde el punto de vista formal. Claro, todas ellas se refieren a los distintos aspectos y niveles de una misma realidad -personajes, situaciones y temas más o menos semejantes- lo cual ha hecho que las formas en que están encarnados esos asuntos tengan, del mismo modo, ciertas similitudes. A no ser por su ambición totalizadora, no sé por qué otros motivos, exactamente, los críticos podrían pensar que integran una especie de ciclo novelístico (...)

Hay que tener en cuenta además que estas declaraciones no consideraban, obviamente, la mayoría de novelas escritas en las siguientes décadas.

<sup>5</sup> Vargas Llosa, Mario (1997) p. 27

Si relacionamos estas ideas de cómo el escritor es una especie de *catoblepas* con la manera en que una novela se alimenta o retroalimenta de otra u otras, podríamos plantear la imagen de Mario Vargas Llosa como el creador de un verdadero *catoblepas*. Las obras de Vargas Llosa mantienen una comunicación entre ellas que posibilita tratarlas como una entidad nacida de un solo escritor y que a manera de un *catoblepas* se retroalimentan constantemente, desde *Los jefes* -desde sus pies- hasta *Travesuras de la niña mala*, por citar la última obra de ficción. Trasladamos la idea del escritor como *catoblepas* a las obras mismas, como un verdadero *catoblepas*, pues nuestra perspectiva de estudio reflejará principalmente a la obra como una perenne escultura a confeccionarse en un afán totalizante de reflejar el universo del autor.

Sin embargo, la obra vista como un verdadero *catoblepas* no sólo pretende mostrar la retroalimentación desde las correspondencias temáticas o de contenido que guardan los textos entre sí. En el presente trabajo enfocaremos, además de aspectos temáticos vinculados a los personajes y su entorno, los recursos narrativos que permiten trazar características típicas de la obra entera. Estos recursos narrativos nos ofrecen algunos rasgos que definen la poética de Mario Vargas Llosa.

En 1998, Efraín Kristal publicó un trabajo muy importante sobre la obra del novelista, titulado *Temptation of the word. The novels of Mario Vargas Llosa*. Entre otros aspectos, se observan las relaciones intertextuales que se pueden observar entre las obras de Vargas Llosa y otros escritores. De esta manera, se abordan los elementos que corresponden a claras influencias, reminiscencias de lecturas o “préstamos creativos” de Hugo, Flaubert, Martorell, Tolstoi -entre otros escritores- y de Camus, Berlin, Popper -entre otros pensadores. Si bien el libro de Kristal tiende los puentes intertextuales para interpretar y considerar la obra de Mario Vargas Llosa a la luz de un canon literario, nuestra propuesta en esta tesis no pretende continuar este enfoque. No abarcaremos las correspondencias, fuentes, influencias ni relaciones -válidas y fundamentales,

por cierto- con otros autores. Como un enfoque exógeno importante de las relaciones intertextuales de la poética de Vargas Llosa, remitimos al certero trabajo de Kristal. Nuestro análisis se enfoca, más bien, desde la perspectiva endógena del autor. Es decir, nuestras referencias estarán destinadas sólo a la obra de Vargas Llosa, para interpretarla consigo misma. Por eso, la figura del *catoblepas* enguyéndose a sí mismo (y no de un ser que devora a los otros) es el símbolo elegido como motivo rector de nuestro trabajo.

Por otro lado, para observar el fenómeno de intertextualidad que da vida a la figura del *catoblepas* en sus obras, nuestra tesis se divide en tres capítulos. En el primero, haremos un repaso de los principales enfoques que se han dado al término a partir de los conceptos de “dialogismo” y “polifonía” de Mijail Bajtín. Observaremos cómo Julia Kristeva bautiza el fenómeno y que desde entonces se ha desarrollado un debate alrededor de aproximaciones y detalles originados por estudiosos de la talla de Genette o de Eco, por citar algunos ejemplos. Asimismo, explicaremos cómo adaptamos las relaciones intertextuales a nuestro *corpus* - compuesto por las obras de ficción y no ficcionales de Vargas Llosa- según la perspectiva intertextual misma (componentes o elementos entre textos) o la perspectiva intratextual (componentes o elementos de un mismo texto entre líneas narrativas). Para reforzar el análisis, comentaremos las palabras clave que el mismo Vargas Llosa utiliza en sus estudios –como la teoría de los demonios o los vasos comunicantes- para aprovecharlas como nociones útiles a nuestra propia investigación.

El segundo capítulo de nuestro trabajo enfocará la manera como se aplica la intratextualidad en tres obras. Hemos escogido *La tía Julia y el escribidor* pues servirá como un sencillo ejemplo de cómo las líneas narrativas que la estructuran generan la historia. Se trata de un ejemplo adecuado pues las líneas narrativas son sólo dos (asociadas a los capítulos pares e impares) y, para desarrollar la narración, se refieren una a otra, a pesar de presentarse aparentemente autónomas.

Esta forma de construir la ficción en más de una línea narrativa que se comunica, retroalimenta, a través de sus componentes –en este caso, capítulos pares que inciden en los capítulos impares y viceversa-, se puede observar en muchas otras obras del autor. Los vasos comunicantes que las convocan son diversos y en casos como en *Conversación en la Catedral* son complejos, pues las líneas narrativas asumen no sólo tiempos diferentes sino discursos, perspectivas y hasta ámbitos como la conciencia que evidencian el trabajo en la estructura de las líneas narrativas que la componen. Por ello, *La tía Julia y el escribidor* es el modelo con el que pretendemos mostrar de la manera más sencilla aquello que el autor ha trabajado hasta explotar al máximo y consagrar como una de sus características literarias. *Historia de Mayta*, ha sido escogida como una novela que demuestra cómo la intratextualidad puede darse aun cuando las líneas narrativas ingresen en un juego de metaficción. Es decir, la intratextualidad puede desarrollarse más allá de un nivel básico de ficción y plasmarse en ejercicios o experimentos narrativos. *Elogio de la madrastra*, por su parte, es un ejemplo de un tipo de retroalimentación que excede el campo netamente literario y propone una relación con un arte no literario: la pintura. La observación de las reproducciones de los cuadros se conjugan con la lectura de los capítulos que –remitidos unos en otros- constituyen un ejemplo de relaciones intratextuales de componentes literarios con componentes plásticos que apelan e implican, evidentemente, otra decodificación.

En el tercer capítulo analizaremos propiamente los elementos que permiten la intertextualidad, la interconexión de obras mediante roles, ambientes, motivos, situaciones, personajes en sí, espacios, temas y otros aspectos productos de los demonios del autor. Todos estos considerados marcas recurrentes de la poética de nuestro autor.

Sin la intención de cuadrricular la obra completa de Mario Vargas Llosa, evitando construir rígidos esquemas sobre los que se amolden los textos, y respetando la individualidad y maestría

de cada novela o pieza teatral, este trabajo pretende hacer énfasis en los puentes que unen las diferentes obras del autor, y en aquellos elementos que se enlazan entre sí para cohesionar las partes en que se dividen las historias. Pretendemos enfocar la obra misma como una entidad que a lo largo del tiempo y con la aparición de cada nueva novela nos ha ido revelando poco a poco aquellos vínculos que identificamos como una conversación entre cada texto y un guiño al lector atento y gratificado por este *catoblepas* que continúa retroalimentándose aun hoy.



## Capítulo I

### Marco teórico

#### *Estado de la cuestión. Sobre las nociones teóricas de Intratextualidad e Intertextualidad*

##### *Sobre el fenómeno*

En un texto publicado en la revista *Sur*<sup>6</sup>, Jorge Luis Borges planteó sus primeros acercamientos literarios sobre la noción de “La Biblioteca Total”. Con la publicación de *Ficciones*, la idea tomó forma desde una nueva versión de cuento bajo el título “La Biblioteca de Babel”. La imagen de una biblioteca que contenga todo el saber se análoga al universo, de donde se desprende también el conocido término del “universo literario (narrativo, en el caso que nos compete) de un autor”. En el cuento referido de *Ficciones*, Borges describe aquel “universo (que otros llaman la Biblioteca)” como una construcción presumiblemente infinita y hexagonal de compartimientos y salas que contienen anaqueles con volúmenes aparentemente ordenados y establecidos por la tradición de bibliotecarios durante generaciones. En el relato se busca la verdad oculta en aquellas relaciones que se puedan esconder entre volúmenes de libros, secciones, salas, hexágonos. Por supuesto que el argumento del relato de Borges contiene diferentes posibilidades de interpretación alegórica: la biblioteca como el orden (y todas las acepciones del discurso existencialista) que se impone en la vida, la biblioteca como el espacio conjetural de las relaciones humanas, la biblioteca como la historia de la humanidad, entre muchas otras. Desde nuestra perspectiva, queremos utilizar la imagen de Borges para ilustrar el fenómeno de la

---

<sup>6</sup> Siguiendo la indicación en el “Prólogo” de su libro *Ficciones*, se trata del texto “La biblioteca total” que apareció en *Sur*, número 59.

intertextualidad. Como en “La Biblioteca Total” o en “La Biblioteca de Babilonia”, existe una larga tradición de investigadores que, en pos de comprender el orden subyacente -de aprehender el conocimiento implícito-, deben acceder a hexágonos diferentes, cotejar y comparar volúmenes y anaqueles. Sólo con la intención de abarcar la biblioteca total es posible alcanzar una visión enriquecedora; quizá imposible, demasiado pretenciosa, pero definidora del espíritu de investigación. Quizá sea la respuesta agotada que explique las causalidades de las historias. El anhelo por abarcar el conocimiento, desde diferentes perspectivas, se ha puesto en práctica desde siempre con el cotejo y comparación de tradiciones, de explicaciones, de teorías, de libros, de obras en conjunto. Por ello, la intertextualidad es quizá la forma más cercana a abarcar el conocimiento en detalle; buscando en las relaciones entre libros y textos, la respuesta al conocimiento de la totalidad en los intersticios.

Amplio, variado y complejo, es el campo que los estudios de teoría literaria encuentran en la reflexión sobre la noción de *intertextualidad*. Esto se debe a las diferentes formas o maneras en que los textos influyen -se refieren, se implican, se sugieren- unos en otros. Esta noción puede definirse, en un sentido amplio, como todo tipo de relaciones que se establecen entre textos literarios, siempre y cuando uno se reconozca –total o parcialmente- en el otro y pueda ampliar las posibilidades de lectura, interpretación o significado. Si bien es cierto, la intertextualidad ha estado presente desde los primeros tiempos en la literatura, este fenómeno cobró notoriedad e importancia de la mano del desarrollo de la teoría literaria. Es así que en el siglo XX las reflexiones y la discusión alcanzan un punto clave en el carácter de esta noción. Teniendo como punto de referencia a los dramaturgos griegos clásicos, por ejemplo, se puede plantear que la recepción de sus obras está vinculada, de manera determinante, con la composición ejecutada a partir de textos anteriores y de relecturas de mitos o cantos primitivos. Ya sea en la reelaboración del tema, en la insistencia por trazar una saga o el relato de un personaje famoso, en el estilo de

composición, en la reescritura, relectura o composición a partir de la influencia de un texto anterior, la intertextualidad ha estado presente siempre en la literatura. Pero es sólo durante la segunda mitad del siglo XX cuando recibe tal nombre; cuando se proponen teorías que entienden la intertextualidad como la mejor concreción de la idea de literariedad; cuando se la entiende como un fenómeno espontáneo de los planteamientos intelectuales del pensamiento posmoderno<sup>7</sup>. La discusión gira en torno a muchos nombres, significados, variantes y divisiones que se han asociado al tema en parte o en su totalidad. A pesar de las diferencias en las consideraciones del fenómeno, una manera fundamental de comprender la intertextualidad es observar que todo texto literario posee, detrás de su composición, un canon del cual se nutre y hacia el cual se dirige; al cual puede reconocer como fuente de creación parcial o total. En ese sentido, todo acto de creación, sin restar méritos propios e individuales al escritor, es más bien una forma de cocreación, una forma de aceptar que se crea o se lee a partir de otros textos de base. Aun la obra más creativa, sui generis, o de vanguardia tendrá marcas de intertextualidad, heredadas del acervo literario. Esto evidentemente, se relaciona con la idea de que todo creador es, a su vez o ante todo, un lector. Y este lector no puede desasociar de su experiencia el cúmulo de lecturas que le darán pie a la creación de nuevos textos. Siguiendo la sentencia de Umberto Eco -“Ningún texto

---

<sup>7</sup> Amelia Sanz Cabrerizo (1995) reconoce, en primer lugar, el nacimiento del término acuñado por Julia Kristeva entre sus investigaciones de 1966 y 1977 (p. 345). Y, en segundo lugar, explica la actualidad de los estudios sobre intertextualidad y resume este punto de la siguiente manera (p. 341):

Forjada en los años 20, la noción brota con fuerza en los 60 hasta convertirse en bandera de la postmodernidad, no sin batallar (y mucho) contra la tradicional crítica de fuentes y contra las especulaciones postestructuralistas. Muchos son los que aseguran además que se trata de un rasgo distintivo de la “literariedad” del s.XX.

Por su parte, Pavao Pavlicic (1991, p.65) relaciona esta idea con el concepto de posmodernidad de la siguiente manera:

Como procedimiento literario, la intertextualidad ha existido durante siglos, pero sólo nuestro tiempo – postmodernista- ha desarrollado la capacidad de percibir la importancia de este fenómeno, de describirlo, de definirlo. O sea, la postmoderna es una época con un sentido de la historia marcadamente desarrollado: todos los períodos artísticos se han desarrollado, en lo fundamental, en oposición a la época precedente, mientras que el postmoderno toma en cuenta toda la tradición anterior a él. Precisamente por eso, también las diferencias fundamentales entre el arte moderno y el postmoderno hay que buscarlas en su actitud hacia el pasado, y este pasado es tanto la tradición artística como la historia en general. Dicho de la manera más simple, la diferencia consiste en que el modernismo se esfuerza por romper con el pasado, y el postmodernismo, por incluir dentro de sí el pasado.

se lee independientemente de la experiencia que el lector tiene de otros textos”<sup>8</sup>-, podemos inferir que tampoco, ningún creador puede escribir textos desligados del canon que su lectura y cultura le proveen.

Ahora bien, no necesariamente la intertextualidad va en detrimento de la calidad creativa del autor o de su capacidad de innovación. Por el contrario, la intertextualidad reconoce el carácter tradicional de la literatura que ha hecho que el hombre ordene, agrupe, cite, se remita a ciertas fuentes, parodie, haga analogías en función de aquella información guardada en el canon literario. A su vez, el canon permite que tanto el autor como el lector se reconozcan en la tradición y cultura literarias, desde las cuales se desarrollarán como miembros, ya que -mediante las bibliotecas públicas o privadas, y la memoria oral- se les ofrece una inagotable mirada *hacia atrás* para continuar la marcha de los textos. Son, así, las nuevas perspectivas, los complementos y la recreación -que no necesariamente caen en la copia burda- lo que hace de la intertextualidad una prueba del valor de la tradición textual y no una coartada para la escasez de creatividad o el plagio. Considerando las nociones del Diccionario Terminológico de las Literaturas Románicas (1995), la intertextualidad se diferencia del plagio porque éste es una imitación literal voluntaria, que resulta ser una especie de calco que se da a conocer como propiedad literaria personal y que no reconoce su verdadera fuente. Tampoco es un pastiche (“imitación servil por incapacidad, pero con aspiración a lo genuino”). Y sin embargo, en ciertos casos y bajo algunas consideraciones, la intertextualidad podría acercarse a los términos *parodia* e *imitación*. Desde los clásicos, e impulsada luego por el Humanismo renacentista, la parodia reconoce el modelo original sobre el cual se crea la distancia que marca el genio creador que ridiculiza o deforma el modelo literario. En una deformación -con innovaciones originales- que, más bien, transforme o reelabore los significados, se encuentra la relación de la parodia con la intertextualidad. Teniendo

---

<sup>8</sup> Eco, Umberto (1981), p.116

en cuenta estas consideraciones, podría entenderse que la parodia se aleja del calco para dar paso a la creatividad sobre la base de una obra ya compuesta. Desde esta perspectiva, la intertextualidad puede guardar semejanzas con la parodia siempre y cuando no sea imperativo copiar la misma obra, sólo con un tono cómico, que ridiculice, y que la haga diferente. Guarda semejanzas con la parodia porque aporta significados que en el texto original no se consideraban. En cuanto a la imitación (o *imitatio*), la intertextualidad se relaciona más en cuanto al estilo o a los tópicos reelaborados. La imitación estaba permitida y recomendada en la antigüedad, incluso por Horacio en su *Ars poetica*, con tal de mostrar las fuentes, no esclavizarse a ella y apelar al patrimonio común de las materias. No se trataba de una innovación, sino de una modificación de algo ya conocido. Desde este punto de vista, como lo reconoce Francis Goyet, la intertextualidad comparte con la imitación el hecho de que exista un texto que remita “a otros textos que lo preceden: el corpus literario, como un ave fénix, renace sin cesar de sus propias cenizas”.<sup>9</sup> Y, sin embargo, siguiendo todavía a Goyet, debemos observar claramente las distinciones entre ambos términos a partir del deslinde de la palabra *alusión*<sup>10</sup>. La intertextualidad alude a otros textos, no los copia o modifica levemente. De esta manera, garantiza su cuota original y creativa, sin negar el vínculo con los textos anteriores. La imitación clásica, o teoría de la *imitatio*, negaba el componente de originalidad que justamente la intertextualidad posee. Sea en ausencia o en presencia, la alusión es el vínculo que permite trazar las relaciones intertextuales entre diferentes obras y que distingue a la intertextualidad de la imitación.

Por otro lado, la intertextualidad, en tanto fenómeno artístico, puede tener diversas maneras de expresión ya que se basa en un discurso relativo a otros discursos. La intertextualidad no es

---

<sup>9</sup> Goyet Francis (1999) p.65

<sup>10</sup> Ibid. (p.66): “la alusión en el sentido moderno, que aparece en la época del clasicismo, es una especie de guiño, de sobrentendido”.

necesariamente un fenómeno que se circunscribe a los límites de la literatura, sino que puede tomar elementos de otros discursos. Este préstamo de elementos de otras materias hace que el carácter de la intertextualidad se vuelva más complejo y que, inclusive, se aparte de ámbitos estrictamente literarios para relacionar otro tipo de discursos artísticos. De esta manera, siempre y cuando la relación entre el discurso literario y, por ejemplo, ilustraciones -que corresponderían al registro pictórico (no literario)- creen un significado, podemos entender que -de una manera compleja, pero válida y significativa- la intertextualidad tiene un sentido pertinente en la creación. Esta idea podría estar ligada al concepto de Tynianov acerca “de la obra literaria como una doble red de relaciones diferenciales: relaciones con textos literarios anteriores y con sistemas de significación no literarios”<sup>11</sup>. O, como lo reconoce Blanca Gómez en sus conclusiones sobre el acercamiento a la novela de García Márquez, *Del amor y otros demonios*:<sup>12</sup>

La lectura intertextual conlleva a la investigación interdisciplinaria y abre nuevas posibilidades para la integración de las áreas (...) El nuevo concepto de lectura que proponemos parte del reconocimiento de la multiplicidad de códigos que rodean los procesos de recepción y producción textual.

“Concebir la lectura como un proceso semiótico, intertextual e interdisciplinario” –como lo afirma Blanca Gómez- propone acceder a otros ámbitos de expresión que conjuguen sus significados con los textos literarios<sup>13</sup>.

---

<sup>11</sup> Sanz, Amelia (1995) p. 345

<sup>12</sup> Gómez Buendía, Blanca; Castillo Myriam (1999) p. 61

<sup>13</sup> Por nuestra parte, aprovechamos esta posibilidad para explicar las relaciones intratextuales que se observan en *Elogio de la madrastra* de Mario Vargas Llosa y que analizaremos en el segundo capítulo de esta tesis.

### *La intertextualidad en los estudios literarios. Primeros conceptos.*

Si bien la intertextualidad ha sido estudiada por especialistas desde el siglo XIX<sup>14</sup>, durante el siglo XX, se ha abordado el tema acerca de las diversas formas como se presenta el fenómeno desde diferentes perspectivas de análisis. Algunas ideas se han opuesto entre sí, otras se han reelaborado; ciertos teóricos se han encargado de explicar similares efectos a los que han bautizado con diferentes títulos, otros han entrado en discusión constante a causa de infaltables detalles o imprecisiones. Sin duda, el debate se inicia ante la dificultad de definir exactamente qué es intertextualidad y ésta ha sido una de las importantes tareas durante la segunda mitad del siglo XX para académicos, críticos y literatos. Sobre la etimología del término *intertextualidad* concordamos con la propuesta que Blanca Gómez expone en su capítulo “Hacia una teoría de la intertextualidad”.<sup>15</sup> La noción corresponde a la forma sustantivada del adjetivo *intertextual*. La palabra posee el prefijo *inter*, la base *textual* y el sufijo *dad* que ordenan su significado de la siguiente manera:

<i>inter</i> :	reciprocidad
<i>textual</i> :	relativo al <i>texto</i> (del latín <i>téxere</i> , que significa tejer o tramar), tejido o tramado
<i>dad</i> :	designación de cualidad

De esta manera, se puede entender que el término *intertextualidad* designa la significación que nos proporcionan las relaciones que se establecen entre textos. Para acceder a esta significación, hay que considerar, además, que las alusiones, huellas o referencias de lectura –la intertextualidad de los textos- se encuentran sumidas en el contexto que el productor y el receptor de los textos comparten. Esta explicación, así como el origen del término con ribetes semióticos,

<sup>14</sup> Goyet, Francis (1999) p.65

<sup>15</sup> Gómez, Blanca (1999)

proviene de la propuesta de Julia Kristeva, y, sin embargo, debemos remitirnos antes a Mijaíl Bajtín, de cuya teoría parte Kristeva para postular sus propias ideas.

Mijail Bajtín ha profundizado en el tema -indirectamente y sin hacer aún uso del término- al delimitar la perspectiva desde la cual se puede uno servir de la intertextualidad. De la teoría bajtiniana acerca del dialogismo y la polifonía<sup>16</sup> se pueden trazar las líneas que permiten la analogía con la intertextualidad. El dialogismo, como lo explica Bajtín se basa en:

La pluralidad de voces y conciencias independientes e inconfundibles, la auténtica polifonía de voces autónomas (...). En sus obras [las de Dostoievski] no se desenvuelve la pluralidad de caracteres y de destinos dentro de un único mundo objetivo a la luz de la unitaria conciencia del autor, sino que se combina precisamente la pluralidad de las conciencias autónomas con sus mundos correspondientes, formando la unidad de un determinado acontecimiento y conservando su carácter inconfundible.<sup>17</sup>

La polifonía y el dialogismo, no sólo se observan en el discurso y mentalidad de los personajes en las obras de Dostoievski, sino también en la organización, estructura y componentes de la novela:

(...) los elementos más dispares en las obras de Dostoievski se distribuyen entre varios mundos y varias conciencias con derechos iguales, no se dan en un mismo horizonte sino en varios, completos y equitativos, y no es el material inmediato sino estos mundos, estas conciencias con sus horizontes, los que se combinan en una unidad suprema, es decir, en la unidad de la novela polifónica.<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> Acerca de estos conceptos, y del tema en general, consultar el completo análisis que sobre la polifonía y el dialogismo propone Bajtín (1993), y como complemento de todo esto, remitirse a Bajtín (1998).

<sup>17</sup> Bajtín, Mijaíl (1993) p. 16-17

<sup>18</sup> Ibid., p.30

El dialogismo y la pluralidad son, en suma, una interacción comunicativa que desarrolla la novela polifónica, no monológica. La palabra “interacción” (comunicativa) es el punto de partida para asociar la intertextualidad con las ideas de Bajtín. En líneas generales, mediante el dialogismo intertextual se corroboran las posibilidades lícitas e infinitas que posee un texto artístico de erigirse sobre la base de influencias reconocibles y de sutiles reproducciones de otros textos. Esto se debe a la capacidad de la cultura de insertar en cualquier tipo de práctica discursiva distintas formas de comunicación verbal<sup>19</sup>. El texto literario se convierte en un tejido de múltiples voces, huellas de otros discursos, que el lector puede identificar. Finalmente, el dialogismo

sugiere que cada texto forma una intersección de superficies textuales. Todos los textos son estructuras de fórmulas anónimas insertadas en el lenguaje, variaciones sobre esas fórmulas, citas conscientes o inconscientes, confluencias e inversiones de otros textos. En el sentido más amplio, el dialogismo intertextual se refiere a las posibilidades infinitas y siempre abiertas generadas por todas las prácticas discursivas de una cultura, la matriz completa de verbalizaciones comunicativas en el interior de las cuales se sitúa el texto artístico, y que alcanzan al texto no sólo a través de influencias reconocibles sino también a través de un sutil proceso de diseminación.<sup>20</sup>

Con la interpretación de estos conceptos bajtinianos, Julia Kristeva acuñó el término *intertextualidad* en el debate de los años sesenta. De sus clásicos artículos publicados en las

---

<sup>19</sup> Como lo explica claramente Martínez Fernández (2001, p.53): “Frente o al lado de la palabra objetual y de la palabra directa, denotativa, autorial, se alza la interacción de voces, la palabra como asunción de la palabra “ajena”, de la voz del otro. Se opone, por lo tanto, a la voz fonológica, normativa, autoritaria. (...) El lenguaje es una propiedad colectiva. Y en cuanto voces de otros no nos llegan de forma neutra, sino cargadas, “idelogizadas”, configuradas con intuiciones ajenas, de otros...”

<sup>20</sup> Stam, Robert (1999) p. 232

revistas *Critique* y *Tel quel*, destaca “Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman”<sup>21</sup> al que se le considera el punto de partida del término moderno. Para Kristeva, la intertextualidad nace de la idea del texto como relectura, énfasis en ciertos elementos y desplazamiento de contenido o información de otros textos. En otras palabras, para comprender los efectos que produce la intertextualidad en las obras literarias uno debe entender también el proceso de selección, extracción, transformación y transgresión de modelos: “Los lectores no reconocen en los textos más que segmentos de otros escritos que han sido olvidados por los escritores gracias a una cierta amnesia liberadora”<sup>22</sup>. Esta interpretación sobre Kristeva es muy ilustrativa para entender la manera en que la intertextualidad puede entenderse como una huella de un texto que queda impresa en la arena de otro; esta huella puede ser profunda, leve o casi imperceptible, pero es huella al fin. En sus teorías semióticas sobre el texto, Kristeva hace énfasis en la manera en que un texto mismo expresa cómo ha sido producido (productividad del texto). Todo texto es un mosaico de citas y, en tal medida, todo texto es la absorción y transformación de otro. El receptor de la obra puede enriquecer el análisis de la lectura si se le permite acceder a la deconstrucción del sistema o a la deconstrucción de las funciones de la obra. Entonces, la confluencia y las inversiones de otros textos en una obra pueden otorgar ciertos significados que serán aprovechados en la interpretación cabal del texto. Así, por ejemplo, en el quinto capítulo de su libro *El texto de la novela*, titulado “Intertextualidad” ilustra la ampliación de los significados en la obra *Jehan de Saintré* de Antoine La Sale. En este capítulo, Kristeva concluye que las transformaciones de significación de esta obra se producen por el espacio intertextual, con el cual la novela se encuentra en “relaciones de modificación”. Kristeva no duda en relacionar su planteamiento con los términos usados por Bajtín. “La novela, en su campo transformacional e

---

<sup>21</sup> Kristeva, Julia. “Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman”, *Critique*, XXXIII. Num. 239, 1967, p. 438-465. Para la consulta de los otros artículos aludidos de Julia Kristeva sobre el tema, remitirse a la nota 7 de Amelia Sanz (1995) p. 345.

<sup>22</sup> Sanz, Amelia (1995) p. 345

intertextual no puede ser leída más que como POLIFONÍA. No hay novela lineal, (...); toda novela es ya, de un modo más o menos manifiesto, polifónica”.<sup>23</sup> En *La révolution du langage poétique*, para Kristeva, la intertextualidad entendida como una transposición de signos de una obra a otra, cumple un papel fundamental si se otorga -a dicha transposición- una nueva articulación tanto en el enunciado mismo como en el significado en sí. Esta idea de movilidad de los significados constituye un aporte importante en la explicación de la naturaleza del fenómeno intertextual ya que incluye no sólo un intercambio textual sino un diálogo de contextos culturales.

Julia Kristeva y Mijaíl Bajtín son los fundamentos de la teoría más actual sobre la intertextualidad. Ellos han sentado las bases de la lectura intertextual mediante las diferencias, los opuestos, las interferencias en el texto en relación con otros discursos. La idea de diálogo que refuerza el sentido es fundamental para valorar la intertextualidad. Ambos consideran que “todo texto forma un ‘mosaico de citas’, un palimpsesto de huellas, donde otros textos pueden ser leídos”.<sup>24</sup> Y, aunque Roland Barthes desarrolló sus ideas al respecto en su ensayo *Teoría del texto*, son los postulados de Kristeva los que han permitido el desarrollo de una perspectiva más amplia, como se verá a continuación, con autores entre los que destaca Gérard Genette.

### ***Ampliación y actualidad del término***

Con una propuesta amplia y, quizá, polémica sobre la intertextualidad, Gerard Genette plantea su teoría más desarrollada sobre el tema. *Palimpsestos* (1982) es un texto importante en la materia; algunos lo consideran como un hito que marca la madurez del término, otros lo ven como un simple modelo formal o metodológico de los conceptos ya enredados de por sí en la discusión. La investigación de las formas en las que se reconoce la intertextualidad se desarrolla con

---

<sup>23</sup> Kristeva, Julia (1981) p. 248

<sup>24</sup> Stam, Robert. (1999) p. 233

profundidad a partir de múltiples perspectivas. El primer cambio radical que inserta Genette en la discusión es la innovación del término: cambia la noción de *intertextualidad* por la abarcadora noción de *transtextualidad*. Genette tiene una idea de transtextualidad no muy distinta, aunque más completa, de la que se ha manejado sobre intertextualidad. La transtextualidad es todo aquello que relaciona un texto con otro -u otros- de una manera implícita o explícita. Es necesario rebautizar el fenómeno y asume este nuevo término, pues considera que hay cinco tipos de transtextualidad y, entre ellos, incluye a la misma intertextualidad. En otras palabras, concluye que el término *intertextualidad* no se da abasto para reunir en él a las diferentes relaciones que acoge el término *transtextualidad*. El término *transtextualidad*, por su parte, amplía el horizonte de relaciones y se compone o divide en cinco modalidades: intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad, architextualidad, hipertextualidad. En primer lugar, Genette precisa la noción de *Intertextualidad* como una suerte de “copresencia” de dos obras mediante la cita (simple y entre comillas), el plagio (copia literal no manifestada como tal) o la alusión (referencia que no se nombra, pero que se puede reconocer). En segundo lugar, presenta la *Paratextualidad* como la relación que mantiene un texto con su paratexto; es decir, con el título, prefacio, posfacio, epígrafe, dedicatoria, ilustraciones, cubierta, etcétera: todos los mensajes accesorios y comentarios que rodean al texto. En tercer lugar, define la *Metatextualidad* como la relación crítica entre un texto y otro: uno comenta o evoca a otro de manera explícita o implícita, respectivamente. En otras palabras, resulta ser un comentario que convoca un texto con otro. En cuarto lugar, Genette entiende por *Architextualidad* al rechazo o aceptación que produce un texto por caracterizarse -directa o indirectamente- dentro de un género a partir de su título. Evidentemente, este tipo de relación transtextual está relacionado a las taxonomías genéricas, o formas de disposición de los textos en géneros. De tal manera, caracterizarse como poema, ensayo, cuento, memorias, tragedia, etcétera, a partir del mismo título de la obra determina un

tipo de recepción del lector, quien asume la posible relación de una obra determinada con una tradición de textos del mismo género que la preceden<sup>25</sup>. Finalmente, el quinto tipo de relación transtextual es la *Hipertextualidad* que relaciona dos nociones o roles que cumplen las obras: el “hipotexto” y el “hipertexto”. Esta relación se basa en toda operación transformadora que un texto puede realizar en otro. Es decir, sobre la existencia previa de un *hipotexto* se crea un segundo texto llamado *hipertexto* que modifica o amplía al primero. Esta modificación se da mediante la transformación (con énfasis en el texto original), por un lado, la cual se manifiesta en la parodia, el travestismo y la transposición. Por otro lado, se da a través de la imitación (con énfasis en el estilo original), la cual incluye –a su vez- el pastiche, la imitación satírica y la imitación seria. Estos cinco tipos de relaciones transtextuales se pueden y deberían apreciar vinculados entre sí. En *Palimpsestos*, sin embargo, Genette se dedica a poner en práctica la hipertextualidad, sobre la cual profundiza en precisiones, descripciones y categorizaciones aplicadas a ejemplos literarios. El título de su libro, justamente concentra la idea de la lectura intertextual: enriquecer el significado que se descubre con una lectura que devela las relaciones y significados en función de otra(s) obra(s) anterior(es). Y, siguiendo a Blanca Gómez, se puede concluir que

---

<sup>25</sup> Los posibles problemas a los que nos enfrenta este tipo de relación transtextual se orientarían a considerar con determinación las características relevantes que insertan a un texto en un determinado marco o género; a tener la claridad absoluta de la composición del género; y al enfrentamiento de obras multigenéricas y/o agenéricas. Consideremos la refutación expuesta en Robert Stam (1999), p. 237-238:

(Juri Lotman, en la misma línea, habla de **errores de género**, situaciones en las que los críticos son inducidos a atribuir de forma errónea un estatus genérico (...) confundiendo así sus características textuales.) El rechazo de un texto a designarse a sí mismo homogéneamente, por otro lado, provoca a menudo debate acerca del género “real” del texto o la confluencia de géneros. (Una aproximación bakhtiniana permitiría un estatus multigenérico de un texto)

A esas relaciones “librescas” es a lo que Genette llama “literatura en segundo grado”, es decir, literatura fundada en otros textos. Por ello, el término *palimpsestos* acude a explicar, de manera general, “como un texto se superpone al otro al que no oculta del todo sino que lo deja ver por transparencia”<sup>26</sup>

Genette da un salto más al establecer esta compleja red de relaciones entre textos que permite recuperar vínculos (como el paratextual o el architextual) que no fueron estrictamente considerados por sus antecesores. Aunque Genette complique el panorama con más terminología o precise el fenómeno en su compleja manifestación, resulta ser una voz determinante en el debate.

A pesar de que en las anteriores posturas el rol del receptor está presente, no es sino en los postulados de Michael Riffaterre y de Umberto Eco donde obtiene un valor fundamental en las relaciones intertextuales.<sup>27</sup> En 1979, siguiendo una línea estilística, Riffaterre publica *La production du texte* y con ello orienta la intertextualidad hacia el proceso de recepción de los textos o “escuchas plurales”. Así, propone la categoría del “archilector” como receptor preparado –o conjunto de informadores de lecturas-, capaz de enriquecer su interpretación gracias a que puede ubicar ciertas referencias intertextuales. El archilector se convierte en la lectura ideal, conjunción de lecturas de un determinado texto que le permiten identificar dentro del estilo de un autor. Para Riffaterre, el intertexto no se puede limitar a un corpus determinado pues resulta ser el conjunto de lecturas que se encuentran en la memoria del lector. Éste es el eje desde el cual se podrán trazar las múltiples relaciones intertextuales; su memoria cataliza estas relaciones.

---

<sup>26</sup> Gómez, Blanca (1999) p. 32. Los enunciados entre comillas son citados del propio texto de Genette.

<sup>27</sup> Añadimos también el texto de Roland Barthes, *El placer del texto y Lección inaugural* como parte de las reflexiones sobre el autor y las relaciones entre textos. Aunque de una manera un poco subjetiva, pero interesante, Barthes reflexiona también sobre el valor del lector, del hedonismo en su práctica y del fin u objetivo de todo libro en su lectura.

Entiende, además, que la intertextualidad es un fenómeno orientador de la lectura de un texto y que tiene injerencia en la interpretación del mismo. En suma, el corpus intertextual (intertexto) se encuentra prefijado en la recepción y adquiere función plena para la interpretación mediante la intertextualidad. De acuerdo con todo esto, la percepción del lector es la que tiende los puentes entre un texto leído y los que lo preceden, es decir, la tradición. Con ello, procuraba acercar el valor estilístico de una obra al lector, pues si los rasgos estilísticos específicos eran percibidos sólo por la crítica, de poco servía la lectura. Es muy importante, por ello, considerar que de la perspectiva de Riffaterre se infiere que la intertextualidad se relaciona así mismo con la literariedad, aquello que permite que las obras literarias se reconozcan como tal. Esto se observa al proponérsenos que en la relación intertextual entre una obra y otras que la preceden se encuentra la posibilidad de verificar el funcionamiento del canon y sus divisiones genéricas<sup>28</sup>. A pesar de sus limitaciones e imprecisiones –incluso al basarse en la noción de un lector ideal- esta primera propuesta -que hace del receptor el generador de la intertextualidad- sigue algunas pautas ya planteadas por sus antecesores, como Kristeva, pero desde una óptica propia, que abre nuevas consideraciones en el debate<sup>29</sup> y pone en relieve el valor fundamental de la participación del lector.

Por su parte, la interacción del texto y el lector son también fundamentales para la postura de Umberto Eco. En sus textos *Lector in fabula* y *Seis paseos por los bosques narrativos*, Eco nos ofrece lo mejor de sus consideraciones sobre el papel del lector en función de la obra. La comprensión de un texto implica realizar operaciones al interior del lector que nos remitan a la

---

<sup>28</sup> Sanz, Amelia (1995) p.346, lo sintetiza así:

Michael Riffaterre considera la intertextualidad como la percepción por parte del lector de las relaciones entre una obra y otras que la preceden, componente esencial de la literariedad por cuanto que la función estética de un texto reposa sobre la posibilidad de integrar un texto en una tradición o en un género.

<sup>29</sup> A la par de la postura de Riffaterre se suele considerar la de Paul Zumthor quien postula el papel de la historia en la tradición de textos que la memoria rescata para activar la intertextualidad. Según Zumthor, la memoria tendría un carácter de época y de contexto cultural que permite que las obras dialoguen intertextualmente de manera sincrónica y diacrónica. Estos postulados amplían y siguen la perspectiva de Riffaterre.

experiencia de lectura si es que se necesita ampliar o enriquecer un significado. Por ello, Eco propone un “lector modelo” (cooperativo) y explica la existencia de marcos o cuadros intertextuales que proponen un espacio de referencias a disposición de este lector.

En este sentido, *un cuadro es siempre un texto virtual o una historia condensada*. (...) La competencia intertextual (periferia extrema de una enciclopedia) abarca *todos* los sistemas semióticos con que el lector está familiarizado. (...) En realidad, los cuadros intertextuales podrían compararse con los *topoi* de la retórica clásica y con los motivos de los que se ha hablado desde la época de Veselovski. (...) habría que llegar a establecer jerarquías de cuadros y, dentro de ese marco, los motivos corresponderían sólo a una de las posiciones posibles.<sup>30</sup>

Las referencias o la intertextualidad las pone en funcionamiento el lector al reconocer la proyección de estos cuadros -que pueden ser amplios- como las fábulas prefabricadas, cuadros/motivo, cuadros situacionales, *topoi* retóricos, entre otros. Eco es consciente, asimismo, de las limitaciones y ambigüedades del término, así como de las posibles combinaciones; pero con ello pretende aproximarse a una explicación concreta del desarrollo de la intertextualidad. A partir de su perspectiva desde el lector, se puede entender que una de las funciones principales de la intertextualidad es permitir llenar vacíos en un texto para que el receptor pueda hacer las respectivas inferencias sobre la historia y los personajes que le permitan acceder a un mayor entendimiento del proyecto literario. Reconoce, sin embargo, que las inferencias son variables porque “los cuadros intertextuales son esquemas retóricos o narrativos que forman parte de un repertorio seleccionado y restringido de conocimientos que no todos los miembros de una cultura

---

<sup>30</sup> Eco, Umberto (1981) p.115-117. Las cursivas son del original.

poseen”.<sup>31</sup> El lector mantiene un nivel de cooperación con el autor en la forma como aquél desentraña los textos o ubica las referencias entre cuadros y esto se debe a que la intertextualidad orienta la comunicación literaria: “Autor y lector modelo son dos imágenes que se definen recíprocamente sólo en el curso y al final de la lectura. Se construyen mutuamente. Creo que esto es verdad no sólo para las obras de narrativa sino para cualquier tipo de texto”.<sup>32</sup> El rol del lector como “principio activo de la interpretación” es un fundamento en la propuesta de Eco y también, por supuesto, un aspecto determinante para aproximarnos a la lectura intertextual de las obras. Las selecciones contextuales y circunstanciales que aplica el lector en un texto (en relación con otros textos) lo insertan en el ámbito de la competencia intertextual.

Si bien es cierto esas han sido algunas de las autoridades acerca de los estudios sobre las relaciones intertextuales, cabe mencionar otras propuestas de autores que siguen la perspectiva de las escuelas de crítica literaria –a las que pertenecen- que han aportado con sus disquisiciones sobre este fenómeno. Así, tenemos la escuela francesa de corte estructuralista donde cabrían teóricos<sup>33</sup> que siguen la línea de Kristeva y Genette con ciertos principios basados en Bajtín. Luego, las escuelas americanas que han visto en la intertextualidad un fenómeno de diseminación; en otras palabras, se entiende que es gracias a la intertextualidad como la literatura se propaga y se inserta en un contexto representativo que reconoce las obras como literarias. Esto es posible a partir de una deconstrucción de una cultura polifónica a partir de los postulados de Derrida. Por lo tanto, la hipótesis acerca de la intertextualidad entendida como literariedad cobra importancia desde esta perspectiva. Asimismo, el papel preponderante de un canon, como eje de la tradición literaria, fundamentan esta perspectiva. Este es el caso de las investigaciones, por

---

<sup>31</sup> Ibid., p. 120

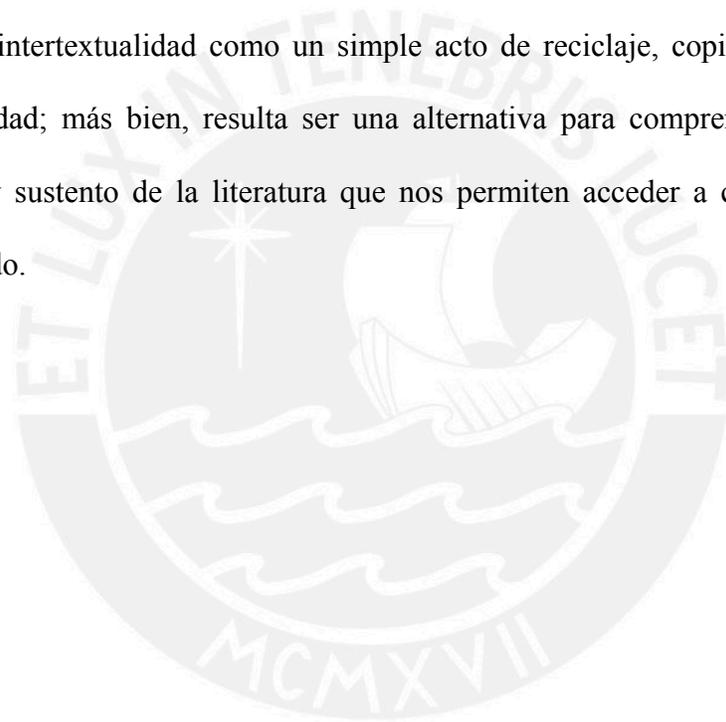
<sup>32</sup> Eco, Umberto (1996) p. 32

<sup>33</sup> Edmond Cros, Marc Eigeldinger, entre otros.

ejemplo, en la escuela de Yale, con representantes como Harold Bloom y Paul de Man, entre otros. Por otra parte, encontramos una tradición denominada *empírica*, cuyo exponente es Michael Bruce. La propuesta se conoce como *interdiscursividad*, término que pretende reenfocar la idea de intertextualidad acercándola más hacia la pragmática del discurso. Siguiendo la tradición empírica anglosajona, Bruce intenta explicar cómo los textos adquieren sentido, sólo en la contigüidad de otros discursos. Por ello, los estudios literarios se asumen bajo parámetros de una ciencia acumulativa, comparativa, que busca concepciones interactivas y dialogísticas. Finalmente, encontramos a la escuela alemana. Ésta promueve principios hermenéuticos a partir del dialogismo de Bajtin. En ella destaca Renate Lachmann quien considera de manera similar a Kristeva que la literatura es reescritura en tanto olvido, selección y combinación presentes en la intertextualidad. A pesar de las diferencias en los enfoques de estas escuelas, existen ciertas recurrencias. Una de las más importantes es aquella que expone la diversidad de funciones que tiene la intertextualidad. Por un lado, la intertextualidad cumple una función estratégica en cuanto se fija un modelo representativo mediante el cual se nutre una obra de otra. También cumple una función estética ya que el carácter en la manera de composición marca pautas similares en la creación de nuevas formas de representación de una obra a otra. Cumple también una función metafórica porque inserta significados de una obra o incluso el sentido de una obra entera en otra más allá de una comparación o préstamo. Hay también una función paródica en la medida en que una obra encuentre en la intertextualidad la mejor vía de trasladar o referir su contenido irónico. Finalmente, cumple una función semántica al reelaborar significados anteriormente estipulados en un nuevo contexto.

Como podemos observar, las estrategias intertextuales son variadas. Es plausible mantenernos en los ámbitos de lo connotativo y de lo denotativo de la misma manera como es factible trazar un

puente entre ambos campos y mostrar, así, las relaciones entre textos partiendo de lo explícito a lo implícito y viceversa. Asimismo, el código o el mensaje se convierten en ámbitos importantes a considerar al momento de elegir una estrategia intertextual. Además, el papel cooperativo del lector determina el acercamiento a la interpretación de una obra para develar sus potenciales significados y relaciones. Las perspectivas que han tratado el fenómeno de la intertextualidad fundamentan el carácter de literariedad que éste implica, además de las ventajas de interpretación a las que alcanza. Por lo tanto, la importancia de dicho fenómeno no debe ser subestimada; no debe tomarse a la intertextualidad como un simple acto de reciclaje, copia audaz o repetición carente de creatividad; más bien, resulta ser una alternativa para comprender los caminos de retroalimentación y sustento de la literatura que nos permiten acceder a campos más amplios plenos de significado.



*Una propuesta acerca de las nociones teóricas de Intertextualidad e Intratextualidad aplicadas  
en la obra de Vargas Llosa y el papel del lector*

Como lo indica José Enrique Martínez Fernández, “la fortuna del término [intertextualidad] es incuestionable y, tras años de uso y abuso, en muchísimos casos, el análisis intertextual se ha demostrado como un método eficaz en la interpretación textual literaria”<sup>34</sup>. Para efectos del marco teórico de nuestra tesis, el fenómeno se abordará desde dos perspectivas. En primer lugar, definimos el término *intertextualidad* como la red de relaciones, huellas y alusiones (explícitas o implícitas) en pro de la interpretación que se desarrollan entre dos o más textos autónomos. Los textos vinculados por las relaciones intertextuales no necesariamente derivan uno del otro, o dependen estricta e indefectiblemente de la existencia de alguno de ellos para completar su significado, a pesar de contener estrechos vínculos de significación. Las relaciones intertextuales se observan -como lo designa el significado del prefijo *inter*<sup>35</sup>- “entre” o “en medio” de los textos a ser analizados<sup>36</sup>. Esta red de relaciones se circunscribe dentro del ámbito de la intertextualidad ya que otorga nuevos significados o amplía y desarrolla alternativas de lectura del contenido de cada obra. En la medida en que la lectura se enriquezca y amplíe las posibilidades de significación gracias a los nexos -en diferentes niveles y entre disímiles componentes de las obras- será pertinente observar las relaciones intertextuales. Así, por ejemplo, abordaremos el análisis de las relaciones que se pueden apreciar entre una novela y otra, entre una pieza teatral y una novela, entre un cuento y una novela. En segundo lugar, definimos *intratextualidad* como la

---

<sup>34</sup> Martínez Fernández, José Enrique (2001) p.65

<sup>35</sup> Tomamos el significado de los prefijos “inter” e “intra” del Diccionario de la Real Academia Española en su vigésimo segunda edición de 2002.

<sup>36</sup> Martínez Fernández (2001, p.37) añade la alusión del prefijo a reciprocidad, interconexión, entrelazamiento e interferencia. Coincidimos con él que el prefijo designa, entonces, la evocación o relación de un texto con otro(s) o, por extensión, de un discurso con otro(s), y que producen una lectura interactiva.

red de relaciones y referencias (explícitas o implícitas) que se establecen entre los diversos componentes al interior de una obra. Estos componentes -capítulos, ilustraciones, estrategias narrativas, epígrafes, partes, entre otros- mantienen una relación intratextual siempre y cuando su combinación o articulación en la lectura y composición de la obra ofrezcan una importante ampliación de significado o den luces al desarrollo de la interpretación del contenido completo de la obra. Las relaciones intratextuales, a diferencia de las relaciones intertextuales, proponen mayor énfasis en las técnicas y en la construcción (estructura) de la obra. Como el prefijo *intra* denota, estas relaciones se observan “dentro de” o “en el interior” de los textos. Ambas categorías se diferencian, entonces, por el espacio que las limita: interacción “entre” obras autónomas (para la intertextualidad) e interacción “dentro de” una misma obra (para la intratextualidad). De esta manera, las nociones y relaciones que se han venido discutiendo por las diferentes personalidades y escuelas en el marco teórico serán enfocadas desde estas dos definiciones en el análisis de nuestra tesis. Esta división, a partir de dos conceptos, se realiza principalmente para evitar una proliferación de matices y términos que oscurecen un estudio sencillo y metodológico de un fenómeno de retroalimentación literaria que caracteriza a la obra de Mario Vargas Llosa. Y ya que observamos esta retroalimentación en la obra de un solo autor, ambas nociones se aplican, naturalmente, en función de él. Nuestras definiciones difieren de algunas perspectivas que plantean la intertextualidad como las relaciones de un autor (o de su obra) en función de otros autores (o de sus obras). La intratextualidad vendría a ser, a su vez, la relación que se observa entre las obras de un mismo autor. Ésta es la propuesta, por ejemplo, de José Enrique Martínez Fernández, quien dedica sus estudios al fenómeno, pero lo distingue a partir de la recurrencia e influencia entre varios autores y no a partir de las obras de un solo autor<sup>37</sup>. Esto nos lleva a preguntarnos si es posible influirse a sí mismo o si, en todo caso, es pertinente destacar o estudiar

---

<sup>37</sup> Basta observar el esquema y las nociones que sigue y describe Martínez Fernández (2001, p. 81), para hacer los deslindes necesarios.

la manera en que un autor expresa una determinada autoinfluencia, retroalimentación, marcas de estilo en sus propias obras. Creemos que observar las recurrencias en la obra de Vargas Llosa nos acerca a su estilo y poética y, desde esta perspectiva, es pertinente el enfoque intertextual e intratextual de un universo determinado por las obras de un solo autor. Ambas categorías procuran contener toda relación que, explícita o implícitamente, produzca aportes significativos a la lectura de la obra dentro de los límites de la creación de Vargas Llosa. Por ello, las nociones relacionadas desde la polifonía o el dialogismo de Bajtín hasta la terminología de la teoría transtextual de Genette se encuentran resumidas en nuestra aplicación del análisis.

Por otro lado, aunque nuestro corpus es amplio, el análisis es concreto y no muy extenso. Como ya lo referimos, el corpus que tendremos a disposición para el análisis incluye las obras de ficción de Vargas Llosa: novelas, cuentos, piezas dramáticas. El análisis de las relaciones intertextuales e intratextuales abordará y observará procedimientos como analogías, citas, parodias, acentuaciones, ordenamientos, planificaciones circulares, relaciones especulares, perspectivas de enfoque, comparaciones, explicaciones, motivos, recurrencias o reiteraciones que produzcan significado en personajes, espacios, temas, estructura (distribución de capítulos), recursos narrativos y técnicos, estilo.

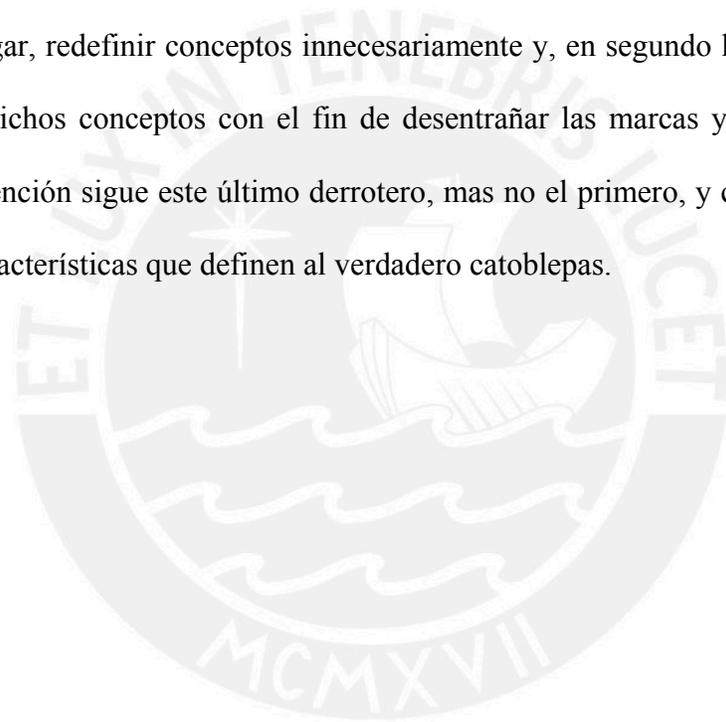
Este corpus será analizado teniendo en cuenta el circuito literario comunicativo que ha llevado a las obras de Mario Vargas Llosa a pertenecer al canon (según el concepto que deriva de las reflexiones de H. Bloom) de la literatura peruana y universal. Es decir, el análisis tendrá en cuenta el orden de producción y de publicación de las obras. Esto se debe al papel del productor (autor) como dosificador de información en el desarrollo de las historias. Por otro lado, y sobre todo, se tendrá en cuenta el papel del receptor (lector) y el punto de vista en el ejercicio de reconstrucción o recomposición de un rompecabezas que se le ha otorgado como desafío a su lectura. Por ejemplo, es importante la reconstrucción de la historia de ciertos personajes que debe

realizar el lector cuando éstos aparecen en momentos y situaciones variadas sin respetar un orden cronológico (en lo que se podría reconocer como una línea de vida o biografía personal del personaje). El lector se enfrenta así a una tarea activa de lectura atenta que debe desarrollar siguiendo el orden (o desorden) de aparición de las obras de Mario Vargas Llosa. De esta manera se reconoce la estructuración de sagas donde, por ejemplo, participa un personaje reiterado. Es así, por ejemplo, que observaremos cómo el personaje Lituma aparece reiteradamente en más de una historia o novela y esto no se presenta de manera ordenada en lo que podríamos tener como biografía del personaje. Sólo en *La casa verde* se presenta en diferentes momentos de su vida. Las siguientes novelas que lo tengan como protagonista no respetarán necesariamente un orden cronológico en la presentación de los hechos de la vida del personaje. Enfrentarnos al orden de producción y recepción (publicación) del corpus nos permite observar el acto de lectura en una dimensión de relectura ya que el autor, como lector al mismo tiempo que cocreador, nos propone una serie de relaciones intertextuales e intratextuales que amplían el significado de sus obras para nuestra interpretación. A partir de esta linealidad el espectro de comprensión de las obras de Mario Vargas Llosa podría ampliar su nivel simultáneo de significación. Lituma se convierte en el hilo conductor de una serie de novelas publicadas en un orden determinado, de tal manera que el lector debe trazar las relaciones entre estas obras para reconstruir los avatares del personaje. Debido al papel del lector y al orden de aparición de las obras del autor, nuestra tesis requiere un enfoque ideal, en el que cabe la categoría de Eco del “lector modelo” sumada a la perspectiva de la Estética de la Recepción, sobre todo, en cuanto al “horizonte de expectativas”. En este sentido, apelamos a nociones como la “competencia” intertextual que un lector modelo deba practicar en la lectura que proponemos<sup>38</sup>.

---

<sup>38</sup> Reconocemos y consideramos, como en el texto de M. Moog-Grünwald (1984, p.72), que “el autor, la obra y el público entran en una relación dialógica, dinámica, que está determinada por la asimilación y el intercambio”

Tanto la intertextualidad (entre textos) como su versión intratextual (al interior de una misma obra) serán las bases del análisis con el que pretendemos mostrar los procesos de retroalimentación en la producción y recepción de la obra de Mario Vargas Llosa. Esta será la perspectiva teórica desde la que esta tesis aportará al vasto análisis de la poética de nuestro novelista. En el análisis observaremos fenómenos y conceptos bastante ya estudiados como “los vasos comunicantes”, por ejemplo. Por ello nuestra intención es destacar la función de ésta y otras categorías a partir del esquema de relaciones que proponemos. Con ello hacemos el deslinde entre, en primer lugar, redefinir conceptos innecesariamente y, en segundo lugar, aplicar bajo un orden de análisis dichos conceptos con el fin de desentrañar las marcas y huellas detrás de la fábula. Nuestra intención sigue este último derrotero, mas no el primero, y con ello pretendemos acercarnos a las características que definen al verdadero catoblepas.



### *Nociones básicas complementarias sobre la teoría literaria de Vargas Llosa*

Paralelamente a su carrera de escritor, Vargas Llosa se ha dedicado al análisis y reflexión de la teoría literaria y de la literatura como experiencia artística y vital. Sus libros de ensayo dedicados a obras y autores conforman buena parte de su producción escrita. Es así que desde la publicación de *García Márquez: Historia de un deicidio*, en 1971, Vargas Llosa ha aportado importantes estudios que con los años se han convertido en referentes indiscutibles del análisis literario. Sus ideas y conceptos sirven, por su puesto, para explicarnos también sus propios recursos y aplicaciones en sus obras de ficción. Él mismo ha definido conceptos que los investigadores de su producción literaria utilizan para explicarla. Por ello, en esta parte del trabajo, proponemos a continuación un listado de categorías y teorías bautizadas y sugeridas por Vargas Llosa a las que nos remitiremos en nuestro análisis: *Teoría de los demonios*, *La verdad de las mentiras*, *La novela total*, *Vasos comunicantes*, *El dato escondido*, *La caja china*. Esta enumeración tiene un objetivo práctico: facilitar los conceptos vargasllosianos que a continuación resumiremos como parte de las herramientas del marco teórico de este trabajo.

La Teoría de los demonios apareció como sustento de su tesis doctoral dedicada a García Márquez. Como base de su teoría del deicida literario, creador de mundos perfectos de ficciones, Vargas Llosa explica la relación entre la experiencia vivida en la realidad por el autor de las ficciones y que se filtra de manera insospechada en los textos que el novelista crea. Así, la novela es un asesinato simbólico de la realidad, que la destruye para proponer los temas y las relaciones que funcionan en la ficción y que, a su vez, se encuentran nutridas por las insatisfacciones, inconformidades, experiencias de ruptura con la realidad vivida; demonios, del novelista.

Los ‘demonios’: hechos, personas, sueños, mitos, cuya presencia o cuya ausencia, cuya vida o cuya muerte lo enemistaron [al novelista] con la realidad, se grabaron con fuego en su memoria y atormentaron su espíritu, se convirtieron en los materiales de su empresa de reedificación de la realidad, ya a los que tratará simultáneamente de recuperar y exorcizar, con las palabras y la fantasía, en el ejercicio de esa vocación que nació y se nutre de ellos, disfrazados o idénticos, omnipresentes o secretos, aparecen y reaparecen una y otra vez convertidos en ‘temas’. (...) El proceso de la creación narrativa es la transformación del ‘demonio’ en ‘tema’, el proceso mediante el cual unos contenidos subjetivos se convierten, gracias al lenguaje, en elementos objetivos, la mudanza de una experiencia individual en experiencia universal.<sup>39</sup>

Los demonios sirven para efectos de nuestra investigación como los referentes comunes que identifican o relacionan a protagonistas de novelas o historias distintas y mantienen obsesiones y características recurrentes. De esta manera, por ejemplo, comprenderíamos mejor las relaciones intertextuales que podrían tener novelas distintas como *La ciudad y los perros* y *La fiesta del Chivo*. Ambas presentan, en algunos de sus protagonistas, Arana y Urania –respectivamente-, el elemento recurrente del conflicto con la figura paterna caracterizada en la autoridad, demonio ampliamente reconocido por la crítica en la obra de Vargas Llosa.

Junto con la *Teoría de los demonios*, se observan en *Historia de un deicidio*, los argumentos que afirman la ruptura con la realidad y que, además del *elemento añadido*, explican la naturaleza de la ficción. Si bien es cierto, la naturaleza del carácter ficcional queda zanjado en el segundo capítulo, titulado “La realidad ficticia”, en las obras de Vargas Llosa hay una deliberada intención de presentar borrosa la línea divisoria entre la realidad y la ficción. Esta provocación no es nueva en literatura y el juicio contra ella a partir de la reducción de ficción a realidad ha acumulado casos (terribles en la Inquisición) incontables desde hace siglos. Tomando sólo como ejemplo a nuestro autor, son famosas las discusiones y acciones al respecto; por citar de memoria

---

<sup>39</sup> Vargas Llosa, Mario (1971) p.87

algunos casos, recordaremos el acto de incineración de los volúmenes de *La ciudad y los perros* en el Colegio Leoncio Prado, la publicación del libro *Lo que Varguitas no dijo* de Julia Urquidi en respuesta a *La tía Julia y el escribidor* o la cantidad de artículos que siguieron a la publicación de *Historia de Mayta* con reproches a la infidelidad del novelista en cuanto a los hechos históricos. En la medida en que la literatura se expresa de manera más realista es más endeble la línea divisoria entre la realidad y la ficción. La lectura rápida e irreflexiva lleva a ciertos lectores a buscar la realidad en la ficción como prueba fehaciente de la verdad; nada más alejado del goce literario. Las explicaciones acerca del tema han sido constantes en libros, artículos, discursos y entrevistas. Preferimos tomar la noción, sin embargo, del prólogo conocido a su libro de ensayos *La verdad de las mentiras* (1990) donde se hacen los deslindes necesarios al respecto. La aplicación de esta teoría en nuestra investigación estaría dirigida a fundamentar las relaciones intertextuales que se observan en personajes que, deliberadamente, se asocian a la realidad del autor y que, en algunos casos, hasta llevan su nombre. Bajo una mascarada se relacionan entre sí a pesar de ser entidades (por no llamarlos personajes) distintas en historias que aparentemente no se conectan entre sí. No probaremos la conexión que hay entre Mario Vargas, personaje de *El Hablador* y “Varguitas”, personaje de *La tía Julia y el escribidor*, pero haremos notar cómo la recurrencia en la mascarada y los patrones personales nos llevan a relaciones que posibilitan una participación aún más activa del lector en la comprensión de estas historias y de otras en función a éstas. Probaremos con estas relaciones intertextuales, además, la importancia de este coqueteo con la realidad para llevar a la práctica una teoría importante de la noción de ficción, y el carácter que tiene en la poética del autor.

Manejamos la noción de *Novela total* y sus derivados como “totalizante” como parte de la explicación del proyecto narrativo de Vargas Llosa. Esta noción también parte del segundo capítulo de *Historia de un deicidio*. Se trata del séptimo acápite de este capítulo donde se explica

las múltiples perspectivas, entre otros recursos, que pretenden captar la totalidad del mundo creado en la novela. Para nuestra investigación es conveniente hacer los paralelismos y analogías necesarias con la función del lector que pretende captar, mediante las relaciones intra e intertextuales, la totalidad de las historias o de las ficciones de un autor que pretende ofrecer un mundo coherente y complejo a la vez. La aplicación de la noción totalizante también nos ofrece un elemento intertextual para destacar aplicaciones recurrentes que vinculen a las obras: citas, parodias, planificaciones circulares, relaciones especulares, juegos técnicos, comparaciones, entre otros ya mencionados anteriormente. “Totalizante” también es la intención de seguir las relaciones intertextuales más allá de las novelas, en otros géneros literarios distintos, no sólo en cuanto a su naturaleza, sino a la aproximación en el análisis. Nos referimos a las relaciones que podamos trazar entre piezas teatrales, cuentos y novelas.

Especial valor tiene la noción de *vasos comunicantes*, ya que en su esencia se encuentra el fundamento de nuestra tesis: ellos son los elementos que comunican, los que marcan las relaciones a trazar entre una obra y otra; pero, fundamentalmente, entre una parte de la obra y otra. Una de las primeras referencias más importantes de esta noción en los discursos de Mario Vargas Llosa se encuentra en la conferencia titulada “La Novela” y pronunciada en el Paraninfo de la Universidad de Montevideo, el 11 de agosto de 1966.<sup>40</sup> En esta conferencia se define el concepto como la asociación

dentro de una unidad narrativa acontecimientos, personajes, situaciones, que ocurren en tiempos o en lugares distintos; consiste en asociar o fundir dichos acontecimientos, personajes, situaciones. Al fundirse en una sola realidad narrativa cada situación aporta sus propias tensiones, sus propias emociones, sus

---

<sup>40</sup> El texto se ha recogido y publicado por *América Nueva* en Argentina en 1974, junto con un ensayo de José María Arguedas acerca del mismo tema: “La novela (y el problema de la expresión literaria en el Perú). En cuanto a la primera parte que corresponde a Vargas Llosa podemos indicar que este pequeño texto es el ideario sucinto de toda la teoría que se expandirá, luego, en una cantidad considerable de libros y artículos del autor.

propias vivencias, y de esa fusión surge una nueva vivencia que es la que me parece que va a precipitar un elemento extraño, inquietante, turbador, que va a dar esa ilusión, esa apariencia de vida. (p. 41-42)

*El dato escondido* y *las cajas chinas* son otros dos conceptos que, -de manera similar a los vasos comunicantes y que- junto a la muda y al salto cualitativo, describen fenómenos de estructura interna de la novela. Especialmente, los dos primeros orientarán nuestras interpretaciones en cuanto a las estrategias recurrentes en la disposición de la narración o la manera como personajes e historias se encubren, se asocian, se incluyen y que resultan ser una marca de la poética de Vargas Llosa. Ambas estrategias narrativas ni son propias del autor ni son nuevas. Por el contrario, tienen años de uso en la historia de la literatura y han sido aplicadas en diversas e inmortales novelas. Vargas Llosa ha explicado esto mismo varias veces y ha destacado la maestría en el uso de estos recursos por parte de diferentes autores, entre ellos, novelistas tan distintos como Joanot Martorell, Miguel de Cervantes, Gustave Flaubert o William Faulkner. Ambos términos aparecen también desarrollados en su estudio sobre García Márquez. Allí explica esta forma plausible de narrar por omisión que resulta ser la definición del *dato escondido*; así como las historias que se derivan o contienen unas a otras, por ejemplo en *La Hojarasca*, y que conforman *las cajas chinas* o *muñecas rusas*.

En suma, estas nociones deberán considerarse también en la lectura de nuestro trabajo pues, mediante ellas, nos aproximaremos al fenómeno a analizar. Cabe destacar que dentro de la línea de retroalimentación que seguimos para acercarnos a las relaciones al interior de la obra de Vargas Llosa, también aplicamos, de cierta manera, sus propias nociones, las nociones con las que él teoriza, para analizar sus obras de ficción. Esto nos inserta aún más en el universo del autor.

## Capítulo II

### *Intratextualidad en la obra de Mario Vargas Llosa*

En su libro *Cartas a un novelista*, Vargas Llosa define su teoría de los *vasos comunicantes* de la siguiente manera:

Ahora sí podemos intentar una definición de los ‘vasos comunicantes’. Dos o más episodios que ocurren en tiempos, espacios o niveles de realidad distintos, unidos en una totalidad narrativa por decisión del narrador a fin de que esa vecindad o mezcla los modifique recíprocamente, añadiendo a cada uno de ellos una significación, atmósfera, simbolismo, etcétera, distinto del que tendrían narrados por separado. La mera yuxtaposición no es suficiente, claro está, para que el procedimiento funcione. Lo decisivo es que haya ‘comunicación’ entre los dos episodios acercados o fundidos por el narrador en el texto narrativo. En algunos casos, la comunicación puede ser mínima, pero si ella no existe no se puede hablar de ‘vasos comunicantes’, pues, como hemos dicho, la unidad que esta técnica narrativa establece hace que el episodio así constituido sea siempre algo más que la mera suma de sus partes.

(p.178)

Teniendo en cuenta que las relaciones intratextuales se basan sobre la referencia y conexión de ciertos componentes o partes al interior de una misma obra para desarrollar significados, expandir los horizontes de lectura e interpretación y para estructurar dicha obra, los *vasos comunicantes* constituyen el recurso técnico imprescindible que permite el desarrollo de la intratextualidad. Y ya que muchas obras de Vargas Llosa han sido compuestas en virtud de esta técnica, se puede afirmar que las relaciones intratextuales se encuentran claramente desarrolladas en sus textos.

Mucho<sup>41</sup> se ha escrito sobre la teoría de los *vasos comunicantes* aplicada a las obras de Vargas Llosa. Nuestro enfoque se desarrollará aplicado al análisis de los efectos de intratextualidad que los *vasos comunicantes* producen, en primer lugar, en dos obras de Mario Vargas Llosa, que sirven como ejemplo para este fin: *La tía Julia y el escribidor* y *Elogio de la madrastra*. Estas dos novelas han sido estructuradas de tal manera que ciertas partes y capítulos que las componen se sirven, a su vez, de otras partes o se refieren a ellas para desarrollar las historias que se narran.

*La tía Julia y el escribidor* se comporta de manera similar a *El hablador* -otra novela donde se aprecia las relaciones intratextuales- en cuanto a la forma de composición que presenta. Cada novela posee una estructura binaria que permite concatenar dos líneas discursivas que aparentemente se mantienen independientes la una de la otra en los primeros capítulos. Sin embargo, con el transcurrir de los hechos narrados, ambas novelas desarrollan un mecanismo de *vasos comunicantes* que permite la vinculación de estas dos líneas discursivas: los temas se relacionan, los personajes se proyectan unos a otros, los datos de una línea narrativa permiten el desarrollo de la otra, etcétera. Los *vasos comunicantes* es, en el caso de estas novelas, la técnica narrativa más propicia para desarrollar el fenómeno de intratextualidad y por ello el análisis de este fenómeno en *La tía Julia y el escribidor* pretende servir de ejemplo general.

Por otro lado, en el caso de *Elogio de la madrastra*, los *vasos comunicantes* se desarrollan de una manera especial. La intratextualidad permite a las partes componentes de la novela desarrollar un diálogo armónico de manera que el lector puede observar en la obra todo un banquete de retroalimentaciones para desarrollar la historia narrada. Lo que hace especial a las relaciones intratextuales en *Elogio de la madrastra* es que en esta novela se propone una armonía diferente de significantes que pertenecen a lenguajes artísticos distintos. Por un lado se encuentran los capítulos en los que se narra la historia principal y novelada. Por otro lado, se encuentran los

---

<sup>41</sup> Acerca del tema sobre los vasos comunicantes se puede consultar también: José Luis Martín (1979)

textos relativos a las circunstancias -en un espacio y tiempo indefinibles- que evocan los cuadros. Finalmente, están las pinturas mismas cuyo significado propio armoniza perfectamente con la historia novelada. En sí, estos tres componentes de la novela ejercen un efecto análogo al de los *vasos comunicantes*, pero la forma híbrida (mezcla de los significados plásticos con los literarios), manifiesta en *Elogio de la madrastra*, hace difícil percibir dichos *vasos comunicantes*, de manera estricta, como en el caso de las otras novelas. La participación del lector es muy importante para leer en la reproducción de una obra plástica no literaria (los cuadros) un significado tan acorde a lo que sucede, por ejemplo, en los capítulos regulares que desarrollan la novela. La naturaleza de estos capítulos tiene un significado o carácter textual y literario que, en cuanto a decodificación o en cuanto a herramientas de análisis, dista del significado plástico, pero que, en este caso, sin embargo, logra armonizar adecuadamente. La intratextualidad en esta obra se demuestra en la combinación de significados distintos (que provienen de técnicas distintas), y que dan al lector constantes luces de interpretación sobre el desarrollo de la historia.

Sobre todo, en *La tía Julia y el escribidor* y en *Elogio de la madrastra*, el lector observará cómo las partes y capítulos que componen una obra, poco a poco, se vinculan, se comunican, se alimentan para terminar fundiéndose en un todo de alto valor literario y técnico.

En tercer lugar, analizaremos la metaficción como un componente integrador de los niveles de ficción en *Historia de Mayta*. En esta obra, Vargas Llosa se vale de la metaficción para crear un complejo sistema de niveles de “realidad” dentro de la ficción, pues la historia, desde el título, nos involucra, como lectores, en la ficción que construye uno de los personajes: el narrador protagonista. A diferencia de *La tía Julia y el escribidor* o de *Elogio de la madrastra*, la intratextualidad que desarrolla las líneas narrativas se basa en el fenómeno de la metaficción o la autorreferencia. Como en las otras novelas, en *Historia de Mayta* hay dos líneas discursivas. La primera: la narración de la recopilación de datos del protagonista; la segunda: la historia

protagonizada por Mayta y supuestamente escrita por el narrador. Ambas líneas se retroalimentan y se relacionan de manera que la segunda es producto de la primera. Sin embargo, con el avance de la narración, la primera línea se convierte a los ojos de lector en una producción ficticia del narrador de una supuesta tercera línea narrativa, cuya función principal radica en convertirse en el asidero más confiable de la “realidad” dentro de la ficción. Esta compleja red de relaciones metaficcionales, de líneas narrativas que generan, a su vez, líneas narrativas de ficción construyen la novela. En este sentido, la metaficción involucra un recurso más que los vasos comunicantes; esta vez se involucra la técnica de “las cajas chinas”.

La intratextualidad también se puede observar en otras obras de Vargas Llosa, que no vamos a analizar en este trabajo. Sin embargo, referiremos brevemente que, por ejemplo, en *Los cuadernos de don Rigoberto*, la intratextualidad se da entre aquellos capítulos que conforman la línea narrativa que corresponde al autor de los anónimos y los cuadernos con el narrador de la historia principal. En esta novela, los mensajes anónimos van de la mano con los sucesos que se desarrollan en la historia. Por otro lado, como ya se ha mencionado, en *El Hablador* las dos líneas narrativas se retroalimentan para comprender la relación entre las historias y las identidades ocultas de cada narrador y/o línea narrativa. En *La señorita de Tacna* las relaciones intratextuales adquieren otro matiz pues se trata de un género distinto a las novelas. En el teatro las relaciones ya no se dan por capítulos o líneas narrativas, sino por escenas o relaciones actorales. Finalmente, en *El paraíso en la otra esquina*, las relaciones intratextuales se basan en las relaciones familiares, las actitudes y el recuerdo termina involucrando a los protagonistas de las dos líneas narrativas de la novela, quienes se encuentran en espacios distintos y tiempos distintos, pero cuyos espíritus se fusionan en pro de la interpretación del ideal y de la libertad.

## *Intratextualidad en La tía Julia y el escribidor*

### *El principio de los vasos comunicantes*

Además de la reflexión que esta novela propone sobre las correspondencias entre realidad y ficción, mediante la *teoría de los demonios* de Vargas Llosa<sup>42</sup>, en *La tía Julia y el escribidor* podemos observar un ejemplo de la relevancia que adquieren las relaciones intratextuales en la construcción dual de la obra. Como ya lo hemos mencionado anteriormente, la estructura binaria de la novela ofrece al lector dos caminos a considerar: la secuencia de capítulos impares que desarrolla el eje de las historias principales, Julia-Varguitas y Camacho; y la secuencia de capítulos pares que desarrolla fragmentos de la conciencia de Camacho vinculados a su composición de radionovelas<sup>43</sup>. El lector que por primera vez tiene en sus manos esta novela suele desconcertarse durante los primeros capítulos al notar el corte radical y aparentemente inconexo que presentan las historias de los capítulos pares que, a diferencia de la secuencia espontánea de los capítulos impares, ni están parcialmente terminados, ni están ordenados. Cuando el lector continúa su espontánea lectura y ya ha entrado al juego propuesto por los

---

<sup>42</sup> José Miguel Oviedo (1982) reconoce la función que cumple el aspecto autobiográfico en esta novela: “Y esto es así, no sólo porque la mitad de la novela es un recuento de un episodio de la vida juvenil del escritor (su primer matrimonio, recordado con pelos y señales, con nombres propios y precisiones indiscretas), sino porque aun la otra mitad del relato, la que presuntamente debía ocurrir en el nivel irreal y exagerado del melodrama radial, en la antípoda de lo autobiográfico, es también un fragmento oblicuo de esa vida, un catálogo de obsesiones y perversiones personales que invaden toda la novela, haciendo de ella, en su conjunto, la primera narración de Vargas Llosa cuyo hilo subterráneo es el del escritor escribiendo –escribiendo la ficción de su vida, escribiéndose una vida en la ficción.” (p.287) Esta forma deliberada de identificación de un tipo de personajes con la realidad del autor relaciona de alguna manera -a veces más directa, a veces menos directa-, mediante referencias intertextuales, a personajes de otras historias y/o novelas como lo referiremos en el tercer capítulo de esta tesis.

<sup>43</sup> Así lo advierte Gnutzmann (1992): “Como ya ocurre en otros relatos, se alternan dos tramas (reflejadas en el título binómico): los capítulos impares relatan “la educación sentimental” (los amores de “Marito Varguitas” de 18 años con su tía política, Julia -14 años mayor que él y divorciada-) mientras que los capítulos pares constituyen extractos de los radioteatros de Pedro Camacho, “el escribidor”, quien como personaje (actante) también está presente en la historia de Marito” (p.131). Si bien estamos de acuerdo y seguimos esta división avalada por el título –símbolo cifrado de la estructura de la novela, y acertadamente destacado por Gnutzmann-, consideramos que Oviedo (1982, p.292) interpreta mejor la naturaleza de los textos de los capítulos pares. Estamos de acuerdo en relacionar estos textos con la “imaginación” de Camacho –como lo sustentaremos más adelante- y, de esta manera, no seguimos la interpretación de Gnutzmann, quien considera estos capítulos como “extractos de los radioteatros”.

fragmentos pares se encuentra más adelante con otra sorpresa: los capítulos pares comienzan a presentar errores e imprecisiones, datos que intertextualmente son parte de fragmentos ya presentados en otras historias. Sólo al llegar casi al final de la novela el lector podrá entender a qué se debe la distribución y este *in crescendo* hacia el caos de las historias en los capítulos pares. Si bien es cierto, el lector sabrá que las historias de Camacho comienzan a tener desperfectos debido a su creciente confusión mental narrada en los capítulos impares, sólo al final podrá hacer un paralelo entre el caótico fin mediante el terremoto en la historia del capítulo XVIII, que no es otra cosa que una metáfora del colapso de Camacho en los capítulos impares, y el final de este personaje. La inicial y aparente independencia de las dos líneas narrativas termina difuminándose paulatinamente para constituirse en un capítulo final a modo de epílogo de las historias contadas en toda la obra.

La riqueza de *La tía Julia y el escribidor* radica justamente en el vínculo progresivo que van tejiendo las dos series de capítulos conforme avanza la lectura global. Las relaciones que tejen ambas series se basa en una alimentación de una y otra serie de capítulos que permite al lector identificar momentos, situaciones, problemas y personajes de uno y otro lado en constante comunicación: comunicación intratextual de una parte del texto con otra, de una serie de capítulos impares con una serie de capítulos pares. Para desarrollar efectivamente estas relaciones intratextuales, Vargas Llosa ha desarrollado adecuadamente una serie de datos que han guiado la construcción de cada línea narrativa de manera que los *vasos comunicantes* se encarguen efectivamente de cumplir la fusión de partes para la que se han empleado.<sup>44</sup> José Miguel Oviedo

---

<sup>44</sup> Sobre este punto, Vargas Llosa explica en la primera entrevista concedida sobre esta novela:

**La novela iba a ser la historia de un autor de radioteatro y, a través de ella, el retrato de la huachafería limeña. ¿Qué ha resultado?**

-Inicialmente era, efectivamente, la historia de un autor de radioteatro. Quería crear dos planos. Uno era la vida diaria, real del protagonista y el otro era el mundo imaginario que iba creando. Quería demostrar cómo este segundo plano deformaba, magnificaba, distorsionaba el primero. [...] Luego, como escribía de mis propios recuerdos, y como la historia transcurría en un año que fue muy importante para mí —el año en que

(1982) describe esta interacción de líneas narrativas, alternancia de episodios, como “un juego de contrastes, paralelismos y ‘sorpresivos vasos comunicantes’” (p.287). Consideramos que en ello radican las relaciones intratextuales.

Tanto los primeros capítulos de la serie impar como los de la serie par sirven para sentar las bases que caracterizan a los personajes. En los primeros capítulos impares las historias básicas son dos: la relación de Mario y Julia, y la de Pedro Camacho; una de carácter familiar y amorosa, y la otra donde el carácter laboral y el tema de la creación “artística” son lo más importante. Así, el capítulo III resulta ser una fuente para conocer al escritor Camacho, sus hábitos y el mecanismo de creación de sus personajes. El capítulo III ofrece al lector información importante desde la perspectiva del narrador, Varguitas, y de primera mano gracias a un diálogo con Pedro Camacho. El lector sabe desde este capítulo los espacios que utilizará Camacho para recrear sus radionovelas, sabrá las clasificaciones que le guían a separar de forma esquemática el estrato social que ostenta un grupo de personajes (AA: Alto Abolengo, Aristocracia Afortunada; MPA: Mesocracia Profesionales Amas de casa; VMMH: Vagos Maricones Maleantes Hetarias; etcétera). Estas y otras características de los espacios, situaciones y personajes de Camacho son referidas al lector desde un punto de vista: el de la espontánea historia de los capítulos impares. Sólo así la intratextualidad tiene una fuente que permite iniciar la observación de relaciones entre las dos líneas narrativas de la misma obra. Gracias al capítulo III el lector comenzará a establecer la cada vez más marcada tendencia de desarrollar en tándem problemas comunes a las dos líneas narrativas. El lector observa, de esta manera, que la perspectiva de composición de las radionovelas, enfocada desde “afuera” en los capítulos impares, se desarrolla también mediante

---

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.

“El reposo imposible” (1977)  
Entrevista con Alfredo Barrenechea, en Coaguila (2004), p.112.

una perspectiva desde “adentro”: los datos de los capítulos impares sirven de sustento para observar el desarrollo de la conciencia de Camacho simultáneamente en los capítulos pares, aunque desde una perspectiva más íntima. El lector se beneficia de las relaciones que se tienden mediante un puente entre una y otra línea narrativa, una impar y exterior, otra par e interior; ambas simultáneas. Por momentos, los datos de la línea narrativa exterior e impar se adelantan y dan pie a lo que acontecerá en los capítulos pares. A veces sucede lo contrario: el caos de la línea narrativa par guía la evolución de los conflictos que los capítulos impares presentan sobre Camacho. Lo productivo de este tipo de relaciones intratextuales es la doble perspectiva que la novela ofrece para que el lector arme el rompecabezas con coherencia, poco a poco, casi simultáneamente, hasta llegar al desenlace de la obra. Pedro Camacho se convierte así en el centro de la obra, en pieza fundamental: puente que articula la técnica narrativa sobre la que se monta toda la estructura de la novela.

Ahora bien, ¿cuáles son los elementos concretos que vinculan directamente estas dos perspectivas y dan agilidad a la novela? Ya que Pedro Camacho y su pensamiento son el nexo que permite el tráfico de información intratextual, aquellos elementos que caractericen su visión del mundo y sus experiencias serán determinantes para la conexión de ambas líneas narrativas. En primer lugar, la actitud ofensiva contra lo bonaerense se convierte en un estigma de Camacho y se observa en muchas de las historias de los capítulos pares con una tendencia mayor hacia los últimos. En el capítulo X, por ejemplo, Lucho Abril Marroquín, personaje de radionovela dice “soy argentino, mato niños” (p.212)<sup>45</sup> en una paródica y deliberada alusión a la aberración de Camacho contra los platenses. Esta acumulación de signos sobre el rechazo boanerense se maneja en los capítulos impares con menor énfasis, pero permite aumentar la incógnita del lector sobre la

---

<sup>45</sup> Todas las referencias a *La tía Julia y el escribidor* corresponden a la primera edición de 1977.

causa de esta actitud cuando justo en el siguiente capítulo, XI, se da el altercado con los parrilleros argentinos. En este caso el lector ha recibido información inconsciente acerca del rechazo -maquillado en la actitud de un personaje de radionovela- hacia lo bonaerense en un capítulo e inmediatamente ha comprobado que este rechazo existe directamente en la actitud del creador de las radionovelas. En el capítulo XX, donde se fusionan las líneas narrativas (una se disuelve en la otra) a manera de epílogo, el lector entenderá el rechazo de Camacho y el de sus personajes al enterarse del problema con su esposa. La distribución de estos datos es propicia para reconocer el funcionamiento de los datos como marcas intratextuales que desarrollan las líneas narrativas de la novela.

Otro caso es la constante descripción de personajes de cincuenta años: “frente ancha, nariz aguileña, mirada penetrante, rectitud y bondad en el espíritu”. Esta descripción bondadosa de los personajes que han alcanzado los cincuenta encuentra un referente directo y deliberado en la descripción de Camacho en los capítulos impares. La relación inmediata que elabora el lector entre ambas líneas discursivas encuentra en los personajes de las radionovelas uno de los aspectos de proyección del Camacho de los capítulos impares.

De la misma manera, el lector va hilvanando el lenguaje de los personajes con el lenguaje de Camacho. El estilo rebuscado, la adjetivación, constantes referencias a Darwin o a sus teorías, algunas repeticiones de palabras y conceptos como "efemérides" son recurrentes en sendos personajes como en su autor. En el capítulo final, Varguitas reconoce a Camacho justamente por su estilo: “La sorpresa fue tan grande que debí poner cara de alelado. La perfecta dicción, el timbre cálido, las palabras 'pertinente' e 'interfecto', sólo podían ser de él.” (p. 440) Asimismo, el gusto por lo antiguo y refinado (incluso si se pertenece al estrato medio), el elogio repentino por lo andino y la importancia de Bolivia -a pesar de darse directamente una sola vez durante la

ambientación de la última radionovela- demuestran una proyección de Camacho en las historias de los capítulos pares.

Otros fantasmas que acosan reiteradamente a Camacho se encuentran expresados en los capítulos impares como por ejemplo el constante sacrificio al que se ven sometidos ciertos personajes, o el caso de personajes que se someten a catástrofes que si bien no los matan, los dejan mutilados o al borde de la muerte. Esta no es más que una metáfora acerca del sufrimiento de Camacho que se revela sólo al final. Esta metáfora se encuentra unida muchas veces a las aproximaciones al sexo que experimentan los personajes. La imagen de la mujer tentadora, la mujer inocente y pura, la mujer que se defiende ante la adversidad, se fusionan en la terrible y propia historia de pasión de Camacho. Los suplicios del amor de Camacho de los capítulos impares se pueden articular entre este tipo de proyecciones de los capítulos pares y los datos que se dan acerca de su aparente reclusión y estado final en la novela. Este es el caso si se entiende que, como sus personajes, la relación tormentosa, infiel, desgarradora que -se sugiere- Pedro Camacho tuvo con su mujer, lo ha herido, le ha hecho sufrir y le ha dejado al borde de la metafórica muerte de la cual la argentina lo rescata.

Todos estos elementos se presentan al lector para ir desarrollando el perfil de un personaje que presenta concretamente aquella teoría sobre *los demonios* que el escritor debe expurgar. De esta manera, el lector confirma el vínculo entre ambas líneas narrativas; comprende que los capítulos impares son una manera de presentar la fuente de los capítulos pares, en los cuales se proyecta el espíritu y la conciencia de Camacho a través de sus historias y obsesiones personales.

José Miguel Oviedo lo refiere de la siguiente manera:

Es curioso que las fantasías del guionista radial no sean realmente melodramas, típicas novelitas rosa, sino una especie de gran guiñol, construido con una violenta distorsión de los sentimientos más odiosos del

espíritu humano y lleno de situaciones macabras y tremeundas. (...) Se trata pues, de un catálogo de horrores, no de visiones edulcoradas o románticas de la vida cotidiana. La subliteratura del escritor consiste en una serie de variantes perversas de su propia vida, en sí misma muy limitada y mediocre. (...) No sólo sus historias nos dejan ver que el mundo interior de Camacho es un infierno de obsesiones que buscan torpemente su expresión (impulsos anales, incestuosos, masturbatorios, violatorios, pornográficos, destructivos, etc., están siempre presentes en ellas), sino que su relación misma con sus personajes es de naturaleza morbosa y maniática.<sup>46</sup>

Resulta asimismo curioso que además de relatar problemas vinculados directamente a su vida, Camacho haga referencia a ciudades del departamento de Ica, como Pisco (tanto el nombre de la ciudad como la bebida), cuando la línea narrativa de capítulos impares mostrará al lector, en uno de los capítulos más divertidos, cómo Marito y Julia fugan al sur para consumar su matrimonio. De esta manera, el sur se erige como un espacio común para los dos pilares narrativos de la novela: Camacho, por un lado; la relación Mario-Julia, por el otro. Asimismo, resulta curioso que el incesto sea un tema recurrente en algunas historias de los capítulos pares (aunque nace desde el capítulo II), cuando también es considerado un pecado exagerado por las buenas costumbres de la familia de Varguitas y se observa tanto en su relación con Julia (tía política) y con las últimas referencias a Patricia (su prima). Es posible considerar, pues, que Camacho fusiona incluso temas que disertaría con su amigo Mario, o cabría la posibilidad de recibir todo esto como un guiño al lector que hace Mario Vargas Llosa al ofrecernos temas como estos desde dos perspectivas tan diferentes, pero unidas al mismo tiempo.

Ya que Camacho y su complejo mundo representan el vaso comunicante de ambas líneas narrativas en la novela se debe observar que la intratextualidad se desarrolla de una manera

---

<sup>46</sup> Oviedo, José Miguel (1982) p.296-297

ordenada a pesar del caos de los capítulos pares. La alimentación que reciben las dos líneas argumentales, de un lado al otro, son progresivas y se encuentran bien pensadas; no son aleatorias, ni se expresan eventualmente, son recíprocas. La información pasa de un lado a otro, de los capítulos impares a los pares y viceversa; y esto permite que el lector vaya tejiendo las relaciones intratextuales conforme avanza la historia global.

Algunos ejemplos corroboran esta retroalimentación intratextual. En primer lugar, debemos considerar que los primeros capítulos impares son la primera base de información para el lector, por ello no sólo en estos capítulos se presentará a Camacho, Julia y Mario (capítulo I), sino que se expresará la teoría de composición de las radionovelas de Camacho (¿de dónde saca sus fuentes?, ¿cómo es su trabajo?, ¿cómo serían sus personajes?) (capítulo III) y una afirmación del vínculo entre ellos: “de modo que, insensiblemente, Pedro Camacho pasó a ser un componente de nuestro romance” (p. 113) (capítulo V). Todo esto se observa desde una perspectiva exterior, y así se observa también la grabación del capítulo 17 de “Las aventuras y desventuras de don Alberto Quinteros” en el capítulo V de la novela. La versión inicial de esta radionovela tuvo su expresión desde una perspectiva interior (la conciencia de Camacho) en el capítulo II, donde se relata el inicio de esta historia. Así, el lector aprovecha las relaciones intratextuales y reconoce que de una u otra perspectiva de narración la historia ha continuado. No es necesario verificar el avance desde la perspectiva de los capítulos pares, pues éstos marcan una pauta del desarrollo de la conciencia de Camacho, no pretenden contar las historias por completo. Este es un ejemplo de cómo la historia del doctor Quinteros ha sido asimilada por el lector desde el capítulo II mediante una aproximación interior y de cómo, mediante las relaciones intratextuales, el lector percibe el avance de la historia, pero ahora, desde una perspectiva exterior mediante los capítulos impares. Así, pues, el lector encuentra en el capítulo XI de la novela que el ginecólogo Alberto Quinteros está ayudando a dar a luz a su sobrina. Desde una perspectiva exterior, el lector se entera de los

avances de la historia que le fue referida desde una perspectiva interior desde el capítulo II de *La tía Julia y el escribidor*.

La mecánica de relaciones intratextuales continúa de una manera similar a ésta. Encontramos otro ejemplo particular cuando en el capítulo VIII se cuenta la historia de Federico Téllez Unzátegui, el propietario de “Antiroedores S.A.”. Esta radionovela tiene en el odio a las ratas y demás roedores el leit motiv de las acciones. El lector, que ha asimilado esta información, observa que en el capítulo siguiente de la novela, el IX, el conflicto que Pedro Camacho tiene con las ratas de su vivienda se muestra desde una perspectiva exterior. De esta manera y gracias a la retroalimentación intratextual, el lector reconoce que Pedro Camacho capta hechos, incluso cotidianos, para expresarlos en sus radionovelas. Se trata justamente de la teoría de los demonios vargasllosiana (aunque ficcionalizada) acerca de la forma en que la ficción nace de la experiencia con la realidad; o, si se quiere, en todo caso, de la forma como se vuelca la experiencia de la realidad en la ficción.

Hasta el capítulo XI los comentarios de Camacho aluden a lo que está trabajando para las radionovelas a pesar de que esto no se puede apreciar directamente en la línea de capítulos impares. “Debo dar consejos a un laboratorista francófilo” dice Camacho en la página 235, capítulo XI, haciendo referencia a la radionovela sobre el propagandista médico, Lucho Abril Marroquín que el lector ya había observado un capítulo atrás, en el X, desde una perspectiva interior. Pareciera que el tiempo se encuentra adelantado en la serie par y que la impar muestra los efectos retroactivos del diseño de las radionovelas. La alimentación intratextual se basa en estos primeros capítulos en una anticipación de los capítulos pares y en una confirmación y extensión de la información en los capítulos impares. Esto se acentúa cuando la novela ofrece un giro importante: el inicio de las confusiones de Camacho.

A partir del capítulo XI, el lector entiende explícitamente que Camacho ha comenzado a cometer errores en la coherencia de sus relatos. Este hecho no es más que una confirmación de lo que casi simultáneamente el lector pudo observar en una lectura atenta del capítulo anterior. En la página 228, capítulo X, el lector encuentra el primer error basado en una superposición de historias. Lucho Abril cuestiona actos de niños que salvajemente torturan animales. Esta es una imagen que reproduce la tortura que infligía Federico Téllez a los ratones en la radionovela del capítulo VIII. Si el lector observa la relación intratextual, realiza las analogías pertinentes, observa los paralelismos, podrá comprender que esta evocación es bastante pertinente pues en seguida aparecen dos errores contundentes: de pronto, Téllez (personaje del capítulo VIII, signado por los roedores) se convierte en el jefe de Abril y éste último, de trabajar en Bayer pasa a trabajar en “Antiroedores S.A.”. De manera cómica, dos breves errores de superposición de la historia del capítulo VIII en la historia del capítulo X inician una serie de confusiones que encuentran su explicación en los capítulos impares. Ya en el capítulo XI se explican los primeros errores de Camacho en su trabajo de manera exterior. En el siguiente capítulo impar el lector observa que Camacho confiesa su problema y que, además, se agudiza la confusión.

En este punto de la novela el protagonismo aumenta tanto en los problemas que acarrea la relación Mario-Julia, como la asombrosa e hilarante forma en que se representa el caos de Camacho desde el interior de su conciencia mediante la superposición de historias y otros errores. Básicamente los errores desde el capítulo X en adelante, en la línea narrativa de los capítulos pares, desarrollan un tono narrativo *in crescendo*, mediante la acumulación. Los errores que Camacho comete siguen dos características claras. En primer lugar, hay errores de coherencia de los datos dentro de la historia misma (es decir, un personaje deja de cumplir un rol para ejecutar -de manera imposible- otro, e incluso hasta cambia de sexo, como la hilarante transformación que sufre el sargento Lituma para convertirse en sor Lituma). En segundo lugar, hay errores concretos

de superposición de datos ya dados en otras radionovelas (resurrección de alguien ya muerto en otro capítulo par, cambio de roles y nombres, etcétera). Ambos tipos de error crecen poco a poco y, al final, terminan mezclándose en un torbellino que evidencia el estado de Camacho. En este momento la información cruza de un lado a otro entre las líneas narrativas y parece que se puede trazar una serie de relaciones intratextuales horizontales en las que se evidencia el provecho que puede obtener el lector de las dos perspectivas que desarrollan la novela entera. En el inverosímil capítulo XVIII, el lector observa el clímax de la confusión que se desató en la conciencia de Camacho desde una perspectiva interior y en el capítulo XIX Camacho colapsa ante los ojos del lector desde una perspectiva exterior. Ambas líneas narrativas se unen en la metáfora del terremoto que destruye y derrumba toda la catastrófica historia de la última radionovela de la misma manera que grafica el fin de la carrera de Camacho, quien, destruido y derrumbado deja el trabajo y sólo presentará ruinas de lo que fue alguna vez, al final de la novela.

Esta es la manera como el lector ejercita la lectura intratextual que le permite observar una estructura sólida, coherente, dual en el tramado de la novela. Las partes se aluden en informaciones de diferentes tipos, una a la otra, para enriquecer la lectura a la vez que se desenvuelve la historia.

Cabe mencionar que la imagen de retroalimentación intratextual parece ser circular en la medida en que el lector muerde la cola de su lectura constantemente para avanzar en el desarrollo de la historia. Esta imagen se encuentra también relacionada al epígrafe y a la estructura de la obra. Mediante las palabras de Salvador Elizondo, la novela nos da a entender el reflejo especular del escritor que escribe y que a su vez reflexiona sobre la escritura haciendo escribir a sus personajes:

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 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.

Este trabalenguas resulta ser la mejor descripción de las intenciones que guarda la novela en muchas de sus formas. La circularidad en la que termina encerrada la conciencia de Camacho es parte del juego intratextual que se encuentra graficado en el caos de imágenes que propone Elizondo en *El grafógrafo*. De la misma manera, el reflejo del escritor viendo que escribe es parte del símbolo de reflejo especular de las dos líneas narrativas que desarrollan la historia en conjunto y que se alimentan una de otra. En otras palabras, el autor se retroalimenta. De la misma manera como el autor-que-escribe, escribe sobre imágenes de su quehacer (fabrica un texto alimentándose de sí mismo), las obras se retroalimentan intratextualmente de su composición a los ojos del lector: ciertos capítulos se componen e intercalan en función de otros y de esta manera se concibe una obra, un proceso de intratextualidad.

En resumen, *La tía Julia y el escribidor* propone dos líneas narrativas: capítulos impares y capítulos pares. En los capítulos impares, la relación de Mario con su tía Julia y con el radionovelistas, Pedro Camacho, encarnan básicamente la narración de los sucesos principales. En los capítulos pares (excepto el último) la conciencia de Camacho es la que se nos presenta a los lectores como el espacio de acción de los personajes de las radionovelas. Las acciones narradas en los capítulos impares se nos refieren desde una perspectiva exterior, desde la visión de Varguitas como narrador directo; mientras que los sucesos de los capítulos pares se nos ofrecen desde una perspectiva interior, la conciencia de Pedro Camacho, escondido en la voz de un narrador omnisciente. Perspectiva interior y exterior no necesariamente deben entenderse como

objetividad y subjetividad, respectivamente. Y todo aquello que cada una de las líneas narra no fluye totalmente independiente ni separado de una o de otra, sino que se sirve de ciertos contactos, comparaciones, paralelismos, analogías y vasos comunicantes para interactuar (relacionarse intratextualmente) y desarrollar la novela en su conjunto.

Por otro lado, es plausible realizar una analogía de estas dos líneas narrativas que (herederas de Pirandello en *Seis personajes en busca de autor*) propone Mario Vargas Llosa. La asociación de la perspectiva de narración de los capítulos impares con la “realidad” de la “ficción”, y la asociación de la narración de los capítulos pares con la “ficción” de la “ficción” llevan a la práctica otra famosa teoría de Mario Vargas Llosa: la verdad de las mentiras, que es la premisa teórica de fundamento para esta novela. El ámbito de la realidad en la novela (la ficción) coquetea con el ámbito de la creación de la ficción (las radionovelas de Camacho) en la novela, como los capítulos impares desarrollan relaciones intratextuales con los capítulos pares. Sin embargo, la intratextualidad orientada desde esta perspectiva tiene en *Historia de Mayta* un mejor ejemplo que será analizado en el siguiente punto.

## *La intratextualidad en Historia de Mayta*

### *La metaficción*

En 1984, Mario Vargas Llosa publica su octava novela, *Historia de Mayta*. Aún con el terrorismo rondándolo como uno de sus *demonios* de entonces<sup>47</sup>, el libro aborda dos temas fundamentales que se entretajan en el desarrollo de la historia. El primero tiene que ver con la realidad social; se trata de la revolución y la lucha armada, encarnados en Alejandro Mayta Avendaño. El segundo es la reflexión sobre los límites entre la ficción y la realidad -la naturaleza del fenómeno literario- que se encuentra representado en la investigación de “el escritor”, narrador y personaje principal, cuyo nombre no se nos revela. Son X capítulos los que encierran una historia que pretende socavar los límites que la ficción impone a nuestra conciencia de lectores. La narración comienza con una escena que “recrea” el escritor al trotar por el Malecón de Barranco mientras reflexiona a partir de lo que abarca su vista, entre otras cosas, la basura que se acumula tras del borde del malecón.

---

<sup>47</sup> Si bien es cierto los demonios históricos y culturales de los que parte la novela se mezclan con la memoria para crear el universo narrativo de *Historia de Mayta*, no debemos perder de vista la cercana investigación que sobre el tema del terrorismo concertó -particularmente en esos años- el quehacer de Vargas Llosa, aun después de haber terminado la novela. En una entrevista concedida a Jorge Salazar (en *Caretas*, 826, Lima, 1984), -como lo cita Birger Angvik (2004) p. 214-215 y lo recoge Jorge Coaguila (2004)- Vargas Llosa reconoce que la idea de la novela parte de sus experiencias tal y como las describe el escritor-narrador en la novela: “Nació en París en 1962. Fue un día en que al abrir *Le Monde*, a eso de las tres de la tarde, como lo hacía todos los días, me encontré con un pequeño suelto que se refería al Perú. Allí se hablaba de una frustrada insurrección armada en un pueblito de la sierra peruana, Jauja”. Y como lo explica Efraín Kristal (1998) entre la concepción de *Historia de Mayta* y *¿Quién mató a Palomino Molero?* se ubica la investigación de los sucesos ocurridos en Uchuraccay en enero de 1983. Durante este año, Vargas Llosa estuvo abocado a la investigación y reflexión sobre el terrorismo en el Perú. Fruto de ello es la edición del *Informe sobre Uchuraccay* (Lima, Editora Perú, 1983; 152p.) que sería el texto más famoso que sobre el tema del terrorismo de entonces escribiera Vargas Llosa. La responsabilidad del informe y el cargo de presidente de la comisión investigadora sobre los sucesos de Uchuraccay le fueron encomendados por el entonces Presidente de la República, Fernando Belaúnde Terry. Asimismo, en *Contra viento y marea 3* se puede acceder a otros artículos relacionados al tema que, sin duda, son aspectos de la realidad que enfrentó el autor después de crear la ficción del terrorismo en *Historia de Mayta*. Este es el contexto de la realidad junto al que se despliega el interesante juego paródico y realista de la ficción.

Correr en las mañanas por el Malecón de Barranco, cuando la humedad de la noche todavía impregna el aire y tiene a las veredas resbaladizas y brillosas, es una buena manera de comenzar el día. (...) Es un paisaje bello, a condición de centrar la mirada en los elementos y en los pájaros. Porque lo que ha hecho el hombre, en cambio, es feo. (...) **Son feas estas basuras que se acumulan detrás del bordillo del Malecón y se desparraman por el acantilado.** (p. 7)<sup>48</sup>

Bajo otra de las mascaradas de la identidad de Vargas Llosa en sus ficciones, este protagonista adquiere características del escritor; pero, a diferencia de otras novelas, en ésta, no revela su nombre<sup>49</sup>. Es suficiente si lo identificamos como “el escritor”, narrador y uno de los protagonistas motores de la novela. Birger Angvik explica sobre el riesgo de esta primera confusión entre el personaje narrador y el autor con ejemplos de Emilio A. Westphalen que aclararon las dudas sobre el yo poético inventado –producto de la creación del poeta- y el autor real, de carne y hueso, en la poesía de Eguren y Vallejo. “El escritor-narrador de *Historia de Mayta*, parece ser “inventado para la ocasión”. Se construye en y para la novela un narrador diegético (...)”.<sup>50</sup> La función que este personaje tiene en la novela es muy importante porque es él quien cumple el rol del “dios” creador de la historia, narrador de la ficción, sosías del autor de carne y hueso y que, para enriquecer los juegos metaficcionales, también resulta ser autor en la ficción.

El narrador es, si quieres, la primera realidad de la novela y dentro de esa realidad aparecen personajes que el narrador crea por una parte, y que, luego, cuando se emancipan de él, respeta y trata de igual a igual.

Luego, al final de esa curva –la curva de la ficción, la curva de la fabulación, la curva de la mentira-, el

<sup>48</sup> Todos los enunciados destacados con **negrita** son nuestros.

<sup>49</sup> Baste con recordar que el protagonista de *La tía Julia y el escribidor* se apellida Vargas (al que la tía Julia llama cariñosamente “Varguitas”) o que el personaje de *El Hablador* se llama Mario Vargas y que corresponden a la galería de alter ego del autor en sus ficciones. Además, se puede ahondar en el tema del alter ego, también, mediante el artículo de González Vigil (1991), “El realismo en crisis”.

<sup>50</sup> Angvik, Birger (2004) p. 226

narrador vuelve al primer plano de la realidad, muestra sus cartas marcadas al lector y le dice: “Bueno, lo que ha ocurrido es la ficción, es la mentira”. Ahora, quien hace esa revelación, quien descubre el misterio, sigue siendo un narrador. Y sigue valiéndose de esos instrumentos, la escritura y la invención, para narrar sus propias mentiras.<sup>51</sup>

Considerando todo esto, nos reservamos, sin embargo, la posibilidad de reconocerlo como el protagonista de la novela, pues Mayta –el otro personaje principal- resulta tener un rol casi tan protagónico, a pesar de encontrarse en realidades paralelas que explicaremos más adelante. La escena inicial citada es importante como punto de partida de un argumento que finalizará justamente, mordiéndose la cola, con la evocación del primer momento de la novela: el del escritor corriendo por el Malecón de Barranco. Cual catoblepas, con esta referencia hecha por el escritor al final del libro, la historia se retroalimenta en la mente del lector:

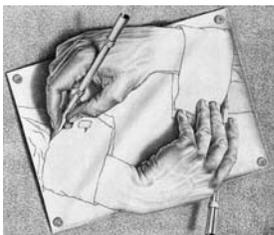
Estoy pensando en las basuras de la barriada de Mayta todavía cuando diviso, a mi izquierda, la mole de Lurigancho (...) Y poco después, cuando acabo de cruzar Zárate y la Plaza de Acho y estoy en la Avenida Abancay, en la recta que me llevará hacia la Vía Expresa, San Isidro, Miraflores y Barranco, anticipo los malecones del barrio donde tengo la suerte de vivir, y el muladar que uno descubre –lo veré mañana, cuando salga a correr- si estira el pescuezo y atisba por el bordillo del acantilado, los basurales en que se han convertido esas laderas que miran al mar. **Y recuerdo, entonces, que hace un año comencé a fabular esta historia mencionando, como la termino, las basuras que van invadiendo los barrios de la capital del Perú.** (p.346)

---

<sup>51</sup> Palabras de Mario Vargas Llosa como respuesta en la entrevista con Edgardo Rivera Martínez, “Historia y novela de una novela” (1985), en Coaguila (2004), p.155.

Como en *Pantaleón y las visitadoras* o en *Los Cachorros*, Vargas Llosa pretende cerrar el argumento de la novela con una referencia al inicio de la obra, y, en *Historia de Mayta*, el escritor-narrador nos conduce deliberadamente a la escena inicial. Esta referencia explícita a la escritura de la novela (“hace un año comencé a fabular esta historia mencionando, como la termino,...”) no sólo nos propone este juego de *circularidad* de argumento, sino que se convierte en la característica más importante sobre la que se desarrollará el fenómeno de la intratextualidad en esta novela: la referencia a la ficción a partir de la ficción, es decir, la metaficción.

Para graficar la particular propuesta metaficcional que estructura la narración podríamos citar dos ejemplos análogos: el gráfico de M.C. Escher<sup>52</sup>, “Manos dibujando”, en el cual una mano pinta a la otra, y el soneto de Lope, “Un soneto me manda hacer Violante”<sup>53</sup>. Ambas obras proponen la paradoja de emitir el producto al mismo tiempo que se construye dicho producto. El carácter metaficcional –en este caso, referirse al producto, mientras se ejecuta el producto- es la forma como *Historia de Mayta* se construye: se trata de enunciar que se está produciendo el enunciado. Rita Gnutzmann lo destaca como “la simultánea reflexión sobre el acto de escribir”<sup>54</sup> -y nosotros añadimos-, escribiendo. Vargas Llosa lo reconoce así: “[...] en todo caso lo que he intentado hacer es usar la naturaleza misma de la ficción como tema de la propia ficción, porque me parecía



M.C. Escher “Manos dibujando” (1948)

<sup>53</sup> “Un soneto me manda hacer Violante/  
que en mi vida me he visto en tanto aprieto;/  
catorce versos dicen que es soneto;/  
burla burlando van los tres delante.//  
Yo pensé que no hallara consonante;/  
y estoy a la mitad de otro cuarteto;/  
mas si me veo en el primer terceto;/  
no hay cosa en los cuartetos que me espante.//  
Por el primer terceto voy entrando;/  
y parece que entré con pie derecho;/  
pues fin con este verso le voy dando.//  
Ya estoy en el segundo, y aun sospecho/  
que voy los trece versos acabando;/  
contad si son catorce, y está hecho.” Félix Lope de Vega.

<sup>54</sup> Gnutzmann, Rita. (1992) p. 155.

que en una historia de este tipo, la ficción no era solo el medio sino la raíz profunda de la historia»<sup>55</sup>

A partir del mismo título se propone la paradoja. ¿El lector se encuentra frente a la novela acabada del escritor-narrador? En otras palabras, ¿aquello que leemos es la novela tal como en la ficción el escritor-narrador la ha –supuestamente- escrito? ¿“Historia de Mayta” es el título de la novela que el escritor-narrador en la ficción ha colocado a su texto? Para responder estas preguntas es necesario analizar los niveles de realidad y ficción que la novela nos propone. Al iniciar la lectura, el nivel de ficción aparece muy simple a los ojos del lector: el escritor-narrador pretende escribir una obra sobre un prócer fallido de la revolución socialista llamado Mayta, quien en *la realidad de la ficción* fue compañero de estudios del escritor-narrador en el Colegio Salesiano. Para ello, el escritor-narrador se convierte en una suerte de periodista, investigador, novelista que procura reconstruir la historia de Mayta entrevistándose y recopilando información necesaria que le servirá como base “real” de su “mentira”, es decir, del libro que basado en la vida de Mayta quiere escribir. Este método de escritura –investigar exhaustivamente los hechos de la realidad sobre los que se basa la ficción de una novela- no es otra cosa que un guiño al lector, quien puede reconocer la teoría literaria de Mario Vargas Llosa hecha ficción en las declaraciones de su personaje escritor-narrador. El método de escritura sobre el que Vargas Llosa ha dedicado tantos ensayos no sólo se expone en la novela *Historia de Mayta*, sino que se teoriza<sup>56</sup> y hasta se defiende.

---

<sup>55</sup> Coaguila (2004), p. 156.

<sup>56</sup> Se teoriza con los mismos argumentos esbozados sobre la ficción y la realidad en *La verdad de las mentiras* (1990) sobre tópicos como la novela y la invención de una realidad, los demonios personales e histórico culturales, la novela total –de múltiples perspectivas-, la distinción entre autor y narrador, el carácter de la ficción, la verosimilitud, etcétera. Y se teoriza sobre el método de escritura que en la vida real Vargas Llosa aplica para crear la novela realista y que ha explicado en distintas entrevistas y artículos.

-¿Y qué va a escribir sobre él –murmura, pasándose la lengua por los labios carnosos-. ¿Su vida?

-No, su vida no –le respondo, buscando una fórmula que no la confunda más-. Algo inspirado en su vida, más bien. No una biografía sino una novela. Una historia libre, sobre la época, el medio de Mayta y las cosas que pasaron en esos años. (p. 20)

-Eso es una novela –dice Juanita, con una sonrisa que, al mismo tiempo, me desagradaba por la ofensa-. Ésa no parece la historia real, en todo caso.

-No va a ser la historia real, sino, efectivamente, una novela –le confirmo-. Una versión muy pálida, remota y, si quieres, falsa.

-Entonces para qué tantos trabajos –insinúa ella, con ironía-, para qué tratar de averiguar lo que pasó, para qué venir a confesarme de esta manera. ¿Por qué no mentir más bien desde el principio?

-Porque soy realista, en mis novelas trato siempre de mentir con conocimiento de causa –le explico-. Es mi método de trabajo. Y, creo, la única manera de escribir historias a partir de la historia con mayúsculas. (p.77)

Es un premio a mi constancia estar aquí. Adelaida se negó muchas veces a recibirme, y, a la tercera o cuarta vez, me colgó el teléfono. Ha sido preciso insistir, rogar, jurarle que ni su nombre ni el de Juan Zárate ni el de su hijo aparecerán jamás en lo que yo escriba, y, finalmente, proponerle que, **como se trata de un trabajo** –contarme su vida con Mayta y esa última entrevista, horas antes de que él partiera a Jauja-, fijara una retribución por el tiempo que le haré perder. (p.203)

Esa suave música y el hermoso cielo estrellado de la noche jaujina sugieren un país apacible, de gentes reconciliadas y dichosas. **Mienten, igual que una ficción.** (p.307)

La complejidad de *Historia de Mayta* se encuentra en la manera de experimentar con la naturaleza de la ficción, y teorizar, a la vez, -a partir de la ficción misma- sobre el método de hacer novelas, ficciones<sup>57</sup>.

<sup>57</sup> No es materia de discusión aquí la deuda que consciente o inconscientemente las novelas modernas que juegan con el efecto de la metaficción le tienen al *Quijote*. La novela de Cervantes es el paradigma de la relación especular que

Para desenredar este complejo sistema de referencias, insertadas en un juego de *cajas chinas*, conviene observar la estructura de la novela. Los nueve primeros capítulos tienen una construcción similar. En cada capítulo, se podría presentar un primer nivel figurado en “el presente” donde el escritor-narrador es el protagonista y donde ejecuta su método de investigación entre los testigos de los días revolucionarios de Mayta. Las entrevistas y conversaciones que forman parte de la investigación del escritor-narrador se entrecruzan con los pasajes que podrían considerarse como la evocación del pasado en un tiempo actualizado y que, indefinidamente, podrían tratarse de sus elucubraciones o de su novela misma. Así, por ejemplo, somos conscientes en el primer capítulo que, en un primer nivel, el escritor-narrador se encuentra conversando con la tía de Mayta, la señora Arrisueño, a quien visita para preguntarle sobre el episodio de la fiesta donde supuestamente se gestó la relación entre el futuro subversivo Mayta y el insurrecto Vallejos. De la evocación de la señora Avendaño en ese presente nace –mediante el método de las cajas chinas- la actualización del pasado de aquella fiesta. Y, de esta manera, el lector se aproxima aparentemente en un flashback al momento aquél en el que directamente interactúan Mayta y Vallejos. La evocación del pasado nace de las preguntas del presente y poco a poco cobra autonomía –sin perder interacción con la investigación en el presente- hasta hacerse una historia en otro nivel de narración. De esta manera podemos proponer dos niveles de narración:

**Nivel A (presente):** El narrador-escritor investiga y recopila datos para su futura novela.

---

se hace mediante la metaficción al describir el acto de crear y la creación, mientras se ejecuta la obra. Que *El Quijote II* (1615) se refiera al argumento ficticio del *Quijote I* (1605) y reflexione así mismo sobre el arte de escribir ficciones, mientras se muestra a los ojos del lector como una escritura, es la lección legada por la mayor novela clásica del Barroco. Vargas Llosa crea una versión de la historia del revolucionario Mayta que tomamos en un nivel de realidad para luego entender que se trata de una versión novelada de “la historia verdadera”.

**Nivel B (pasado):** Los personajes (Mayta, Vallejos, la señora Arrisueño, entre otros) actualizan los eventos de aquella fiesta.

Con una interrelación –basada en superposiciones aleatorias de diálogos, pensamientos, acciones e imágenes- entre ambos niveles, el capítulo I se desarrolla y propone al lector un rompecabezas a reconstruir entre hechos del presente explicados en la entrevista y hechos del pasado expuestos en contrapunto por los protagonistas. De la misma manera, se desarrollan los capítulos II, III, IV y V donde se cuenta aproximadamente un año de investigación del protagonista en el nivel de narración A. Esto permite plantear, a la manera de *La tía Julia y el escribidor*, que hay una retroalimentación que genera intratextualmente el argumento, pero que –a diferencia de la novela de 1977- construye relaciones entre diferentes ámbitos de la realidad en la ficción.

[...] la novela [*Historia de Mayta*] es artificio en todos los sentidos, incluido de una manera fundamental el temporal. El tiempo novelesco es algo también creado, como lo es el narrador de una novela. El tiempo de mi novela es engañoso porque es un tiempo que ocurre simultáneamente en una actualidad que puede ser 1983 y 1958, ahora, no ocurre en esos 25 años, ocurre en momentos de esos 25 años que en la novela no están separados, sino fundidos; se contaminan uno a otro, se explican uno al otro, ¿no es verdad? Porque el narrador parte de unos testimonios que recibe para reconstruir o inventar aquello que simula ser documentado.<sup>58</sup>

Cabe resaltar que durante este proceso, la descripción de la violencia y la realidad del Nivel A de la narración nos ha ido forjando un país con los problemas del Perú de los ochenta; vale decir, caos, basura, corrupción, barriadas, asaltos, inseguridad civil y, por último, algunas incursiones de violencia armada y revoluciones. Sin duda, el lector queda remitido a un espacio reconocible y

---

<sup>58</sup> Explicaciones de Mario Vargas Llosa en Coaguila (2004), p.159.

realista que se logra más allá del simple hecho de nombrar lugares y personajes de la realidad peruana (Lima, Jauja, la avenida Pardo, el restaurante Costa Verde, el cerro San Cristóbal, Monseñor Bambarén, el padre Gustavo Gutiérrez, entre otros nombres). Esta identificación con la realidad también se logra con las descripciones realistas de los contrastes entre opulencia y necesidad, civilización y barbarie graficados en las calles y distritos o lugares marginales, decadentes, olvidados que remarcan la injusticia. El universo ficticio se nutre y concreta con el referente de la realidad peruana. Por su parte, el Nivel B de la narración desarrolla los momentos clave de la vida de Mayta que tienen correlación con personajes o situaciones investigadas por el escritor-narrador en el Nivel A. Y un elemento importante a destacar en este nivel de narración es la consumación de la homosexualidad de Mayta en el capítulo V.

A partir del capítulo VI ocurre un punto de quiebre en la narración del nivel A. Si bien es cierto, ciertos datos de terrorismo, conatos de levantamiento y revueltas han sido destilados discretamente con la maestría de la excelente dosificación de la información que maneja Vargas Llosa, en el capítulo VI, los personajes hacen evidente una crisis que debemos tener en cuenta en el argumento de la línea narrativa del escritor-narrador.

Todas las tiendas de la Avenida Larco están cerradas, pese a ser temprano. ¿Son las noticias de la invasión en el Sur el motivo? En este sector hay menos gente que en la Diagonal o en el Parque. Y hasta las bandas de pordioseros que usualmente pululan por aquí, entre los autos, son más ralas que de costumbre. La pared de la Municipalidad luce una enorme inscripción hecha con pintura roja –“Se acerca la victoria de la guerra popular”- y la hoz y el martillo. (p. 188-189)

Aunque todas las tiendas están también cerradas, en esta parte de Larco las veredas siguen invadidas de vendedores de paisajes andinos, retratos, caricaturas, de artesanías y chucherías. Esquivo las mantas llenas de pulseras y collares que custodian muchachos de cabelleras y muchachas de saris. Respiro un aire de

incienso. En este clave de estetas y místicos callejeros no se advierte alarma, ni siquiera curiosidad, por los sucesos del Sur. (p. 192)

Estos “sucesos del Sur” son un elemento importante que crecerá en su significado apocalíptico a partir de este capítulo y se impondrá a la lógica realista casi histórica que ha mantenido el Nivel A de la narración en la novela. Se trata de un disparatado levantamiento armado en el Sur, es decir, de una invasión cusqueño-boliviana (acaso parodia del levantamiento de Fidel Castro en 1959). Este repentino giro en el Nivel de narración A adquiere características paródicas, casi incongruentes, carnavalescas en cuanto al tono realista que mantuvo hasta aquí la novela. A esta invasión apoyada por los terroristas para desestabilizar el poder político de la realidad de la ficción, le sigue una invasión de marines americanos que transforman la verosimilitud en una endeble línea de la que pende *Historia de Mayta*. El lector -desconcertado por esta irrupción de lo exagerado, de lo futurista, de lo exacerbado en la novela, de lo paródico- que sigue el hilo de la historia presentada por el escritor-narrador, sólo puede continuar con la lectura hasta el último capítulo donde no sólo se aclara el porqué de esta extraña incursión en el argumento, sino –y esto es lo más importante- que además se manifiesta una ruptura en el orden dual (Nivel A y Nivel B) de la narración y, mediante la metaficción, se nos propone otro orden de realidades en la novela. Desde el capítulo VI hasta el IX las dos líneas narrativas A (escritor-narrador) y B (Mayta) continuaron como desde el comienzo, interrelacionándose, retroalimentándose entre “presente” y “pasado”. Sin embargo, en estos capítulos, en la primera línea narrativa, resalta la guerra civil y el levantamiento en el Sur del país (elemento imposible de relacionar con la historia peruana); y en la segunda, destaca la homosexualidad y la lucha final de Mayta y su revolución. Tanto la guerra civil como la homosexualidad de Mayta son los datos clave que permiten desenmascarar

la ficción creada a partir de la realidad en la ficción. Explicado de otra manera, estos datos nos señalan los límites entre la historia real y la novela que ha ido escribiendo el escritor-narrador sobre Mayta. En el capítulo X, los límites entre lo que el lector ha considerado ficción y realidad, presente y pasado, hecho y evocación, se reordena a propósito del encuentro retrasado estratégicamente en el orden de la narración: el escritor-narrador va en busca de Mayta para obtener la información de primera mano a partir de la boca del verdadero protagonista, de Mayta en el presente.

Con una anécdota personal que nos involucra, como lectores, con un ámbito aparentemente real, el escritor-narrador evoca la cárcel de Lurigancho y la primera vez que estuvo allí para inaugurar una biblioteca que lleva su nombre. Este tipo de referencias tan evidentes al quehacer de Vargas Llosa es parte de la mascarada de esta novela. Esta vez, el escritor-narrador visita la cárcel para ubicar a Mayta. Luego de un malentendido, y de enterarse de que Mayta trabaja en una heladería, ocurre la entrevista final. En ella, el escritor-narrador hace una confesión a Mayta, con la que reordena la compleja red de relaciones intratextuales.

-Me he pasado un año investigando sobre usted, conversando con la gente que lo conoció –le digo-. Fantasmando y hasta soñando con usted. Porque he escrito una novela que, aunque de manera muy remota, tiene que ver con la historia esa de Jauja. (...)

-No sé por qué ni cómo, pero es lo que he estado haciendo todo este año –le digo, con precipitación, atemorizado de su temor, de que se niegue a seguir esta charla, a tener otra. Le aclaro-: En una novela siempre hay más mentiras que verdades, una novela no es nunca una historia fiel. Esa investigación, esas entrevistas, no eran para contar lo que pasó realmente en Jauja, sino, más bien, para mentir sabiendo sobre qué mentía. (...) (p. 320)

-Por supuesto que no aparece su nombre verdadero –le aseguro-. Por supuesto que he cambiado fechas, lugares, personajes, que he enredado, añadido y quitado mil cosas. Además, **inventé un Perú de apocalipsis, devastado por la guerra, el terrorismo y las intervenciones extranjeras**. Por supuesto que nadie reconocerá nada y que todos creerán que es pura fantasía. He inventado también que fuimos compañeros de colegio, de la misma edad y amigos de toda la vida. (...) (p. 321)

-El personaje de mi novela [Mayta] es maricón –le digo, después de un rato.

Levanta la cabeza como picado por una avispa. El disgusto le va torciendo la cara. (...)

-¿Y por qué? –pregunta, al fin.

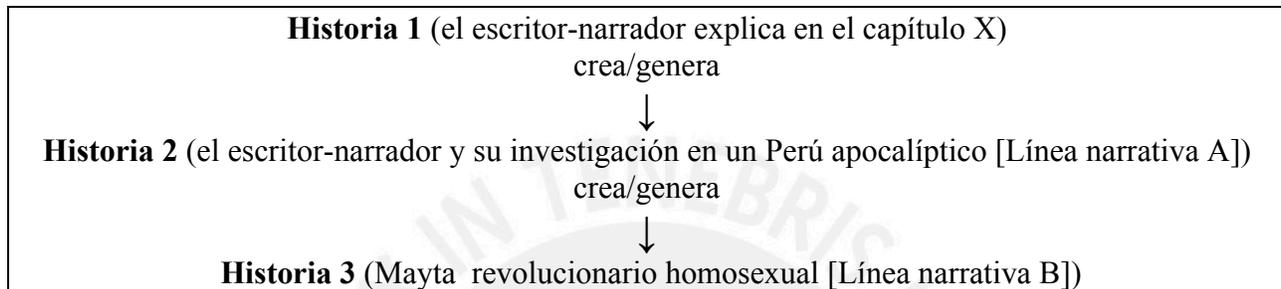
Me toma de sorpresa: ¿acaso lo sé? Pero improviso una explicación.

-Para acentuar su marginalidad, su condición de hombre lleno de contradicciones. También, para mostrar los prejuicios que existen sobre este asunto entre quienes, supuestamente, quieren liberar a la sociedad de sus taras. Bueno, tampoco sé con exactitud por qué lo es. (p. 335-336)

Estas citas corresponden a la conversación final entre los aparentes protagonistas de las líneas narrativas A y B (el escritor-narrador y Mayta). Sin embargo, la confesión del escritor-narrador nos propone un nuevo orden que impide hablar de los mismos personajes, pues los que hemos leído hasta el capítulo IX son probablemente alter ego de éstos que corresponden al capítulo X. ¿De qué manera se puede afirmar esto? Pues, basados en las primeras aseveraciones sobre el complejo fenómeno intratextual en esta novela, podemos afirmar que lo narrado o leído hasta el capítulo IX se ha convertido en *ficción de la realidad de la ficción*. En otras palabras, los nueve primeros capítulos se han convertido en el argumento de la novela que el escritor-narrador elucubra en su mente. El escritor-narrador y Mayta de los primeros nueve capítulos resultan ser alter ego ficticios de los “verdaderos” personajes del capítulo X. Así, tenemos a un Mayta revolucionario sí, pero no homosexual. Tenemos a un escritor-narrador que no es compañero de colegio de Mayta y tenemos un Perú apocalíptico -devastado por el terrorismo, la invasión de la

revolución del Sur y la posterior de los marines, que sólo sucede en una ficción inventada, con un estilo de parodia- pero que no son parte de esta nueva realidad que se nos propone a los lectores.

Un esquema de este nuevo orden de la realidad de la ficción motivado por la metaficción y el juego de las cajas chinas sería el siguiente:



La **Historia 1** (Capítulo X) –la realidad actual en la ficción- genera la **Historia 2** que cuenta el narrador-escritor, y que no es otra cosa que la ficción de un Perú apocalíptico donde se crea o genera (mientras el escritor-narrador entrevista o investiga los hechos) la **Historia 3**, que no es otra cosa, a su vez, que la revolución de un Mayta reinventado, distinto al Mayta de la **Historia 1**<sup>59</sup>. Este juego de cajas chinas mediante el cual se desenvuelve la metaficción -y con ella las

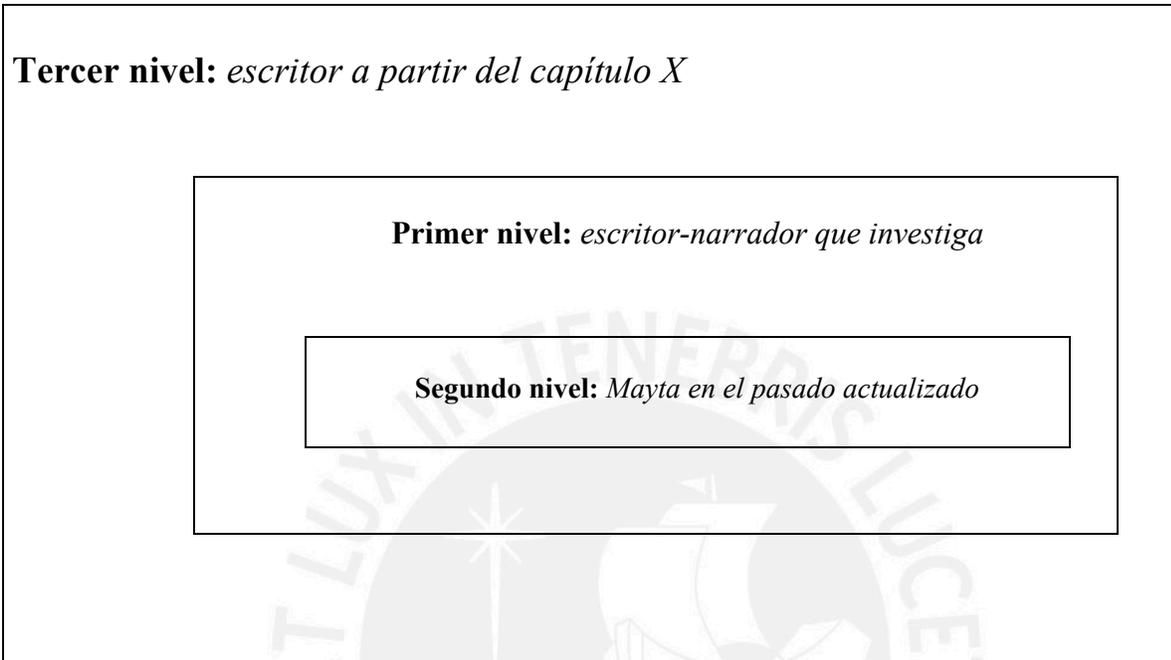
<sup>59</sup> Gnutzmann (1992, p.156) subraya esta distinción:

Tenemos por lo menos dos Maytas en el texto: el imaginado de los capítulos I al IX y el “real” del capítulo X [...] tampoco el Mayta imaginado es un héroe, sino, al contrario, un hombre del todo opuesto a la imagen del revolucionario personificado por el Che [...] al contrario, lleva el estigma de su fealdad desde niño, es físicamente débil, tiene pies planos que le causan dolores continuos y es homosexual, “tara” que el Mayta real rechaza de forma vehemente. [...] La contraimagen de este cuarentón juvenil [el Mayta imaginado] e idealista es el Mayta “real”: vacío, sin intereses, con prejuicios y rencoroso.

Respecto de los personajes que tienen injerencia, como elementos intratextuales, en este juego, Vargas Llosa explica [en Coaguila (2004), p. 162]:

[...] esos personajes se están haciendo y deshaciendo en la medida en que el narrador los va inventando o componiendo, como se compone un rompecabezas que nunca llega a formarse del todo, porque cuando va a formarse del todo, el narrador se exhibe ante el lector y dice: “Esto era mentira, esto era una invención, la verdad es tal como ahora la cuento”. El único personaje que en este caso lo tendría, si es que el narrador no aparece en el décimo capítulo, sería el Mayta que aparece en el décimo capítulo, digamos el Mayta de carne y hueso, que para el narrador casi no tiene nada que ver con el Mayta de *Historia de Mayta*.

relaciones intratextuales de la novela- permiten reordenar los límites entre ficción y realidad de la siguiente manera:



Consideremos el juego de cajas chinas en relación con la realidad y la ficción en la novela. Considerando los hechos del capítulo X como el **Nivel de realidad 1** (presente real) el escritor-narrador del capítulo X genera un **Nivel de ficción A**, la supuesta novela de Mayta que trata sobre su investigación distorsionada por la guerra y revolución en el Perú apocalíptico que a su vez genera otra historia, un **Nivel de ficción B**: la historia de un Mayta homosexual y guerrillero. En la ficción, la **Historia 1** sería la realidad y las **Historias 2 y 3** serían partes iguales de la supuesta novela gestada (como las radionovelas de Camacho) en la mente del escritor-narrador.

La metaficción en la novela *Historia de Mayta* de Mario Vargas Llosa, es un interesante ejercicio literario que corresponde a la exploración de nuevas estrategias de significación de la novela que

Vargas Llosa no deja de experimentar. Si bien es cierto sus novelas de los años sesenta expresan claramente una exploración por la técnica y la expresión; y, quizá, las novelas de los setenta, por el humor y el tono, esta novela de 1984 conjuga ambos derroteros. Sin repeticiones, Vargas Llosa experimenta con la metaficción en la que podemos observar las relaciones intratextuales que retroalimentan las líneas narrativas. La intratextualidad resulta de la información que el lector debe contrastar para entender en qué nivel de realidad o de ficción se encuentra en esta compleja narración. La retroalimentación que se propone para entender la metaficción, resulta ser un juego de contrapunto entre los datos contrastados por el lector ya no sólo en líneas narrativas, sino, ahora, en niveles de realidad y ficción, en los que se convierten los hechos leídos. Al final, habría que cuestionar cuál es la novela denominada “Historia de Mayta” a la que se refiere el título del libro. ¿Es la historia 3; la suma de las historias 2 y 3 hechas la novela del escritor-narrador; o es la suma de las tres historias que harían morderse la cola a la interpretación?

Mayta, el revolucionario de la ficción, encarna el tema de la rebelión conjugado con la realidad social. El escritor-narrador, por su parte, encarna el tema que gira en torno a la naturaleza de la creación y la frontera entre la ficción y la realidad. Ambas preocupaciones se entrecruzan, retroalimentan, tematizan una historia de ficción que no se agota gracias al ingenio de Vargas Llosa. Se trata de una propuesta o desafío constante al lector activo en su capacidad de desenmarañar los niveles de intratextualidad y autoreferencia con que se desarrolla la novela; como, por ejemplo, al final del capítulo V que termina con las siguientes líneas: “La caminata me ha devuelto el entusiasmo por mi libro. Me asomaré a la terraza y al desembarcadero, ninguna bala perdida o deliberada vendrá a interrumpirme. **Y pensaré, recordaré y fantasearé hasta que, antes de que empiece el día acabe de dar forma a este episodio de la historia de Mayta.** Sonó un pito y el tren comenzó a moverse.” (p. 163)

## *La intratextualidad en Elogio de la madrastra*

### *Más allá de los márgenes literarios*

Otra obra que desarrolla el fenómeno de intratextualidad mediante técnicas complejas es *Elogio de la madrastra*, publicada en 1988, tiempo en que Vargas Llosa comenzaba a dedicarse con más ahínco a la política que a la literatura. Esta peculiar obra –sui generis dentro del canon vargasllosiano- se sirve de dos formas de expresión artísticas para desarrollar la historia. Por un lado, la literatura en sí, mediante la historia narrada; y, por otro lado, la pintura, mediante las reproducciones de los cuadros que se incluyen en el texto. Ambos conceptos artísticos se fusionan para otorgar un significado completo a la obra; es decir, los cuadros añadidos no se encuentran en la novela con un fin meramente estético, un simple añadido, sino como un componente de significación que alcanza su mayor potencial cuando interactúa –mediante la intratextualidad- con otros capítulos o partes en las que se fragmenta la obra. Este libro surge a raíz de una propuesta entre Mario Vargas Llosa y el pintor Fernando de Szyszlo por hacer un texto alimón, de manera que el talento literario tenga un correlato con el talento plástico. El proyecto nunca llegó a concretarse de la manera como se había concebido originalmente, pero de todos modos, Vargas Llosa lo llevó a cabo, en solitario, e incluyó un cuadro de Szyszlo como parte de la pinacoteca de la novela.<sup>60</sup>

*Elogio de la madrastra* es una novela erótica que se divide en catorce capítulos y un epílogo (y una pinacoteca). La relación intratextual se basa justamente en la interacción de estos capítulos y de las partes que los componen. La naturaleza de los capítulos puede variar ya que algunos se

---

<sup>60</sup> Sobre la idea primigenia de la gestación de esta novela se puede consultar la opinión del propio Vargas Llosa en una entrevista que le hiciera Leopoldo Bernucci, de la Universidad de Yale, el 25 de abril de 1989, y que se encuentra reseñada en *Hispania* 74 n.2 mayo 1991, p. 373.

presentan como fragmentos en los que se desarrolla espontáneamente la novela. Otros son la expresión máxima de la intratextualidad ya que muestran la reproducción de un cuadro y, a continuación, un pequeño texto que remite a lo que el lector puede observar en la reproducción del cuadro en perfecta relación con los personajes y sucesos de la historia que se está narrando. En otros casos, los capítulos contienen descripciones de las manías de don Rigoberto, así como sus pensamientos expresados de manera indirecta por un narrador omnisciente.

La mayor parte de la novela ofrece un esquema sobre la dinámica de relaciones intratextuales que casi no varía. Para explicar mejor este esquema, proponemos que la estructura de la novela puede observarse bajo siete **series** de relaciones intratextuales. Cada **serie** expresa las partes o capítulos de la novela que interactúan entre sí.

Serie	Capítulo
<b>Primera serie</b>	1. El cumpleaños de doña Lucrecia 2. Candaules, rey de Lidia 3. Las orejas del miércoles
<b>Segunda serie</b>	4. Ojos como luciérnagas 5. Diana después de su baño 6. Las abluciones de don Rigoberto
<b>Tercera serie</b>	7. Venus con amor y música
<b>Cuarta serie</b>	8. La sal de sus lágrimas 9. Semblanza de humano 10. Tuberosa y sensual
<b>Quinta serie</b>	11. Sobremesa 12. Laberinto de amor
<b>Sexta serie</b>	13. Las malas palabras 14. El joven rosado
<b>Séptima serie</b>	Epílogo

Gracias a esta división podemos observar mejor la relación intratextual de las partes de *Elogio de la madrastra*. El criterio para incluir o no, capítulos de la novela en una serie o en otra está determinado por la incidencia que la relación intratextual entre ciertos componentes tenga sobre

los significados que desarrollan los sucesos de la obra. Al observar, entonces, el esquema de las series notamos que casi todas ellas están compuestas por un capítulo que narra la historia; a continuación, sigue un capítulo que mezcla dentro de sí la reproducción de un cuadro y de un texto que “la comenta” y, finalmente, encontramos un capítulo destinado a las manías de don Rigoberto. Casi toda la mecánica de referencia intratextual apunta a este tipo de relaciones, en este orden, en cuanto a la presentación de capítulos, salvo la tercera y séptima serie. En cuanto a la quinta y sexta serie sólo se suprime el tipo de capítulo donde se trata acerca de las manías de don Rigoberto.

¿Cómo funciona la relación intratextual entre los componentes de cada serie y cómo desarrolla los significados y la historia narrada? Para comprender la intratextualidad de la obra debemos internarnos en los datos que, de manera dosificada, llegan al lector desde múltiples perspectivas.

La novela se abre con el suceso que da nombre al primer capítulo: el cumpleaños de Lucrecia. Esto permite insertar al lector en el mundo y las expectativas de dicho personaje. En este capítulo introductorio, es importante captar las imágenes que servirán de nexo en la comunicación con los otros capítulos que componen esta primera serie. Además de los datos básicos sobre las circunstancias que rodean a los personajes principales, al lector se le presenta con cierto énfasis dos aficiones de don Rigoberto: la limpieza maniática y el aprecio de cierta colección de cuadros (en los cuales suele buscar la referencia erótica). De la misma manera, a los cuarenta años, bella y aún joven, Lucrecia se nos presenta semidesnuda, con un camisón casi transparente en las primeras acciones de la novela. Asimismo, entre reflexiones, el lector recibe los primeros y sutiles datos de Fonchito ligados a la pintura y a su imagen de niño angélico-diabólico:

“Doña Lucrecia permanecía inmóvil, observándolo con ternura. ¡Qué bonito niño! Un ángel de nacimiento, uno de esos pajes de los grabados galantes que su marido escondía bajo cuatro llaves.” (p.17)

Y, así como se plantea los primeros indicios del conflicto central (el *affaire* entre Alfonso y su madrastra), este capítulo termina con una referencia directa que lo une al capítulo siguiente donde se combina la reproducción de un cuadro (pintura) y el texto que lo comenta (literatura):

-¿Quién soy? –averiguó, ciega-. ¿Quién dices que he sido?

-La esposa del rey de Lidia, mi amor- estalló don Rigoberto, perdido en su sueño. (p.23)

Este último diálogo no sólo dice sobre las fantasías amorosas que apetecían a don Rigoberto y a Lucrecia en su intimidad, sino que permite también adoptar máscaras o personalidades que pueden cotejarse en el siguiente capítulo. La información de este primer capítulo se hace muy relevante para comprender el significado del segundo capítulo.

Cuando el lector enfrenta el segundo capítulo, sin embargo, encuentra en primer lugar la primera reproducción pictórica -que pertenece a Jacob Jordaens-, cuyo nombre es “*Candaules, rey de Lidia, muestra a su mujer al primer ministro Giges*”. Ya desde el título el lector nota la diferencia y la independencia de la reproducción con el título general del capítulo, “Candaules, rey de Lidia”. Esta diferencia se debe a que el lector no debe suponer que los cuadros y sus títulos manejan el contenido del capítulo. Más bien el significado de este tipo de capítulos mixtos procede de la interacción entre la reproducción y el texto que lo comenta en función de la historia que se desarrolla en la novela. En este sentido, este tipo de capítulos ofrece en primer lugar una relación intratextual interna a él, que deriva de los significados que el lector saque al observar la reproducción y leer el texto que le sigue. Pero, también, este tipo de capítulos mantiene una estrecha relación intratextual con los capítulos que desarrollan espontáneamente la historia. Si el

lector asimila en orden las partes que se le ofrecen, observará primero el cuadro donde aparece una mujer muy del gusto renacentista que, sin ser vieja, no corresponde tampoco a una joven mujer. Es importante notar la semidesnudez de dicha mujer, así como las protuberantes nalgas que evidentemente ocupan un lugar privilegiado en la reproducción. A un lado, hay dos fisgones: uno viejo y otro más joven, aunque no necesariamente niño. Con estos datos procurados directamente de la observación del cuadro, el lector recoge información relevante para comprender el desarrollo de la novela y relacionar capítulos posteriores. ¿De qué manera importan estos datos (pictóricos) para la lectura de la novela? El lector almacena información sobre actitudes y características básicas que concuerdan con el tono introductorio de estos primeros capítulos. Así, haciendo analogías pertinentes, si se relaciona a Lucrecia con la mujer del cuadro las analogías muestran la belleza y atributos que posee Lucrecia y valora don Rigoberto. Además del último diálogo del capítulo anterior, la identificación entre Lucrecia y la esposa de Candaules del cuadro es posible si en la mente del lector ha quedado grabada la imagen de una mujer semidesnuda, bella y sobre todo admirada. Esta referencia al voyeurismo que recae en Lucrecia como objeto de observación, también recae en Rigoberto quien no sólo observa a su esposa, sino que hasta la imagina. La participación activa de Rigoberto y su orgullo por mostrar a su esposa joven aún y bella permiten la identificación del más viejo de los personajes que observan en la reproducción: Candaules, rey de Lidia. Finalmente y sin sobreinterpretaciones puede trazarse una analogía plausible entre Giges (el personaje más joven, aunque no niño, del cuadro) y Fonchito. Esta identificación queda respaldada si observamos que el deseo por su madrastra no compete a un niño, sino a alguien mayor. Esto ha sido sutilmente expresado en el primer capítulo mediante el desconcierto y la duda de Lucrecia. Pero, la identificación de Giges y Fonchito en la observación del cuadro se fundamenta si planteamos una relación con la situación inicial, mediante la cual Fonchito se ha presentado al lector en el primer capítulo. El triángulo

amoroso está compuesto en el cuadro por dos fisgones y una bella mujer que muestra parcialmente su exuberancia. Considerando que aquella noche narrada en el primer capítulo tiene como protagonistas a una mujer bella, a un padre y a su hijo -quienes la contemplaron parcialmente o no, admiraron y tocaron, cada uno a su modo, esa noche-, podemos concluir que el cuadro en sí es una metáfora de este triángulo amoroso y el planteamiento de los conflictos que se desarrollarán en la novela. Los significados a los que llegue el lector no se pueden realizar si no se ejercita la intratextualidad entre el primer capítulo y la reproducción del cuadro que es sólo una parte de este segundo capítulo. La relación intratextual, en este caso, es muy particular ya que las fuentes de donde proceden los elementos intratextuales corresponden a dos lecturas distintas, de artes distintas, (palabra/ trazo; literatura/ pintura) pero que se combinan perfectamente para otorgar un significado artístico común a la novela. Lo siguiente que el lector enfrenta es un texto que narra un episodio en la vida del rey de Lidia. Esta parte que junto a las reproducciones integra un tipo de capítulos resulta siempre un pseudo comentario del cuadro que le precede, ya que este comentario se relaciona con circunstancias de la historia narrada y sus personajes. Sin embargo, en este capítulo se hace más énfasis en narrar una anécdota sobre el rey de Lidia para que el lector saque sus conclusiones en relación con lo que se muestra en el cuadro. Este tipo de textos que aparecen a continuación de las reproducciones expresa casi siempre una focalización desde un punto de vista particular. A veces, es posible relacionarlo con el punto de vista de don Rigoberto, con el de Lucrecia y hasta con el de Fonchito<sup>61</sup>. La relación es plausible en tanto el texto encuentre un correlato con las experiencias vividas por los personajes y de las cuales sólo tenemos noticias, mediante las relaciones intratextuales, a partir de los capítulos donde se desarrolla la historia principal. En este caso, no sólo por el último diálogo del primer capítulo, sino también por otros datos podemos plantear que la focalización parte de don Rigoberto. En el

---

<sup>61</sup> Todas estas posibles perspectivas pueden originarse en un solo autor: Rigoberto y servirán como fundamento para explicar las relaciones intertextuales en el siguiente capítulo de esta tesis.

texto se expresa una férrea fijación por las nalgas (“las grupas”) de Lucrecia de las cuales don Rigoberto se siente orgulloso. Según el texto, los personajes adquieren una suerte de máscaras y adoptan los roles que ofrece el cuadro. Lucrecia se convierte en personaje y se explica – desde la perspectiva del rey- cómo éste y Giges la espían.

Esto trae a colación información que el lector ya recibió en una escena del capítulo primero y que se relaciona estrechamente con el tema de las nalgas:

En el fondo del torbellino placentero que eran ella, la vida, como asomando y desapareciendo en un espejo que pierde su azogue, se delineaba a ratos una carita intrusa, de ángel rubicundo. Su marido le había levantado el camisón y le acariciaba las nalgas, en un movimiento circular y metódico, mientras le besaba los pechos. (p.22)

Este acto *vouyerista* retrata a Fonchito no sólo en este pasaje de la novela sino en otro y le identifica con Giges, sobre todo si el lector relaciona las siguientes palabras del texto narrado por Candaules-Rigoberto: “Acaso presentía que, aquella noche, quienes gozábamos en esa habitación enrojecida por la candela y el deseo no éramos dos sino tres.” (p. 36) Esta alusión directa al triángulo y que incluye evidentemente a Giges-Fonchito expresa notablemente la relación intratextual al interior del capítulo entre el texto y la reproducción pictórica, al mismo tiempo que trae a colación la relación intratextual entre este capítulo y el anterior. Las interpretaciones y el acopio de significados que el lector infiere o asimila es posible gracias a las referencias directas e indirectas de las partes de los capítulos y de los capítulos, unos a otros. En otras palabras, esto es posible gracias a la información que transcurre mediante las relaciones intratextuales de las partes de la novela entre sí. Esta primera serie propone la introducción del lector en el ambiente, conflictos y personajes de la novela desde diferentes perspectivas. Y constituye el primer ejemplo

de la manera como las líneas de narración (literaria o pictórica) se alimentan simultáneamente en un complejo proceso de intratextualidad.

La segunda serie ofrece una relación intratextual muy similar a la primera. En este caso, el eje que une los capítulos “Ojos como luciérnagas” y “Diana después de su baño” (que incluye la reproducción de François Boucher) está motivado por las imágenes de Lucrecia al bañarse. Además de la aparición de Justiniana (nombre clave en la literatura erótica debido al personaje, Justine, del marqués de Sade) la información que se refuerza es el vouyerismo de Fonchito, tanto en su afán de espía en “Ojos como luciérnagas” desde el techo del cuarto de baño, como en su *alter ego*, Foncín, quien aparece en el texto que comenta la reproducción del cuadro de Boucher en el capítulo “Diana después de su baño”. En este capítulo, el texto es un comentario de la reproducción -como sucederá en los siguientes capítulos similares- pero a la vez es una perfecta metáfora de los sucesos del capítulo “Ojos como Luciérnagas”. Por supuesto, el texto se encuentra focalizado desde la perspectiva de Lucrecia, ya que la experiencia de ser espiada fue de ella. Así, los personajes encuentran correspondencia con sus *alter ego*: Lucrecia es Diana Lucrecia, Justina sigue siendo la criada Justina (pero físicamente distinta, por supuesto, en el cuadro) y Fonchito resulta ser Foncín. También se repite la estrategia de aludir en las últimas líneas del capítulo “Ojos como luciérnagas” algunos datos que permitan directamente la relación intratextual con el siguiente capítulo. En este caso se trata del sueño al que se alude, común al cuadro de la pinacoteca:

Cuando, por fin, pudo dormirse [Lucrecia], tuvo un sueño voluptuoso que parecía animar uno de esos grabados de la secreta colección de don Rigoberto que él y ella solían comentar juntos en las noches buscando inspiración para su amor. (p. 65)

“Diana después de su baño” termina con una metáfora del título del capítulo cuatro. Esta metáfora resulta ser un nexo más de la relación intratextual que se plantea entre las partes que constituyen la serie. Diana Lucrecia concluye:

Allí estará él y ahí nosotras, inmóviles otra vez, en otro instante eterno. Foncín, lívida la frente y las mejillas sonrosadas, sus ojos abiertos con asombro y gratitud, un hilillo de saliva colgando de su boca tierna. Nosotras, mezcladas y perfectas, respirando a la par, con la expresión colmada de las que saben ser felices. Allí estaremos los tres, quietos, pacientes, esperando al artista del futuro que azuzado por el deseo, nos aprisione en sueños, llevándonos a la tela con su pincel, crea que nos inventa. (p. 75-76).

Estas últimas palabras de la serie grafican las analogías que desarrollan la relación intratextual con el capítulo “Ojos como luciérnagas”. La metáfora del voyeurista y de las mujeres que asumen el rol de objetos de contemplación y deseo es claro y expresan, incluso, un comportamiento que se mantendrá a lo largo de la novela: Fonchito como voyeurista y personaje que desea, Lucrecia como objeto de deseo y de contemplación, Justina como objeto de deseo en la última escena de la novela. La relación intratextual que implica está reflexión adelanta el comportamiento y datos de lo que se continuará desarrollando y que se contarán más adelante en la obra. Lo interesante de las relaciones intratextuales que podemos observar de este capítulo en función con los demás es que no sólo se plasman en la referencia con capítulos aledaños o próximos, sino que se imbrican también con el Epílogo de la novela. De esta manera se adelanta, al lector, aun el final: Fonchito, ángel exterminador, desea a su madrastra y a la criada (como se sugiere de forma irónica o cómica al final de la novela).

Como en la primera, esta segunda serie presenta estrechos vínculos intratextuales entre capítulos que, sin embargo, dejan excluidos a aquellos capítulos de la novela que se refieren a las manías de don Rigoberto. Estos capítulos donde Vargas Llosa se explaya en describir estas manías no contribuyen la arquitectura intratextual de la obra de manera tan directa, aunque sí refuerzan los sucesos de los demás capítulos gracias al retrato interior que hacen de don Rigoberto; además de hacer ciertas descripciones simbólicas sobre Lucrecia. Por lo tanto, el capítulo con el que acaba esta serie, “Las abluciones de don Rigoberto”, no muestra mayor incidencia intratextual con otros componentes de una forma notablemente directa<sup>62</sup>.

La tercera serie está compuesta sólo por el cuadro de Tiziano Vecellio y por el texto que lo comenta. Por lo tanto, evidentemente, las relaciones intratextuales se desarrollan de manera directa entre estos dos componentes del capítulo séptimo titulado “Venus con amor y música”. El texto parece una directa descripción de la reproducción. Si se considera que no sólo el placer carnal y la seducción, sino también la candidez encarnan las principales reflexiones del único texto de este capítulo, la perspectiva de Fonchito, como narrador del texto, podría ser la más conveniente de suponer. Así, la voz narrativa en este texto se presenta con una descripción metafórica y análoga de Fonchito: “Yo me llamo Amor. Pequeñín, blando, rosáceo y alado, tengo mil años de edad y soy casto como una libélula.”(p. 97). La encarnación de Fonchito-Cupido representa en la obra la descripción perfecta de la situación en la que se encuentra Fonchito en este momento de la novela. Aún no consuma el acto amoroso con su madrastra, pero, incansable, ha iniciado el acoso mediante una serie de rondas alrededor de ella; lanza dardos para que ésta caiga rendida, si no de amor, de deseo. Por otro lado, Lucrecia asume el rol de Venus, en el cuadro. Lucrecia-Venus adopta el papel de objeto de deseo que Fonchito-Cupido-El profesor de

---

<sup>62</sup> Más bien, estos capítulos vienen a ser los componentes de nexo entre las novelas eróticas de Vargas Llosa; es decir, resultan ser la base para el desarrollo de las relaciones intertextuales.

música deben preparar (en cuanto a las artes amatorias) para que el señor, Rigoberto, la encuentre lista y consume con ella la iniciación por la que ha pasado. Es interesante notar que la relación intratextual entre el cuadro y el texto que lo describe incide también en el desarrollo de la historia indirectamente. El deseo de poseer a Lucrecia cada noche está simbolizado en el comentario de la reproducción si se acepta que los impulsos de Fonchito-Cupido se fusionan con los de don Rigoberto. El ritual de preparación hacia la consumación sexual de cada noche encuentra su simbología en la música del cuadro y la relación sexual consumada cada noche entre Lucrecia y Rigoberto se observa como una batalla:

El órgano enmudecerá; con una profunda venia, el profesor hará mutis por el patio de los naranjos y yo [Fonchito-Cupido] saltaré por la ventana y me alejaré volatineando rumbo a la noche fragante del campo.

En la alcoba quedarán ellos dos y el rumor de su tierna contienda. (p. 106)

De tal manera, aunque en esta serie no aparezca una parte donde se desarrolle directamente la historia, podemos apreciar que las metáforas sobre el deseo en la novela están muy bien desarrolladas por la descripción de los comunes deseos del padre y del hijo sobre el objeto de deseo: Lucrecia. Esta sería una forma de relación intratextual indirecta con otros capítulos que desarrollan la historia de la novela.

La cuarta serie, al igual que la primera y la segunda, incluye tres capítulos que se relacionan intratextualmente de manera directa o indirecta. La serie se abre con el capítulo “La sal de sus lágrimas” donde, a raíz del chantaje de suicidio, Fonchito obliga a Lucrecia a dar un paso

decisivo en la relación que se está tejiendo temerariamente. Como en los anteriores casos el vínculo directo que une la relación intratextual de este capítulo con el cuadro y con el comentario de la reproducción es la última frase de don Rigoberto:

-¿No me preguntas quién soy? –murmuró, por fin, don Rigoberto.

-¿Quién, quién, amor mío? –le respondió [Lucrecia] con la impaciencia requerida, alentándolo.

-Un monstruo, pues –lo oyó decir, ya lejos, inalcanzable en el vuelo de su fantasía. (p. 117)

El lector continúa observando el siguiente capítulo titulado “Semblanza de humano” que está constituido por el cuadro de Francis Bacon llamado “Cabeza I” y un texto que describe simbólicamente, una vez más, al cuadro. El personaje monstruoso que se esboza en el cuadro es descrito en el texto que le precede desde la perspectiva de don Rigoberto. Esto comprobaría la relación intratextual entre los capítulos ocho y nueve cuya relación se inicia entre el final de aquél (citado por don Rigoberto) y el tema de reflexión de éste: el monstruo. Ahora bien, ¿cómo se relaciona el tema de lo monstruoso dentro de las relaciones intratextuales de estos capítulos? Por un lado, la referencia directa recaería en don Rigoberto, quien, desde la perspectiva del narrador del texto del capítulo nueve (don Rigoberto-monstruo) reflexiona, como el título del capítulo alude, sobre una semblanza de lo humano. En este sentido, la deformidad es un lado a considerar en cuanto a la percepción de lo humano. Hay un lado oscuro invisible a lo ojos hasta dentro del ser humano que pretende la perfección exterior. Esto sería una metáfora de Rigoberto, quien mantiene ritos de perfección en ciertos capítulos de la novela, pero posee gustos y prácticas escondidas. La perfección es imposible a pesar de los retoques espirituales y físicos de cualquier ser humano. Incluso Rigoberto, sin ser totalmente consciente de ello, tiene un lado de él

(entiéndase Fonchito) que va en contra del equilibrio y la armonía de la familia. Si consideramos la imagen de “el monstruo” dentro del tema de la belleza que se desarrolla desde múltiples perspectivas en la obra podemos trazar el estereotipo que refleja la relación de la pareja Rigoberto-Lucrecia. La bella y la bestia están encarnadas en la pareja y se hace hincapié indirectamente en esto cada vez que se muestre el deseo y sensualidad que destila Lucrecia en oposición a los ritos escatológicos de Rigoberto, por ejemplo. La deformidad que encarna lo monstruoso se aprecia, pues, en este sentido como otra cara de lo incompleto en el ser humano. Sin embargo, por otro lado, lo monstruoso juega un importante papel en la oposición de lo angelical e inocente que guarda también Fonchito de manera ambivalente. Monstruo y ángel, pureza y morbo, son oposiciones que se extienden hasta Fonchito en su rol de “Dr. Jeckyll y Mr. Hyde”. Si consideramos las oposiciones Monstruo-Bello y Monstruo-Ángel, desde las distintas perspectivas en que se desarrollan en los personajes de la novela estaremos vinculando este capítulo con los demás mediante una relación simbólica a partir de la reflexión del cuadro de Bacon y del texto que lo describe desde la perspectiva de don Rigoberto. De tal manera, este capítulo desarrolla una posible red de relaciones intratextuales no sólo directas con el capítulo que lo precede sino también con otros capítulos que componen la novela. La serie termina con el capítulo “Tuberosa y sensual” donde justamente se desarrolla el acicalamiento de don Rigoberto y la reflexión sobre la perfección de lo humano.

Las siguientes dos series (quinta y sexta) poseen un comportamiento similar. Cada una de estas series está compuesta por dos capítulos. En ambas series se trata, en primer lugar, de un capítulo que desarrolla la historia espontáneamente y, en segundo lugar, de otro capítulo que se compone a su vez de una reproducción y de un texto que la comenta. De esta manera, ya no se continúa con un esquema de tres capítulos por serie (que con excepción de la tercera serie, era el patrón

estructural de la obra), sino que se deja de lado el tipo de capítulos -en los cuales las reflexiones de don Rigoberto ocupan el lugar central- y se desarrolla una serie de relaciones intratextuales directas entre sólo dos capítulos. Así, el capítulo “Sobremesa” que inicia la quinta serie sitúa al lector en el momento en que madrastra e hijastro han dado un paso culminante en su relación: el acto sexual. Este momento climático se logra cuando el lector asume que Rigoberto no se encuentra en casa por cuestiones laborales de manera que el ambiente en el que se desarrollan los hechos cambia a un espacio de libertad, a la vez que de exploración, del desarrollo concreto de esta compleja relación sexual entre Fonchito y Lucrecia. Se ha trascendido del coqueteo, del conato o del amago a la entrega explícita, al acto sexual consumado que plantea nuevas reglas de juego para los personajes. Con maestría erótica, Mario Vargas Llosa sitúa al lector en ese momento propicio, *post coitum*, en el cual las conversaciones y la vuelta a un nuevo orden enriquecen el texto que se desarrolla mediante el diálogo de los amantes y los pensamientos de Lucrecia sobre lo que acababa de consumarse. Los tanteos para evaluar la nueva relación tienen como telón de fondo la inocente asociación que hace Fonchito entre la nueva situación o estatus de la madrastra y un cuadro de la casa. Este cuadro es una reproducción abstracta original de Szyszlo<sup>63</sup>. Este capítulo se desarrolla mediante la presentación de imágenes superpuestas que dejan en el lector la idea del transcurso del tiempo y por cierto, del transcurso y repeticiones de los encuentros sexuales clandestinos entre madrastra e hijastro. Casi al final del capítulo, cuando Rigoberto y Lucrecia se encuentran haciendo el amor, se plantea nuevamente el nexo intratextual que conecta este capítulo con el siguiente:

---

<sup>63</sup> Finalmente un cuadro del pintor peruano Szyszlo aparece en la novela; hecho importante si se considera, como ya lo hemos referido anteriormente, que la idea primigenia de este libro era un diálogo entre las pinturas de Szyszlo y los textos de Vargas Llosa. Por otro lado, el carácter abstracto del cuadro permite que el lector acepte el nivel de “esencia” que se pretende transmitir en el texto que comenta el cuadro; por lo tanto, no es gratuito que Vargas Llosa haya reservado o elegido el cuadro abstracto de Szyszlo para este momento propicio con el tono de la reflexión del texto que lo comenta en el capítulo “Laberinto de amor”.

Pero, luego de los escauceos iniciales en la oscuridad, cuando, fiel a la liturgia nocturna, don Rigoberto murmuró ilusionado: “¿No me preguntas quién soy?”, escuchó esta vez una respuesta que transgredía el pacto tácito: “No. Pregúntamelo tú, más bien.” (...) “¿Quién, quién eres, cielo?”. “La del cuadro de la sala, el cuadro abstracto”, respondió ella. (p. 152)

Esta explicación que Lucrecia realiza sobre su identificación con el cuadro de Szyszlo se une a los comentarios que se exponen en el siguiente capítulo. Fonchito había desarrollado una tesis de identificación entre su madrastra y el contenido abstracto del cuadro que quedó velada para los lectores ya que por dosificación de información la voz narrativa sólo sugirió aquello que el hijastro pensaba de las experiencias sexuales con su madrastra. El lector realizará las relaciones intratextuales necesarias en su lectura del siguiente capítulo, “Laberinto de amor”, para plantear qué es lo que probablemente quiso explicar Fonchito a su madrastra en el capítulo anterior. El título del capítulo, “Laberinto de amor”, connota automáticamente la situación que ya se había expuesto en el capítulo precedente acerca del nivel complejo que adquirirían las relaciones entre personajes a partir de la consumación del acto sexual. Este duodécimo capítulo, compuesto por el cuadro “Camino a Mendieta 10” y un texto que lo explica, adopta la perspectiva de Lucrecia en cuanto a la focalización de la narración. La explicación de lo que el contenido abstracto del cuadro ofrece se vincula directamente con una reflexión y asociación al acto sexual, visto como un ritual<sup>64</sup>:

---

<sup>64</sup> El carácter ritual aludido a la relación sexual y que por extensión también se otorga al teatro deviene en un tópico recurrente desde diversas líneas literarias. Hacer un análisis del ritual sugerido en esta parte de la obra sería exceder los temas planteados. Sin embargo, es importante considerar la remisión al carácter ritual del campo sexual y del campo teatral como un rasgo importante en la identificación intertextual que se pueda desarrollar en otras obras de Vargas Llosa.

La figura geométrica de la franja central, en la mitad misma del cuadro, esa silueta plana de paquidermo de tres patas es un altar, un ara, o, si tienes el espíritu alérgico al simbolismo religioso, un decorado teatral. Acaba de oficiarse una ceremonia excitante, de reverberaciones deliciosas y crueles y lo que ves son sus vestigios y sus consecuencias. Lo sé porque he sido la dichosa víctima; también, la inspiradora, la actriz. (p. 157-158)

La voz narrativa con marca femenina y el tema sexual connotado en la descripción/interpretación del abstracto no son sino un cómico guiño al lector desde la perspectiva de Lucrecia sobre la base de un comentario más íntimo y subjetivo de los sucesos que se están desarrollando en la obra. Ella se siente dichosa por el goce sexual con su hijastro, pero a la vez temerosa, pues sabe que no se encuentra en una situación normal o permitida. Es la inspiradora, el centro de atención de los apetitos de padre e hijo. La “mística” descripción del abstracto resulta ser una parodia de una evaluación sobre la situación en que se encuentran los personajes; evaluación moral; evaluación del placer sexual; evaluación del amor; evaluación de las nuevas relaciones de poder; y todo esto circunscrito a una alusión directa al coito como práctica ritual:

¿Somos impúdicos? Somos totales y libres, más bien, y terrenales a más no poder. Nos han quitado la epidermis y ablandado los huesos, descubierto nuestras vísceras y cartílagos, expuesto a la luz todo lo que, en la misa o representación amorosa que concelebramos, compareció, creció, sudó y excretó. Nos han dejado sin secretos, mi amor. Esa soy yo, esclavo y amo, tu ofrenda. Abierta en canal como una tórtola por el cuchillo del amor. Rajada y latiendo, yo. Lenta masturbación, yo. Chorro de almíbar, yo. (...) Este aposento triádico –tres patas, tres lunas, tres espacios, tres ventanillas y tres colores dominantes- es la patria del instinto puro y de la imaginación que lo sirve, así como tu lengua serpentina y tu dulce saliva me han servido a mí y se han servido de mí. (...) Éramos una mujer y un hombre y ahora somos eyaculación, orgasmo y una idea fija. Nos hemos vuelto sagrados y obsesivos. (...) La perversidad viciosa –para decirlo

con palabras en las que no creemos y que ambos despreciamos- está representada por estos tres miradores exhibicionistas del ángulo superior izquierdo. Son nuestros ojos, la contemplación que practicamos con tanto afán –como tú ahora-, el desnudamiento esencial que cada cual exige del otro en la fiesta del amor y esa fusión que sólo puede expresarse adecuadamente traumatizando la sintaxis: yo te me entrego, me te masturbas, chupatemémonos. (p. 159-161).

Esta extensa cita no sólo corrobora que el carácter ritual y la visión intimista o esencial del acto sexual pretenden ser explicados en el contenido abstracto de la reproducción, sino también reitera la tripartición como rasgo recurrente en la simbología del triángulo sexual que se ha formado a estas alturas de la historia. Los amantes son tres y se observan a sí mismos simbolizados en tres figuras ovoides (que sugieren esencias) en la parte superior del cuadro de Szyszlo. El texto que comenta la reproducción nuevamente necesita no sólo la reproducción del cuadro, a la que alude, sino también la referencia del capítulo anterior para asentar el significado que adquiere en la composición general de la novela y en el desarrollo de la historia. El cambio de reglas, el giro en las relaciones de poder en la obra y las reflexiones intimistas sobre la relación y el goce sexual quedan expuestos al lector en un hecho concreto (el coito entre madrastra e hijastro), que se observa desde reflexiones distintas, y que incluso se pretende graficar mediante un cuadro abstracto como símbolo de esencia del acto. La relación intratextual entre los capítulos que componen esta serie es fundamental para que el lector observe dos perspectivas distintas de los sucesos. Esto mismo ocurre con la penúltima serie, la sexta.

La sexta serie está conformada por los capítulos “Las malas palabras” y “El joven rosado”. El primer capítulo de esta serie desarrolla los sucesos hasta el momento en que se descubre la relación prohibida entre madrastra e hijastro mediante la composición escolar que redacta

Fonchito y que da el nombre a la novela. El segundo capítulo de esta serie, asimismo, está compuesto por una reproducción y un texto que lo comenta. Aunque lo narrado en el capítulo “Las malas palabras” –el desencadenamiento del final de los conflictos- y lo que se connota en el capítulo “El joven rosado”, aparentemente, parezcan no corresponderse, la relación intratextual que se desarrolla en los dos es importante si tratamos de interpretar el sentido de ambos capítulos. Estos capítulos presentan al lector el develamiento de algo oculto, en primer lugar. Rigoberto no recibe “la anunciación” de un misterio desconocido hasta el momento por él de la boca de un ángel, pero sí recibe una noticia fulminante de aquel “joven rosado” que es su hijo. El siguiente capítulo, compuesto por el cuadro “La Anunciación” y por un texto que comenta la reproducción de Fra Angélico con alusiones intratextuales a los conflictos de la novela, desarrolla también el tema central de una noticia dada. La focalización del narrador podría asociarse a Lucrecia quien reflexiona no tanto sobre la noticia que el ángel ha traído, sino sobre el ángel mismo. Si bien es cierto, la candidez y simplicidad en el tono del narrador de este texto contrasta con la actitud vital de Lucrecia, no se debe dejar de lado la opción de entender que Vargas Llosa podría pretender mostrar el saldo de este personaje tras todo el conflicto. Queda una mujer que pasó de controladora de la situación, a manipulada. Asimismo, otros temas se asocian en sentidos aparentemente opuestos. El tema de la maternidad se asocia a la relación no natural sino política que une a Fonchito con Lucrecia: no se trata de una relación de madre sino de madrastra (en la que cupo una relación pseudo incestuosa). El tema sexual se contrasta entre el grado erótico de Lucrecia y la pureza virginal de la María del cuadro, a pesar de que la entrega de Lucrecia a Fonchito fue aparentemente franca.

La relación intratextual que plantean estos capítulos tiene como eje al portador de las noticias: Fonchito, “el joven rosado”, el ángel, que anuncia el cambio de vida a Rigoberto en el capítulo “Las malas palabras” y a Lucrecia-María en el capítulo “El joven rosado”. De una manera cómica

e inteligente, Vargas Llosa subvierte el significado connotativo de los elementos que componen ambos capítulos para relacionarlos a manera de contrastes en un nuevo guiño al lector. Al mismo tiempo, de manera audaz, inserta un cuadro con alto motivo religioso en un texto con alto componente erótico. La relación intratextual de esta serie nos ofrece la posibilidad de desarrollar significados por oposición que enriquecen el carácter de los personajes y de la situación en la que se encuentran.

Finalmente, cabe mencionar, que la última serie, sui generis en cuanto a nuestro análisis, está compuesta por un capítulo (“Epílogo”) que no ofrece relaciones intratextuales directas, sino que desarrolla el final de los hechos. Sin embargo, lo narrado en este epílogo sirve –además de ser un nexo con el capítulo “Diana después de su baño” de la segunda serie, como ya lo explicamos– como puerto de embarque a las relaciones intertextuales que evidentemente se puedan trazar entre *Elogio de la madrastra* y *Los cuadernos de don Rigoberto*.

Las relaciones intratextuales analizadas en esta obra se observan, pues, de manera directa entre capítulos y, dentro de ciertos capítulos, entre la reproducción de la pintura y el texto que la comenta. De esta manera nos encontramos frente a una red compleja de relaciones intratextuales que incluyen vínculos semánticos de artes distintas: pintura y literatura. Por otro lado, la intratextualidad que se desarrolla entre la reproducción y el texto que la comenta sugiere un juego carnavalesco que permite desarrollar la identificación de cada uno de los personajes de la historia en otras facetas, roles, componentes o partes de la novela que enriquecen el trabajo psicológico y simbólico del personaje.

Las relaciones intratextuales entre capítulos suelen repetir la mecánica de manifestarse mediante la información que se da en los finales de algunos capítulos y que se remiten al contenido de los capítulos. Además de esto, la posibilidad de trazar relaciones intratextuales va más allá de

relacionar capítulos contiguos; las relaciones se plantean indirectamente aun entre capítulos que se distancian unos de otros debido a la línea narrativa espontánea que dirige los sucesos de la novela. Esto permite al lector confirmar sospechas, adelantar acciones y conflictos individuales, corroborar comportamientos y características; además de otorgar solidez a la verosimilitud y coherencia del relato en general.



### *Capítulo III*

#### *Los caminos a Roma*

##### *Introducción a la intertextualidad en la obra de Vargas Llosa*

Si nos internamos, como ávidos lectores, en las obras de Vargas Llosa podemos encontrar ciertos caminos trazados que son producto de los nexos que se entretajan en un particular universo de ficción. Estos nexos son marcas de intertextualidad; son relaciones recíprocas que el lector percibirá al momento de entender los significados implícitos o explícitos que unen a las novelas, cuentos y piezas dramáticas. En otras palabras, estos senderos perceptibles no son otros que las líneas de intertextualidad que guían al lector hacia el conocimiento de la poética vargasllosiana y al encuentro del creador reflejado en su obra. El espacio en común que guarden ciertas obras (aunque éste se enfoque desde diferentes perspectivas), las sagas desarrolladas a lo largo de varias historias y llevadas a cabo por personajes que reaparecen constantemente en diferentes obras, el componente autobiográfico, los oficios recurrentes, las caracterizaciones reiteradas en distintos personajes, los temas que comprometen similares actitudes, algunas de las técnicas narrativas que ordenan las estructuras de las obras, entre otros elementos, son marcas relevantes que permiten al lector interpretar una conversación entre diferentes historias, que deviene en una retroalimentación.

En primer lugar, se podría entender que las obras *Los jefes*, *Los cachorros* y *La ciudad y los perros* componen una línea narrativa, pues hay un diálogo entre los temas que enfocan los personajes y los espacios, los roles y ciertas imágenes mediante los que se desarrollan los hechos. Es innegable el vínculo estrecho entre el cuento “Día domingo” y la *nouvelle Los*

*cachorros* a pesar de ser obras de diferente especie –cuento, novela corta- y de mostrar dos estilos totalmente distintos que destaca, sobre todo, en la narración. Más allá de estas diferencias de base, uno de los elementos más sobresalientes que las relaciona es el ámbito al que pertenecen ciertos personajes y a la actitud que mantienen entre ellos. Vargas Llosa nos ubica, por momentos en un ámbito escolar, donde los desafíos y las pruebas que representan la máscara del falso héroe son parte del código de los muchachos del cuento, tan similar a la de los personajes en *Los cachorros* cuando éstos están aún en el colegio. Un poco más exacerbada es la actitud de los personajes de *La ciudad y los perros*, aunque mantengan similares relaciones. Los protagonistas comparten el ambiente escolar y revelan las impostaciones y los falsos roles a seguir que permiten la adopción de actitudes como máscaras<sup>65</sup> verbalizadas en sus apodos. Los personajes del cuento “Los jefes” también se acercarán al tema del enfrentamiento y pugna por resguardar códigos o alianzas internas de los personajes de *La ciudad y los perros*. No sólo tienen en común la condición de estudiantes de colegio, sino la actitud de estudiantes escolares enfrentados al sistema que los debe apoyar en su desarrollo, y el conflicto al interior de los estudiantes mismos. Así, también, la violencia y las peleas por el poder son relaciones claras que ambas historias comparten. Por otro lado, el espacio creado como telón para que los personajes de *Los cachorros* comiencen a explorar las relaciones sociales al interior del barrio y los distritos aledaños mientras aún son menores se duplica en los capítulos de *La ciudad y los perros* cuando Alberto y los muchachos del barrio comienzan a conocer el mundo a su alrededor y las decepciones amorosas (por las que pasó también Cuéllar). Piura como espacio recurrente en los cuentos del libro *Los jefes*, también es parte importante de la vida del esclavo. Una extensión de las descripciones de

---

<sup>65</sup> Aceptemos el sentido otorgado por la tradición teatral griega que trata el significado de “máscara” de tal manera que aquella persona que la utilice deja de lado su real actitud y “Persona” para adoptar una falsa imposición que representa un personaje o una persona diferente a aquel que se enmascara. En *La ciudad y los perros* el ejemplo más patente, en este sentido, es “el Jaguar” quien porta la careta durante los capítulos que narran las peripecias del círculo y de los cadetes internos. Pero, mientras se narren los capítulos donde se enfoque su vida fuera del colegio, la máscara de “el Jaguar” cae y, sin ella, el personaje adquiere su real dimensión, su auténtico rostro y comportamiento.

Piura y sus habitantes estaría graficada en *Los jefes* como un germen de su complejo desarrollo en las siguientes novelas.

En segundo lugar, guiados por la repetición de ciertos personajes y espacios, *La casa verde* mantendría un diálogo muy estrecho con la pieza teatral *La chungu* y con las novelas, *¿Quién mató a Palomino Molero?* y *Lituma en los andes*, entre otras obras, pues a lo largo de éstas se desarrolla una de las sagas más importantes de Vargas Llosa: las peripecias de Lituma, personaje recurrente del autor. Independientemente unas de otras, estas novelas cuentan en sí mismas historias autónomas en las que aparece, enfocado desde diferentes perspectivas, un mismo protagonista –Lituma<sup>66</sup>– y algunos cuantos personajes vinculados a éste como, por ejemplo, los inconquistables, la Chunga, Meche, el teniente Silva, Jum, Bonifacia, entre otros. Con estas piezas, aprehendidas en conjunto, el lector podrá armar un complejo rompecabezas que presenta fragmentos desde diferentes perspectivas espacio-temporales, y que mostrará una saga llena de peripecias y aventuras. Gracias a estas relaciones, Vargas Llosa logra ambientar las historias en las tres regiones representativas del Perú y, quizá, este propósito podría entenderse como un intento de acercarse a la producción total; en este caso, a la saga totalizante que recree un universo propio -vargasllosiano- prefigurando el Perú.<sup>67</sup> Por otro lado, *La casa verde* también mantiene estrechas relaciones con *El hablador* en tanto se desarrolla, en primer lugar, el conflicto de Jum (personaje en ambas novelas) y, en segundo lugar, el espacio selvático que vuelve a tomarse de escenario para las historias. En cuanto al espacio, en este también habría cierta

---

<sup>66</sup> Lituma como sargento en la selva y mangache en Piura en *La casa verde*, como guardia asistente de un teniente al investigar un crimen en *¿Quién mató a Palomino Molero?*, como cabo enfrentado al mundo hostil y ajeno a él, en el que se reencuentra con una mujer del pasado en *Lituma en los andes*, como mangache que hila cabos sueltos del pasado desde el presente y el pasado representados en *La Chungu*.

<sup>67</sup> De ningún modo hay que interpretar estas afirmaciones como ideas deliberadas de Vargas Llosa, ni mucho menos es necesario compararlas con proyectos deliberados como la novela *Todas las sangres* de Jose María Arguedas quien sí se propuso abarcar desde un inicio -de la mejor manera posible- una visión totalizante del Perú. Estas ideas reflexionan sobre lo que, a posteriori, significaría interpretar los alcances de esta saga.

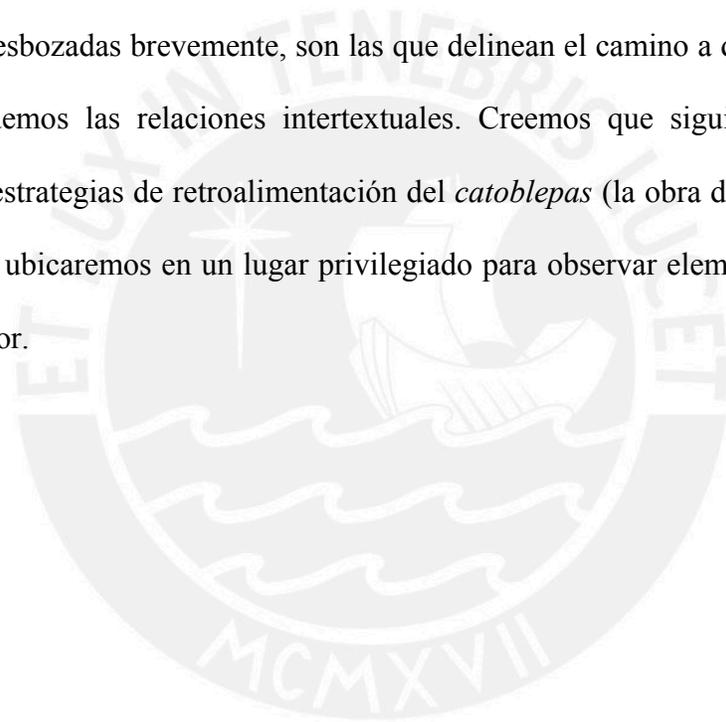
relación -aunque en tono de parodia- con el lugar donde se desarrolla la historia de *Pantaleón y las visitadoras* que, asimismo, breve y certeramente, enfoca con humor las reacciones de los personajes en función de ambientes ubicados en costa (destacamento original de Pantaleón Pantoja e inicio de la novela), sierra (destitución de castigo) y selva (espacio de mayor acción en la novela). Con un fino humor, *Pantaleón y las visitadoras* se adhiere también al mosaico totalizante para observar el escenario de los acontecimientos.

La tercera línea de relaciones marcaría el vínculo estrecho entre *Conversación en La Catedral* y aquella pieza teatral que expande las aventuras imaginadas de los protagonistas llamada *Kathie y el hipopótamo*. Santiago Zavala, personaje articulador de la compleja estructura novelada de años de dictadura (de Odría, de Cayo Bermúdez, de sus problemas familiares), quien es, además, protagonista y eje de los conflictos más furibundos al abrirse paso por una sociedad y urbe que devora todo bajo consignas exentas de moral, aparece con un tono aburguesado en *Kathie y el hipopótamo* donde cumple otra función muy diferente a la de la novela: reflexionar sobre la creación de historias. Su rol parece seguir un proceso de conversión instrumental para desarrollar ideas de libertad asociadas al arte de crear ficciones. Así, se plantea la posibilidad de aceptar la coda, deliberada o no, de la evolución de Santiago Zavala, personaje puente entre ambas obras.

Un cuarto camino trazado estaría compuesto por un díptico que reflexiona y explora el erotismo desde ciertos ejes comunes entre sus dos componentes. Se trata de un par de novelas que contienen el desarrollo de las relaciones entre Fonchito, Lucrecia -su madrastra- y Rigoberto -su padre. En *Elogio de la madrastra* y *Los cuadernos de don Rigoberto* no sólo los personajes y la historia se convierten en el vínculo de las relaciones intertextuales, sino el tema de fondo erótico, el placer y lo epicúreo.

En quinto lugar, se encuentra la revisión de aquellos aspectos que vinculan a las novelas por cierta cuota autobiográfica. El autor recurre a un mismo protagonista o a distintos que guardan estrechas relaciones, entre sí, ya que se identifican con el mismo nombre (Mario) y/o ejercen oficios relacionados con el periodismo y la literatura. Esta es la línea de *La tía Julia y el escribidor*, *La señorita de Tacna* (a pesar de que en esta pieza el protagonista no se llame Mario, guarda elementos del perfil autobiográfico) y *El Hablador*.

Estas cinco líneas, esbozadas brevemente, son las que delinean el camino a desarrollar en nuestra tesis cuando abordemos las relaciones intertextuales. Creemos que siguiendo estos caminos accederemos a las estrategias de retroalimentación del *catoblepas* (la obra de Vargas Llosa) y, al mismo tiempo, nos ubicaremos en un lugar privilegiado para observar elementos importantes de la poética del escritor.



## *Intertextualidad en ambientes, roles y motivos*

### *La educación de la animalización*

En 1959 se publicó *Los Jefes*, su primer –y hasta ahora único- libro de relatos. Cuatro años después, en 1963, apareció *La ciudad y los perros*, su primera novela que dista mucho del estilo de su libro anterior y que consolida a Mario Vargas Llosa como un precoz y talentoso joven novelista. Ocho años después de la publicación de su colección de cuentos –y luego de la consagración de su segunda novela- Vargas Llosa compone una sinfonía polifónica con un desarrollado talento en su estilo. *Los cachorros*, además de su única novela corta, resulta ser una obra sui generis en su narrativa y, quizá, sin precedentes a un nivel latinoamericano. El trabajo de filigrana para recrear un mundo con un estilo narrativo tan ágil, innovador y experimental sólo podría ser contrastado con su siguiente descomunal y prolífica novela, publicada dos años después. Para 1967, sin embargo, cuando aparece *Los cachorros* bajo el sello *Seix Barral*, se podría decir que Vargas Llosa ha recorrido las tres formas actuales del género narrativo: el cuento, la novela y la novela corta. Esta exploración coincide con la búsqueda de un estilo, así como la prefiguración de un universo característico y propio. El trabajo con el lenguaje es notable. Inicia su periplo narrativo con un conjunto de relatos que no llegan a convencer del todo aunque hayan sido premiados con el “Leopoldo Alas”; un poco defectuosos, con una narración canónica y argumentos casi inconsistentes por momentos. Ofrece, luego, una novela cautivante que nos atrapa tanto en la trama (con lo narrado y lo callado), como en la diversidad de narradores y perspectivas. Hasta que nos ofrece un texto breve, pero pretencioso, tallado a pulso para mostrarnos la imposible multiplicidad del lenguaje. Es una joya de filigrana coral que presenta a su autor como un innovador e inagotable creador.

A pesar de las diferencias -que determinan su especie dentro del género narrativo- en la composición de estas tres obras, ciertas constantes se mantienen para convertirse en las primeras marcas de un estilo. En otras palabras, aunque los elementos se amplíen o se tensen, proliferen o se reduzcan, se multipliquen o se condensen, según sea el caso, ciertos ambientes, roles y motivos se repiten en estas tres obras. Las diferencias de estilo y especie son tan relevantes como las correspondencias de la ficción narrada. Por ello, algunos críticos señalan que estas tres obras forman parte de una primera etapa en la producción de Mario Vargas Llosa<sup>68</sup>.

Coyotes, pajarracos, perros, cachorros, todos sustantivos en el campo semántico de lo animal. Estos nombres en plural son referentes de grupos de personajes jóvenes, en proceso de desarrollarse física e intelectualmente, pero, sobre todo, moralmente. Las referencias a lo animal en manada o grupo y la presencia de la educación con la correspondiente resonancia social permiten trazar las líneas intertextuales de los cuentos “Día domingo”, “Los jefes”, la novela *La ciudad y los perros* y la novela corta *Los cachorros*. Las referencias y relaciones que abordaremos, a continuación, pretenderán explicar cómo ambos cuentos del libro *Los jefes* resultarían ser una fuente, una suerte de germen, para elementos que se desarrollarán luego en las novelas mencionadas<sup>69</sup>. Nuestra hipótesis se enmarca, entonces, en el análisis de la naturaleza de las relaciones entre estos tres libros. Observaremos que un personaje distinto en cada narración

<sup>68</sup> Revisar para este tema Wolfgang Luchting (1978), José Luis Martín (1979), José Miguel Oviedo (1982), pero, sobre todo, Rita Gnutzmann (1992, p.125), quien hace un resumen al respecto:

Con la publicación de *Conversación* ha concluido la primera etapa de la obra vargasllosiana. Aunque el escritor niega que las tres primeras novelas formen un “ciclo”, sin embargo, ha debido reconocer que tienen muchos rasgos en común: su base en experiencias personales a las que se añaden otras de tipo histórico-cultural; su ubicación en el espacio peruano y en la actualidad; su compromiso socio-político; su similitud formal (esquemas oposicionales, experimentos técnicos, etc...). (...) La mayoría de los críticos está de acuerdo en hacer coincidir el final de la primera etapa del autor con la publicación de *Conversación*.

<sup>69</sup> Rita Gnutzmann (1992) lo sintetiza de la siguiente manera: “no cabe duda de que los relatos presentan en estado embrionario la futura escritura del novelista peruano, aunque, como es lógico, éste perfecciona sus recursos posteriormente...” (p. 38) O, como lo cita Oviedo (1982): “Vargas Llosa ha dicho que el libro [*Los jefes*] es primario, demasiado elemental; pero también ha dado una explicación muy útil para juzgar esos relatos primigenios: “Yo creo que todos mis cuentos, empezando por *Los jefes*, son tentativas frustradas de novelas”. Esto confirma la impresión que tiene el lector: la de que algunos de estos relatos (particularmente, “Los jefes” y “Día domingo”) son bocetos que quisieron ser novelas y se resignaron a quedar en cuentos. (p.85)

puede jugar el mismo rol de víctima, impostor, verdugo; que la educación y la etapa de crecimiento de diversos personajes los conduce a ciertos modelos de conducta violentos y competitivos en las diferentes historias<sup>70</sup>; que la referencia al grupo, al líder y al campo semántico animal se encuentra muy presente en la caracterización de personajes; entre otros aspectos. La intertextualidad se da de esta manera mediante la recurrencia de determinados elementos. Un personaje con las características que posee en un cuento podría formar parte de la historia de cualquiera de las dos novelas y viceversa.

### *Día domingo / Los cachorros*

La anécdota de rivalidad en el cuento “Día domingo” puede asumirse, quizá, como inocente, o *naive*. El relato, que se inicia con tintes de amor adolescente, desarrolla el conflicto en función de la rivalidad del protagonista, Miguel, y su antagonista, Rubén. Flora, objeto de deseo, se convierte en el pretexto para acrecentar la rivalidad entre los protagonistas de la historia. Finalmente, cuando el reto (o como lo llaman *Los Pajarracos* mismos, el desafío) de nadar ida y vuelta a la reventazón se concreta, el cuento adquiere su dimensión real. No se trata ya de una aventura de amor adolescente. Flora deja de ser objeto por alcanzar y termina relegándose en simple pretexto que desencadena el desafío. Siguiendo las reglas tácitas, siguiendo el insitnto que los convoca, los muchachos se lanzan a la disputa para probar el valor, la hombría; para determinar las relaciones de poder ante el grupo. El cuento es un atisbo, un prototipo, de los retos que también tendrá que enfrentar Cuéllar en *Los cachorros*. La evidencia más clara de las relaciones análogas entre ambas historias, se pone de manifiesto en *Los cachorros*, por un

<sup>70</sup> José Miguel Oviedo (1982) explica al respecto que

Las historias de *Los jefes* poseen una fuerza exaltada y un alto contenido energético: en ellas la violencia brilla como un arma desnuda. La violencia estratifica a los individuos y los vuelve irreconciliables; para realizarse tienen que imponerse a los demás antes de que se lo impida otro más fuerte; por todas partes rige la brutalidad y el culto al machismo. La violencia los muestra tal como son: es el desfogue de su soledad existencial, sometida a las presiones del medio. Tratando de salvar ese desamparo, forman bandas, pandillas, para entrar a las cuales también hay que recurrir a la fuerza. (p.87)

momento, con la incursión de Cachito Arnilla. Es así que se puede establecer un esquema actancial paralelo:

Protagonista	→	Antagonista	→	Objeto de deseo
Miguel/Cuéllar		Rubén/Cachito		Flora/Teresita

Sin embargo, el paralelismo entre los protagonistas del cuento (Miguel) y de la novela corta (Cuéllar) se despliega en todos los retos que difícilmente Cuéllar puede superar a lo largo de su vida, más allá de un solo episodio de la narración. Por otro lado, el verdadero antagonista, el que lucha contra la realización del protagonista, no se encuentra en *Los cachorros*, encarnado en otra persona; como Rubén para Miguel en “Día domingo”. Hay en la novela una elaboración más compleja que permite desarrollar este elemento más que la perspectiva que nos ofrece el cuento: el antagonista reside en el propio protagonista. Cuéllar es, al mismo tiempo, protagonista y antagonista de esta historia. En una suerte de identidad Jeckyll/Hyde, Cuéllar es tanto el que trata de luchar por establecer el dominio de las situaciones dentro del grupo como aquél que con sus propias acciones trata de boicotear el desarrollo espontáneo y control de las situaciones. En la novela corta, no sólo con el desarrollo del discurso y de los conflictos, sino con un trabajo de personaje más elaborado, Vargas Llosa nos propone un adolescente que se desarrolla en un determinado grupo –como Miguel en el cuento- pero la autorivalidad, el autoboicot, (problematizado en la interesante metáfora de la frustración mediante la castración) se nos propone ahora nada *naive*, más bien, sólida y dramática. Ambas obras parten del adolescente o la persona inmadura que se encuentra en un mundo impositivo, con reglas establecidas. Sus temores, vergüenzas e inseguridades corresponden al desarrollo en el que se encuentran. En este sentido, tanto el individuo que se encuentra presionado por el grupo o el individuo que tribalmente apela a su entorno inmediato para consolidarse -como el macho joven lo intenta en la

manada- resultan ser caras de la misma moneda intertextual en el tratamiento de los conflictos. Por ello, destacar, vencer, demostrar logros con triunfos en los retos les otorga el estatus buscado. Si bien el carácter de ambos personajes puede ser distinto, los principios que los conducen son similares. Ambas narraciones siguen las líneas del Bildungsroman, de la novela de aprendizaje, aunque, evidentemente, por el carácter del género literario, esto se nota más en un caso y menos desarrollado en el otro. Claramente la escuela es un factor determinante en la historia de Cuéllar y, aunque no se menciona explícitamente el ambiente escolar en “Día domingo”, el personaje “El escolar” convoca con su apodo el ámbito del que no se desligan tanto estos personajes. Así como las calles fueron los primeros espacios de aprendizaje y demostración fuera del colegio en *Los Cachorros*, así mismo las calles son el espacio privilegiado en “Día domingo”.

El espacio coincide. La mayor parte de la novela corta transcurre en Miraflores y, siguiendo con la intención realista, “Día domingo” tiene como escenario también Miraflores<sup>71</sup>. Las correspondencias claras en cuanto al lugar corresponden, evidentemente, a los demonios del autor. Éstos se convierten en directores de escenario privilegiado para los adolescentes; como incluso se observa en el origen de Alberto, personaje de *La ciudad y los perros*. Esta coincidencia de espacios no es ligera si proponemos que “Día domingo”, deliberadamente o no,

<sup>71</sup> Entendemos aquí a Miraflores no tanto como el espacio físico en sí, sino como el ambiente de barrio que convocan sus calles, parques, playas, establecimientos en función de los personajes. Como ambiente intertextual se encuentra frecuentemente asociado al comportamiento adolescente de los personajes jóvenes. En esta línea se incluye también la última novela de Mario Vargas Llosa, *Travesuras de la niña mala*, cuyo primer capítulo “Las chilenitas” convoca nuevamente este ambiente miraflorentino cargado de veranos, encuentros en parques, carnavales, etcétera y que será marco de las obras que analizaremos a continuación. Sobre el tema, en la entrevista “Tres periodistas en busca de Mario Vargas Llosa” (1969) en Coaguila (2004, p. 54) Vargas Llosa reconoce ya desde entonces que

Lo curioso es que ahora he descubierto que lo que llevo más adentro es algo que siempre pensé que odiaba encima de todas las cosas: Miraflores. Miraflores siempre ha representado lo peor del Perú. Ese mundo semifrívolo, semiesnob, semitonto, semimimético, los muchachitos de alta y regular burguesía. Siempre pensaba que eso era lo que yo odiaba, que esa imagen de Miraflores estaba representando lo peor de mi país, la ceguera de esa clase social por los problemas del Perú, los privilegios de ese mundo. Ahora, les juro con verdadero horror que no puedo librarme de Miraflores, que no puedo dejar de escribir sobre Miraflores y, además, una de las cosas que más me conmueve, es ver en las esquinas de Miraflores a las pandillas de muchachitos y de muchachitas. Y ocurre que en realidad Miraflores soy yo también. [...] Es curioso, tengo una relación muy extraña con Miraflores. Pero tal vez no es Miraflores, sino es mi infancia, mi adolescencia, esos años que son siempre los mejores de la vida, la gran cantera, además, de un escritor.

constituye en el lector un punto de partida para el universo narrativo que se proyectará en *Los cachorros*. Con esto se traza un puente, una línea de relaciones espaciales que, incluso, permitirían observar las historias sucediendo simultáneas y paralelas, desde un punto de vista, en un mismo escenario. Un indicador más claro es el mar como el espacio donde los protagonistas deben demostrar su hombría, su arrojo, su capacidad de dominio. El mar resulta ser el espacio por excelencia en el desafío de “Día domingo”. Dominar en la naturaleza violenta, fría, poco clara con la neblina es el paralelo del mar revuelto por las olas de semana santa de *Los cachorros* donde Cuéllar pretende demostrar que es más que Cachito Arnilla, que pasivamente observa sentado el autodesafío de Pichulita. El mar es el espacio común que marca las relaciones intertextuales de las historias porque se ofrece al lector como una metáfora de las convulsiones interiores de los protagonistas. Tan impreciso por la neblina, como el futuro de los protagonistas; tan revuelto como las emociones que prefiguran sus inmaduros espíritus, el mar es el mismo espacio simbólico que los convoca para desfogar sus perturbaciones adolescentes y marcar sus retos.

Para reforzar las relaciones intertextuales a partir del espacio entre ambas obras, la ambientación también cumple un papel determinante. Pérez Prado, como música de fondo basta para remitirnos a un tiempo en común en “Día domingo”:

Miró a Rubén con ojos desafiantes, pero él no se dio por aludido; jugueteaba con los dedos sobre la mesa y, bajito, la punta de la lengua entre los dientes, silbaba “*La niña Popof*”, de Pérez Prado. (p. 50)

y en *Los cachorros*:

Cuando Pérez Prado llegó a Lima con su orquesta, fuimos a esperarlo a la Córpac, y Cuéllar, a ver quién se aventaba como yo, consiguió abrirse paso entre la multitud, llegó hasta él, lo cogió del saco y le gritó “¡Rey del mambo!”. (p.90)

Por esta efectiva sinécdoque, los lectores no sólo quedamos remitidos a Miraflores y sus calles, sino además a los años cincuenta. Lo mismo sucede con la figura del “Conejo Villarán”, que aparece en las dos historias como referente común de los personajes. Ambos nombres ficcionalizados de la realidad de los años cincuenta de Lima confirman la atmósfera de las narraciones y se convierten en rasgos intertextuales de los relatos. Asimismo, la ambientación de ambas obras se consolida con la coincidencia de preferencias y costumbres comunes de los personajes: frecuentar el bar, las visitas a los amigos en sus casas, la misa, “aplanar calles”, tomar helados, hacer bromas, “mataperradas” o “palomilladas”, entre otras. Oviedo destaca que, además del trabajo con el lenguaje juvenil limeño, el universo narrativo de “Día domingo” se construye con materiales similares al de *Los cachorros*, mediante

una detallada observación de los ambientes de clase media (los barrios de Miraflores, sus avenidas, sus parques y sus playas); y, sobre todo, cierta angustia depositada al fondo de una violencia que no redime a quien la ejerce y en la que se mezclan temores religiosos, educación burguesa, erotismo exacerbado y soledad existencial. En fin, todo un mundo que ingresa, como un torbellino, en su primera novela y en *Los cachorros*.<sup>72</sup>

---

<sup>72</sup> Oviedo, José Miguel (1982) p.92

Estas relaciones evidentes entre ambas obras podrían motivarnos a jugar con la posibilidad de observar, sin asombro, que algún personaje del cuento se traslade y tenga conocimiento de los personajes, por ejemplo, de la novela corta. Por supuesto, esto es un inocente comentario que tiene quizá eco en el de Wolfgang Luchting cuando éste expresa sobre “Día domingo” que “El protagonista es un cierto Miguel, personaje que pareciera salido de *Los cachorros* o de ciertas partes de *La ciudad y los perros* si no fuera porque estas dos novelas salieron mucho más tarde”<sup>73</sup>. Sin embargo, consideramos que el rasgo más importante donde se manifiesta una sutil línea de intertextualidad entre ambas obras se encuentra en una breve marca de estilo en “Día domingo” que prefigura el extraordinario salto en *Los cachorros*. A pesar de ser un cuento tradicional, que respeta los cánones de composición del relato común, hay una breve escena que constituye una historia individual, especial, dentro de la historia del desafío entre los protagonistas. Como un breve juego de *cajas chinas*, uno de los personajes, el Escolar, cuenta a sus compañeros la anécdota de un conocido, el cachalote Tomasso, sucedida en un autobús.

-Cuncho, bájate media docena de Cristales –dijo Miguel.

Hubo gritos de júbilo, exclamaciones.

-Eres un verdadero pajarraco –afirmó Francisco

-Sucio, pulguiento –agregó el Melanés-, sí señor, un pajarraco de la pitri-mitri.

Cuncho trajo las cervezas. Bebieron. Escucharon al Melanés referir historias sexuales, crudas, extravagantes y afebradas y se entabló entre Tobías y Francisco una recia polémica sobre fútbol. El Escolar contó una anécdota. Venía de Lima a Miraflores en un colectivo; los demás pasajeros bajaron en la avenida Arequipa. A la altura de Javier Prado subió el cachalote Tomasso, ese albino de dos metros que sigue en Primaria, vive por la Quebrada ¿ya captan?; simulando gran interés por el automóvil comenzó a hacer preguntas al chofer, inclinado hacia el asiento de adelante, mientras rasgaba con una navaja, suavemente, el tapiz del respaldo.

<sup>73</sup> Luchting, Wolfgang (1978) p.82

-Lo hacía porque yo estaba ahí –afirmó el Escolar-. Quería lucirse. (p.51)

En esta fugaz escena, Vargas Llosa recurre a un cambio sutil de narrador y, con ello, da un paso a lo que será todo un complejo estilo de variaciones de voces; no sólo lo hará en la novela corta *Los cachorros* –que es la obra donde más se expresa-, sino en sus demás novelas. En el cuento, los discursos de los personajes se encuentran dirigidos por el narrador tradicional, quien les cede la voz mediante los guiones como está establecido. Sin embargo, en este momento del relato, el narrador cede sin previo aviso la voz al Escolar, quien inserta su discurso directamente, y sin aviso de guiones al lector, entre las descripciones de la escena en voz del narrador. Esto se refuerza con la pregunta directa “¿ya captan?” que evidentemente corresponde al Escolar. Aparentemente esta insignificante variación en todo el libro podría valorarse como un detalle nimio. Desde nuestra perspectiva de rasgos intertextuales, este detalle puede considerarse -más que una tentativa breve, experimental- como el germen en el estilo que alcanza su repercusión máxima en el concierto de voces del personaje colectivo que narra *Los cachorros*.

### *Los jefes / La ciudad y los perros*

El cuento “Los Jefes” es el que abre y da nombre al libro de relatos. Además de ser el más extenso, es quizá el más importante porque en él se gestan los roles significativos y las motivaciones que los personajes de *La ciudad y los perros* desarrollarán como parte del conflicto. El cuento se divide en cinco secciones numeradas en romanos –por no llamarlas capítulos-, que resultan ser una suerte de propensión a desarrollar la historia. Ésta se encuentra centrada en la rivalidad de dos personajes por liderar al grupo que los rodea. Al igual que en *La ciudad y los perros*, el ambiente predominante es la escuela. En ambas –haciendo los deslindes necesarios- la autoridad se manifiesta con violencia e imposición antes que con diálogo y enseñanza. Ferrufino,

el director del colegio de Piura en el cuento, concentra el autoritarismo, la disciplina del orden castrense y los métodos de mando que bien podrían compararse con la disciplina del colegio militar en la novela. Al igual que el alto mando del Colegio Leoncio Prado que pretende negar el conflicto alrededor del asesinato de Arana, Ferrufino se muestra amoral e inescrupuloso en su rol de autoridad máxima. Para él una queja con argumentos de parte de los alumnos por los horarios de exámenes, no es motivo de discusión; y emplea la fuerza y la amenaza del castigo represor como, el coronel o el capitán Garrido apelaban al chantaje disciplinario en *La ciudad y los perros*, antes que investigar y discutir la cuestión de fondo. Ambos elementos son parte de un orden dictatorial, en el que la vista gorda y la solución fácil se imponen a juzgar con corrección y aceptar propuestas o responsabilidades. Para los directores de ambos colegios, el espacio en el que se desarrollan los alumnos no es ya un colegio –entidad formadora de valores-, es más que un campo de batalla, una jungla donde se aceptan las reglas del más fuerte y donde las analogías con el comportamiento animal se aceptan como un devenir de la vida fuera del recinto educativo. Por ello, Ferrufino insulta a los alumnos de animales.

-Dar la cara –repitió: ahora [Ferrufino] era **autoritario**-, es decir, hablar de frente, hablarme a mí.

[...]

-Nosotros le pedimos, señor director, que ponga horarios de exámenes como en años anteriores... -se calló asustado.

-Anote, Gallardo –dijo Ferrufino-. El alumno Raygada vendrá a estudiar la próxima semana, todos los días, hasta las nueve de la noche. –Hizo una pausa-. El motivo figurará en la libreta: por rebelarse contra la disposición pedagógica. (p.10)

Ferrufino se había acercado. Casi lo tocaba con su cuerpo. Lu, pálido, aterrado, continuaba hablando:

-... estamos ya cansados...

-¡Cállate!

El director había levantado los brazos y sus puños estrujaban algo.

-¡Cállate! –repitió con ira-. **¡Cállate, animal!** ¡Cómo te atreves! (p. 14)

Este ambiente hostil, sin embargo, no sólo proviene de la autoridad, sino que se acepta y se asimila entre los alumnos de ambas obras. Ellos viven bajo un código de violencia bastante claro en la novela y evidente en la rivalidad de los protagonistas del cuento. Asimismo, los personajes del cuento aceptan su rol en el espacio animalizado que les corresponde desde el momento en que escogen como metáfora canina el nombre que los identifica como grupo: “coyotes”. De la misma manera, en la novela los personajes adoptan y aceptan el apelativo colectivo “perros” como cadetes de tercer año. Existe, por supuesto, una diferencia en la actitud de ambos grupos de personajes: los del cuento más sagaces y los de la novela más acorde con la vida de perros que se evidencia de sobremanera en el *Esclavo*. La intertextualidad se desarrolla por este lado. Las disputas, la violencia, las relaciones de poder al interior del grupo nacen en el cuento, especialmente, en la figura de Lu que es una suerte de germen, que mantiene un correlato o que sería un prototipo del *Jaguar* en *La ciudad y los perros*. Ambas historias nos presentan un rol común de estos personajes: la pretensión del poder por mantener su autoridad como el jefe de los coyotes, Lu; la pretensión del poder por mantener su autoridad, primero entre los perros y luego como el jefe del círculo, el *Jaguar*. “Jefe” y “poder” son palabras estrechamente ligadas a dos escenas en común en ambas historias. Hay un notable paralelo en la construcción de la escena en que Lu se enfrenta solo y con violencia a un grupo de estudiantes, como el también violento enfrentamiento del *Jaguar* por defenderse y, a la vez, demostrar su poder ante los cadetes mayores a la hora del bautizo. En segundo lugar, hay un paralelo también en la breve escena del enfrentamiento entre Lu y el protagonista por resolver la rivalidad personal en “Los Jefes”, como

el enfrentamiento entre el *Poeta* y el *Jaguar* en el calabozo para saldar cuentas personales entre ambos.

<i>Los jefes</i>	<i>La ciudad y los perros</i>
<p>En la bocacalle que se abría a pocos metros de la puerta trasera del colegio, me detuve en seco. En ese momento era imposible ver: oleadas de uniformes afluían de todos lados y cubrían la calle a gritos y cabezas descubiertas. De pronto, encaramado sobre algo, divisé a Lu. Su cuerpo delgado se destacaba nítidamente a la sombra de la pared que lo sostenía. Estaba arrinconado y descargaba su garrote a todos lados. Entonces, entre el ruido, más poderosa que la de quienes lo insultaban y retrocedían para librarse de sus golpes, escuché su voz: -¿Quién se acerca? –gritaba-. ¿Quién se acerca? [...]</p> <p>Lu tenía la camisa abierta: asomaba su flaco pecho lampiñoso, sudoroso y brillante; un hilillo de sangre le corría por la nariz y los labios. Escupía de cuando en cuando, y miraba con odio a los que estaban más próximos. Únicamente él tenía levantado el palo, dispuesto a descargarlo. (p.22)</p>	<p>-Llamaremos a ése que le dicen el Jaguar –propuso Cava. Era la primera vez que lo oían nombrar. “¿Quién?”, preguntaron algunos; “¿es de la sección?” -Sí -dijo Cava-. Se ha quedado en su cama. Es la primera, junto al baño. -¿Por qué el Jaguar? –dijo Arróspide-. ¿No somos bastantes? -No –dijo Cava-. No es eso. Él es distinto. No lo han bautizado. Yo lo he visto. Ni les dio tiempo siquiera. Lo llevaron al estadio conmigo, ahí detrás de las cuadras. Y se les reía en la cara, y les decía: “¿así que van a bautizarme?, vamos a ver, vamos a ver”. Se les reía en la cara. Y eran como diez. -¿Y? –dijo Arróspide. -Ellos lo miraban medio asombrados –dijo Cava-. Eran como diez, fíjense bien. Pero sólo cuando nos llevaban al estadio. Allá se acercaron más, como veinte, o más, un montón de cadetes de cuarto. Y él se les reía en la cara; “¿así es que van a bautizarme?”, les decía, qué bien, qué bien. -¿Y? –dijo Alberto. -¿Usted es un matón, perro?, le preguntaron. Y entonces, fíjense bien, se les echó encima. Y riéndose. Les digo que había ahí no sé cuántos, diez o veinte o más tal vez. Y no podían agarrarlo. Algunos se sacaron las correas y lo azotaban de lejos, pero les juro que no se le acercaban. Y por la Virgen que todos tenían miedo, y juro que vi a no sé cuántos caer al suelo, cogiéndose los huevos, o con la cara rota, fíjense bien. (p. 55-56)</p>
<p>Raygada se alejó. Desde la puerta nos hizo una seña, como dudando. Luego entró, Javier y yo nos acercamos a Lu. Temblaba de cólera. -¿Por qué no vinieron? –dijo, frenético, levantando la voz-. ¿Por qué no vinieron a ayudarnos? Éramos apenas ocho, porque los otros... [Lu] Tenía una vista extraordinaria y era flexible como un gato. Se echó velozmente hacia atrás, mientras mi puño apenas rozaba su oreja y luego, con el apoyo de todo su cuerpo, hizo dar una curva en el aire a su garrote. Recibí en el pecho el impacto y me tambaleé. (p.23)</p>	<p>Cuando [Alberto] recibía los golpes del Jaguar en el suelo del calabozo, donde se revolcaba en silencio, no había sentido dolor alguno, sólo humillación. Porque a los pocos minutos de comenzar, se sintió vencido: sus puños y sus pies apenas tocaban al Jaguar, forcejeaba con él y al momento debía soltar el cuerpo duro y asombrosamente huidizo que atacaba y retrocedía, siempre presente e inasible, próximo y ausente. Lo peor eran los cabezazos, él levantaba los codos, golpeaba con las rodillas, se encogía; inútil: la cabeza del Jaguar caía como un bólido contra sus brazos, los separaba, se abría camino hasta su rostro y él, confusamente, pensaba en un martillo, era un yunque. Y así se había desplomado la primera vez, para darse un respiro. (p. 347)</p>

Lu, y el *Jaguar* enfrentan en sus respectivas escenas a un grupo de alumnos que los atacan. Demuestran su dominio, a pesar de todo, con la fuerza. Asimismo, ambos enfrentan a un alumno específico que se ha convertido en su rival directo en cada historia. Por un lado, observamos la pugna entre Lu y el narrador de “Los jefes” que, desde la perspectiva del narrador, se nos muestra cómo Lu se le impone ágilmente en la lucha. Por otro lado, observamos el enfrentamiento que el narrador focaliza desde la perspectiva de Alberto para describir cómo el *Jaguar* lo superó con agilidad y fuerza en la pelea. Lu y el *Jaguar* son ágiles, poseen un garrote y la cabeza (metáfora del martillo) con que derriban cada cual a su contrincante. Agilidad y fuerza, ambos asociados a animales: rata, coyote; jaguar, perro. Los roles que ambos encarnan y sus perfiles relacionan ambas figuras en estas escenas paralelas. Uno, figura previa del otro, desarrollan las relaciones intertextuales en ambas narraciones. Rita Gnutzmann (1992) llama la atención asimismo sobre estas relaciones:

El primer texto, “Los jefes”, anticipa en parte la novela *Ciudad*. Se relatan en él los incidentes en un colegio de Piura (demonio autobiográfico), en el que los alumnos se rebelan contra un director despótico y le exigen fijar fechas de los exámenes. El ambiente de rebelión se parece al de *Ciudad* y, como en ella, aparece una pandilla de chicos, “los coyotes”, que dominan a los demás. Incluso se podría ver en el personaje del chino Lu (“ratita amarillenta”) una anticipación del *Jaguar*, ya que ambos se imponen como líderes a su grupo. (p.36)

Por su parte, cabría además la posibilidad de trazar las analogías entre el narrador del cuento y Alberto, ambos jugando el rol de víctimas en estas escenas; ambos con un tercero que los compromete en esta rivalidad personal: Javier, en el caso del cuento; Ricardo Arana (el *Esclavo*)

en el caso de la novela. Estas escenas casi paralelas corresponderían al tipo de intertextualidad planteado por Eco en *Lector in fabula*. Las acciones se presentan similares debido a que son “cuadros” o “frames” recurrentes para la lectura del receptor modelo.

En cuanto al estilo en el que están compuestas ambas historias, por supuesto, no se pueden trazar relaciones comunes de intertextualidad. Sin embargo, es interesante destacar que el narrador sencillo, tradicional, en primera persona, dosifica la información en el relato de manera que su identidad queda en el anonimato. Asimismo, una de las técnicas más importantes, por la que la novela recibió tantos elogios en su tiempo fue también la multiplicidad narrativa y la dosificación de la información. Esto no sólo se remite al empleo del dato escondido, sino también a la dosificación de la información cuando no se determina deliberadamente quién narra o a quién corresponde la voz en esta polifonía, propia de la novela.

Es interesante trazar las relaciones intertextuales entre estas dos obras para analizar en qué medida “Los jefes” resulta ser también un punto de partida de las ideas que se desarrollarán en *La ciudad y los perros*. José Miguel Oviedo (1982) lo propone claramente:

No sólo en eso encontrará el lector de *Los jefes* las líneas que conducen a *La ciudad y los perros*: las conexiones [intertextuales, añadiríamos nosotros] se establecen por muchos lados. La descripción del ambiente colegial en el cuento “Los jefes” es como un ensayo general para penetrar en el Leoncio Prado, infinitamente más complejo. En ese mismo relato, encontramos también pandillas rivales (“los coyotes” y “la banda”), la lucha por la supremacía entre los “jefes” (el asiático Lu y el narrador) y hasta un personaje muy secundario que se llama Alberto (como el poeta de *La ciudad y los perros*) y que un poco como él es una figura ambigua en medio de la revuelta. (p. 91)

El colegio represor, la rivalidad entre protagonistas, la relación de poderes, las constantes apelaciones al campo semántico de lo animal, la transgresión del orden, los complejos juicios morales, el orgullo, la violencia son elementos de intertextualidad entre una y otra historia. A pesar de las diferencias evidentes por cuestiones de género literario, resulta curioso, incluso, que ambas obras inicien la presentación del conflicto al interior del colegio y que la primera palabra que pronuncien los personajes –“pito” en el cuento, “cuatro” en la novela- tengan un estilo similar<sup>74</sup>. No sólo se tratan de palabras solitarias, aisladas, que evidencien la percepción de un sonido o de una imagen, sino que ambas captan la atención de un hecho concreto que desencadena toda una serie de peripecias que sólo serán contempladas en su dimensión total al final del relato.<sup>75</sup> Ambas palabras son la breve y sugerente imagen de un pequeño fósforo con el que se enciende la mecha que conduce nuestra lectura.

### ***La ciudad y los perros / Los cachorros***

A manera de resumen y conclusión, quisiéramos destacar la intertextualidad que se desarrolla en estas dos novelas sobre la base de importantes recurrencias. En primer lugar, llaman la atención los títulos con los que se plantea una línea común de connotaciones. “Los perros” -término incluido en el título dual de la novela- y “Los cachorros” –término que constituye el título de la novela corta- se asocian evidentemente por apelar no sólo a la esfera de lo animal –en este caso, canino, con todas sus implicancias- sino por trazar la continuidad que ambos sustantivos plantean. Como primera acepción, en el Diccionario de la Real Academia se indica que la palabra “cachorro” designa al “perro de poco tiempo”. En una asociación lógica de ambas metáforas, se

<sup>74</sup> Nótese también la similitud con el inicio de una de las líneas narrativas de *Historia del fin del mundo*, donde el pitar o el pito se convierte en un símbolo de la sinrazón de la revuelta de Canudos para los soldados del gobierno: -Pitos, sí, Señor Comisionado –repite, sorprendiéndose una vez más de lo que ha vivido y, sin duda, recordado y contado muchas veces el Teniente Pires Ferreira-. Sonaban muy fuertes en la noche, Mejor dicho, en el amanecer. (p. 32)

<sup>75</sup> José Miguel Oviedo (1982, p. 99) denomina a este tipo de inicio del relato, casi *in medias res*, “apertura inmediata” y destaca que con esta técnica también se asocia la novela con el cuento.

comprende que los personajes de la novela se enfocan desde un estado ya avanzado en el proceso de animalización, mientras que los personajes de la novela corta encarnan el inicio de este proceso y su desarrollo; desde que son pequeños. La escuela secundaria y primaria: inicios de la animalización entre el colegio y la sociedad. La animalización no sólo se encuentra en los apodos y demás referencias al espacio que es la jungla en la que viven los personajes; sino también, en la metáfora de las actitudes de los protagonistas. El plural en ambos términos connota no sólo la idea colectiva desde la cual se los observa, sino el comportamiento en el ambiente que los rodea, la jauría en la que destaca su machismo, violencia, frustración, rivalidad, entre otros aspectos de la animalización. Este plural, por supuesto responde además a la voz colectiva y el personaje colectivo que se puede observar mediante el recurso polifónico.

Sin embargo, esa jungla, que es la depravada sociedad en crisis de valores, no está aislada en un solo lugar o individuo. Los personajes que la representan, o los sitios en que se concentra, son microcosmos simbólicos. Por esto, el Colegio Leoncio Prado de *La ciudad y los perros* es un personaje colectivo. De ahí que no solamente representa ese colegio la reglamentación militarista y la filosofía castrense, sino toda la sociedad, con todas sus clases sociales y toda su problemática. En ese colegio está la jungla.<sup>76</sup>

Los perros y los cachorros de ambas obras son metonimias de sus realidades, sinécdotes de sus sociedades. Los plurales evidencian el carácter colectivo de personajes que se circunscriben en sus códigos. La polifonía de los perros se aprecia en las múltiples perspectivas del narrador que subyace como voz general a la voz directa de los personajes y que resuena en contrapunto con los monólogos interiores o relatos personales del *Jaguar* y del *Boa*. Por su parte, el coro polifónico de voces en *Los cachorros* podría considerarse como extensión de esta identidad colectiva y

---

<sup>76</sup> Martín, José Luis (1979) p.96

polifónica que pretende destruir la sucesión y linealidad del discurso para postular una simultaneidad de la palabra. En la polifonía, el carácter colectivo y los sustantivos plurales se hallan las huellas de resonancia de los títulos que anuncian las relaciones intertextuales entre ambas novelas.

La categoría de *bildungsroman* en ambos casos afianza la intertextualidad ya que el contrapunto entre la escuela y la sociedad en la formación del individuo es un rasgo predominante en el conflicto de ambas obras. Las relaciones sociales y de poder que se tejen en torno a los protagonistas apelan a los mismos tópicos: el machismo, la rivalidad, la violencia.

Así como el colegio militar es la “jungla” en *La ciudad y los perros*, lo es también el colegio donde estudia Cuellar y lo es Miraflores en *Los cachorros* [...] Esa jungla que se ve afuera en la sociedad, la llevamos dentro porque somos parte de ella, y va destruyendo y royendo como una solitaria –el símil es del mismo Vargas Llosa- nuestras entrañas.<sup>77</sup>

Miraflores -con el parque Salazar, el Club Terrazas, el malecón, las playas y las calles, el cine- vuelve a ser escenario común junto con el ambiente juvenil<sup>78</sup> y la vida de barrio, sobre todo si

<sup>77</sup> Martín, José Luis (1979) p.99

<sup>78</sup> Obsérvese, como ejemplo, la relación intertextual anunciada en los paralelismos del comportamiento y las aficiones de los personajes en ambas narraciones:

¿Quién recordaba los partidos de fulbito, las carreras, las bajadas a la playa por el despeñadero? Fumando sin descanso (ya nadie se atoraba con el humo), estudiaban la manera de filtrarse en las películas para mayores de quince años, calculaban las posibilidades de una fiesta próxima: ¿permitirían los padres que pusieran el tocadiscos y bailaran?, ¿duraría como la última que terminó a medianoche? Y cada uno narraba sus encuentros, sus conversaciones con las chicas del barrio.

*La ciudad y los perros* p.126

Antes, lo que más nos gustaba en el mundo eran los deportes y el cine, y daban cualquier cosa por un match de fútbol, y ahora en cambio lo que más eran las chicas y el baile y por lo que dábamos cualquier cosa era una fiesta con discos de Pérez Prado y permiso de la dueña para fumar.

*Los cachorros* p.90

exploramos la línea intertextual que une las vidas de Alberto y Cuéllar. José Miguel Oviedo indica la base de lo que consideramos la relación intertextual entre ambas novelas:

Con *Los cachorros* [Vargas Llosa] realiza, a su modo y en otra escala, un nuevo intento de totalizar un microcosmos –el de los adolescentes mirafloresinos, el mundo de Alberto en *La ciudad y los perros*- y proponer esa instantánea multidimensional como una metáfora, como una alegoría, como una visión tragicómica de la sociedad peruana.<sup>79</sup>

Ambos personajes provienen de familias burguesas; estudiaron en colegios de curas; crecen junto a su respectivos grupos de amigos (Emilio, Bebe, Pluto y Tico; Lalo, Chingolo, Mañuco y Choto, respectivamente) con los que aprenden a bailar mambo, con los que fuman y con los que viven sus primeros acercamientos amorosos. Los dos se ven obligados a vivir su propio infierno personal, afectados, también, por el lado femenino. Helena y Teresita<sup>80</sup> son las dos muchachas que fundamentan sus frustraciones personales. Teresita corresponde a una caricaturización de Helena, en cuanto a los rasgos que la componen como niñas bien. La decepción amorosa es análoga pues, en los dos casos, la inseguridad del muchacho aflora. Es el grupo el que facilita el acercamiento de la pareja. Aunque Alberto llega a estar con Helena oficialmente, a diferencia de Cuéllar que nunca es aceptado por Teresita, los dos protagonistas ven arruinados sus planes amorosos cuando un muchacho llega de San Isidro (quizá como simbología de un estatus

---

Estos ejemplos de recurrencias de las prácticas de adolescentes también tiene algunos puntos en común en actitudes y prácticas -de pérdida de la inocencia- como la visita a los burdeles, donde se apreciarían las características y actitudes comunes de los personajes de ambas historias.

<sup>79</sup> Oviedo, José Miguel (1982) p.190

<sup>80</sup> La coincidencia del nombre “Teresa” resulta aparentemente irrelevante como marca intertextual que uniría a Alberto y a Cuéllar. Los dos personajes femeninos que comparten este nombre en cada obra son distintos y cumplen funciones diferentes. Si tuvieran algo en común, sería sólo producto de una anécdota sin implicancias en el análisis. Esta identidad es mucho más funcional y evidente como factor intratextual porque es este personaje el vaso comunicante que une las historias personales, las líneas narrativas, de tres de los protagonistas de la novela: el *Esclavo*, el *Poeta*, el *Jaguar*.

diferente y superior, subyacente en los demonios vargasllosianos) para robarse a la muchacha que se pretendía.

-No te entiendo, Bebe. Háblame claro, por favor.

-¿No te vas a amargar?

-No hombre, dime de una vez qué pasa.

-Helena se muere por Richard.

-¿Richard?

-Sí, ese de San Isidro.

-¿Quién te ha dicho eso?

-Nadie. Pero todos se han dado cuenta. Anoche estuvieron juntos donde Nati.

-¿Quieres decir en la fiesta de Nati? Mentira, Helena no fue.

-Sí fue, eso es lo que no queríamos decirte.

-Me dijo que no iba a ir.

-Por eso te digo que esa chica no te convenía.

-¿Tú la viste?

-Sí estuvo bailando toda la noche con Richard. Y Ana se acercó a decirle: ¿ya peleaste con Alberto? Y ella le dijo, no, pero peleo mañana de todas maneras. No te vayas a amargar por lo que te he contado.

-Bah –dice Alberto-. Me importa un pito. Ya me estaba cansando de Helena, te juro.

*La ciudad y los perros* p. 222-223

Así terminó el invierno, comenzó otro verano y con el sol y el calor llegó a Miraflores un muchacho de San Isidro que estudiaba arquitectura, tenía un Pontiac y era nadador: Cachito Arnilla. Se arrimó al grupo y al principio ellos le poníamos mala cara y las chicas qué haces tú aquí, quién te invitó, pero Teresita, déjenlo, blusita blanca, no lo fundan, Cachito siéntate a mi lado, gorrita de marinero, blue jeans, yo lo invité. Y ellos, hermano, ¿no veía? y él sí, la está siriando, bobo, te la va a quitar, adelántate o vas muerto, y él y qué tanto que se la quitara y nosotros ¿ya no le importaba? y él qqqqué le ibbba a importar y ellos ¿ya no la quería?, qqqqué la ibbba a querer.

Cachito le cayó a Teresita a fines de enero y ella que sí: pobre Pichulita, decíamos, qué amargada y de Tere qué coqueta, qué desgraciada, qué perrada le hizo.

*Los cachorros* p. 103

Los motivos amorosos también se reiteran en cuadros intertextuales. Una situación amorosa y de desamor juvenil evoca a otra. La misma actitud femenina, el mismo correlato masculino; los protagonistas podrían intercambiar sus experiencias. La frustración amorosa temprana también es un rasgo de ambas historias en cuanto a la educación sentimental que reciben los personajes de estos *bildungsromanen*.

Evidentemente la violencia en la novela es mayor que en la novela corta; sin embargo, los rasgos existenciales que avivan el conflicto interior de Alberto Fernández y de Cuéllar son similares. Esto se observa en los roles comunes: la lucha interior por autodefinirse en una situación determinada cuando es evidente el peligro de la impostación. Estas premisas de tinte sartreano son características del modelo de protagonista que desarrolla Vargas Llosa durante esta primera etapa y que, quizá, alcance su máxima expresión con Santiago Zavala. Se trata de una rivalidad del personaje consigo mismo: Alberto es rival de sí mismo en la lucha por asumir su posición y su relación con el *Esclavo* luego de su muerte, así como Cuéllar es su antagonista luego de la castración. La violencia irrumpe por doquier en las actitudes de los personajes de *La ciudad y los perros* y Alberto no es una excepción al respecto. La violencia en *Los cachorros* irrumpe directamente con la castración, y aunque hay escenas de pelea y agresividad, la violencia en la conducta de Cuéllar como escape a la frustración termina siendo paralela a la que encarna Alberto y que debe asumir y asimilar, sobre todo en los discursos que focalizan sus percepciones del colegio y de la vida en la jungla. Más evidente aún es el predominio de las actitudes machistas que van de la mano de la actitud violenta y que involucran a ambos personajes alentados por las relaciones sociales que los rodean. La intertextualidad entre el *Poeta* y *Pichulita* son determinantes para analizar las relaciones entre ambas obras.

Finalmente, podemos considerar, como parte de nuestras conclusiones, que el trabajo con el lenguaje oral y de adolescentes podría ser una marca intertextual debido al universo paralelo que comparten ambas historias. Este universo, que se ambienta también de manera común entre el mambo y otros aspectos del acervo cultural de los personajes, tiene como función principal recrear la época dentro de la línea realista de nuestro autor.

Tomamos las palabras de José Miguel Oviedo para resumir las referencias, en los ambientes, roles y motivos de los personajes, que comparten las obras que han sido observadas en esta parte del análisis:

Por atmósfera y temática, *Los cachorros* está muy cerca de *Los jefes* y *La ciudad y los perros*; [...] Para superar el muro cerrado de la formación familiar y la educación tradicional (que tienen una idea bastante cándida de ellos), adoptan máscaras prestigiosas, rivalizan con el mundo adulto; mintiéndose para llegar a ser lo que quieren, acaban por ser una jauría de tramposos, los usurpadores de los grandes papeles, los frenéticos impostores que conocimos en *La ciudad y los perros*. La profunda identificación de los personajes de Vargas Llosa con las formas de violencia y brutalidad física, se advierte hasta en la fiera jerarquía (zoológica, frecuentemente) a la que son sometidos sus propios nombres: “jefes”, “esclavos”, “perros”, el Jaguar, Boa, [...] Ahora se agregan a la lista estos “cachorros” [...] <sup>81</sup>

Éstos vendrían a ser algunos ejemplos de los elementos intertextuales, puntos de contacto en historias diferentes que permiten al lector trazar las líneas que diseñan el universo narrativo del bildungsroman vargasllosiano, de una educación en la animalización. Los ambientes en los que se mueven las acciones de diferentes personajes, los roles comunes que éstos juegan, las

---

<sup>81</sup> Oviedo, José Miguel (1982) p.190, 191

motivaciones recurrentes nos remiten a un espacio compartido con las mismas reglas y similares manifestaciones.



## *Intertextualidad en personajes y espacios*

### *Principales sagas de personajes*

Todo lector es capaz de registrar en su memoria los conflictos y las relaciones que se desarrollan a partir de un personaje o de una serie de personajes. Evidentemente, estos conflictos suelen ser entendidos y sopesados por el lector modelo siempre y cuando incidan en los hechos que repercuten a nivel personal y a nivel colectivo en los personajes de las obras de ficción. De allí que sea una estrategia bastante común e importante para los escritores, crear personajes que carguen consigo una historia del pasado cuyo contenido se dosifica al lector. Si el personaje está abordado con una rica complejidad -entre otros aspectos, porque tiene conflictos sin solución que pueden verosímilmente aparecer, desarrollarse y complicarse con los problemas y la historia del presente del personaje-, entonces el lector podrá beneficiarse con la información que derive de una relación entre el pasado (mostrado o no) y la historia que se va desarrollando. De esta manera, a veces, los conflictos pasados interactúan con el presente narrado. Pero, qué sucede si el pasado de un personaje es alterado en la construcción de la obra y se amolda a un juego temporal que se cuenta sin orden cronológico: pasado, presente, futuro. La técnica de abolir la línea sucesiva del tiempo en la narración o en la acción dramática implica un trabajo gratificante para el lector atento que reconstruye el rompecabezas de los conflictos presentados, referidos o dosificados por el autor. Y qué sucede cuando los hechos presentados en un libro autónomo se encuentran referidos directa o indirectamente en otro texto distinto. El lector podrá hacer los nexos intertextuales necesarios, de manera que -en otro nivel de interpretación más amplio- las historias cobren mayor importancia y complejidad, pues se requieren datos e informaciones que corresponden a un texto distinto. A su modo, esto significa también una lectura activa que haga

los enlaces pertinentes, que rescate los datos sutilmente deslizados a priori, que ejecute las relaciones propuestas.

Un ejemplo de estas ideas básicas sobre la intertextualidad puede observarse en los Poemas Homéricos. En ellos, los personajes y espacios son los elementos que repercuten en la lectura de los conflictos de las historias. Cada uno de los poemas es autónomo y mantiene sus propios conflictos de manera que uno no implica al otro para entenderlo en un primer nivel. El lector de *La Odisea* disfrutará del contenido del texto y de los conflictos de Ulises sin necesidad de haber leído el rol de Ulises en *La Ilíada*. Sin embargo, es innegable que la lectura de *La Odisea* se amplifica si sabemos la historia previa de Ulises: su astucia y participación determinante contra los troyanos narrada en *La Ilíada*. Un lector, que busca un nivel de lectura que le permita conocer mejor y con profundidad ciertos elementos de las historias narradas, presta atención a las relaciones intertextuales pertinentes que enriquezcan la interpretación. Por ello, también los dramaturgos griegos hicieron ciclos o sagas de héroes famosos partiendo de mitos: Edipo, Orestes, Electra, entre otros. Esta tradición se ha mantenido hasta nuestros días de manera que la intertextualidad -fenómeno muy antiguo sobre el que se reflexiona desde no hace tanto bajo este nombre- se ha convertido en un factor determinante presente en muchas obras contemporáneas.

Mario Vargas Llosa, entre otros autores hispanoamericanos,<sup>82</sup> ha escrito una serie de obras en las que reaparecen constantemente ciertos personajes, con su respectiva historia personal, conocida por los lectores a través de diferentes obras. Todas éstas se encuentran unidas, pues, por personajes clave que, al reaparecer en una novela enfrentando ciertos conflictos, traen

---

<sup>82</sup> Por citar brevemente un par de ejemplos llamamos la atención sobre la intertextualidad entre *El astillero* y *Juntacadáveres* de Juan Carlos Onetti (por no citar las demás obras vinculadas bajo el eje de Santa María) y la relación metaficcional e intertextual de *Abaddón el exterminador* con las otras dos novelas de Ernesto Sábato, *El túnel* y *Sobre héroes y tumbas*.

inevitablemente a la memoria del lector la historia que protagonizó en una obra anterior, ya que su nombre porta justamente los hechos que lo constituyen en la ficción. Deliberadamente, o no, Mario Vargas Llosa ha trazado ciertos vínculos entre historias diferentes que tienen en común a un personaje que se reitera, que reaparece en otras condiciones. Abusando del término y extendiéndolo a nuestra conveniencia hemos denominado “saga” a las obras que traten diferentes perspectivas de la historia de uno o más personajes. Las sagas no están necesariamente ordenadas cronológicamente. El pasado, presente y futuro son estadios relativos, pues se encuentran mezclados en las diferentes obras debido a que no hay -por parte del autor- una intención de crear continuaciones de libros o de historias sucesivas. De esta manera podemos observar un grupo de novelas que tienen como eje intertextual a Lituma, los inconquistables, Meche y la Chunga; otra saga -que es, más bien, un díptico- que involucra a don Rigoberto, Lucrecia, Fonchito (y Justiniana); dos obras que tratan desde distintas perspectivas a un mismo personaje, Jum; y, por último, una reflexión desde dos perspectivas distintas (en dos obras distintas) de la historia de Santiago Zavala. Estas cuatro sagas son marcas concretas de relaciones intertextuales que posibilitan una interpretación conjunta de la lectura que haga quienquiera que se interese en los conflictos de *La casa verde*, *La Chunga*, *¿Quién mató a Palomino Molero?* y *Lituma en los andes*, por un lado; *Elogio de la madrastra* y *Los cuadernos de don Rigoberto*, por otro lado; *La casa verde* y *El hablador*; y, finalmente, *Conversación en La Catedral* y *Kathie y el hipopótamo*, respectivamente. La intertextualidad, que se puede analizar a partir de estas relaciones basadas en la reaparición de personajes, amplía los juicios del lector. Plantea un juego sobre la desarticulación del tiempo y las perspectivas desde las cuales se enfocan a los personajes. Los lectores atan cabos, develan elementos ocultos, refuerzan la construcción de perfiles, observan un panorama más extenso y complejo de relaciones, aceptan premisas, etcétera. En suma, los lectores activos, totalizantes, se benefician con una serie de posibilidades

de interacción que les brinda una perspectiva “nueva” de conocidos personajes “viejos”: los personajes conocidos actúan, se muestran en otras facetas. No se trata, pues, de una reiteración meramente automática de un personaje. Los personajes reaparecen de una novela a otra contribuyendo en ampliar las lecturas; nunca repitiéndolas de manera mecánica o gratuita. Por otro lado, la intertextualidad no sólo se observa en el mismo personaje que interconecta –con su historia- diferentes obras, sino también en la recurrencia de un mismo espacio. Como ya hemos señalado, por ejemplo, el espacio recurrente en las historias de adolescentes suele estar claramente identificado: Miraflores (evidente demonio del autor). Sin embargo, espacios menos definidos, más generales, como la pequeña burguesía, los andes, la ciudad o la selva son escenarios recurrentes en esta interconexión de historias mediante un mismo personaje. Sin necesidad de definir lugares concretos, el lector observará que la poética de Vargas Llosa propone un universo recurrente. La mayoría de sus obras se ambientan en el Perú y, aunque a veces no se determine un lugar exacto, la impresión del lector es que los hechos se desarrollan con telón de fondo costeño, selvático, andino; citadino, rural; burgués, marginal. La característica totalizante de algunas de sus novelas y el carácter realista permanente hacen que el lector identifique un espacio explorado desde distintas perspectivas por donde transcurren las historias cruzándose unas con otras ya que circulan sobre el mismo escenario, aunque no por la misma circunstancia o tiempo.

### ***La saga de Lituma***

Lituma es, sin lugar a dudas, el personaje que más veces reaparece en distintas obras de Vargas Llosa. No sólo aparece directamente en cuatro obras (dos de ellas como el protagonista principal), sino que, incluso podría estar referido –como personaje- dentro de una de las radionovelas de Pedro Camacho en *La tía Julia y el escribidor* y como personaje de la ficción en

la ficción de *Historia de Mayta*. Tratar a Lituma como personaje representante de una saga implica también analizar la reiteración espontánea y eventual de algunos personajes relacionados estrechamente a él como la Chunga, los inconquistables (José, Josefino y el Mono), Meche, el teniente Silva, Bonifacia, entre otros, que aparecen concretamente en una o más novelas y que se encuentran referidos con el pensamiento y la evocación, sin duda, en más de una historia. Por lo tanto, trataremos a Lituma como personaje, modelo, unificador -vaso comunicante, unidad intertextual- y, con él, destacaremos las importantes reiteraciones de otros personajes que lo rodean.

Lituma ingresa por primera vez en el universo ficcional de Vargas Llosa con el cuento “El visitante”<sup>83</sup>, donde se alude a un sargento Lituma<sup>84</sup> que secunda al teniente y una partida de guardias. Se puede identificar el espacio agreste del tambo lejos de la ciudad, aunque en Piura. Hasta allá parten los personajes a caballo en busca del proscrito Numa. Ya en esta corta narración se asocia a Lituma, su ocupación y el espacio que lo identificará como elemento intertextual en diferentes historias. Con su segunda novela, *La casa verde* en 1966, Vargas Llosa elige a Lituma como uno de los protagonistas principales. Esta obra presenta una ambientación más compleja que *La ciudad y los perros*, pues trata de abarcar –en su afán totalizante- dos grandes y distintos espacios: la costa (sobre todo cuando se recrean los pasajes de Piura en diferentes momentos) y la selva (sobre todo cuando la acción se ubica en Santa María de Nieva, aunque el recorrido de Fushía y Aquilino por el río evoque el espacio sugerido). Si bien es cierto, Lituma no es el protagonista principal de la novela (resulta muy difícil realmente afirmar cuál lo sería), debemos

---

<sup>83</sup> Ésta no es la única referencia intertextual que podemos hallar en un cuento de este libro, a través de un personaje. Al igual que Lituma, La Chunga también aparece referida por primera vez en la obra de Vargas Llosa en el cuento “El desafío”.

<sup>84</sup> Oviedo (1982, p. 92) anuncia la aparición de este personaje con reticencia al denominarlo “homónimo” del Lituma de *La casa verde*, y prefiere no afirmar que se trata del mismo.

reconocer que de las historias individuales que luego se relacionan entre sí, Lituma resulta ser uno de los personajes articuladores de importancia en los pasajes que tratan sobre los *inconquistables*<sup>85</sup>, sobre la historia de Bonifacia y del *sargento* en la selva (y luego en Piura) e, indirectamente, en la historia de la gestación de la segunda “Casa Verde” y la Chunga. Tampoco resulta superfluo anotar que es la imagen de Lituma (identificado como *el sargento*) la que abre la novela. Esta imagen, considerando los hechos y las peripecias del personaje, confirma la importancia de Lituma.

El papel protagónico de Bonifacia que libera a las alumnas de la misión -y que es expulsada por ello- se vincula al papel de Lituma. El lector identifica a este personaje por el grado que tiene: “el sargento”. Más adelante, se accederá a la identificación del “sargento Lituma”, que ha permanecido oculta en su rango, debido al recurso técnico del dato escondido elíptico que juega con la ambigüedad de su identidad. Ambos inician una vida en común en la selva y regresan a Piura. Llegan a casarse, pero Lituma debe abandonar a Bonifacia y entre otras peripecias es encarcelado. En su ausencia, Bonifacia se prostituye -adopta el apodo de “la selvática” (otra vez como dato escondido elíptico)- y cae en las tretas de Josefino. A su regreso de Lima, Lituma se reencuentra con los *inconquistables* y con Bonifacia, y el lector debe hacer las conexiones necesarias para identificar las historias del *sargento* y Bonifacia con Lituma y la selvática. El protagonismo compartido por Lituma y Bonifacia es importante, pues el lector tiene algunos datos que permiten hilvanar ideas sobre la vida de Lituma si relaciona la historia pasada de los *inconquistables* con la del sargento Lituma. Asimismo, se puede observar un esbozo breve y vedado de un tramo muy extenso de la vida de este personaje que sólo es evocado parcialmente

---

<sup>85</sup> Repitiendo de manera análoga el cuadro intertextual del grupo de compinches que siguen las mismas reglas de violencia y machismo, el grupo de Lituma, “Los *inconquistables*”, es una referencia intertextual que lo relaciona con los de los cuentos analizados de *Los jefes*: “Los pajarracos” y “Los coyotes”; así como “El círculo” de *La ciudad y los perros*.

por el recuento de los personajes. Por otro lado, la información que el lector obtiene de la Chunga en *La casa verde* también servirá para hacer futuras conexiones intertextuales. La Chunga se presenta al lector como hija de Antonia y sutilmente se insinúa a Anselmo como su padre. El hecho es que este personaje desarraigado será quien reconstruya la “Casa Verde”, se mantenga como un pilar importante en pasajes de la historia de los inconquistables y, por cierto, será quien tenga el rol central en la pieza teatral *La Chunga*. Así, *La casa verde* introduce al lector en la historia de Lituma al cual ya en esta obra se puede apreciar con características muy complejas: se refiere indirectamente a que fue un macho más, bebedor, irresponsable, jugador en la historia de los inconquistables y al regreso se modera dadas las circunstancias, mientras que su perfil cambia cuando se nos presenta a Lituma como sargento. Su preocupación y responsabilidad por Bonifacia expresan un cambio de actitud del personaje pues éste ha pasado por una serie de experiencias que le han hecho ir curtiéndose. No se debe olvidar que Vargas Llosa, con maestría, desarticula el orden lineal del tiempo y nos presenta un abismo temporal entre las secuencias de Lituma con los inconquistables en Piura (tiempo que sería una forma de presentar al personaje desde que regresa a Piura mucho después de que la selvática -el apodo también indica una marca del transcurso del tiempo- está instalada en la segunda “Casa Verde”) y las secuencias que narran cómo se va gestando la relación entre el sargento y Bonifacia. Gracias al tramo de la vida de Lituma que no se narra, la intertextualidad resulta un vehículo importante por el cual el lector reúne piezas deliberadamente veladas en *La Casa Verde*, pero referidas en otras obras.

Para la reconstrucción de este personaje, sólo en *La casa verde*, en un juego intratextual que une dos líneas narrativas -soportado por el dato escondido elíptico de su identidad-, podemos observar las diferencias del mismo personaje en situaciones diferentes.

La transformación del Sargento en Lituma es igual de abrupta que la de Anselmo, con la diferencia de que no hay un hecho –una muerte- que la explique. En el prólogo que abre la novela este personaje funciona como localizador, lo que exige de él cierta inteligencia y sensibilidad. [...] Si se quiere dar a su cambio una explicación lógica se podría pensar que los diez años de guardia lo han “civilizado”, lo que resulta en realidad poco probable. Por lo menos parece que tuvo suficiente espíritu emprendedor o ambición como para abandonar la pandilla de vagos Inconquistables. [...] Además, en la selva, el Sargento pone la amistad y gratitud por encima incluso de las órdenes [...] [Ya de regreso en Piura] en poco tiempo, cambia: engorda, se vuelve colérico y sobre todo se convierte en machista que regaña y pega a su mujer. [...] Se ha convertido de nuevo en “inconquistable”.<sup>86</sup>

Para Gnutzmann, la dualidad de Lituma en esta novela se explica por los bruscos cambios que el personaje experimenta y que no sólo son de índole social. Se transforma de Inconquistable a Sargento y de Sargento a Inconquistable. Oviedo, por su parte, lo reconoce como “personaje- puente” y para él el cambio de ambiente –y no razones profundas- sería el motivo por el cual Lituma transita de una actitud a otra, de una naturaleza humana a otra, en función del espacio y escondido a los ojos del lector en el apelativo.

[...] los héroes de la historia tienen máscaras dobles, dobles destinos: en Piura, Lituma es sólo un mangache más, un bribón encanallado que depende del licor y la exhibición cotidiana de su machismo (prostíbulo, imposición física, desprecio por los demás, son sus costumbres), pero en la selva esa persona se borra y (sin que lo sepamos) se metamorfosea en el Sargento, brutal también pero ahora servidor de la ley, hombre con autoridad y con ciertas mínimas aspiraciones de un hogar y un puesto rentable.<sup>87</sup>

---

<sup>86</sup> Gnutzmann, Rita (1991) p. 88-89

<sup>87</sup> Oviedo, José Miguel (1982) p. 143

En la década de los años ochenta, Mario Vargas Llosa parece interesarse por sus personajes de los años sesenta. En 1983, con *Kathie y el hipopótamo* reaparece Santiago Zavala y en 1986, Lituma reaparece directamente en dos obras: *La Chunga* y *¿Quién mató a Palomino Molero?* Indirectamente aparece como personaje metaficticio en *Historia de Mayta* en 1984, y en 1977, en *La tía Julia y el escribidor*.

Veinte años después de la publicación de *La casa verde*, Vargas Llosa presenta dos pasajes de la vida de Lituma y la Chunga que permiten ampliar conceptos sobre ambos personajes y los inconquistables. En la novela *¿Quién mató a Palomino Molero?* nuevamente Lituma abre la historia, ya no con una imagen como en *La casa verde*, sino con la articulación de una interjección: “Jijunagrandísimas”. Lituma aparece en un ambiente muy distinto al que le rodeó en *La casa verde*. No sólo el tono general es distinto, pues *¿Quién mató a Palomino Molero?* es una novela policial y menos compleja en su estructura que *La casa verde*, sino también el tiempo es diferente, porque resulta ser un factor clave para entender la perspectiva distinta del personaje. El mismo Lituma de *La casa verde*, pero aún joven, inexperto, guardia civil sin ascenso es el ayudante del teniente Silva en un caso misterioso de asesinato que involucra a militares en asuntos internos. Lituma se presenta al lector desde un punto de vista menos complejo en cuanto a preocupaciones personales y avatares vitales. No está en un ambiente inhóspito, desconocido y de aventuras como la selva, ni tiene complicaciones de faldas o correrías de macho con los inconquistables. Si bien es cierto los hechos suceden en Piura y en la costa norte, las aventuras de los inconquistables se reducen al máximo. La Chunga y los inconquistables sólo aparecen al comienzo de la novela como personajes tomados de paso, en una escena entre botellas. El tono policial y las pesquisas que el lector asimila conforme suceden los hechos resaltan de tal manera que la aventura se reduce a la solución del misterio (y al conflicto amoroso-pasional del teniente Silva y doña Adriana) y suprimen los conflictos personales de Lituma que se plantearon en *La*

*casa verde*. Sin menospreciar la construcción del personaje, parece que Lituma se presenta sin intenciones de analizar situaciones límite en su vida, con una perspectiva menos introspectiva, más atento a aprender y aún con falta de experiencia. Lituma aparece así, como una suerte de “Watson” admirador del teniente Silva (“Sherlock Holmes” del caso). Siguiendo la línea temporal de Lituma, aún se encuentra lejos de ser el sargento que conoce a Bonifacia y aún mucho más lejos se encuentra el desquite con Josefino. Esta perspectiva de aprendizaje contrasta con el personaje decidido de *La casa verde* en los pasajes donde se resuelve la historia de los inconquistables. Vargas Llosa retrocede al pasado de Lituma en *¿Quién mató a Palomino Molero?* y el lector podrá acceder a un tiempo no narrado en *La casa verde*. La intertextualidad de ambas obras se refuerza al añadirse un dato final que remite a otra obra más, también focalizada en Lituma: *Lituma en los andes*. El desenlace de *¿Quién mató a Palomino Molero?* sugiere -al estilo de *Pantaleón y las visitadoras*<sup>88</sup>- que Lituma será destacado a Junín, es decir, en los andes. El cambio del ardiente sol de Piura por el inclemente frío castigador de la sierra se sugiere desde 1986 con el final de esta novela. Este punto será retomado en 1993 con las aventuras de *Lituma en los andes*. La historia de Lituma continuará en esta novela que se une a la saga y a las relaciones intertextuales.

En 1986 también se publicó la pieza teatral, *La Chunga*. A diferencia de *¿Quién mató a Palomino Molero?*, *La Chunga* presenta a Lituma como un personaje secundario y más bien la

---

<sup>88</sup> El militar Pantaleón Pantoja, al igual que el guardia Lituma, reciben un traslado a la sierra, destino de un encubierto castigo, como recompensa al buen desempeño que trae más dolores de cabeza a sus corruptas instituciones del orden, que soluciones de problemas internos. Cada uno, a su nivel, representan el rol que siguió Gamboa en *La ciudad y los perros* al cumplir con su deber a carta cabal en su institución militar. La sierra, en el caso de Pantoja y de Lituma se convierten en espacios de castigo en la narrativa de Mario Vargas Llosa. Cabe destacar que además de la similitud de castigos y actitudes de estos protagonistas de *Pantaleón y las visitadoras* y *¿Quién mató a Palomino Molero?*, la construcción circular en ambas obras, que las abre y las cierra con una escena similar es otro rasgo de las relaciones de intertextualidad en ambas obras. Por un lado, la escena de Pochita que despierta a Pantaleón abre y cierra la novela; como, por otro lado y de manera paralela, el insulto de Lituma abre y cierra también la novela correspondiente.

Chunga, Meche y Josefino componen el triángulo activo del misterio y del conflicto principal. José, por otro lado, adopta el papel inquisidor, que Lituma representaba en *¿Quién mató a Palomino Molero?* pues quiere saber qué pasó la noche en la que Meche se quedó con la Chunga. El papel de Meche es fundamental no sólo porque es ella la que medirá el deseo, el juego, el machismo, entre otros factores predominantes de la obra, sino porque también el hecho de ser alquilada a la Chunga será un nexo (más) de intertextualidad con *Lituma en los andes*. Meche, quien desaparece después de aquella noche, es un misterio que queda sin solución en la obra y que se retomará, sin embargo, en *Lituma en los andes*. La pieza teatral se inicia, al igual que *La ciudad y los perros*, con un juego de dados<sup>89</sup>. Los inconquistables juegan a los dados y fantasean en el bar de la Chunga. Mediante esta obra tanto la Chunga como Lituma sí son observados desde una perspectiva de introspección. El lector sacará conjeturas de la afinidad de la Chunga con las mujeres y conocerá desde otro punto de vista a la niña de Antonia a la que se ha visto siempre desde “afuera”, desde un plano exterior, como una ruda mujer luchadora en *La casa verde*. Por otro lado, Lituma -en el momento de mayor participación en la pieza- se nos muestra romántico (con cierto platonismo), desprendido, capaz de traicionar a Josefino y de escaparse con Meche. Se muestra justamente el lado opuesto al escéptico Lituma de *Lituma en los andes* y muy similar al guardia Tomás Carreño quien había caído también en el embrujo de Meche. Por otro lado, los inconquistables son mostrados en su hábitat natural en un momento preciso para observarlos antes de que Lituma sea guardia y alguien del grupo traicione el lema: no trabajar, chupar, vagar, cachar, timbear. *La Chunga* está explícitamente ambientada en 1945 y los hechos transcurren en un espacio concreto restringido, totalmente opuesto a los espacios presentados en las novelas donde Lituma tenía acceso, de una u otra forma, a la aventura. Con *La Chunga* el lector retrocede aún más al pasado de los inconquistables al mismo tiempo que

---

<sup>89</sup> Cuadro o marco (frame) recurrente como factor intertextual desde la perspectiva de Umberto Eco.

ingresa a un momento no narrado y muy cotidiano -a la vez que especial- en la vida de la Chunga; de esa vida que había sido tocada eventualmente desde su nacimiento y que se retoma por momentos clave en la historia de *La casa verde*. Cabe resaltar, además, que las diferencias de género entre esta pieza teatral y las novelas con las que se trazan las conexiones intertextuales no es más o menos relevante. En todo caso, es una forma distinta de abordar a los personajes. La intertextualidad se mide -más allá de los géneros- por la información contenida y, en este caso, transmitida por el mismo personaje de una obra a otra.

*Lituma en los andes* amplía las relaciones intertextuales tanto con *¿Quién mató a Palomino Molero?* como con *La Chunga*. En primer lugar, el lector accede a la situación de Lituma inmediatamente después de la historia de *¿Quién mató a Palomino Molero?*, ya que se encuentra a Lituma instalado en un puesto alejado en los andes peruanos cumpliendo el castigo impuesto. En otras palabras, en la publicación de 1993 se sigue la línea de la historia que se dejó suspendida en la novela publicada en 1986. Con *Lituma en los andes* prácticamente se logra haber narrado la experiencia directa de Lituma por las tres regiones naturales del Perú: la costa (Piura directamente, Lima indirectamente<sup>90</sup>), la selva (Santa María de Nieva) y la sierra (los andes en Junín). Esta experiencia vital de Lituma por las tres regiones no es una prolongación gratuita de las aventuras de un personaje cualquiera. El paso de Lituma por estos lugares significa simbólicamente un intento de reflexionar acerca de la unidad del Perú desde el universo ficcional de Vargas Llosa. Es abarcar de manera simbólica -identificado en un personaje- la multiplicidad peruana. En este universo particular, el lector podrá observar que cada región cumple con una serie de características recurrentes. Por ejemplo, la sierra, suele ser el espacio más penoso donde Lituma se siente aislado y hasta castigado. Significado concreto de la poca capacidad costeña por

---

<sup>90</sup> Quizá más adelante, Vargas Llosa intente narrar directamente los sucesos de Lituma en Lima, en una novela. Por lo pronto, el profundo impacto que le causó Lima, no sólo por la cárcel, y que le hicieron amar la tierra queda sólo referido indirectamente en algunos pasajes de *La casa verde*.

entender el ande. La costa y sobre todo Piura es un lugar entrañable, espacio natural, para Lituma. Aunque no es la capital, la visión provinciana de la costa determina una sociedad costumbrista y conservadora hasta para la férrea cultura machista. Mientras que la selva es un espacio amplio, maravilloso, perfecto para la gran aventura, pero menospreciado con categorías como “incivilizada”. Es un espacio de misterio, aún por explorar y explotar, como en el peor sentido lo viene haciendo Reátegui en *La casa verde*. La suma de espacios determina un país conflictivo, no integrado, múltiple, donde hay un claro debate por lo que se ha llamado la barbarie contra la civilización. Los viajes de Lituma, que lo hacen conocer porciones del país, implican una visión del espacio y de sí mismo que queda graficada en la memoria del personaje exhausto al final de sus aventuras que concluyen con *La casa verde*. Magistralmente, Vargas Llosa adelantaba en 1966 en *La casa verde*, mediante el discurso del mismo Lituma que la vida aventurera (todo lo vivido en *¿Quién mató a Palomino Molero?*, *Lituma en los andes* y parte de *La casa verde*) se había acabado para él y que desea quedarse sedentario en Piura (“Les voy a decir una cosa, se acabaron los viajes para mí”). Desde luego, Vargas Llosa no pensó deliberadamente reconstruir las aventuras de Lituma en función de esta afirmación, ni tampoco puso la decisión en la mente de Lituma previendo lo que podría escribir. Simplemente notamos de qué manera el lector asimila ciertas actitudes de los personajes que permiten encajar las piezas del rompecabezas sin forzar la figura. Lituma aparece en *Lituma en los andes* ascendido a cabo y con una actitud que recuerda las pesquisas del teniente Silva a quien recuerda, por cierto, en medio de una de las conversaciones con Tomás. Lituma es incapaz de comprender la mentalidad andina ni el comportamiento de los pobladores que rodean el campamento minero en Naccos. A diferencia de su percepción de la selva, Lituma se encuentra asediado por guerrilleros y se siente alejado, reducido a un mundo hostil y bárbaro. Por ello, la investigación de la desaparición de tres personas se le hace difícil de resolver. En este misterio no hay impedimentos castrenses como en

el caso de Palomino Molero; hay impedimentos de otra índole que Lituma es incapaz de manejar. Lituma no sólo se enfrenta al caso de los desaparecidos (y esto lo aproximaría a su rol en *¿Quién mató a Palomino Molero?*<sup>91</sup>) sino también a la naturaleza graficada en el frío inexorable, en lo abrupto del terreno y el huayco que casi lo sepulta vivo. Esto hace que lance imprecaciones contra los indios y todo aquello relativo al ande, porque esta cosmovisión y cultura es agresiva, inconsecuente y totalmente ajena para él. Con menos énfasis negativo, Lituma también se enfrenta en la selva al calor (al que está medio acostumbrado por su vida en Piura) y al terreno abrupto, pero la visión individual con la que se presenta en *Lituma en los andes* supera los momentos de introspección en *La casa verde*. En esta obra, Lituma se pierde entre las demás historias y personajes protagónicos; mientras en aquélla es protagonista desde el título.

Por otro lado, la evocación de Tomás Carreño sobre la misteriosa mujer en *Lituma en los andes* va tomando forma conforme avanza la novela hasta el punto en que los indicios de que esa mujer sea Meche se resuelven o se concretan con la aparición de la misma Meche en persona en el campamento de los guardias. En este aspecto, la novela se conecta con la pieza teatral, *La Chunga*, que había planteado la incógnita acerca del paradero de Meche. El misterio abierto en *La Chunga* queda cerrado para el lector que sin saberlo, al comienzo, se está enterando de los sucesos de Meche cuando Tomás cuenta cómo perdió la cabeza por ella de la misma manera que Lituma estaba dispuesto a perderla en la escena titulada “Un amor romántico”. Asimismo, se refiere que Meche llegó a Tingo María cuando Carreño la conoció, proveniente de Lima. De esta manera, aunque no se relaten directamente los sucesos de la vida de Meche entre Piura después de la noche con la Chunga y el aeropuerto de Tingo María, sí se puede seguir cierto itinerario que

---

<sup>91</sup> Nótese que ambas novelas *¿Quién mató a Palomino Molero?* y *Lituma en los andes* coinciden en la cuota policial que desempeña en ambas Lituma. En la primera, como ayudante del teniente Silva y en la segunda asumiendo el rol que tenía el teniente Silva: el de jefe de la investigación. La relación intertextual que envuelve a ambas novelas en función del mismo personaje adquiere un carácter de policial en el que se investiga y se resuelve un misterio o crimen.

incluso la presentaría como una suerte de prostituta; caso parecido al de Bonifacia cuando queda lejos de Lituma. La intertextualidad entre *La Chunga* y *Lituma en los andes* permite el desarrollo de los cabos sueltos que no eran lo que primaba en la pieza teatral. Por otro lado, queda corroborado, mediante las conversaciones con Tomás, que Lituma no tuvo un amor real cuando partió de Piura, tal y como lo da a entender en *La Chunga* con el discurso imaginario que hace frente a Meche. En ese sentido, y sin saberlo, Lituma y Tomás Carreño son personajes paralelos unidos en el presente narrado por la situación en la que se encuentran y unidos, al mismo tiempo, por el amor platónico e incondicional a la misma mujer, por la que son capaces de traicionar a Josefino, huir a Lima y dejarlo todo (Lituma en *La Chunga*) o asesinar a un hombre y huir a Huánuco dejándolo todo (Tomás Carreño en *Lituma en los andes*). De la misma manera, sus respectivas mujeres guardan el paralelismo de haber caído en desgracia y haberse prostituido cuando no estuvieron a su lado.

Finalmente, *Lituma en los andes* cierra el ciclo iniciado en 1966 con *La casa verde*, pues Lituma termina recibiendo la orden de ser destacado a Santa María de Nieva donde todo comenzó para los lectores. La intertextualidad del ciclo o saga de Lituma se abre con una presentación no completa -dejando vacíos importantes en la vida de Lituma- en *La casa verde*. Conforme la historia se ha ido desarrollando mediante *La Chunga*, *¿Quién mató a Palomino Molero?* y *Lituma en los andes* el lector ha podido apreciar las diferentes perspectivas con las que se enfoca a los personajes, las distintas situaciones por las que han pasado, los significados que cobran ciertos lugares y experiencias en sus vidas y el enriquecimiento de la narración de la saga.

Un cuadro sinóptico de Lituma podría ordenar la saga cronológicamente de la siguiente manera:

<b>Obra</b> →	<i>La Chunga</i> (teatro, 1986)	<i>¿Quién mató a Palomino Molero?</i> (novela policial, 1986)	<i>Lituma en los andes</i> (novela policial, 1993)	<i>La casa verde</i> (novela, 1966)	<i>Un visitante</i> (cuento en <i>Los jefes</i> , 1959)
<b>Espacio</b> →	Piura (Costa norte)	Piura (Costa norte)	Naccos (Sierra)	Santa María de Nieva (Selva) Piura/Lima/Piura (Costa)	El tambo en las afueras de Piura (Costa)
<b>Acciones</b> →	El mundo de los inconquistables cuando Lituma aún no estaba en la policía.	Lituma ya como guardia civil. Investigación policial que determina su traslado a la sierra.	Lituma como cabo. Investigación policial que termina con su traslado a la selva.	Lituma, como sargento, inicia el periplo entre sus dos regresos a la Mangachería (incluida la ruleta rusa con Seminario y su encarcelamiento en Lima).	Difícil de determinar qué tanto tiempo después de su regreso como sargento de la Selva a Piura. Es posible que el tiempo transcurra durante la extensión de <i>La casa verde</i> o después de ella.

Sin embargo, la participación de Lituma no termina en estas obras. De una manera especial, este personaje aún conecta otras dos novelas a la saga: *La tía Julia y el escribidor* (1977) e *Historia de Mayta* (1984). En ambas, Lituma es producto del carácter metaficcional con el que se le inserta en cada historia. En primer lugar, Lituma es protagonista de uno de los capítulos pares de *La tía Julia y el escribidor*, el IV. Según lo hemos explicado en el segundo capítulo de nuestro trabajo dedicado a observar las relaciones intratextuales, esta línea narrativa de capítulos pares correspondería al interior de Pedro Camacho, a su conciencia. Este creador de ficciones, escribidor consumado, toma a Lituma y lo ubica en “la noche chalaca”. Sirviendo desde hace un año en la comisaría del Callao aparece un Lituma “deformado” -o mejor, transformado- con las virtudes de Camacho: “Era un hombre en la flor de la edad, la cincuentena [...] frente ancha, nariz aguileña, mirada penetrante, rectitud y bondad en el espíritu” (p.77). Tomando en cuenta no sólo el carácter ambiguo de la mecánica de creación de Camacho, sino también el tono cómico de

la novela, en general, el lector se enfrenta aquí a una suerte de guiño, de broma, de propuesta traviesa. ¿El sargento Lituma de cincuenta años, recreado por Camacho es el sargento que hemos presenciado en la saga? ¿Será una etapa posterior a la última narrada en *La casa verde*? Sutiles datos nos corroboran la posibilidad de que se trate del mismo Lituma. Por ejemplo, la típica reflexión sobre el clima, el respeto por la guardia civil a la que le ha dedicado su vida, además del reconocimiento por haber estado en distintas comisarías en distintos lugares, su actitud reflexiva y sentenciosa, el uso constante de la palabra “miéchica” como rasgo distintivo de su discurso. Evidentemente, otras aficiones distan mucho del personaje que hemos observado, pero estos datos pueden deberse al modelo que de él ha hecho Camacho<sup>92</sup>. En todo caso, lo interesante de este aspecto del personaje, eje de la relación intertextual, es su carácter metaficcional. Personaje de Camacho (un personaje de la novela de Vargas Llosa), Lituma podría dar luces de su futuro en Lima. Más interesante aún es que en este capítulo IV se afirma que estuvo destacado en Ayacucho. Vale decir que, por supuesto, siempre se escapan datos exactos de sus acciones, en el intento por abarcar al personaje. Algo similar sucede con Lituma en *Historia de Mayta*, pues podría aparecer en esta novela como parte del grupo que persigue a Mayta y los revolucionarios en su fuga de Jauja.

<sup>92</sup> Por supuesto, la metamorfosis constante de Lituma en la mente decadente y caótica conforme avanza la novela no da luces exactas del personaje, que llega a transformarse hasta en sor Lituma. Más bien, es parte del juego que el lector asume como parte del humor de la novela. Parodia de sí mismo, como Camacho, Lituma se verá usado por Vargas Llosa en otras obras, evidentemente, sin confusiones. Por otro lado, Lituma no es el único personaje que, con su aparición en otras obras, determina las relaciones intertextuales con *La tía Julia y el escribidor*. Sobre este y otro tipo de referencias Oviedo (1982, p.305-306) comenta:

No deja de ser simbólico que al iniciar sus labores [Camacho] el escribidor se preste la máquina con la que el narrador trabaja, esa máquina de escribir que Vargas Llosa ve como “una carroza funeraria”. Esto recuerda la imagen de la máquina de escribir como un “pequeño ataúd” de *Conversación en la Catedral*. No es ésta, naturalmente, la única recurrencia de la obra anterior del novelista: varias, numerosas marcas de otras novelas cruzan, fugaz pero insistentemente, por este texto [*La tía Julia y el escribidor*], como parte de un circuito cerrado de claves vividas e imaginadas. Figuras como Popeye, Lituma, el Javier de “Los jefes” (muy importante aquí como confidente del narrador), el Poeta, etc. Retornan una vez más, a veces con destinos o trazas cambiados, en el más puro estilo camachiano. También lugares como Grocio Prado, donde ocurre un rapto como en *Conversación*, o la selva, son vueltos a visitar. Hay escenas enteras que parecen reescrituras de las de sus otras novelas: los diálogos del narrador con sus padres podrían compararse con los de Alberto y los de Zavalita con los suyos, en *La ciudad y los perros* y *Conversación*.

Esa composición del tiempo está muy clara. Todos coinciden: antes de una hora de los sucesos, estaba llegando a Jauja el autobús de Huancayo con una compañía de guardias civiles al mando de un **Teniente apellidado Silva y un Cabo de nombre Lituma.** (p.279)

La participación de Silva y Lituma, nuevamente el dúo de guardias civiles de *¿Quién mató a Palomino Molero?*, que cumplen la misión de restaurar el orden y capturar a los revolucionarios en *Lituma en los andes*, la incorpora dentro de la saga del personaje. Aunque su participación sea bastante secundaria, es relevante para la historia porque conforma el grupo que liquida a Vallejos y determina el fracaso de la revolución de Mayta; con ello, su última esperanza de llevar a cabo la anhelada rebelión. La participación de Lituma como cabo imprime un dato ambiguo en la saga. Lituma parece haber sido destacado antes de Naccos (en *Lituma en los Andes*), a algunas intervenciones en la sierra. En *La tía Julia y el escribidor* (p. 93) también se alude de un tiempo en Ayacucho de donde conoce a Zárate, un compañero de armas. La intertextualidad mediante el personaje Lituma tiene un paralelo entre *La tía Julia y el escribidor* e *Historia de Mayta*. Si seguimos la posibilidad de interpretar el juego de cajas chinas como lo propusimos en el análisis intratextual de *Historia de Mayta*, la escena de la captura de los revolucionarios, en la que participan Silva y Lituma, vendría a ser la novela que el escritor-narrador ha creado. Una vez más, Lituma se convierte en personaje de un personaje de una novela de Mario Vargas Llosa. Desde esta perspectiva, Lituma adquiere otra dimensión metaficcional mediante la cual evidentemente se uniría -con su historia personal y los datos que maneja el lector- a las obras que muestran de manera directa la historia de Lituma. Siguiendo la tradición literaria, Vargas Llosa emplea el recurso de las cajas chinas y, sobre todo, el de la metaficción, como Cervantes incluía a

Álvaro Tarfe, un personaje de la ficción del texto apócrifo de Alonso Fernández de Avellaneda, en su versión de la segunda parte del *Quijote*. Con ello, toma venganza en la ficción por la usurpación de la historia en la realidad. Si bien Vargas Llosa no necesita hacer ningún lance literario de este tipo, sí juega con los niveles de ficción en sus obras, de manera que las relaciones intertextuales a través del personaje Lituma adquieran niveles diferenciados. El personaje se hace personaje, como en Cervantes, Don Quijote y Sancho Panza se convierten en ficción dentro de la ficción del segundo libro. Hacer este juego metaficcional brinda también nuevas posibilidades a la interpretación y a la lectura intertextual de las obras de Mario Vargas Llosa. Si incluyéramos las referencias que *La tía Julia y el escritor* e *Historia de Mayta* ofrecen al lector –y aceptáramos los datos como verídicos- tendríamos el siguiente esquema en la línea cronológica de Lituma:

Chunga → ¿Quién mató a P. M.? → Historia de Mayta → L. en los Andes → Casa verde → Un visitante → Tía Julia

Este sería el modelo del rompecabezas armado. El lector recibe la información de Lituma en diferente orden, según las obras se han ido publicando. Por lo tanto, considerando las nociones que involucran la recepción del lector, Lituma -como personaje que soporta la intertextualidad entre estas obras- resulta ser el eje no sólo de su propia saga sino de los personajes e historias que derivan de ella. Se trata del mayor vaso comunicante de historias, además del dato escondido y del personaje metaficticio y encarnación de los demonios del autor. Si bien la presencia de Lituma es el eje de la intertextualidad, no termina cuajando como personaje para críticos como José Miguel Oviedo o Luis Harss<sup>93</sup> y, más bien, podría considerarse como instrumento a disposición del autor. En otras palabras, no hay un proyecto de crear un espacio determinado de

<sup>93</sup> Oviedo, José Miguel (1982, p.184); Harss, Luis (1971, p.458)

antemano –como ya lo referimos- de una Santa María de Juan Carlos Onetti, por ejemplo, donde los personajes se puedan desenvolver con mayor profundidad. Se trata más bien de un recurso que permite presentar las nociones del autor en historias concretas. Sea o no un personaje profundamente constituido, las variaciones de Lituma de obra a obra podrían considerarse como múltiples perspectivas del narrador que lo observa y que lo acerca o lo aleja de una línea o de otra. Desde nuestra perspectiva se trata de un personaje coherente, articulador de espacios e historias (y de otros personajes) que representa una de las más sólidas referencias intertextuales del universo de Mario Vargas Llosa.

### *La saga de Santiago Zavala*

Si quisiéramos observar la intertextualidad del díptico *Elogio de la madrastra - Los cuadernos de don Rigoberto* debemos analizar a los cuatro personajes principales que participan en ambas novelas -Fonchito, Lucrecia, Rigoberto y Justiniana- y que cumplen la función de vasos comunicantes. No estaríamos aquí, sin embargo, frente a un caso gravitante de intertextualidad para la investigación, porque –aunque obviamente se tejen referencias de una novela a otra- el lector se encuentra ante la continuación de una historia. Para aquél que haya leído *Elogio de la madrastra*, *Los cuadernos de don Rigoberto* es la espontánea consecuencia de la historia; además de ser publicada luego y deliberadamente compuesta dentro de la línea erótica de Mario Vargas Llosa para desarrollar, en el mismo tono, el contenido de la historia. La intertextualidad entre ambas obras es evidente: espacios y personajes se evocarán como si ambas novelas fueran capítulos consecutivos de la historia. Una novela es secuencia de la otra como en las conocidas sagas de Tolkien y Rowling, para citar dos de las más celebradas actualmente.

Sin embargo, si un lector confronta las obras en las que Santiago Zavala tiene un rol determinante, notará de qué manera la intertextualidad se encuentra conducida por la parodia del personaje en cuestión y no necesariamente por la presencia de los mismos protagonistas. No sólo se desarrollan los conflictos y se anuncian nuevos datos de un personaje que representa el elemento intertextual entre las historias, sino que el personaje en cuestión resulta diferente a los ojos del lector de una manera deliberada. En el caso de este personaje, Zavala aparece en dos obras de distinto género: la novela *Conversación en la Catedral* y la pieza teatral *Kathie y el hipopótamo*. El lector se aproxima a él de una manera en la novela de 1969 y, luego, se encuentra con un personaje paródico de sí mismo en la obra teatral de 1983.

Santiago Zavala es el autor de una de las más famosas frases de la literatura peruana contemporánea: “¿En qué momento se había jodido el Perú?” Con una focalización de su conciencia, donde se encuentra esta pregunta de corte existencial que pretendía cuestionar en qué momento se jodió la vida del mismo Zavala, el personaje se muestra al lector como introspectivo, frustrado, serio, dubitante. Se diferencia del hogar de la alta burguesía al que pertenece y tiende a cuestionar ese modo de vida, a la vez, que encuentra en los sectores de bajos recursos y la revolución contra el sistema autoritario la única forma de vivir con ética. A nivel nacional, a nivel personal, la novela nos ofrece un personaje inmerso en una sociedad de apariencias, hipocresía, falsas relaciones, moralmente degradada. La lucha entre prejuicios y complejos asalta la conciencia de Zavala, quien de manera terapéutica se desahoga con Ambrosio en el bar “La Catedral” mientras que, como el lector, ata cabos de los retazos que conforman la verdad que subyace en las apariencias de su vida. Se trata, además de un personaje joven aún con mucho potencial; debido a ello, sus hermanos lo consideran y lo nombran “supersabio”. El futuro que supuestamente le garantizaría el triunfo intelectual se ve truncado por elegir estudiar en una

universidad de pobres o marginales –desde la concepción familiar. Asimismo, la literatura –como su verdadero objetivo- se ve desplazada por los conatos de revolución y su decisión de independizarse; hasta que termina trabajando en la prensa. De la mano del amor, este aspecto laboral profesional es considerado una de sus más significativas frustraciones, una de sus más grandes insatisfacciones.

[Zavala] abandona los estudios y la casa paterna y comienza a trabajar (como el propio autor) en el periódico *La Crónica*. Pero no tarda en desengañarse del periodismo [...] Santiago aspiraba a cambiar el mundo mediante el comunismo [...] Termina rompiendo completamente con su clase después de su matrimonio con una mujer de clase inferior (una “huachafa” como Tere de *Ciudad*), manteniendo sólo relaciones con sus compañeros y sobre todo con Carlitos, con el que se desahoga a menudo en el bar “Negro-Negro”.<sup>94</sup>

Nación, ciudad, universidad, familia y persona; Santiago pasea al inicio de la novela sopesando la frustración que siente en estos niveles. Irresoluto y pusilánime, no actúa y se deja vencer por los acontecimientos que lo llevan a la frustración. Casi se podría decir que el cuestionamiento en el leit motiv de la palabra “jodido” es un signo de su letargo y de su conformismo.

Por todos los costados de su vida, Zavalita fue presionado por la sociedad ulcerada de hombres ya corrompidos. Políticamente, fue perseguido estando en la universidad, estuvo preso, es detestado por su padre porque aquél es un intelectual de ideas radicales. En el seno de su familia, además de la enemistad del padre, su mujer es una burguesa conformista y abúlica, sus amigos todos unos burócratas asalariados de oportunistas oposiciones ideológicas, su buen amigo Ambrosio resulta ser un asesino, y el monstruo

---

<sup>94</sup> Gnutzmann, Rita (1991), p. 102

promotor de toda la tragedia político-social-familiar viene a ser nada menos que Don Fermín Zavala, su propio padre, quien finalmente se revela como homosexual y como criminal.<sup>95</sup>

El Santiago Zavala de esta novela, publicada en 1969, reaparece como tal para los lectores en *Kathie y el hipopótamo* catorce años después. Como Lituma, la presencia del mismo personaje que porta su historia personal desarrollada en otras obras sirve de elemento intertextual para conectar –y desarrollar-, a su vez, otras historias. En este caso, el Santiago Zavala con el que se encuentran los lectores es distinto a ese personaje sombrío, frustrado, pasivo. *Kathie y el hipopótamo* pertenece a ese grupo de obras que se inicia en 1973 con *Pantaleón y las visitadoras*, en las cuales se incrementan el humor y la parodia, mientras que el tono solemne y grave de la historia no alcanza los niveles de las primeras novelas. Para el lector de la obra teatral, aparece un Zavalita convertido en escritor de las fantasías de una millonaria, Kathie Kennedy. Así como sucedía con Pedro Camacho, Santiago Zavala crea las disparatadas aventuras que se le asignan a sueldo. Y al igual que en *La tía Julia y el escribidor*, la obra teatral tiene un primer nivel de acciones concreto -donde se desarrolla la ficción- y también un nivel de ficción dentro de la ficción -donde se desarrollan las alucinaciones de los personajes (como en los capítulos pares se mostraban las alucinaciones de la creación de Camacho en la novela). Como en sus otras piezas teatrales, el tema de la creación de ficciones y su relación con la realidad es el más importante; así se lo reconoce en el prólogo. Esta es la diferencia de base: el tono y las motivaciones son distintos entre las obras. *Conversación en la Catedral* vendría a ser la realidad concreta y dura sobre la que –siguiendo la ficción-, años después, encontraremos a un personaje jugando un rol distinto. En *Kathie y el hipopótamo*, Santiago se revela con los datos necesarios para que el lector modelo haga las relaciones intertextuales con la información obtenida de la

---

<sup>95</sup> Martín, José Luis (1979), p. 138

novela: sigue casado con su esposa Ana, es periodista y ahora profesor, reconoce haber trabajado en *La Crónica* (y con esto confirma indirectamente que el tiempo ha pasado).

La historia ocurre en algún momento de los años sesenta y esto puede reflejarse en lo que visten. Las ropas que lleva delatan el modesto salario y la vida apretada del periodista y profesor que es Santiago (p. 20)

La identificación del personaje permite que el lector haga la relación intertextual de tal manera que se desarrolle el conflicto principal de Zavala: la frustración y la pertenencia a un mundo de la alta sociedad, al que decide renunciar por buscar la felicidad en la modestia de un sector medio. La frustración o la insatisfacción, sin embargo, se agudizan -ya desde *Conversación en la Catedral*- cuando Santiago comprende que no es feliz aun en su propio hogar con Ana.<sup>96</sup> El lector puede, gracias a las relaciones intertextuales, observar tiempo después a Zavala tratando de reflexionar acerca de su frustración nuevamente

SANTIAGO ¿Sabe cómo era yo de joven, Kathie?

KATHIE Como si lo estuviera viendo.

SANTIAGO (*Ansioso, esperanzado*) ¿Cómo era yo, Kathie? Dígamelo, por favor.

KATHIE Nacido en el mundo sucio y promiscuo de las barriadas, huérfano de padre y madre, estudió usted en un colegio fiscal. Se mantenía trabajando como lustrabotas, cuidando autos, vendiendo loterías y periódicos. (p. 120-121)

Sin duda, Kathie se deja llevar por el aspecto de Santiago y fantasea sobre lo que con coherencia pudo haber sido el origen de un hombre modesto. Kathie continúa con la creación de la ficción

<sup>96</sup> Considerando las diferencias obvias, se trata del conflicto social que suele tocar Alfredo Bryce Echenique en muchas de sus obras; entre ellas, se nota claramente este conflicto en el narrador del cuento “Eisenhower y la tiqui tiqui tén” en el libro de relatos *La felicidad ja ja*.

sobre lo que ella ignora del pasado de Santiago. Sin embargo, el lector modelo conserva la información de Santiago de la obra anterior. Por lo tanto, no se encuentra al mismo nivel en la distorsión de la realidad que hace Kathie y está, más bien, preparado para la reconstrucción de Santiago:

ANA (*Acariciándole la cabeza, compasiva*) En realidad, estudiaste donde los Padres Salesianos. Tu familia no era pobre sino pobretona. Y no trabajaste hasta cumplir veinte años.

KATHIE En vez de ir a la Universidad Católica, fue a la Nacional, a San Marcos, por ateo y por pobre. Estudiante brillantísimo desde el primer día. El primero en llegar a la Facultad y el último en abandonarla. ¿Cuántas horas pasaba en las bibliotecas, Mark?

SANTIAGO Muchas, muchas horas.

ANA ¿Y cuántas en los billares de la calle Azángaro? ¿Llegaste alguna vez a las clases de Metafísica? ¿A las de Historia Antigua? Porque eras un dormilón terrible, Mark Griffin.

KATHIE ¿Cuántos libros a la semana leía Victor Hugo? Dos, tres, a veces uno por día.

ANA Pero estudiabas poco, no tenías paciencia ni perseverancia. ¿Entendiste Heidegger? ¿Llegaste a traducir un verso de latín? ¿Aprendiste algún idioma extranjero?

KATHIE Siendo tan pobre, no podía darse ninguno de los lujos de los muchachos de San Isidro o Miraflores: ni tener auto, ni comprarse ropa, ni ser socio del Waikiki, ni correr tabla, ni echar una cana al aire los sábados<sup>97</sup>.

ANA ¿Y las borracheras con cerveza en el Patio y en el Bar Palermo no eran canas al aire? ¿Y las visitas al burdel de la señora Nannette, de la Avenida Grau, que te daban remordimientos socialistas? (p. 121-122)

Ana se convierte en la conciencia, inquisidora, lúcida y realista, de Santiago y deja de ser la pasiva Ana de *Conversación en la Catedral*; Kathie asume el rol de la ficción que recrea la realidad; Santiago es observador y ayudante para reconstruir la imagen de sí mismo que lo aleje de la frustración y que justifique su existencia insatisfecha. En esta mezcla de realidades en la pieza teatral –entre lo que se es, lo que se cree que se es, lo que se anhela ser-, se repasa la vida

<sup>97</sup> Notar las características que se citan aquí y que describen a Juan quien mantiene una relación intertextual con los personajes de *Los Cachorros* -y de las obras que presentan estos componentes- además de los espacios y los motivos. Y, aunque parezca una interpretación exagerada, Nannette sería una referencia intertextual también al mundo de Cuéllar y sus amigos que confirmaría el mismo universo de ficción en los personajes de todas estas obras.

del Santiago de *Conversación en la Catedral*, pero no sólo para desarrollar la historia, sino para proponer una perspectiva distinta del personaje en *Kathie y el hipopótamo*. La dimensión de los conflictos ya conocidos por el lector, como el cambio de los estudios por el trabajo o la militancia revolucionaria, se interpela entre estas tres instancias protagonizadas por estos tres personajes.

Kathie representa, en su condición social, el mundo del que Santiago trataba de escapar, pero que no podía agotar en su fuero más interno. Él es el presente que ha madurado la idea de su frustración y que no ha encontrado la felicidad en el sector social medio. Nuevamente estamos, como lectores, entre ambos espacios del conflicto personal de Zavala. Sin embargo, esta vez ambos espacios no se rechazan, no se juzgan. Más bien, encuentran, en la literatura y en la recreación de una nueva realidad de ficciones, un punto común. De esta manera *Kathie y el hipopótamo* suaviza, amilana, apacigua la repercusión del conflicto social, porque no tiene la misma carga de denuncia que la novela, sino una función acorde incluso con el subtítulo de “comedia en dos actos”. Los dos personajes principales recrean la representación de vidas interiores que, además de postular las ideas de la ficción y la realidad, se manifiestan en función de juegos de identidad. Santiago es Mark Griffin, Victor Hugo, Juan, todo aquello que él quiere ser o se le impone lejos de su frustración. Asimismo, Kathie Kennety es tanto Adèle como cualquier personaje de sus aventuras. Juan y Ana son sólo *alter ego* de las ensoñaciones y percepciones de aspectos de las realidades de los protagonistas de esta obra.

JUAN (*Sollozando, con el revólver en la sien*) Pero tú sí. Ayúdame, sapita. Yo no puedo vivir después de lo que sé, de lo que has hecho, de lo que me has dicho. Ayúdame, ayúdame (*Con la mano libre, hace que Kathie apoye su mano sobre la mano que él tiene en el gatillo.*) Aprieta, aprieta, véngate de la tabla, del Waikiki, del vacío, líbrate de...

*Con súbito gesto de decisión, Kathie apoya con fuerza sobre el dedo que Juan tiene en el gatillo. El disparo estalla, potentísimo, y Juan rueda por el suelo. La escena queda unos segundos como congelada.*

SANTIAGO ¿Qué hace usted aquí, en París, Kathie, cuando no trabaja en la Amarilla Asia y la Negra África?

KATHIE (*Con desaliento y cansancio*) Voy al Louvre, al Jeu de Paume, a l'Orangerie, al Grand Palais, al Museo de Arte Moderno, a las galerías de la rue de Seine. Camino horas, estoy de pie horas, me canso mucho, se me hinchan los pies. Trato de recuperar el tiempo perdido.

SANTIAGO (*A Ana*) Trata de recuperar el tiempo perdido. Tú sigues igualita como eras cuando te conocí.

ANA No he tenido tiempo para mejorar ni para ser distinta. Tu sueldito de *La Crónica* nunca alcanzó para una sirvienta. Y, cuando conseguiste las clases en la Universidad: “Anita, lo siento, mis principios no me permiten tener sirvientas”. Pero sí convertir a tu mujer en una sirvienta ¿no? Sigo igualita, tienes razón. ¿Tú has cambiado mucho? Sí, creo que sí. ¿Estás seguro que para mejor?

*Ayuda a levantarse a Juan y los dos se van, tomados del brazo, como fantasmas que desaparecen.* (p. 134-135)

“Como fantasmas que desaparecen” o como demonios a los que hay que exorcizar, los conflictos personales de Kathie y de Santiago –Juan y Ana- encuentran un sucedáneo en la literatura, en la catarsis que proporciona la ficción y que les permite alejarse de su realidad en Lima; que les permite refugiarse en la ficción de estar en París creando historias para ser otros, para tener otras identidades, otras vidas, como lo postula Vargas Llosa también en la introducción de su libro de ensayos *La verdad de las mentiras*.

Los conflictos se abordan desde otra perspectiva, la información anterior del personaje es importante para sopesar el nivel del conflicto dramático, la información que el lector recibe confirma el desenlace de Santiago Zavala como profesor y periodista, pero, sobre todo, como escritor: todo esto es parte de la relación intertextual que se desarrolla a través del mismo personaje. A pesar de esto, como lo hemos referido, el mismo Santiago es presentado con otro tono, paródico del angustiado, reflexivo, serio. Es un personaje creativo, productivo, y por lo tanto activo. Se trata de un personaje con humor que se convierte en el puntal del primer acto con su discurso huachafo y exageraciones. Si la realidad aplastaba a Santiago en *Conversación en la Catedral*, hasta convertirlo en el personaje gris, en *Kathie y el hipopótamo* la ficción redime a Santiago de su frustración hasta proponerlo como un personaje colorido, lleno de inventiva.

La intertextualidad se encuentra en Santiago Zavala de manera distinta a Lituma, salvo cuando éste se convierte en personaje (como en el caso de la radionovela que transforma a Lituma en la mente de Pedro Camacho). Lituma se construye con material cómico, paródico del original para motivar el tono de la novela. Así también, Santiago, en la pieza teatral, es el elemento caricaturesco de su original en la novela. La metaficción se manifiesta mediante el mismo personaje, aunque su condición haya cambiado. Es similar el caso de intertextualidad en la parodia que *Pantaleón y las visitadoras* hace de los roles, motivos y espacios que el lector ha presenciado en las novelas anteriores. Por ejemplo, la jerarquía del mundo militar ridiculizada por el carácter de la misión que se lleva a cabo con las prostitutas; el personaje riguroso que termina siendo un fante (Pantaleón como parodia de Gamboa<sup>98</sup>) por amor a la institución; la rudeza del espacio selvático convertido en elemento sofocante para estimular las situaciones sexuales más divertidas; entre otros puntos<sup>99</sup>. La parodia es, en tanto modificación y ridiculización de un modelo previo, una de las formas como se presenta la relación intertextual en el caso de Santiago Zavala. Más allá de que el personaje sea el vínculo de las historias de sólo dos obras, se trata de un ejemplo importante para sopesar el alcance y la pertinencia de conocer su historia personal para efectos del humor, de la comedia.

<sup>98</sup> Oviedo, José Miguel (1982) p. 280:

Pantaleón revela que pertenece a la misma raza de militares que el teniente Gamboa de *La ciudad y los perros*: los principios de la sociedad militar están por encima de cualquier fracaso. Como Gamboa, Pantaleón acepta su nuevo destino en la sierra (que en realidad es un castigo) con estoicismo y una pizca de alivio: está hecho para servir y al menos en pomata podrá seguir haciéndolo.

Y anota al pie:

Lo observa también Oquendo [“Intromisión en Pantilandia”, *Textual*, n° 8, diciembre 1973, p.88]: “Los asemejan en el mismo amor a la vida castrense, la misma rectitud y la misma Biblia: los reglamentos. Y tienen también un final parecido: la bofetada de la institución por la que se desviven, el confinamiento en una guarnición perdida en la sierra.”

<sup>99</sup> No es nuestra intención analizar las relaciones intertextuales entre *Pantaleón y las visitadoras* y las primeras novelas. Sólo referimos que la intertextualidad se verifica en la parodia. Para más informaciones sobre el tema de las recurrencias en *Pantaleón y las visitadoras*, se puede revisar el capítulo de José Miguel Oviedo (1982) dedicado a la novela y, sobre todo el acápite a) *Variaciones y constantes* (p. 268-273)

*El fantasma autobiográfico: intertextualidad en el debate de la literatura y la realidad*

**¿Lo has escrito [*El pez en el agua*] para dejar un testimonio?**

-Sí, pero no solo por eso. También lo escribo para tomar distancia.

Hay experiencias que uno solo se saca de encima cuando se convierten en literatura, en esa cosa soberana que casi no nos pertenece y que tiene la forma de un libro.

“El Perú ha dado un salto atrás en la historia” (1992)

Entrevista con César Hildebrandt

La teoría de *los demonios* de Vargas Llosa es la premisa para postular las relaciones intertextuales entre la ficción y la realidad. En cada obra hay una cuota de la realidad vivida por el autor y eso se confirma no sólo en sus teorías sobre la literatura, sino en entrevistas<sup>100</sup> y ensayos. Para efectos del corpus que venimos estudiando, el referente intertextual no es la vida de Mario Vargas Llosa en sí, sino la vida que él recuenta en su libro de memorias *El pez en el agua*. De esta manera, si se quiere llegar a otro nivel en el análisis que comprometa la realidad<sup>101</sup>, los datos de la realidad que dan pie a la creación de la ficción, se tiene en la misma producción del autor un texto no literario que permita desarrollar las relaciones intertextuales en función de los demonios. Como José Miguel Oviedo (1982) analiza en la primera parte de su ensayo titulada “La vida”, nos referiremos a los elementos de la realidad que marcan la ficción con un sello que

<sup>100</sup> Proponemos un solo ejemplo -al que se analogarían tantos otros- con las declaraciones de Mario Vargas Llosa, recogidas en la entrevista “Una máquina de narrar” (1971) en Coaguila (2004, p.82):

Toda literatura narrativa es autobiográfica y el escritor solamente puede crear a partir de experiencias personales de la realidad. No creo que exista nada que se parezca a la invención químicamente pura. El problema está, en primer lugar, en lo distintamente conscientes que son los escritores en el aprovechamiento de ese material autobiográfico. En algunos, este es un proceso mucho más deliberado y en otros, mucho más inconsciente y oscuro. Pero creo que un escritor escribe a partir de ciertas experiencias vividas por él, vividas en un sentido amplio, es decir, experimentadas personalmente, oídas, tal vez leídas, pero experiencias que lo han marcado más fuertemente que otras, experiencias que han significado para él algo muy profundo. La vocación literaria es una vocación de respuesta o de desafío a la realidad.

<sup>101</sup> Nótese por ejemplo la tendencia a las interpretaciones de los poemas de César Vallejo que contienen datos de la realidad del autor o el mismo análisis de Vargas Llosa sobre García Márquez en el que dedica un capítulo a explicar el significado de la vida en la obra.

prevalece en más de una obra.<sup>102</sup> El elemento de la realidad se convierte en fuente no de una, sino de diferentes obras que, de esta manera, se vinculan entre sí. Así como desde la vida de Vargas Llosa, que se encuentra plasmada en *El pez en el agua*, se trazan las líneas intertextuales con la ficción; a partir de *Historia secreta de una novela*, el pequeño texto de comentario y explicación del *strip tease* al revés del escritor, se desarrollan también los vínculos directamente con *La casa verde* e, indirectamente, con *El hablador*. La ficción documentada en sus fuentes de la experiencia real es otra forma en que la intertextualidad se manifiesta en las obras de Mario Vargas Llosa. Por eso, como fundamento de nuestro análisis coincidimos con las ideas que recoge José Enrique Martínez Fernández del diccionario de retórica, crítica y terminología literaria:

Debido al lexema común de *texto*, conviene también diferenciar también la *intertextualidad* de la *intratextualidad* y de la *extratextualidad*. Si *intertextualidad* nombra las relaciones entre distintos textos que se producen dentro de un texto, por medio de la alusión, la inclusión, la cita, etc., la *intratextualidad* se refiere a los distintos elementos del texto, que forman entre sí un sistema de estructuras, y a su funcionamiento interno, mientras que la *extratextualidad* tiene que ver con lo que es exterior a la obra: referencias histórico-culturales, **detalles biográficos** [...] <sup>103</sup>

La noción de “extratextualidad” cobra importancia porque tenemos que observar las relaciones con la realidad, la historia y la cultura que se encuentran en el referente: Mario Vargas Llosa, modelo de vida de algunos personajes. Desde otro punto de vista, deberíamos prestar atención

<sup>102</sup> Podemos seguir, también, una de las perspectivas de análisis que, por ejemplo, aplica Vargas Llosa al estudio de *Madame Bovary* de Flaubert. En *La orgía perpetua*, Vargas Llosa justifica el capítulo “DOS” de su ensayo con un análisis de “lo que constituye la novela en sí misma, prescindiendo del efecto de su lectura: la historia que es, las fuentes que aprovecha”. Con este acercamiento intertextual, buscamos observar las fuentes de la intertextualidad en la raíz de la creación del novelista y su relación con la realidad.

<sup>103</sup> Martínez Fernández, José Luis (2001) p. 79

también al término “exoliteratura” –explicado también en el libro de Martínez Fernández (2001)-, pues el vínculo entre los textos de ficción con textos no literarios se reconoce como una relación intertextual exoliteraria. *El pez en el agua* e *Historia secreta de una novela* son textos no literarios de estrecho vínculo con la producción de ficción de Vargas Llosa.

Luego de un silencio producido por su incursión en la política peruana, Mario Vargas Llosa vuelve a publicar novedades literarias en 1993. Una de las obras de ese año fue su libro de memorias *El pez en el agua*. Este texto se construye –como *La tía Julia y el escribidor*- con una estructura dual. Por un lado, los capítulos pares están dedicados a reflexionar sobre los acontecimientos y su experiencia de la campaña política y las elecciones presidenciales de 1990 en Perú. En los capítulos impares, por otro lado, se rememoran los pasajes de su vida que nos interesan relacionar con sus obras de ficción. Algunos ejemplos de las relaciones intertextuales que parten de las relaciones extratextuales o exoliterarias serían los siguientes. En el capítulo I titulado “Ese señor que era mi papá” se muestra, en primer lugar, el mundo infantil y familiar que, por nombres y roles, vincularían a *La tía Julia y el escribidor* con *La señorita de Tacna*. En una y en otra, la familia queda evocada en la ficción. Personajes como Mamaé o los tíos cobran vida en la ficción junto con la historia familiar que se remonta al sur del país. Y, sin embargo, la relación más evidente de las memorias con la ficción es el pasaje de *La ciudad y los perros* en el que el Esclavo conoce a su padre.<sup>104</sup> Casi se podría decir que Vargas Llosa reescribe el suceso, publicado en 1963, en esta versión de remembranzas, recién publicadas como tales, treinta años después. Este demonio –que se explica en los capítulos I y III- aplicado en la literatura como la lucha del protagonista contra el padre hace que novelas como *La ciudad y los perros*,

---

<sup>104</sup> Por supuesto la figura paterna autoritaria o machista se relaciona en esta novela con la figura del Colegio Militar y, de esta manera, también deberíamos indicar que el conflicto incluye a Alberto y en sentido indirecto al Jaguar por los conflictos familiares causados por la figura paterna en sus respectivas historias.

*Conversación en la Catedral, La tía Julia y el escribidor y La fiesta del Chivo*, principalmente, tengan un vínculo en este rol. El Esclavo, Santiago Zavala, Varguitas y Urania Cabral -cada uno a su manera- enfrentan a la figura paterna. Padres autoritarios y machistas, como la misma instrucción militar, que incluso simbólicamente castran al hijo por mantener un tipo de orden vertical de buenas costumbres en la familia; padres corruptos moral y personalmente, comprometidos a través de un conflicto sexual con la degradación familiar y política: dos líneas intertextuales de este tema que se conjugan en estas tres novelas. Tanto el padre del Esclavo como el de Varguitas imponen “lo que debe ser” el orden a la fuerza. La amenaza violenta de muerte simbólica (internado en el colegio militar) y la amenaza de muerte directa (en el enfrentamiento para obligar al hijo a terminar con la relación escandalosa con la tía Julia) vinculan a estos padres autoritarios. Por su parte, el padre de Santiago Zavala y el de Urania Cabral son caballeros con poder político y social que se encuentran comprometidos con un régimen dictatorial y aceptan ceder en sus convicciones morales por el bienestar social y el control del estatus que disfrutaban sus familias. Lo sexual compromete la relación directa con sus hijos. Don Fermín esconde su homosexualidad que, tras la confesión de Ambrosio en la Catedral, será determinante para la reflexión final de Santiago Zavala acerca de su frustración y las relaciones con su familia. Por su parte, “Cerebrito” Cabral ofrece a Trujillo a su propia hija en un ritual sexual. Este hecho traumático para su hija conducirá el destino y la relación de ambos que se devela con el transcurrir de la historia. La figura paterna como modelo que encarna el conflicto es un demonio exorcizado en estas historias de manera común.

Por otro lado, en este capítulo I ya se describen dos espacios predominantes de la niñez y adolescencia del autor que serán recurrentes en casi todas sus obras: Piura y la costa norte; Lima y, particularmente, Miraflores con sus “arboladas callecitas”. Con estos espacios en *El pez en el*

*agua* ya se citan las actitudes de los muchachos de barrio que ilustrarán las escenas costumbristas de los cuentos y de las novelas ya mencionadas en este trabajo. Y en el capítulo III (“Lima la horrible”) se profundiza en las correrías de los adolescentes y hasta se descubren nombres trasladados directamente a la ficción<sup>105</sup>:

[...] el cumpleaños se celebraba no para jugar sino para poner discos, oír música y estar mezclados los chicos con las chicas. Estaban allí todos mis tíos y mis tías y me presentaron a algunos de los que serían después grandes amigos –Tico, Coco, Luchín, Mario, Luquen, Víctor; Emilio, el Chino- y hasta me obligaron a sacar a bailar a Teresita. Yo me moría de vergüenza y me sentía un robot, sin saber qué hacer con las manos y los pies. Pero después bailé con mis primas y otras chicas y a partir de ese día empecé a soñar románticos sueños de amor con Teresita. Fue mi primera enamorada. Inge la segunda y, la tercera, Helena. (p.65)

En este capítulo, además, no sólo se confirman estos espacios, motivos y roles, sino se explica el conflicto social que se encuentra en el sustrato de todas las novelas que tienen a Lima como escenario: *La ciudad y los perros*, *los cachorros*, *Conversación en la Catedral*, *La tía Julia y el escribidor*, *Historia de Mayta*, por citar algunas.

El capítulo V “El cadete de la suerte” obviamente está vinculado de manera directa con la novela *La ciudad y los perros*<sup>106</sup>. En él se recuenta lo relacionado a la vida militar y a la literatura, esta

<sup>105</sup> Teresita como en *Los cachorros*, Helena como en *La ciudad y los perros*.

<sup>106</sup> Un ejemplo de ello en *El pez en el agua*, p.109:

La mayor parte de los personajes de mi novela *La ciudad y los perros*, escrita a partir de recuerdos de mis años leoncinioprados, son versiones muy libres y deformadas de modelos reales y otros totalmente inventados. Pero la furtiva Pies Dorados está allí como la conserva mi memoria: desenfadada, atractiva, vulgar, enfrentando su humillante oficio con inquebrantable buen humor y dándome, aquellos sábados, por veinte soles, diez minutos de felicidad.

última observada como el escape a esa opresiva realidad gracias a la lectura. De este “demonio militar” se desprenden las novelas que se vinculan entre sí, porque desarrollan sus historias en un mundo castrense que tiene implicancias en los conflictos principales de los personajes. Este ámbito militar suele ser presentado como un mundo represor, machista, violento, sexual, de aislamiento del individuo y que, sobre todo, se encuentra moralmente degradado. Éste es el mundo de *La ciudad y los perros*, *La casa verde*, *La historia del fin del mundo*, sobre todo. En otra medida, menos radical, abierta a otros aspectos, también es el mundo de *Los jefes*, *Historia de Mayta*, *¿Quién mató a Palomino Molero?*, *Lituma en los andes*. Como parodia, es el mundo de *Pantaleón y las visitadoras*. Como simbología y –aunque en ausencia- como institución militar, es también el mundo de *Los cachorros*, *Conversación en la Catedral*, *La fiesta del Chivo*. En cuanto a la literatura y a la carrera periodística, al final de este capítulo se hace referencia también a la composición y representación de su primera obra “La huida del Inca” y su primer trabajo en “La Crónica”. El escritor y el escritor, respectivamente, son modelos de las profesiones u ocupaciones relacionadas con el mundo de las letras. Junto al siguiente capítulo (VII, “Periodismo y bohemia”), el demonio que ronda estos temas se traslada a la ficción como el personaje de letras, figura constante, que -a veces incluso usurpando el nombre del autor- vincula a las obras en las que aparece en un punto común: la reflexión acerca de escribir y crear, la naturaleza de los oficios de la escritura. Quizá con características distintas, las letras trazan los vínculos entre: el Poeta (escritor de novelitas en *La ciudad y los perros*), Santiago Zavala (periodista, aspirante a escritor, escritor en *Conversación en la Catedral* y en *Kathie y el hipopótamo*), Pantaleón (escritor de sus informes paródicos en *Pantaleón y las visitadoras*), Varguitas y Pedro Camacho (periodista, aspirante a escritor y escritor, respectivamente, en *La tía Julia y el escritor*), el Periodista Miope (periodista, escritor en *La guerra del fin del mundo*), el escritor-narrador (escritor en *Historia de Mayta*), Mario Vargas (periodista, escritor

en *El hablador*), Don Rigoberto (escribidor de sus cuadernos y comentarios en *Elogio de la madrastra* y *Los cuadernos de Don Rigoberto*), el traductor Ricardo Somocurcio (traductor, al final, de obras literarias -y en opinión de *la niña mala*: “Porque siempre habías querido ser un escritor y no te atrevías”- en *Travesuras de la niña mala*).

Mirando retrospectivamente la obra de Vargas Llosa, pueden descubrirse aisladas, pero sintomáticas, figuras individuales cuya actividad es la de escribir, aunque no podamos llamarlos *escritores*. Roland Barthes (en sus *Essais Critiques*) ha distinguido entre el “*écrivain*” y el “*écrivain*”, entre el *escritor* y el *escribiente* (palabra que Barthes prefiere a *intelectual* para designar a todo individuo que realiza con la palabra escrita funciones ajenas a la literatura). [...] Los “escribientes” en la obra narrativa de Vargas Llosa son característicos: el Poeta de *La ciudad y los perros*, con sus novelitas pornográficas; Zavalita, “cacógrafo” en *La Crónica*, resignado a la mugre periodística de sus editoriales sobre perros rabiosos y crónicas policiales; Pantaleón con sus partes oficiales, que él elabora como muestras involuntarias del estilo *Kitsch*, en nombre del nacionalismo, el espíritu institucional y el respeto a las jerarquías; y ahora este Pedro Camacho que concibe sus estrepitosos radioteatros con una pulcritud y seriedad “científicas”.

Más burlona, más caricaturesca aún es la figura del anónimo periodista miope, que, al revés de Gall, no tiene al principio ninguna clara convicción: trabaja primero en un diario autonomista-monárquico y luego en otro republicano-progresista; escribe con eficacia lo que le dicta su patrón de turno, sea éste el Barón de Cañabrava o el republicano Epaminondas Gonçalves. [...] El lector no puede dejar de pensar en Zavalita condenado a escribir editoriales sobre perros rabiosos en su diario de mala muerte, o la de Pedro Camacho, sepultado en las páginas escandalosas de una hoja amarilla. Escribir aparece siempre en la obra de Vargas Llosa como una actividad *degradada* por las circunstancias, como un pálido remedo de la auténtica literatura, que es un lejano horizonte contra el que la triste realidad de su claudicación se proyecta. Escribidores que no pudieron, que no supieron ser escritores, fantasmas de su propia vocación, estos personajes dicen mucho sobre los secretos vínculos que las obras de Vargas Llosa tienden entre el periodismo, el melodrama, la pornografía y la literatura.<sup>107</sup>

---

<sup>107</sup> Oviedo, José Miguel (1982) p. 293-294/317-318

Así como el capítulo V se vincula directamente a los demonios que dan forma a *La ciudad y los perros*, este capítulo VII es el sustrato de las historias que se desarrollan en *Conversación en la Catedral*.

He evocado en mi novela *Conversación en la Catedral*, con los inevitables maquillajes y añadidos, aquella aventura. La excitación y el sobresalto con que subí esa mañana las escaleras del viejísimo edificio de dos pisos de la calle Pando, donde estaba *La Crónica*, para presentarme en el despacho del director, el señor Valverde, un caballero muy amable que me dio unas cuantas ideas sobre el periodismo y me anunció que ganaría quinientos soles al mes. Ese día o al siguiente me dieron un *carnet*, con mi foto y sellos y firmas donde decía “periodista”. (p. 141)

[...] Al año siguiente, al regresar a Lima, no volví a frecuentarlos ni a ellos ni a esos ambientes, que mi memoria conservaría, sin embargo, con agrisulce sabor, y que traté de recrear mucho después, con fantasiosos retoques, en *Conversación en la Catedral*. (p. 154)

Con el capítulo XI se evocan los demonios revolucionarios que terminan de graficar los conatos de militancia comunista de Santiago Zavala en *Conversación en la Catedral*. Y es hasta este capítulo que se dan las referencias directas necesarias sobre los demonios que motivaron a su escritura. Sin embargo, hay que considerar que quizá también sea el demonio personal, a la vez que histórico, el elemento que relaciona a esta novela con *Historia de Mayta*, donde Mayta encarna al militante que tal vez Zavala hubiese querido ser. Aunque ambos se encuentren frustrados también en este tema. Además, es posible incluso encontrar el germen de este demonio revolucionario en el cuento “Los jefes”. Si bien es cierto no se toca el tema del comunismo o de

la revolución como tal, los alumnos que se rebelan ante la autoridad intransigente pueden constituir la idea primigenia de estos componentes que se desarrollan en las novelas.

Los capítulos XV y XVII evocan los eventos que motivaron a crear *La tía Julia y el escribidor*. Los aspectos que se relatan sobre la vida de Vargas Llosa giran, especialmente, alrededor del oficio de escribir y la familia (incluida la relación amorosa entre sobrino y tía); el mundo de la radio y los amigos. Por ello, son evidentes –como ya lo referimos- las relaciones intertextuales en las evocaciones familiares de esta novela con la obra teatral *La señorita de Tacna*. Y la intertextualidad en el ámbito de la radio y de la vida en los medios vincula a esta novela con *El hablador* (novela con la que comparte además el nombre del protagonista, Mario Vargas, y la construcción dual de su estructura que desarrolla el mismo tipo de relación intratextual). De manera indirecta se podría relacionar la figura radial del Sinchi, en *Pantaleón y las visitadoras*, como parodia también del mundo radial en el que trabajan los protagonistas de *La tía Julia y el escribidor* y *El hablador*.

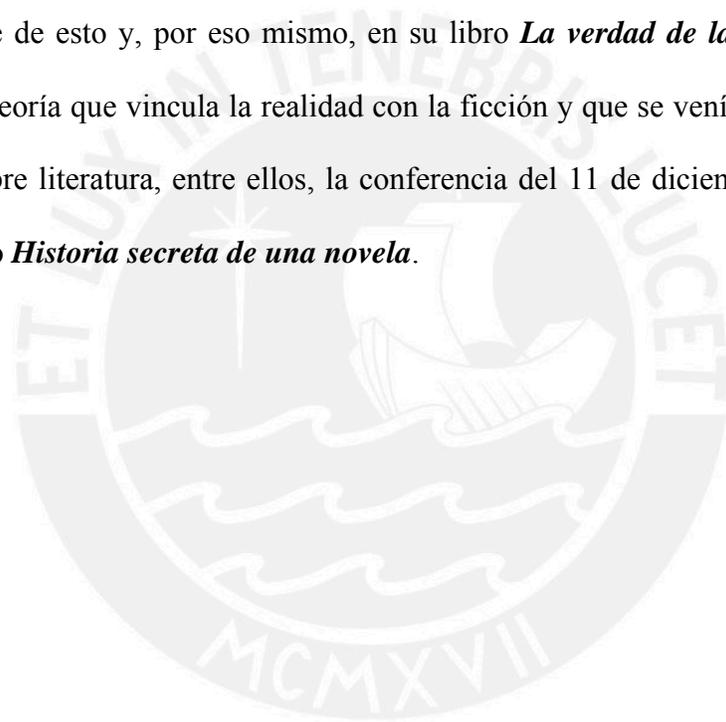
Por último, en el capítulo XIX, se explican los hechos relacionados al viaje a la selva que, junto con *Historia secreta de una novela*, dan los datos necesarios para revisar las relaciones intertextuales que se tejen entre *La casa verde* y *El hablador*. No sólo la selva involucra a estas historias, sino los personajes, como Jum.

En Urakusa, que no está lejos de Santa María de Nieva, conocimos la historia de Jum, el alcalde de ese pueblo aguaruna. Había salido a recibirnos y lo vimos rapado, con la frente partida y con cicatrices en la espalda y en las axilas.<sup>108</sup>

---

<sup>108</sup> Vargas Llosa, Mario *Historia secreta de una novela*. p. 36

El elemento autobiográfico denominado “demonios” en la teoría de Vargas Llosa o “fantasmas” por otros escritores como Ernesto Sábato, es parte del sustrato de las ficciones. Toda ficción nace de la experiencia real del autor y se enmascara en la literatura. Gracias a *El pez en el agua* -que se encuentra dentro del corpus de nuestra investigación por tratarse de una obra del autor- podemos plantear que el referente de la realidad contenido en este texto permite observar la fuente de los vínculos, de las relaciones intertextuales, en las obras de ficción. Mario Vargas Llosa es consciente de esto y, por eso mismo, en su libro *La verdad de las mentiras*, propone definitivamente la teoría que vincula la realidad con la ficción y que se venía gestando desde sus primeros textos sobre literatura, entre ellos, la conferencia del 11 de diciembre de 1968, que se publicó con el título *Historia secreta de una novela*.



## *La libertad como leit motiv en las últimas novelas*

*“Es evidente que he cambiado y espero seguir cambiando. No creo que el permanecer siempre idéntico sea una virtud. He cambiado de manera de pensar muchas veces, no sólo en cuestiones políticas, sino también en cuestiones literarias o más personales, esto no lo he negado nunca.”*

“Conversación con la Catedral” (1977)  
Mario Vargas Llosa en entrevista con Luis Jochamowitz

Este año se publicó *Travesuras de la niña mala*, finalmente, la novela de amor que Vargas Llosa tenía en deuda consigo mismo desde hace mucho.<sup>109</sup> Esta novela tiene una estructura que se aleja de las diferentes líneas que se entrecruzan y se retroalimentan para crear los vínculos intratextuales que desarrollan la historia. Sin embargo, en ella sí se pueden reconocer ciertos ecos o referencias intertextuales. Como ya lo hemos referido, vuelve el mundo de Miraflores en el primer capítulo (“Las chilenitas”). De la misma manera, referencias a la revolución y a los grupos y protagonistas subversivos del capítulo II (“El guerrillero”), permiten reconocer lejanas reminiscencias de *Conversación en la Catedral* o *Historia de Mayta*. Así también en el capítulo VI (“Arquímedes constructor de rompeolas”) un restaurante de mala muerte es el elemento

<sup>109</sup> En una entrevista concedida a María Luisa Blanco para el Suplemento “Babelia” del diario español, *El país* –y publicada el 27 de mayo de 2006 en Perú por el diario *Expreso*– Vargas Llosa afirma sobre *Travesuras de la niña mala* que “ésta es una novela que hace mucho quise escribir. Es una historia de amor, un amor moderno, condicionado por el mundo en que vivimos y que está mucho más cerca de la realidad que de los amores románticos de la literatura.”

Acaso esta novela de 2006 sería el proyecto al que Vargas Llosa se refería en otra entrevista, 34 años atrás, en 1972, “Vargas Llosa y su maldita pasión” en Coaguila (2004, p.102) cuando indicaba: “Tengo ya un proyecto, un poco vago es cierto, de una novela situada en Europa, con personajes peruanos y latinoamericanos, sí, pero en la que Perú sería una referencia lejana, remota. Incluso tengo unas notas tomadas ya...” O correspondería, quizá, a los datos dados en la entrevista “La guerra de Mario Vargas Llosa” concedida a Federico de Cárdenas y a Peter Elmore en 1981 [Coaguila, 2004, p.135]:

**Tenemos una curiosidad sobre un proyecto que anunciaste hace ya tiempo: una novela sobre tus años en París.**

-Mi problema no es la falta de proyectos, sino la falta de tiempo para realizarlos. Ese proyecto está ahí un poco soterrado en los últimos años. Pensaba escribir no tanto sobre París sino sobre los latinoamericanos de París, que es el medio que conocí más. Pero ahí ha quedado la idea, con muchos otros proyectos que están formando cola.

intertextual, porque se trata de otro espacio de reunión para reconstrucciones del pasado de un personaje<sup>110</sup>. Como en el bar *La Catedral*, el protagonista, Ricardo Somocurcio se cita con Arquímedes en una cevichería llamada *Chim Pum Callao* y, entre cervezas y una conversación/confesión con este personaje de condición humilde, escucha y reconstruye con preguntas el pasado de Otilia, la niña mala. Todo esto se podría interpretar como un eco de la reunión entre Santiago y Ambrosio que enmarca la novela de 1969. Otro rasgo intertextual podría considerarse el mismo y constante tratamiento en diminutivo en el discurso y la imagen de la mujer de más experiencia en la relación. Esto hace que la “Niña Mala” pueda ser vista como una versión de verdadera *femme fatale* que podría desprenderse de algunas características de la tía Julia. Estos son ejemplos de posibles núcleos de intertextualidad por citar y analizar en un trabajo puntual. Sin tener en cuenta esta reciente novela, que parece estar endeudada -por sus reminiscencias- con otra etapa de su narrativa, podríamos sostener que sus dos últimas obras, *La fiesta del Chivo* y *El paraíso en la otra esquina*, son una muestra del derrotero que la novelística de Vargas Llosa ha tomado.

La evolución del pensamiento de Mario Vargas Llosa ha variado a partir del caso Padilla, motivo por el que rompe con las ideas, que hasta entonces albergaba, en pro del socialismo y de la Revolución Cubana. De esa manera, el ideario revolucionario comenzó a virar hacia el conservadurismo y luego hacia el liberalismo: de Jean Paul Sartre a Karl Popper<sup>111</sup>. El cambio de pensamiento económico, político y social se observa también en la creación literaria:

<sup>110</sup> Y aunque no en todos los bares se reconstruya el pasado de los personajes, éste es un espacio recurrente en casi todas las novelas de Vargas Llosa, de tal manera que sería interesante revisar el análisis de la función del alcohol y los bares en las obras del autor. Por nuestra parte destacamos una vez más que el espacio de los bares es un elemento intertextual recurrente.

<sup>111</sup> Ya en 1977, en una entrevista concedida a Luis Jochamowitz [en Coaguila, 2004, p.121], Vargas Llosa reconoce: En un momento estuve bastante cerca de del Partido Comunista, y ahora creo estar bastante lejos de él. En un momento estuve muy cerca de la Democracia Cristiana, y ahora estoy muy lejos de ella. Un tiempo estuve muy cerca de Sastre, en el que veía el non plus ultra de la visión de la literatura, y hoy en día me siento muy alejado de esa posición.

La reformulación por Mario Vargas Llosa de su teoría de la novela parece haberse gestado desde mediados de los años setenta. Su distanciamiento de su pasado izquierdista como consecuencia de su participación en el *affaire* Padilla en 1970, fue probablemente el hecho determinante para que el novelista peruano renunciara a la guía ideológica de Sartre. Esto lo llevó a buscar y encontrar otros inspiradores ideológicos, revalorizando a Albert Camus y descubriendo a los filósofos Isaiah Berlin y Karl R. Popper (también a Nozick). A este cambio de orientación teórica corresponde el cambio de la teoría y la práctica novelística del autor peruano.<sup>112</sup>

Junto a sus cada vez más contundentes rechazos al autoritarismo y su aproximación a los temas relacionados a la libertad, el pensador ha introducido sus propuestas en el literato. Y esto es así, tanto en su pensamiento como en su producción literaria porque, de manera subyacente, la libertad ha sido siempre el principio que ha regido la conducta de Vargas Llosa, aun cuando era un convencido del socialismo en 1969 y afirmaba: “Me considero solidario del socialismo; pero también creo que dentro del socialismo es necesario y es posible una **libertad** de prensa de pensamiento, de oposición. Eso es fundamental”.<sup>113</sup> La producción de ficciones se ha visto determinada por los planteamientos sobre la realidad. Por eso, en las últimas obras de Vargas Llosa observamos la tendencia de sostener que la libertad es la utopía o el concepto de mayor valor en el universo de estas novelas. La libertad hace que los personajes no terminen irremediablemente derrotados por las circunstancias. Y esto es lo que determina el nuevo rumbo en las historias de Mario Vargas Llosa. Hay un luchador que, de cierto modo, vence a la

---

He cambiado, pero no creo que alguien pueda hecharme en cara razones non sancta. Jamás he cambiado de manera de pensar, ni en literatura, ni en política, ni en otros campos, porque podría obtener algún provecho de tipo material, social, político o cultural con esos cambios.

<sup>112</sup> Seguimos aquí las reflexiones introductorias al artículo de David Sobrerilla, “La nueva teoría de la novela de Mario Vargas Llosa” (1991, p. 59). Sobre el cambio de perspectiva en las palabras del mismo autor, remitimos a los ensayos que se reúnen sobre todo en *Contra viento y marea (1962-1982)* y *Desafíos a la libertad*. En ellos abundan los ejemplos del cambio de pensamiento de Vargas Llosa.

<sup>113</sup> Coaguila, Jorge (2004, p.49)

frustración y a la adversidad en cada una de estas novelas y termina postulando que la libertad es el camino de la redención de la lucha en esta realidad. La intertextualidad que uniría a *La fiesta del Chivo* y a *El paraíso en la otra esquina* se encuentra en lo que aparentemente podría ser la perspectiva de una última etapa de la narrativa de nuestro autor en la que la libertad se entroniza de manera mucho más clara como el resultado de un vencedor y no de un frustrado. Un tono positivo queda al final de las lecturas de estas últimas novelas que diferencia al canto en contra del autoritarismo, pero teñido por la frustración de los personajes, en novelas como *Conversación en la Catedral*. Es posible que el tema de la libertad sea insinuado ya directamente a partir de *Los cuadernos de don Rigoberto*, pues es en esta obra donde se encuentran conciliaciones entre los personajes, a la par de un espacio de libertad que es la creación de fantasías y ficciones en los cuadernos a los que se alude en el título. En este caso, la literatura entendida como ejercicio de creación para satisfacer el impulso lúdico-hedonista del que escribe se convierte en la primera propuesta principal del espacio de realización y de libertad alrededor de la cual gira el conflicto. Aún las prefiguraciones de ello como podrían ser las novelitas de Alberto en *La ciudad y los perros* o los mismos radioteatros de Camacho en *La tía Julia y el escribidor* se alejan de esta línea o tendencia, pues los personajes terminan inmersos en la vorágine violenta y la impostación, o en la locura que los aleja y les impide ser partícipes del espacio de libertad como tema central de sus conflictos.

En un ensayo de 1990, titulado “La cultura de la libertad”, Mario Vargas Llosa explica el rol de la libertad tanto para la creación como para la vida en sí.

Escribir es un oficio solitario. Enfrentado al papel, con la pluma en la mano, para que brote eso que, a falta de otro mejor, se conoce con el nombre de inspiración, no hay más remedio que aislarla de la vida inmediata

y sumergirse en el mundo íntimo de la memoria, la nostalgia, las secretas apetencias, la intuición y el instinto, ingredientes que alimentan la imaginación creadora. [...] Quizá por nacer del esfuerzo conjugado de la razón y la sinrazón, del intelecto y la intuición, del libre vuelo de la fantasía y de los oscuros designios del inconsciente, tienen los productos del arte y de la literatura esa perennidad que le permite sortear airoosamente los siglos y las barreras de la geografía y de las lenguas, conservando una frescura y un poder que el tiempo, en vez de ajar, aumenta. Las peripecias de los dioses y los hombres de la Hélade que un poeta ciego cantó hace tres mil años, nos deslumbran todavía y, como a los remotos antepasados de nuestra cultura que los oyeron por primera vez en boca de los rapsodas, también a nosotros nos hacen vivir vicariamente esas ceremonias de la pasión y la aventura que, por lo visto, codicia con avidez el corazón humano de todas las civilizaciones y todos los tiempos. [...] El milagro no hubiera sido posible si el viejo aeda de los comienzos de la civilización griega y el dramaturgo inglés [Shakespeare] no hubieran contado, además de su prodigioso dominio del lenguaje y de su imaginación incandescente, con la posibilidad –a la hora de enfrentarse al papiro o al papel- de abrir las puertas a sus fantasmas privados, de dejarlos moverse a su antojo y de someterse a sus dictados. Las civilizaciones a las que ambos pertenecieron eran represoras y abusivas. Se sostenían gracias a la discriminación, la desigualdad y la injusticia. Pero el campo específico en el que ellos operaban –el de la creación artística- lo que, empleando el concepto moderno, llamaríamos “permisibilidad”, era prácticamente absoluto.

La libertad como premisa de la creación gráfica el goce en el que se sume Don Rigoberto. Más que una novela erótica que resulta un divertimento, *Los cuadernos de don Rigoberto* es una novela de un personaje que construye su propia esfera en la más preclara idea de libertad. Sin intención de escribir la máxima obra literaria, desde *Elogio de la madrastra* los devaneos que reelaboran el contenido de los cuadros son una muestra del espacio de libertad que el personaje procura establecer en su entorno. Maniático con sus abluciones, Rigoberto –como su nombre lo insinúa- ejerce con rigor la práctica de la libertad que da rienda suelta a su imaginación. La creación de la felicidad tiene como punto de partida la libertad total. En su mundo utópico de

libertad, Rigoberto es un solitario, como lo son Gauguin y Flora Tristán emprendedores de la búsqueda del ideal. La idea de libertad en los escritores o escritores no se hace notar tanto en otras obras –excepto en el rol de Pedro Camacho o el de Santiago Zavala en *Kathie y el hipopótamo*- como en este hedonista. Sin embargo, la libertad como idea general, como motivo personal, ha estado presente a la manera de una opción de vida en cada situación a la que se arrojan los personajes con sus decisiones. Desde la primera figura literaria de los escolares que luchan por la justicia contra la decisión autoritaria del director en el cuento “Los jefes”, hasta la libertad concreta que buscan los héroes que ajustician a Trujillo en *La fiesta del Chivo* o la libertad utópica que buscan Gauguin y Flora Tristán con sus respectivos periplos, la libertad es un tema constante que subyace en las historias.

Si el autoritarismo y la lucha contra la represión han estado presentes constantemente en su obra, *La fiesta del Chivo* y *El paraíso en la otra esquina* se diferencian de las anteriores referencias porque insisten en la libertad, política y personal, fáctica y utópica, como una salida que deja vencedores; algo no muy común en la galería de personajes frustrados de Vargas Llosa. *La fiesta del Chivo* se publicó en el año 2000 y fue la novela que escribió el autor luego de *Los cuadernos de don Rigoberto*. De alguna manera, *La fiesta del Chivo* se aproxima más a esta novela de 1997 –porque algunos personajes alcanzan la libertad por la que luchan-, que a la otra novela de Vargas Llosa que gira alrededor del mundo del dictador, *Conversación en la Catedral*. La más importante diferencia entre la novela de 1969 y la del 2000 es que la frustración como catalizador de los personajes cambia para dar paso a una visión diferente de los protagonistas: mártires, héroes o redentores que consiguen el objetivo a costa de sus propias vidas. Incluso, Urania Cabral, como chivo expiatorio, se aúna a la lista de personajes activos que enfrentan la degradación moral y que no se limitan a convivir con ella, como lo hace, por ejemplo, Santiago

Zavala. La acción que deviene en un producto concreto o en un logro determinado es el rasgo que diferencia a este nuevo enfoque de historias. La libertad sigue siendo el vínculo, sigue siendo el objetivo a lograr, pero los resultados ya no son adversos. La imagen del antihéroe se difumina en un claro partido por el bien sublime de la libertad. El Chivo, figura omnipresente del autoritarismo no sólo muere, sino que esta muerte deja la idea concreta, abierta, de una etapa que superará al régimen corrupto. El éxito contra el sistema degradado es el punto de quiebre con otras obras en las que Mario Vargas Llosa se haya acercado a la naturaleza de un conflicto como el autoritarismo y la dictadura. Este tema es mostrado, por ejemplo, desde una perspectiva derrotista en *La guerra del fin del mundo*, donde la utopía iba de la mano de la libertad, pero como máscara del fanatismo. La represión de los yagunzos por el orden no deja ninguna opción a la voluntad de los fanáticos. Su utopía y su propio concepto de libertad religiosa quedan convertidos en cenizas y sólo, quizá, se podría atisbar una salida con las palabras de la anciana del final de la novela, cuando afirma que al Consejero “lo subieron al cielo unos arcángeles”. Sin embargo, queda claro, que la idea de libertad se encuentra mucho más lejos aún para los personajes que mueren masacrados por el ejército que para aquellos que ofrendan su vida por instaurar las condiciones de cambio en la República Dominicana en *La fiesta del Chivo*.

Al igual que *El paraíso en la otra esquina*, *La fiesta del Chivo* es una novela con personajes históricos. Y, desde su perspectiva, así como en aquella novela y en *La guerra del fin del mundo*, se plantea el debate cada vez que se enfocan las acciones desde la perspectiva de un determinado sector, pues nos encontramos entre la barbarie y la civilización. El orden autoritario obliga a Salvador Estrella Sadhalá, Amadito, Antonio de la Maza, Antonio Imbert a rebelarse ante lo imposible para sacrificarlo todo en pos de la venganza y la consecuente libertad. Los protagonistas se rebelan contra un sistema degradado, moralmente corrupto. Se enfrentan, por lo

tanto, a toda esta decadencia figurada en Trujillo, en su abuso de poder, en su perversión sexual, en su incontinencia, en su forma irracional de someter a todo partidario, como a todo contrario al régimen. Se trata de una sublevación contra la tiranía y contra la barbarie en la que sumisamente viven sus compatriotas. Estos cuatro personajes están motivados por venganzas personales, pero son conscientes de la repercusión política y social de los hechos. Con la muerte del Chivo, se consigue erradicar el orden abyecto, y con esta nueva situación, se abre el camino a la libertad política de un país que vivió en la barbarie de la dictadura por años. No encontramos personajes frustrados o pasivos, sino –a partir de estos cuatro- una galería de personajes frustrados que se convierten en activos, pasan a la acción para conseguir el cambio, a costa de la vida. Y, en todo caso, Pupo Román, el traidor de la conjura, toma conciencia de los sucesos que lo alejarán de ese rol y lo harían congraciarse con la causa a la que había jurado prestar ayuda.

[José René Román] escuchaba los informes de sus ayudantes sobre la captura del ingeniero Huáscar Tejada y de Salvador Estrella Sadhalá, el final de Antonio de la Maza y del general Juan Tomás Díaz en el parque Independencia esquina Bolívar defendiéndose a balazos, y la muerte, casi simultánea, a poca distancia, del teniente Amador García, también matando antes de que lo mataran, y de la devastación y saqueo por el populacho de la casa de la tía que lo asiló. Recordaba asimismo los rumores sobre la misteriosa desaparición de su compadre Amiama Tió y Antonio Imbert –Ramfis ofrecía medio millón de pesos a quien facilitara su captura-, y la caída de unos doscientos dominicanos, civiles o militares, en Ciudad Trujillo, Santiago, La Vega, San Pedro de Macorís y media docena de lugares más, comprometidos en el asesinato de Trujillo. (p. 420)

Esta conversión o decisión franca de asumir su verdadero rol en la conspiración hace que enfrente las torturas en su contra y lo conviertan quizá en otra imagen clara del héroe en la novela. Con

ello, limpia su honor estóicamente en los pasajes más sórdidos de la novela hasta alcanzar, al juicio del lector, el grado de héroe como el de sus compañeros traicionados.

Como Vargas Llosa explica en “La cultura de la libertad”, ésta no sólo es el origen de la creación literaria, sino el emblema del quehacer humano:

El individuo es un producto de la libertad, como la Iliada o el Hamlet, o como los grandes descubrimientos científicos de la era moderna. El hombre se diferencia y emancipa de esa placenta gregaria a la que estaba asido desde los remotos tiempos de la horda, y adquiere una cara individual y un espacio propio, sólo en los tiempos modernos, cuando la multiplicación de actividades y funciones económicas, sociales y artísticas no controladas, en las que la espontaneidad y la fantasía del individuo podían ejercerse y eran exigidas, estimularon la evolución del pensamiento filosófico y político hasta instituir esta noción que rompe con toda la tradición histórica de la humanidad: la de la soberanía individual. Esta noción, y la de ‘sociedad civil’ –la conformada por el conjunto de individuos soberanos- son los cimientos de la civilización democrática. Las ideas de justicia social, las utopías igualitarias, los derechos del hombre, y por supuesto, la teoría y la práctica de la democracia serían las más fértiles floraciones de la doctrina que hizo del individuo –ese corpúsculo invisible- el centro del universo.<sup>114</sup>

Esta es la aplicación del concepto de libertad en la novela. Balaguer es más que un presidente pusilánime y caricaturesco, un héroe del tipo brechtiano: un hombre comprometido que prefiere esperar el momento propicio para actuar. Mientras tanto, calla y juega el rol de sumisión que le garantiza la supervivencia para llevar a cabo la transformación efectiva. No pretende ser el mártir que muere por ideas que no se llegan a concretar; es el héroe brechtiano que sobrevive, como Galileo o Madre Coraje, a pesar de negarse a sí mismo, para concretar el cambio necesario. En el

---

<sup>114</sup> Vargas Llosa, Mario “La cultura de la libertad”.

momento de tomar acción, la asume y deja de ser el títere de las fuerzas corruptas de Trujillo. Es así como destierra al mastín del régimen, Abbes García.

-Usted cree que ha triunfado, doctor Balaguer –dijo [Abbes García] injurioso-. Se equivoca. Está tan identificado como yo con este régimen. Tan manchado como yo. Nadie se tragará el jueguito maquiavélico de que usted va a encabezar la transición hacia la democracia.

- Es posible que fracase- admitió Balaguer, sin hostilidad-. Pero, debo intentarlo. Para ello, algunos deben ser sacrificados. Siento que sea usted el primero, pero no hay remedio: representa la peor cara del régimen. Una cara necesaria, heroica, trágica, lo sé. Me lo recordó, sentado en la silla que usted ocupa, el propio Generalísimo. Pero, eso mismo lo vuelve a usted insalvable en estos momentos. Usted es inteligente, no necesito explicárselo. No cree complicaciones inútiles al gobierno. (p. 461)

A veces, algún iracundo lo insultaba en la calle –“¡Balaguer, muñequito de papel!”-, pero la mayoría de las veces le hacían adiós: “Buenas, Presidente”. Les agradecía, ceremonioso, quitándose el sombrero, que se acostumbró a llevar embutido hasta las orejas para que no se lo robara el viento.

Cuando, el 2 de octubre de 1961, anunció en la Asamblea General de las Naciones Unidas, en New York, que “en la República Dominicana está naciendo una democracia auténtica y un nuevo estado de cosas”, reconoció, ante el centenar de delegados, que la dictadura de Trujillo había sido anacrónica, una feroz conculcadora de **libertades** y derechos. Y pidió a las naciones **libres** que lo ayudaran a devolver la ley y la **libertad** a los dominicanos. (p. 469)

Nótese la reiteración de la palabra “libertad” asociada a la democracia que, en boca de un personaje, es la concreción de un pensamiento real en la ficción. Balaguer es la voz cantante del autor y resulta ser, además, el héroe de la transición, de la barbarie hacia el orden. La libertad vence al autoritarismo en función del pensamiento demócrata.

Por último, en la novela hay un vencedor concreto y no determinado por las circunstancias: Antonio Imbert. Vargas Llosa ha cuidado el detalle de dejar constancia del verdadero héroe, sobreviviente de la masacre. No se trata de enfocar la imagen de los impostores, héroes fallidos o trágicos. Antonio Imbert es el protagonista que vive en la novela y recibe los honores que en otras obras no se ha visto.

Poco después se anunciaba la partida al extranjero de los hermanos Trujillo, con sus familias. Era el fin del encierro, ahora sí. Por el momento al menos, había sobrevivido a la cacería, en la que, prácticamente, con excepción de Luis Amiama –pronto supo que éste había pasado seis meses metido en un clóset muchas horas al día-, todos los principales conjurados, además de centenares de inocentes, entre ellos su hermano Segundo, habían sido asesinados, torturados o seguían en las cárceles. [...] El destartado hogar de los Imbert empezó a llenarse de ramos de flores, de parientes, amigos y desconocidos que se acercaban a abrazarlo, a felicitarlo y –a veces, temblando de emoción, los ojos llenos de lágrimas- a llamarlo héroe y darle gracias por lo que había hecho. (p. 491-492)

La escena final del penúltimo capítulo sella este reconocimiento y deja suspendida, a los ojos del lector, una imagen de victoria de los héroes: Balaguer se acerca con los brazos abiertos a felicitar a Imbert y a Amiama por la gesta. Esta conclusión simbólica de la línea narrativa central que se ocupa de los sucesos alrededor de la muerte de Trujillo es más que elocuente para demostrar que se trata de un triunfo en aras de una idea concreta: la libertad.

Por su parte, *El paraíso en la otra esquina*, desde el título, propone el tema central de la novela: la utopía a alcanzar. Al igual que otras novelas como *La tía Julia y el escribidor*, esta novela

tiene sólo dos líneas narrativas<sup>115</sup> que se concentran en la búsqueda de sus protagonistas: abuela, nieto; mujer militante, hombre diletante; Flora Tristán, Paul Gauguin. Con indicaciones espacio temporales definidas, los capítulos impares corresponden a la primera; y los pares, a éste. Ambas historias cuentan los acontecimientos en los últimos meses de vida de los dos personajes. Además de la relación histórico familiar de ambos y de la búsqueda del ideal, el tema sexual los convoca: para Flora no es más que un instrumento de dominio masculino, mientras que para Paul no es más que otra forma de acceder a la máxima expresión que lo estimula, es decir, el arte. Y así como la visión de la sexualidad relaciona a Gauguin con Rigoberto en la búsqueda de la realización plena del goce -y con ello traza roles intertextuales entre los personajes de las novelas que protagonizan-, el tema de la civilización y la barbarie a la que se enfrenta Flora Tristán en su lucha por la justicia social y en la que Paul encuentra el paraíso, también es una línea de intertextualidad temática con otras novelas del autor. Sin embargo, nuevamente la libertad, como la utopía buscada por ambos protagonistas, es la clave de relaciones entre esta novela y *La fiesta del Chivo*. Quizá, con ello, se determina el derrotero de las últimas producciones de Vargas Llosa.

Así como *La fiesta del Chivo*, en esta novela se sigue una tendencia que ha hecho que *La guerra del fin del mundo* deje de ser una excepción en la obra de Vargas Llosa: los sucesos no acontecen en el espacio peruano. Aunque Flora Tristán evoque Arequipa en el recuerdo de su

---

<sup>115</sup> Sobre su –aún difuso- futuro proyecto de la novela sobre Flora Tristán, en 1986, Vargas Llosa afirmaba [en Coaguila (2004), p.177]: “Uno de los proyectos que tengo, sobre Flora Tristán, es intentar una ficción narrada a través de una forma teatral, no con la idea de la representación porque eso te limita indudablemente el horizonte, sino con la técnica, como hice un poco en los radioteatros en *La tía Julia y el escribidor*.” Y en 2003 [en Coaguila (2004), p. 289-290] responde acerca de los vasos comunicantes que serían elemento intratextual:

**Hablando de la estructura de la novela, ha declarado que entre Gauguin y Flora hay una serie de “vasos comunicantes”. ¿De qué forma están en conexión ambos personajes dentro del universo novelístico?**

-Estos vasos comunicantes tienen que ver con la psicología, con las personalidades tan similares, y también con las aventuras y desventuras que vivieron ambos en razón de sus sueños.

itinerario familiar, los hechos concretos se sitúan en Europa, así como los de la línea narrativa de Gauguin suceden en la Polinesia<sup>116</sup>. Este alejamiento espacial motiva a ver a los protagonistas como infatigables itinerantes en busca del ideal. Así como la libertad subyace en el conflicto contra el autoritarismo, en *El paraíso en la otra esquina* se trabajan los temas de la justicia social y del arte en función de dos personajes en los que subyace el espíritu de libertad sobre todas las cosas.

Flora Tristán es un personaje que desde hace muchos años Vargas Llosa quiso tener como protagonista.<sup>117</sup> Creemos que esta tendencia por valorar la libertad y tratarla como la opción más importante en sus últimas novelas, ha sido determinante para que tome la decisión de incluir a un personaje comprometido con el tema. En Flora Tristán se encuentra la utopía de conciliar el eterno debate del ser humano: la libertad o la justicia. Como consecuencia de los sucesos que la alejan de ser una mujer sumisa ante el autoritarismo feroz de su esposo, Flora sufre una *anagnórisis* que le hace entender el rol que debe desempeñar en la sociedad de su época. Por ello, tras la lucha por la justicia social y la difusión del mensaje de reivindicación de la clase obrera y de la mujer, Flora comprende que la libertad es el *leit motiv* que la ha llevado a embarcarse en esa predicación de un nuevo orden. Sobre la elección de este personaje para una novela con este trasfondo, Vargas Llosa reconoce en una entrevista concedida a Carlos Batalla en 2003, con motivo de la publicación del libro, que

---

<sup>116</sup> Esta tendencia parece confirmarse en su última novela (2006), donde los hechos transcurren, si bien es cierto en Lima, París, Londres y Madrid se encargan de mantener el espacio “internacional” que la mayoría de sus obras no sólo no tenía, sino que dejaba de lado por la escena nacional.

<sup>117</sup> Entre otras entrevistas [como la de 1997 o la de 2003 reseñadas en Coaguila (2004), p.256, 288] donde se toca el tema, léase la noticia que Jorge Salazar da en la entrevista de 1984 “Veinticinco años de violencia en el Perú” [en Coaguila (2004) p.143]: “El novelista [Mario Vargas Llosa], que tiene en preparación una novela sobre Flora Tristán, habla de manera abierta [...]” O podemos remitirnos también al libro de Ricardo Setti (1988, p.74) donde se hace referencia a “un libro sobre la abuela de Gauguin”, Flora Tristán.

Tal vez sea el más seductor, o por lo menos es el personaje que más tiempo he retenido, porque la verdad es que la idea de esta novela sobre Flora Tristán la tuve cuando era estudiante universitario. En la década de 1950, en San Marcos, cuando leí *Peregrinaciones de una paria*, quedé realmente fascinado por la figura de esta muchacha que en condiciones casi imposibles intenta una revolución para cambiar la sociedad, para liberar a la mujer de la discriminación y la servidumbre.<sup>118</sup>

Todos aquellos a los que se dirige el mensaje de justicia social, aquellos que se beneficiarán directamente y serían reivindicados con las nuevas ideas, cierran sus oídos y se niegan a participar de la revolución cultural que ofrece Flora. En medio de esta paradoja aflora el temple y el carácter de su espíritu libre para enfrentar el conflicto. Y, en los momentos más expresivos como aquella escena cerca de la muerte, su compañera Eléonore Blanc, es el interlocutor –no típicamente amoroso– que, en diversas ocasiones, ha dado la respuesta de la búsqueda a Flora: la libertad total para expresar la vida que uno está determinado a llevar es la que conduce a la realización de lo buscado. En una constante reconstrucción de hechos mediante el recuerdo, el personaje femenino de esta novela, guarda una relación intertextual bastante definida con el personaje femenino de *La fiesta del Chivo*. Urania Cabral también reconstruye, en medio del presente, los sucesos del pasado. A ambas las acompaña una voz interior en segunda persona que las azuza con constantes preguntas que estimulan la reflexión con la que se recuentan los hechos, con la que se reconstruye el pasado del personaje para evaluar la situación presente. Ambas protagonistas, siguen un modelo de intertextualidad que las identifica, además como personajes que se enfrentan al abuso y vejación de la violencia, por un lado del Chivo y por el otro, del marido. En ambos casos, son víctimas de humillación, para las cuales el sexo se ha convertido en algo sórdido, arma de dominación, privación de la libertad. La línea discursiva de los capítulos

---

<sup>118</sup> Coaguila, Jorge (2004), p. 288

impares termina con los últimos sucesos e incluye el momento de la muerte de Flora. De la misma manera, al final de la línea narrativa de la historia de Paul Gauguin, se describen sus últimas percepciones y pensamientos. ¿Por qué se llega hasta este punto exacto y se describe el deceso? El hecho de que la novela acabe con las reflexiones finales sobre lo que son o lo que hicieron los protagonistas es una manera de explicar que la utopía buscada con tanto trajín estuvo más bien en ellos mismos y no se encuentra más que con algo ajeno a esta vida, la trascendencia en la muerte. Ambos murieron en su ley: la forma en que vivieron era la libertad o la justicia buscada. Ambas vidas concentran la forma que se anhela. Trayendo a colación la idea de “Ítaca” del poeta Constantino P. Kavafis, el objetivo y la riqueza se encuentran en el viaje, no en el arribo. Espíritus libres que enrumbaron a cumplir sus sueños por la justicia social o por la expresión máxima de arte como vida, sólo pueden ser los protagonistas de una búsqueda de la perfección. Después de su muerte, cada uno se erigirá por la forma de vida que ha llevado y ésta será como un legado para aquél que, a su vez, busque la utopía. Por todo esto, no se pueden tratar de espíritus fracasados o sumisos. Aunque Flora Tristán no crea que su trabajo se concrete en algo positivo, lo suficiente para cambiar su época, y que haya fracasado en el intento, esa voz en segunda persona que encarna su conciencia le permite explicarse que la búsqueda es el objetivo y, desde esta perspectiva, el paraíso está en la libertad, en la actitud del espíritu libre, que no amainó ante la bala alojada en su pecho, ante el trato de su esposo y la injusticia, ante la negación de la familia arequipeña, ante los oídos sordos de los trabajadores.

Lo habías hecho, Florita. Pese a la bala junto al corazón, a tus malestares, fatigas, y a ese ominoso, anónimo mal que te minaba las fuerzas, lo habías hecho en estos últimos meses. Si las cosas no habían salido mejor no había sido por falta de esfuerzo, de convicción, de heroísmo, de idealismo. Si no habían salido mejor era porque en esta vida las cosas nunca salían tan bien como en los sueños. (p. 459)

No se deben tomar estas palabras como un consuelo, sino entenderlas en función del carácter del personaje. La utopía no se realiza en esta vida y Flora muere, quizá para acceder a esa utopía que sólo buscan los espíritus libres que se rebelan a la opresión. Por ello, el tono de heroína, al igual que en la novela anterior, tiñe al personaje de un aura que los otros no tenían.

Por su parte, la muerte de Gauguin encierra en su agonía los recuerdos que apelan al título de la obra. Antes de su muerte, Gauguin recuerda premonitoriamente el Juego del Paraíso que, al igual que en el caso de Flora Tristán, le hace entender que la vida no es suficiente para ver la utopía buscada, hace faltar llegar a la muerte para comprender que la utopía está en uno mismo. Uno mismo es el símbolo de la utopía para los otros que erigirán los monumentos del héroe. De la misma manera, al final de la historia queda un aire de reconocimiento y triunfo por la obra realizada en vida, en esa vida de lucha por la libertad contra la represión sexual y artística que los otros trataron de imponerle al personaje.

No vio ni supo que su único epitafio fue una carta del obispo de Hiva Oa a sus superiores, que, con el correr de los años, Kobe ya famoso, alabado y estudiado y sus cuadros disputados por coleccionistas y museos en el mundo entero, todos sus biógrafos citarían como símbolo de lo injusta que es a veces la suerte con los artistas que sueñan con encontrar el Paraíso en este terrenal valle de lágrimas (p. 485)

Aunque la línea narrativa de Paul Gauguin nos muestra un protagonista distinto a Flora en el tema sexual y artístico, coincide en destacar la actitud de búsqueda de la expresión máxima. Gauguin, incluso, da un giro en la novela y, avanzados los capítulos, procura -en la dialéctica de la civilización y la barbarie- reivindicar socialmente a sus vecinos; pero comprende que el

esfuerzo es inútil si con ello se impone un régimen occidental que no se adecua a sus propias ideas, si con ello se atenta contra la libertad que él ha practicado desde el momento que enrumbo a la Polinesia. Él mismo es el mejor ejemplo del personaje que con determinación toma su camino y abandona la supuesta civilización en pos del ideal artístico, de la vida en libertad no cohercionada socialmente. Tanto Flora como Paul tienen espíritus libres.

Aunque estos ideales hayan sido muy distintos, y la abuela y el nieto no se llegaron a conocer, pienso que tienen un gran parecido en el carácter y también en esa búsqueda de un ideal imposible, de una perfección, de un absoluto. Las utopías son distintas, en el caso de Flora Tristán es de tipo social; y en el de Gauguin es, más bien, artística, mucho más individual en tanto que la de su abuela era colectiva. Pero lo que hay en ellos de coraje, sacrificio y desvelos para llevar a cabo sus proyectos, es idéntico.<sup>119</sup>

A diferencia de los personajes de obras anteriores que vivían inmersos en su frustración, éstos toman acción y partido, con lo que demuestran que la idea de libertad se trabaja en esta novela desde una perspectiva personal, individual, a diferencia de *La fiesta del Chivo* donde, además, la libertad era un tema que involucra colectivamente a los personajes en una gesta histórica<sup>120</sup>. Si debemos hacer deslindes y aproximaciones, en todo caso, concedemos que la línea narrativa de Flora Tristán tiene un acercamiento más claro a la idea de libertad asumida en *La fiesta del Chivo*, mientras que la línea narrativa de Paul Gauguin tiene en el arte y en el sexo, en función de

<sup>119</sup> Estas opiniones de Mario Vargas Llosa en la entrevista concedida a Carlos Batalla [en Coaguila (2004), p.289] afianzan la hipótesis del carácter de héroe que el autor escoge para los protagonistas de su novela.

<sup>120</sup> Nótese en la entrevista “Vargas Llosa y su maldita pasión” en Coaguila (Ed.) (2004, p.99), la posición del autor al respecto ya desde 1972:

**Tus personajes son seres derrotados de antemano, sin acceso al curso de los acontecimientos, según Dorfman, ¿obedece esto a alguna visión particular de la realidad?**

-Mira, nunca me lo había figurado. Ahora, me lo han dicho tantos críticos que no me queda más remedio que creerlo. Pero bien, no pienso que toda empresa humana esté condenada al fracaso, que todo hombre sea antológicamente un derrotado. Se pueden cambiar los acontecimientos, darles una impronta humana. Pero quizá como escribo a partir de experiencias ligadas a mi país, y mi país es un país de frustración, haya dado ese resultado.

la libertad personal, los puntos de contacto más evidentes con *Los cuadernos de don Rigoberto*. La libertad, por su parte, es el vínculo intertextual, tema preponderante en estas tres últimas novelas de Mario Vargas Llosa. Sus dos últimas novelas, además, giran también en torno al viejo debate entre civilización y barbarie que en nuestros días, cada vez más, cobra un tinte político cercano con la idea de vivir en democracia y respetar la libertad. *El Paraíso en la otra esquina* es una novela que hace de la libertad el camino directo para alcanzar la utopía entre la felicidad y la justicia. Incluir a personajes históricos, como en *La fiesta del Chivo*, quizá refuerce la intención de transmitir, mediante la literatura, el concepto y las ideas que el pensador, Mario Vargas Llosa defiende contra viento y marea también como literato:

El vate ciego y trotamundos que, según la leyenda, les dio vida inaugura una tradición que daría a la humanidad su vuelco fundamental, abriendo las puertas de la vida social e individual a una sigilosa señora, que, poco a poco, con su varita mágica, transformaría la historia y la condición humana. No trajo consigo la felicidad –acaso nos privó de ella- pero sí el progreso, una mayor justicia y una sustancial mejora de la calidad de la vida para las naciones que, entronizándola como su reina y señora, se sometieron a sus veleidades y maleficios. Saber que, aun en las peores circunstancias, nuestros pueblos ofrecen jubilosa hospitalidad y, cuando la pierden, la añoran, luchan por ella y acaban siempre resucitándola, prueba que a pesar de sus dictadores y de sus fanáticos, de sus padecimientos materiales y de sus grandes desequilibrios, la libertad es inseparable de la cultura y de los sueños del hombre latinoamericano.<sup>121</sup>

---

<sup>121</sup> Vargas Llosa, Mario. “La cultura de la libertad”.

## *Conclusiones*

### *El verdadero Catoblepas*

#### *Sobre el concepto de intertextualidad*

- 1) La intertextualidad es un fenómeno por el cual se observa una significativa relación de forma y fondo entre obras distintas. Estas relaciones tejen una red de multiplicidad en referencias, ecos, alusiones, huellas a servicio de la interpretación del lector.
- 2) “Intertextualidad” es un nombre contemporáneo aplicado a un fenómeno tan antiguo como la misma literatura y que se puede asemejar a la idea de un diálogo de textos.
- 3) El concepto de intertextualidad se discute bajo ese nombre a partir de los conceptos de “dialogismo” y “polifonía” de Mijaíl Bajtin. El término fue acuñado por Julia Kristeva y ha sido enfocado desde múltiples perspectivas y aún hoy se le considera una forma de reconocer la literariedad de las obras mismas.
- 4) La facultad del receptor de reconocer los elementos y rasgos comunes de un canon literario es determinante para la ejecución de las relaciones intertextuales. Por eso es importante considerar aspectos relacionados con el contexto de recepción de las obras: fechas de publicación, clasificación y reconstrucción de temas, perspectivas diacrónica y sincrónica, interiorización de contenidos, etcétera.
- 5) Es necesaria la figura del lector modelo que contenga todas las capacidades necesarias para actualizar los datos que permitan desarrollar las relaciones intertextuales.
- 6) A partir del lector, la intertextualidad posibilita la producción de nuevos significados e interpretaciones a la luz de datos o relaciones complementarias. De esta manera, se tiene un nuevo tipo de lector y escritor productores de una conversación y cocreación insertadas

en el contexto cultural que los convoca. De tal manera se rescata el acervo y la memoria cultural.

- 7) Debido a la intertextualidad, la idea de comprensión y análisis de un texto se orienta más a desarrollar su práctica discursiva, que encerrarse en una descripción tautológica de contenidos aislados. Esta actitud multiplica las lecturas e interpretaciones que enriquecen el sentido de reflexionar sobre las letras de una cultura.
- 8) Una lectura intertextual motiva, incluso, a un nuevo tipo de investigación donde lo interdisciplinario tiene un carácter ecuménico y no disociador.

#### ***Sobre la intertextualidad aplicada a la obra de Mario Vargas Llosa***

- 9) Para delimitar el *corpus* de nuestra investigación hemos escogido deliberadamente sólo las obras –especialmente de ficción, aunque también hay referencias a ensayos de no ficción- de Mario Vargas Llosa. Por lo tanto, el concepto de “intertextualidad” que manejamos en nuestra investigación incluye las relaciones significativas que se puedan establecer entre las obras del autor; y no del autor con otros escritores. Por otro lado, observamos las relaciones significativas entre las partes, al interior de una misma obra; a lo que hemos reconocido bajo el concepto de “intratextualidad”.
- 10) El análisis intertextual tiene como punto de partida aspectos relacionados con la recepción del lector. El orden de recepción (de publicación), la capacidad de hacer relevante una lectura modelo que precise o utilice los datos, la actitud totalizante por abarcar la obra completa del autor, entre otros aspectos regulan la percepción del fenómeno.
- 11) Las relaciones inter e intratextuales permiten al lector conformar, en su lectura, la poética del autor. Es decir, las recurrencias, analogías, contrastes, variaciones –alrededor de un aspecto- determinan para el lector el estilo o el universo de ficción. Por ejemplo, destacan

- el trasfondo personal en la creación, Perú como espacio unificador, recursos técnicos, entre otros.
- 12) Asimismo, la intertextualidad permite reconocer la temática clave para el análisis de la obra de Vargas Llosa: el machismo, la violencia, la frustración, la libertad.
  - 13) Las relaciones intertextuales permiten atar cabos sueltos que no se agotan necesariamente en la lectura de una sola obra autónoma. Además, el lector accede a diferentes perspectivas de un hecho ya narrado o de un personaje ya descrito bajo otras circunstancias.
  - 14) La lectura intertextual valora la dosificación de información que el autor procura en sus historias, a la vez que hace evidente los significados producto de la retroalimentación.
  - 15) La intratextualidad se manifiesta, en mayor medida, en los vasos comunicantes, asociados a la estructura de las obras. Las técnicas de construcción de líneas narrativas dentro de una misma obra fundamentan una concatenación de significados mediante recursos intratextuales.
  - 16) El caso de *La tía Julia y el escribidor* es el ejemplo didáctico para exponer la intratextualidad. La estructura de esta novela es dual, es decir, posee dos líneas narrativas independientes que desarrollan la historia. Los datos de una línea narrativa comienzan a influir en la realidad de la otra línea narrativa y viceversa. Esta es la manera como se estructura la novela y se desarrolla el argumento, no sólo en esta sino en casi todas las novelas del autor.
  - 17) La intratextualidad en *Historia de Mayta* plantea el carácter metaficcional al que se puede recurrir para trazar las relaciones entre planos de realidades en una ficción.
  - 18) La intratextualidad en *Elogio de la madrastra* ofrece un contacto interdisciplinario o extraliterario al incluir pinturas como parte del contenido de la obra. Con esto se tiene un

- fenómeno intratextual complejo que asume consideraciones que involucran significados más allá de la palabra.
- 19) La intertextualidad permite enfocar múltiples aspectos de un mismo elemento para reconstruir y reelaborar un cuadro totalizante, con la suma de historias, del contenido que el lector recibe dosificado en cada obra. Por eso, las motivaciones, los roles, los temas, el espacio, los personajes mismos constituyen puntos de contacto o referentes intertextuales para graficar el universo de ficción en el que se suelen desarrollar las acciones.
  - 20) La ambientación, los roles y los motivos que influyen en los personajes suelen ir de la mano de temas como la violencia y el machismo, la hipocresía y la carencia de moral, para terminar ligando bajo un concepto de “educación hacia la animalización” a la mayoría de obras con carácter de Bildungsroman en la producción de Vargas Llosa.
  - 21) Los mismos personajes y su reaparición en distintas obras permiten el seguimiento de “sagas” y se convierten, por sí mismos, en el elemento intertextual.
  - 22) El espacio, que suele representar en su mayoría al Perú, en sus diferentes perspectivas como país, ciudad, área rural, escuela, barrio, casa, Piura, Sierra, Selva es un telón de fondo intertextual que relaciona las acciones de obras distintas.
  - 23) Los demonios que el autor exorciza mediante sus ficciones se convierten en fuente de recurrencias intertextuales en diferentes historias.
  - 24) La libertad es el concepto que subyace en las últimas obras del autor, las cuales tienden a presentar una nueva perspectiva del protagonista más cercana a la heroicidad que a la frustración o al fracaso.
  - 25) El verdadero catoblepas, bestia mítica que se devora a sí misma a partir de sus pies, podría corresponder con la figura creadora de Mario Vargas Llosa, quien en un generoso

proceso de retroalimentación excava desde sus más profundas canteras el material necesario para estructurar un mundo coherente, característico, propio.



## *Bibliografía*

Las obras del autor que han sido elegidas para las referencias textuales y citas en este trabajo son, en su mayoría, primeras ediciones americanas y españolas, o ediciones accesibles y significativas.

Los casos en los que no se ha podido conseguir la edición *princeps* de una obra del autor se han manifestado en la lista de títulos con la aclaración pertinente sobre qué edición ha sido utilizada como referencia en nuestra tesis. Además de la lista que proporcionamos sobre nuestras propias referencias, deseamos indicar también los textos sobre el autor que contienen una completa bibliografía de Vargas Llosa. Por ejemplo, hasta el año en que se publicó la edición actualizada, 1982, el libro de José Miguel Oviedo contiene una completa bibliografía sobre el autor, la que recomendamos consultar. Otras alternativas se encuentran en el texto de Rita Gnutzmann (1991), en la biografía comentada de J.J. Armas Marcelo (actualizada hasta 2002), en la investigación de Efraín Kristal (1998) -con suficientes referencias de textos en inglés- o en el libro editado por Jorge Coaguila (2004) -en el cual se ofrece una extensa bibliografía de entrevistas.

Un autor de la envergadura de Mario Vargas Llosa ha motivado una cantidad considerable de estudios y bibliografía con los más disímiles temas y entradas. Por ello, la bibliografía citada procura remitirse a los marcos temáticos de nuestra investigación. Esto también se debe tener en cuenta sobre la extensa bibliografía acerca del tema de la intertextualidad, del que presentamos las obras más significativas para efectos de nuestro análisis.

## ***1) Bibliografía Principal***

### **1.1) Obras de Mario Vargas Llosa (textos consultados y referidos al autor en nuestro trabajo)**

Los títulos se encuentran ordenados según la primera fecha de publicación. Se ha señalado la edición consultada para esta tesis, además de los datos básicos de la primera edición.

#### *Obras de ficción*

***Los jefes*** (1ª Edición, Barcelona. Rocas, 1959) / ***Los cachorros*** (1ª Edición, Barcelona. Lumen, 1967). (Edición definitiva, Barcelona. Seix Barral, 1980) Lima. Oveja Negra, 1982.

***La ciudad y los perros*** (1ª Edición, Barcelona. Seix Barral, 1963) Buenos Aires. Sudamericana-Planeta, 1984.

***La casa verde*** (1ª Edición, Barcelona. Seix Barral, 1966) Barcelona. Seix Barral, 1975.

***Conversación en la Catedral*** (1ª Edición, Barcelona. Seix Barral, 1969) Barcelona. Seix Barral, 1981.

***Pantaleón y las visitadoras*** Barcelona. Seix Barral, 1973.

***La tía Julia y el escribidor*** Barcelona. Seix Barral, 1977.

***La guerra del fin del mundo*** (1ª Edición, Barcelona. Seix Barral, 1981) Barcelona. Seix Barral, 1982.

***La señorita de Tacna*** Barcelona. Seix Barral, 1981.

***Kathie y el hipopótamo*** Barcelona. Seix Barral, 1983.

***Historia de Mayta*** (1ª Edición, Barcelona. Seix Barral, 1984) Bogotá. Seix Barral / Planeta, 1984.

***La Chunga*** (1ª Edición, Barcelona. Seix Barral, 1986) Buenos Aires. Seix Barral / Planeta, 1990.

***¿Quién mató a Palomino Molero?*** (1ª Edición, Barcelona. Seix Barral, 1986) Buenos Aires. Sudamericana / Planeta, 1986.

***El hablador*** (1ª Edición, Barcelona. Seix Barral, 1987) Lima. Seix Barral, 1987.

***Elogio de la madrastra*** (1ª Edición, Barcelona. Tusquets, 1988) Bogotá. Arango, 1988.

*Lituma en los Andes* (1ª Edición, Barcelona. Planeta, 1988) Bogotá. Planeta, 1993.

*El loco de los balcones* Barcelona. Seix Barral, 1993.

*Ojos bonitos, cuadros feos* Lima. Peisa, 1996.

*Los cuadernos de don Rigoberto* Madrid. Alfaguara, 1997.

*La fiesta del Chivo* Lima. Alfaguara, 2000.

*El Paraíso en la otra esquina* Lima, Alfaguara, 2003.

*Travesuras de la niña mala* Lima, Alfaguara, 2006.

*Ensayos, Estudios*

*Bases para la interpretación de Rubén Darío* [Tesis universitaria, 1958] Lima. Universidad Mayor de San Marcos, 2001.

*García Márquez: historia de un deicidio* Barcelona. Barral, 1971.

*Historia secreta de una novela* [conferencia del 11 de diciembre de 1968] Barcelona. Tusquets, 1971.

*El combate imaginario. Cartas de batalla de Joanot Martorell* [colaboración con Martín de Riquer]. Barcelona, 1972.

*La novela* [conferencia del 11 de agosto de 1966] Buenos Aires. América Nueva, 1974.

*La orgía perpetua* (1ª Edición, Barcelona. Seix Barral, 1975) Barcelona. Seix Barral, 1989.

*Contra viento y marea (1962-1982)* Barcelona. Seix Barral, 1983.

*Contra viento y marea, 3 (1964-1988)* Lima. Peisa, 1990.

*La verdad de las mentiras* (1ª Edición, Barcelona. Seix Barral, 1990) Lima. Peisa, 1990.

*La cultura de la libertad* [publicación especial] Lima. Pro-desarrollo, 1990.

*La novela en América Latina* [diálogo entre García Márquez y Mario Vargas Llosa, 5 y 7 de setiembre de 1967] Lima. UNI, 1991.

*El pez en el agua* [memorias] (1ª Edición, Barcelona. Seix Barral, 1993) Bogotá. Seix Barral, 1993.

*Desafíos a la libertad* Madrid. El País / Aguilar, 1994.

*La utopía arcaica* México D.F. Fondo de cultura económica, 1996.

*Cartas a un novelista* (1ª Edición, Barcelona. Ariel, 1997) Buenos Aires. Ariel / Espasa Calpe, 1997.

*El lenguaje de la pasión* (1ª Edición, Madrid. Aguilar, 2000) Lima. Peisa, 2001.

*Literatura y política* [Cátedra Alfonso Reyes en el Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey] (1ª Edición, México D.F. Fondo de Cultura Económica) Madrid. Fondo de cultura económica, 2003.

*La literatura y la vida* [conferencia magistral] Lima. UPC, 2001.

*Diario de Irak* Buenos Aires. Aguilar, 2003.

*La tentación de lo imposible* Lima. Alfaguara, 2004.

*Israel/Palestina. Paz o guerra santa* Lima. Aguilar, 2006.

#### Traducciones

*Un corazón bajo la sotana* [Arthur Rimbaud. *Un cœur sous une soutane*] Lima. Jaime Campodónico, 1989.

## 1.2) Obras consultadas y referidas a Mario Vargas Llosa

#### Estudios

Angvik, Birger. *La narración como exorcismo*. Lima. Fondo de Cultura Económica, 2004.

Boldori, Rosa. “La ciudad y los perros, la novela del determinismo ambiental”, en *Revista Peruana de Cultura*, núm. 9-10, diciembre, 1966. p. 92-113.

Forgues, Roland (Ed.) *Mario Vargas Llosa. Escritor, ensayista, ciudadano y político*. Lima. Minerva, 2001.

Gnutzmann, Rita. *Cómo leer a Mario Vargas Llosa*. Barcelona. Júcar, 1992.

González Vigil, Ricardo. *El Perú es todas las sangres*. Lima. Fondo Editorial PUCP, 1991.

Harss, Luis. *Los nuestros*. Buenos Aires. Sudamericana, 1971.

Klahn, Norma; Wilfredo H. Corral (Ed.) *Los novelistas como críticos*. México D.F. Fondo de Cultura Económica, 1991.

Kristal, Efraín. *Temptation of the word. The novels of Mario Vargas Llosa*. Tennessee. Vanderbilt University Press, 1998.

Luchting, Wolfgang. *Mario Vargas Llosa. Desarticulador de realidades*. Bogotá. Plaza y Janés, 1978.

-----, *Pasos a desnivel*. Caracas. Monte Ávila, 1971.

Martín, José Luis. *La narrativa de Vargas Llosa*. Madrid. Gredos, 1979.

Oviedo, José Miguel. *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad*. Barcelona. Seix Barral, 1982.

Reisz, Susana. “La historia como ficción y la ficción como historia. Vargas Llosa y Mayta”, en *Hueso Húmero*, 21, diciembre, 1986. p. 112-134.

Rossmann, Charles; Alan Warren Friedman (Ed.) *Mario Vargas Llosa. A Collection of Critical Essays*. University of Texas, 1980. [Traducción al español con el título *Mario Vargas Llosa: estudios críticos*. Madrid. Alhambra, 1983.]

Standish, Peter. “Contemplating your own novel: the case of Mario Vargas Llosa”, en *Hispanic Review* 61, num. 1, winter, 1993. p.53-63.

Sobrevilla, David. “La nueva teoría de la novela de Mario Vargas Llosa”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 496, octubre, 1991. p. 59-71.

Varios autores. *Agresión a la realidad: Mario Vargas Llosa*. Las Palmas. Inventarios Provisionales, 1971.

Williams, Raymond Leslie. *Vargas Llosa: otra historia de un deicidio*. México D.F. Taurus, 2001.

Zapata, Miguel Ángel (Ed.) *Mario Vargas Llosa and the Persistence of Memory*. Lima. UNMSM/Hofstra University, 2006.

Zavaleta, Carlos Eduardo. “La obra inicial de Vargas Llosa”, en *Letras*, núm 90, 1986. p. 180-197.

### *Entrevistas*

Cano Gaviria, Ricardo. *El buitre y el ave fénix. Conversaciones con Mario Vargas Llosa*. Barcelona. Anagrama, 1972.

Coaguila, Jorge. (Ed.) *Mario Vargas Llosa. Entrevistas escogidas*. Lima, Cultura Peruana, 2004.

Setti, Ricardo. *Diálogo con Vargas Llosa*. Costa Rica. Kosmos, 1988.

Varios autores. *Semana de autor*. Madrid. Cultura Hispánica, 1989.

#### Otros

Armas Marcelo, Juan José. *El vicio de escribir*. Madrid. Alfaguara, 2002.

Urquidi Illanes, Julia. *Lo que Varguitas no dijo*. La Paz. Khana Cruz, 1983.

### 1.3) Obras consultadas y referidas al marco teórico

Bajtín, Mijail. *Problemas sobre la poética de Dostoievski*. [Trad. Tatiana Bubnova] Bogotá. Fondo de cultura económica, 1993.

----, *La poética de François Rabelais y la cultura popular de la Edad Media*. [Trad. Julio Forcat] Madrid. Alianza, 1998.

Barthes, Roland. *El placer del Texto y Lección Inaugural*. [Trad. Nicolás Rosa / Oscar Terán] México D.F. Siglo XXI, 1987.

Hess, Rainer; Gustav Siebenmann, Mireille Frauenrath, Tibert D. Stegmann. *Diccionario terminológico de las literaturas románicas*. Madrid. Gredos, 1995.

Eco, Umberto. *Lector in fabula*. [Trad. Ricardo Pochtar] Barcelona. Lumen, 1981.

----, *Seis paseos por los bosques narrativos*. [Trad. Helena Lozano Miralles] Barcelona. Lumen, 1996

Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. [Trad. Celia Fernández Prieto] Madrid. Taurus, 1989.

Gómez, Blanca; Myriam Castillo. “La intertextualidad en *Del amor y otros demonios* de Gabriel García Márquez”, en *Cuadernos de Literatura. Serie Literatura y lectores* núm. 2 Bogotá. Universidad Pedagógica Nacional, 1999.

Goyet, Francis. “¿Imitatio o intertextualidad? (Riffaterre revisitado)”, en *Poétique* núm. 71, 1987. p. 313-320.

Kristeva, Julia. “Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman”, en *Critique* XXXIII, núm. 239, 1967. p.438-465.

----, *La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIXe siècle. Lautréamont et Mallarmé*. Paris. Seuil, 1969.

----, *Semiótica I* [Trad. José Martín Arancibia] Madrid. Fundamentos, 1981.

----, *El texto de la novela*. [Trad. Jordi Llovet] Barcelona. Lumen, 1981.

Martínez Fernández, José Enrique. *La intertextualidad literaria*. Madrid. Cátedra, 2001.

Moog-Grünewald, María. "Investigación de las influencias y de la recepción" en *En busca del texto (Teoría de la recepción literaria)*. México D.F. UNAM, 1987. p. 245-270.

Pavlicic, Pavao. "La intertextualidad moderna y postmoderna", en *Criterios*, 30, julio-diciembre, 1991. p. 65-87.

Riffaterre, Michel. *La production du texte*. Paris. Seuil, 1979.

Sanz, Amelia. "La noción de intertextualidad hoy", en *Revista de Literatura* LVII, núm. 114, 1995. p. 341-361.

Stam, Robert; Robert Burgoyne, Sandy Fitterman-Lewis. *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. [Trad. José Pavía Cogollos] Barcelona. Paidós, 1999.

## 2) Bibliografía complementaria

### 2.1) Textos referidos a Mario Vargas Llosa

Angvik, Birger. "La teoría de la novela de Mario Vargas Llosa y su aplicación a la crítica literaria" en *Hueso Húmero*, núm. 25, 1989. p. 26-53.

----, *A novelist who feeds on social carrion: Mario Vargas Llosa*. Costa Rica. Porvenir, 1997.

----, *La ausencia de la forma da forma a la crítica que forma el canon literario peruano*. Lima. Pontificia Universidad Católica del Perú, 1999.

Araujo, Rosa Helena. "La realidad de la creación literaria en la poética de Vargas Llosa", en *Eco*, núm. 216, octubre, 1979. p. 607-626.

Berlin, Isaiah. "Decadencia de las ideas utópicas en Occidente", en *Vuelta*, 112, 1986. p. 17-27.

Bernucci, Leopoldo M. "Entrevista a Mario Vargas Llosa", en *Hispania*, 74, mayo, 1991. p. 370-374.

-----, *Historia de un malentendido. Un estudio transtextual de 'La guerra del fin del mundo' de Mario Vargas Llosa*. New York. Peter Lang, 1989.

Boldori, Rosa. *Vargas Llosa: un narrador y sus demonios*. Buenos Aires. Fernando García Cambeiro, 1974.

Bueno Chávez, Raúl. “Estructura y técnicas de *La casa verde*”, en *Revista de investigación*, núm. 1, diciembre, 1970. p. 61-70.

Castañeda, Belén. “Mario Vargas Llosa: el novelista como crítico”, en *Hispanic Review*, 58, 1990. p. 347-359.

Castro Klarén, Sara. *Mario Vargas Llosa: análisis introductorio*. Lima. Latinoamericana Editore, 1988.

Cornejo Polar, Antonio; Washington Delgado; Mirko Lauer; Marco Martos; Abelardo Oquendo. “Vargas Llosa, pre y post”, en *Hueso Húmero*, núm. 1, 1979. p. 36-57.

Cházaro Flores, Sergio. *Iniciación en tres personajes de “La ciudad y los perros” (El esclavo, el Jaguar y el Poeta)* México D.F. Universidad Autónoma Metropolitana, 1993.

Escobar, Alberto. “Impostores de sí mismos”, en *Revista Peruana de Cultura*, núm. 2, julio, 1964. p. 119-125.

Forgues, Roland. “Lectura de *Los cachorros* de Mario Vargas Llosa”, en *Hispanamerica*, núm. 13, 1976. p. 33-49.

Fuentes, Carlos. “El afán totalizante de Vargas Llosa”, en *La nueva novela hispanoamericana*. México D.F. Joaquín Mortiz, 1969. p. 35-48.

Kushigian, Julia. “Entrevista. Mario Vargas Llosa”, en *Hispanamerica*, XXI, núm. 63, diciembre, 1992. p. 35-42.

Magnarelli, Sharon. “Mario Vargas Llosa’s *La señorita de Tacna*: Autobiography and / as Theater”, en *Mester*, 14, 1985. p. 79-88.

Mead, Robert. “Aspectos del espacio y el tiempo en *La casa verde* y *Cien años de soledad*”, en *Cuadernos Americanos*, noviembre-diciembre, 1971. p. 240-244.

Meneses, Carlos. “La visión del periodista, tema recurrente en Mario Vargas Llosa”, en *Iberoamericana* núm. 123-124, abril / septiembre, 1983. p. 523-529.

Oelker, Dieter. “Mario Vargas Llosa: teoría y práctica del ‘elemento añadido’” en *Atenena*, núm. 431, 1975. p. 132-150.

Ortega, Julio. *La imaginación crítica*. Lima. Peisa, 1972.

Perricone, Catherine. “Entrevista con Julia Urquidi Illanes” en *Hispania*, 70, núm. 4, diciembre, 1987. p. 850-852.

Persino, María Silvina. *Hacia una poética de la mirada: Mario Vargas Llosa, Juan Marsé, Elena Garro, Juan Goytisolo*. Buenos Aires. Corregidor, 1999.

Pupo-Walker, Enrique. “La problematización del discurso en textos de Mario Vargas Llosa y Ricardo Doménech”, en *Revista Iberoamericana*, núm. 116-117, julio-diciembre, 1981. p. 283-288.

Rivera-Rodas, Oscar. *El metateatro y la dramática de Vargas Llosa*. Amsterdam / Philadelphia. John Benjamins Publishing Co., 1992.

Rodríguez Peralta, Phyllis. “Vargas Llosa: su presentación de personajes femeninos”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 223, 1979. p. 220-234.

Rodríguez Rea, Miguel Ángel. *Tras las huellas de un crítico: Mario Vargas Llosa 1954-1959*. Lima. Pontificia Universidad Católica del Perú, 1996.

Solotarevsky, Myrna. “Vicisitudes de los espacios literario y paraliterario en *La tía Julia y el escritor*”, en *Iberomania*, 27 / 28, 1988. p. 235- 247.

Schwalb, Carlos. *La narrativa totalizadora de José María Arguedas, Julio Ramón Ribeyro y Mario Vargas Llosa*. New York. Peter Lang, 2001.

Standish, Peter. “Acotación a la teoría novelística de Mario Vargas Llosa”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, núm. 20, 1984. p. 305-321.

Taberner, Josep Maria. “Mario Vargas Llosa - Novela para una teoría” en *Iberomania*, núm. 11, 1980. p. 133-149.

Tenorio Requejo, Néstor (Comp.) *Mario Vargas Llosa. El fuego de la literatura*. Lima. Arteidea, 2001.

Valle, Miguel. “Moral, causalidad e ironía en la narrativa de Vargas Llosa”, en *Letras*, núm. 86-87, 1977-1979. p. 109-120.

Varios autores. [Roy C. Boland (Ed.)] *Mario Vargas Llosa: From ‘Pantaleón y las visitadoras’ to ‘Elogio de la madrastra’*, en *Antípodas I*, december, 1988.

----, “Mario Vargas Llosa”, en *La casa de cartón de OXY*, núm. 8, 1996.

Williams, Raymond Leslie. *Postmodernidades latinoamericanas: la novela postmoderna en Colombia, Venezuela, Ecuador, Perú y Bolivia*. Bogotá. Universidad Central, 1998.

## 2.2) Textos referidos al marco teórico

Alcira Arancibia, J. (Ed.) *Literatura como intertextualidad, IX Simposio Internacional de Literatura*. Buenos Aires. Vinciguerra, 1993.

Álvarez Amorós, José Antonio. *Ulises como paradigma de intertextualidad. La hipótesis del narrador-citador*. Madrid. Palas Atenea, 1991.

Álvarez Sanagustín, A. “Intertextualidad y literatura”, en *Investigaciones semióticas, I*, 1986. p. 43-52.

Bajtín, Mijaíl. *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*. [Trad. Helena Kriúkova / Vicente Cazcarra] Madrid. Taurus, 1991.

-----, *El método formal en los estudios literarios*. [Trad. Tatiana Bubnova] Madrid. Alianza, 1994.

-----, *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*. [Trad. Tatiana Bubnova] Barcelona. Anthropos, 1997.

-----, *Problemas literarios y estéticos*. [Trad. Alfredo Caballero] La Habana. Arte y Literatura, 1986.

-----, *Estética de la creación verbal*. [Trad. Tatiana Bubnova] Buenos Aires. Deva's, 2002.

Barthes, Roland. *Crítica y verdad*. [Trad. José Bianco] Buenos Aires. Siglo XXI, 1972.

-----, *S/Z* [Trad. Nicolás Rosa] México D.F. Siglo XXI, 1987.

Bellido Navarro, P. “Transtextualidad en la poesía de Blas Otero”, en *Investigaciones semióticas, IV*, 1992. p. 562-571.

Bloom, Harold. *La angustia de las influencias*. [Trad. F. Rivera] Caracas. Monte Ávila, 1991.

Bonafin, Máximo. *Intertestualità. Material di lavoro del Centro di recerce in scienze della letteratura*. Genova. Il Melangolo, 1986.

Borges, Jorge Luis. “La Biblioteca de Babel”, en *Ficciones. Obras Completas* [Tomo II] Barcelona. Círculo de Lectores, 1995.

-----, “La biblioteca total”, en *Sur*, núm. 59, agosto, 1939.

Bravo, Nubia. “Elementos fundamentales de la Intertextualidad”, en *Literae*, núm. 6, agosto, 1996. p. 75-92.

Bruce, Donald Michael. *De l'intertextualité à l'interdiscursivité. Evolution d'un concept théorique. Thèse de Troisième Cycle*. Université de Toronto, 1987.

Culler, Jonathan. *Sobre la deconstrucción. Teoría y crítica después del estructuralismo*. [Trad. Luis Cremades] Madrid. Cátedra, 1984.

Ducrot, Oswald; Tzvetan Todorov. *Diccionario de las ciencias del lenguaje*. México D.F. Siglo XXI, 1974.

Genette, Gérard. “Fronteras del relato”, en *Análisis estructural del relato*. [Trad. Beatriz Dorriots] Buenos Aires. Tiempo Contemporáneo, 1970. p. 9-44.

-----, *Ficción y dicción*. [Trad. Carlos Manzano] Barcelona. Lumen, 1993.

-----, *Figuras III* [Trad. Carlos Manzano] Barcelona. Lumen, 1989.

-----, *Nuevo discurso del relato*. [Trad. Marisa Rodríguez Tapia] Madrid. Cátedra, 1998.

Gómez Redondo. *La crítica literaria del siglo XX*. Madrid. Edaf, 1999.

Greimas, Courtes. *Semiótica*. Madrid. Gredos, 1982.

Gutiérrez Estupiñán, Raquel. “Intertextualidad: teoría. Desarrollos. Funcionamiento”, en *Signa*, 3, 1992. p. 139-156.

Hebel, Udo (Ed.) *Intertextuality, allusion and quotation: an international bibliography of critical studies*. New York / London. Greenwood Press, 1989.

Fernández Cardo, José María. “Literatura comparada e intertextualidad”, en *Lingüística Española Actual* VIII, núm. 2, 1986. p. 177-185.

Jenny, Laurent. “La stratégie de la forme”, en *Poétique*, num. 27, 1976. p.257-281.

Lachmann, Renate. “Intertextualität als Sinnkonstruktion”, en *Poética* 15, 1983. p. 66-107.

-----, (Ed.) *Dialogizität. Theorie und Geschichte der Literatur und der Schönen Künste*. München. Wilhelm Fonk Verlag, 1982.

Lotman, Iuri. “El texto en el texto”, en *Criterios*, 5-12, 1984. [Reproducida en *La semiosfera* (tomo I) [Trad. Desiderio Navarro] Madrid. Cátedra, 1996.]

-----, “Acerca de la semiosfera”, en *Criterios*, 30, julio-diciembre, 1991. p. 3-22.

-----, *Estructura del texto artístico*. [Trad. V. Imbert] Madrid. Istmo, 1978.

Lozano, Jorge; Cristina Peña-Marín; Gonzalo Abril. *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*. Madrid. Cátedra, 1982.

Luzón Marco, María José. “Intertextualidad e interpretación del discurso”, en *Epos*, XIII, p. 135-149.

- Martínez, Elena M. *Onetti: estrategias textuales y operaciones del lector*. Madrid. Verbum, 1992.
- Mendoza Fillola, Antonio. *Literatura comparada e intertextualidad*. Madrid. La Muralla, 1994.
- Navarro, Desiderio. *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. La Habana. Casa de las Américas, 1996.
- Nycz, Ryszard. “La intertextualidad y sus esferas: textos, géneros y mundos”, en *Criterios*, julio, 1993. p. 95-116.
- Pérez Firmat, Gustavo. “Apuntes para un Modelo de la Intertextualidad”, en *Literatura. Romanic Review* 69, núm. 1-2, 1978. p. 1-14.
- Plett, Heinrich. “Intertextualidades”, en *Criterios*, julio, 1993. p. 65-94.
- Petőfi, Janos; Antonio García Berrio. *Lingüística del texto y crítica literaria*. Madrid. Alberto Corazón, 1978.
- Pucci, Pietro. *Odysseus Polutropos: intertextual readings in the “Odyssey” and the “Illiad”*. Ithaca / London. Cornell University Press, 1987.
- Redondo Goicochea, Alicia. *Manual de análisis de literatura narrativa. La polifonía textual*. Madrid. Siglo XXI, 1995.
- Reis, Carlos. *Diccionario de Narratología*. Salamanca. Colegio de España, 1996.
- Reisz, Susana. “Hablar, repetir, citar. Las voces del discurso literario (y del discurso crítico)”, en *Lexis* 12, núm. 2, 1988. p. 139-178.
- Reyes, Graciela. *Polifonía Textual: la citación en el Relato Literario*. Madrid. Gredos, 1984.
- Riffaterre, Michael. *Ensayos de estilística estructural*. Barcelona. Seix Barral, 1976.
- Schmid, Wolf; Wolf-Dieter Stempel (Ed.) *Dialog der Texte. Hamburger Kollokium zum Intertextualität*. Wien. Gesellschaft zur Förderung Slawistischer Studien, 1983.
- Sontag, Susan. *Contra la interpretación*. [Trad. Javier González-Pueyo] Barcelona. Seix Barral, 1969.
- Varios autores. “L’ intertextualité: intertexte, autotexte, intratexte”, en *Texte*, num. 2, 1983.
- Worton, Michael; Judith Still (Ed.) *Intertextuality. Theories and practices*. Manchester / New York. Manchester University Press, 1990.
- Zavala, Lauro. “Elementos para el Análisis de la Intertextualidad”, en *La Colmena*, núm. 9, 1996. p. 4-16.

