

2020

Parricidio simbólico y resurrección del autor en La señorita de Tacna (1981) de Mario Vargas Llosa

Frank Otero Luque
Augusta University

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.conncoll.edu/teatro>



Part of the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#), and the [Theatre and Performance Studies Commons](#)

Recommended Citation

Otero Luque, Frank (2020) "Parricidio simbólico y resurrección del autor en La señorita de Tacna (1981) de Mario Vargas Llosa," *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*: Vol. 33 , Article 3.

Available at: <https://digitalcommons.conncoll.edu/teatro/vol33/iss1/3>

This Article is brought to you for free and open access by Digital Commons @ Connecticut College. It has been accepted for inclusion in *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies* by an authorized administrator of Digital Commons @ Connecticut College. For more information, please contact bpancier@conncoll.edu.

The views expressed in this paper are solely those of the author.

**Parricidio simbólico y resurrección del autor en *La señorita de Tacna* (1981)
de Mario Vargas Llosa
Frank Otero Luque, Augusta University**

La primera epístola que el apóstol Pablo le habría dirigido a Timoteo alrededor del año 61 d. C. aborda el tema del alcance de la ley divina, que contempla el pecado—y el delito—del parricidio. Aunque un parricida (denominación específica) es un asesino (denominación genérica), Pablo hace una distinción entre el primero y el segundo, probablemente con la intención de destacar la gravedad del homicidio cuando la víctima es el padre: “La Ley no fue instituida para los justos, sino para la gente sin ley, los rebeldes, impíos y pecadores, para los que no respetan a Dios ni la religión, para los corrompidos e impuros, *para los que matan a sus padres* [énfasis mío] y para los asesinos” (1 Tim. 1:9). Mucho tiempo antes, por el año 430 a. C., Sófocles ya había tratado el tema del parricidio en su tragedia *Edipo rey*. Edipo, al descubrir que había asesinado—aunque no intencionalmente—a su padre (Layo) y que había tenido relaciones sexuales con su madre (Yocasta), se saca los ojos y se destierra de Tebas.

El psicoanálisis se vale de la referida tragedia griega para explicar el llamado complejo de Edipo, según el cual durante la etapa fálica de desarrollo psicosexual (de los 3 a los 6 años de edad), el niño varón se siente atraído sexualmente por su madre y, a la vez, desea inconscientemente eliminar a su padre-competidor. Los deseos incestuosos y parricidas del niño le generan angustia, asociada al temor de que su celoso padre—cuya superioridad física le resulta evidente—le cercene el pene y, de esa manera, frustre sus posibilidades de vincularse con su madre en el plano sexual (complejo de castración): “[T]he father was admired as the possessor of large

genitals and was feared as threatening in the child's own genitals. In the Oedipus as well as in the castration complex the father plays the same role of feared opponent to the infantile sexual interests" (Freud 168).¹ En consecuencia,

la ley se instaura en la sociedad para prohibir el parricidio, poner coto al incesto y propulsar la apertura a la exogamia. Si se vulneran estas leyes llamadas 'naturales', todo el andamiaje social se cae ya que todo crimen conduciría en última instancia al parricidio, que sería la negación de la ley instaurada por el padre. Después del parricidio no habría nada porque aquel que se atreve a matar al padre, que es la máxima representación de la ley, se atreverá a cruzar cualquier límite. (Cohen 141).

En este caso, la psicóloga argentina Mirta Cohen no se refiere a la ley divina sino a la humana.²

Roy Charles Boland hace notar que los protagonistas de cuatro novelas capitales de MVLL, *La ciudad y los perros* (1963), *Los cachorros* (1967), *Conversación en La Catedral* (1969) y *La tía Julia y el escribidor* (1977) —Alberto, Pichula Cuéllar, Santiago y Mario, respectivamente— tienen una relación conflictiva y traumática con sus padres (170). Además, en estas novelas las

¹ La reacción de Edipo de provocarse la ceguera y optar por el destierro puede ser interpretada como el terror ante una tragedia que no vio venir, la cual le produce un insoportable sentimiento de culpa que sólo puede ser aliviado mediante una autocastración simbólica.

² En la Antigua Roma había una ley llamada *Poena cullei* ("la pena del saco", en latín), hecha específicamente para castigar a los parricidas. En cumplimiento de la condena que estipulaba esta ley, el parricida era desnudado, se le cubría la cabeza con una capucha de piel de lobo, y era azotado frente a una multitud que le arrojaba estiércol y desperdicios. Luego, el criminal era metido en un saco de cuero y lanzado a un río o al mar.

La pena del saco habría surgido de la imperiosa necesidad orden social durante un *Zeitgeist* de tendencias parricidas. En *History of Private Life* (1987), Paul Veyne especula que en la Antigua Roma—que era una sociedad no sólo patriarcal sino también gerontocrática—la muerte del progenitor "signaled the end of a kind of slavery" (en Cantarella 283). En consecuencia, los adultos con padres vivos estaban obsesionados con la idea de cometer parricidio y, probablemente, debían de sentirse culpables de abrigar tales pensamientos. Sin llegar al extremo de considerar que tal obsesión llegó a ser una especie de "neurosis nacional", Cantarella comparte la visión de Veyne y está convencida de que la vocación parricida marcó a los romanos de aquella época ("Fathers and Sons" 298).

historias son contadas desde el punto de vista de los hijos (Boland 8). Para Boland, “it is evident that his own personal Oedipal conflict with his father [se refiere a MVLL], which, for the most of his adulthood, he has continued to discuss from the point of view of a son, is metamorphosed into fictional Oedipal situations viewed mainly from the psychological perspectives of sons” (ibídem 8). Por otro lado, siguiendo la teoría de Roland Barthes de que “todo relato (todo develamiento de la verdad) es una escenificación del Padre (ausente, oculto o hipostasiado)” (*El placer del texto* 8), así como la visión lacaniana de la “función paterna” como metáfora de ley, norma y autoridad, Boland interpreta que, cuando MVLL hace que Marito, el personaje de *La tía Julia y el escribidor*, derrote a su padre mediante el ejercicio pleno de su voluntad en contra de la de su progenitor, el autor ha usado la pluma como símbolo fálico para afirmar su poder ante éste (115-6 y 170).

En el libro autobiográfico *El pez en el agua* (1993), Mario Vargas Llosa (MVLL) narra una etapa de su infancia que estaría relacionada, precisamente, con el complejo de Edipo:

Entonces, justo con el terror, me inspiró el odio. La palabra es dura y así me lo parecía también, entonces, y de pronto, en las noches, cuando, encogido en mi cama, oyéndolo gritar e insultar a mi madre, deseaba que le sobrevinieran todas las desgracias del mundo —que, por ejemplo, un día, el tío Juan, el tío Lucho, el tío Pedro y el tío Jorge lo emboscaran y le dieran una paliza—, me llenaba de espanto, porque odiar a su propio padre tenía que ser un pecado mortal, por el que Dios me castigaría. (54)

Aunque MVLL no dice explícitamente que le deseara la muerte a su padre, quizás tal fatalidad habría sido el cénit de “todas las desgracias del mundo” que anhelaba para él.

En *Tótem y tabú* (1912-1913), Freud sostiene que el complejo de Edipo es una suerte de trauma ancestral que rastrea sus orígenes hasta la horda primitiva de la que hablaba Darwin, en la cual el macho dominante acaparaba a todas las hembras y, para poder copular con ellas, los hijos asesinaron al patriarca (162). Tras cometer el parricidio, los hijos devoraron el cadáver del exlíder, supuestamente con la intención de identificarse con sus cualidades. Sin embargo, después, los hijos—que odiaban y, al mismo tiempo, amaban a su padre—se arrepintieron y el sentimiento de culpa los hizo sublimizar la figura paterna, haciéndola todavía más poderosa que cuando el patriarca estaba vivo:

They hated the father who stood so powerfully in the way of their sexual demands and their desire for power, but they also loved and admired him. After they had satisfied their hate by his removal and had carried out their wish for identification with him, the suppressed tender impulses had to assert themselves. This took place in the form of remorse, a sense of guilt was formed which coincided here with the remorse generally felt. The dead now became stronger than the living had been. (Freud 184-85)

De la toma de conciencia e interiorización del sentimiento de culpa habrían surgido la noción de que no se debe matar al padre—al tótem—y el tabú del incesto. Los hijos, pues, acabaron autoimponiéndose las mismas restricciones que el padre solía imponerles; lo que el psicoanálisis denomina obediencia de efecto retardado (*nachträglichen Gehorsam*): “What the fathers’ [sic] presence had formerly prevented they themselves now prohibited in the psychic situation of ‘subsequent obedience’ [...] They untied their deed by declaring that the killing of the father substitute, the totem, was not allowed, and renounced the fruits of their deed by denying themselves the liberated women” (Freud 185).

Es cierto que, en la actualidad, el psicoanálisis freudiano ha perdido la vigencia que solía tener.³ En terminología de Jean-François Lyotard, podría ser considerado hasta un metarrelato, por tratarse de un discurso totalizante que, infructuosamente, intenta satisfacer casi todas las interrogantes. No obstante las excesivas generalizaciones que hizo Freud sobre una base poco objetiva, en este trabajo seguiré la lógica de la hipótesis freudiana porque el complejo de Edipo pareciera tener cierta validez en el caso de MVLL, cuando se analizan los personajes y la trama de su obra dramática *La señorita de Tacna* (1981) a la luz de la información autobiográfica que él mismo revela en *El pez en el agua*. Si bien soy muy consciente de que el autor, el narrador y el personaje son entidades totalmente distintas, en el caso en particular de la pieza teatral el primero y el tercero dan la impresión de (con)fundirse.

El propósito del presente ensayo no es psicoanalizar a MVLL, primero porque tendría que hacerlo un psicólogo y, segundo, porque requeriría del concurso y de la buena disposición del paciente, y este tampoco es el escenario. ¿Por qué elegir entonces la “hipótesis” psicoanalítica? Sencillamente, porque, como sugiere Boland, MVLL posee una vasta cultura freudiana y utilizaría conscientemente los códigos del psicoanálisis en la creación de sus historias y personajes (3, 8 y 23). En tal sentido, lo parricida en *La señorita de Tacna* podría ser deconstruido tanto como huella biográfica como estrategia literaria. Por otro lado, en este trabajo, que no es otra cosa que un ejercicio meramente especulativo, también intento mostrar que, contrariamente a lo que, en sentido figurado, sostiene Roland Barthes en su ensayo “La muerte del autor” (1968) con respecto a la

³ “With the emergence and rapid growth of sociology and anthropology as independent disciplines, a number of followers of Freud, later identified as neo-Freudians, became dissatisfied with certain of his concepts. They attempted to understand the development of the child in terms of growth continuously affected by interpersonal relationships provided by the culture. In incorporating these sociological principles into the framework of psychoanalytic theory, the neo-Freudians rejected or minimized certain of the Freudian postulates, one of which is the role of the Oedipal complex in psychosexual development” (Leichy 212).

muerte del autor como fuente exegética, el autor no ha muerto o no ha muerto del todo, porque de alguna manera y en numerosas ocasiones la biografía del autor permea el texto. En el referido ensayo, uno de los asuntos que Barthes plantea es que el significado de un escrito surge en el preciso momento de su lectura—de su “enunciación”—y que resulta de la relación que establece el lector con dicho texto, independientemente de las intenciones autorales: “[E]l escritor moderno nace a la vez que su texto; no está provisto en absoluto de un ser que preceda o exceda su escritura, no es en absoluto el sujeto cuyo predicado sería el libro; no existe otro tiempo que el de la enunciación, y todo texto está escrito eternamente *aquí y ahora*” (68). Para Peter Barry *et al*, “[The Death of the Author] is a rhetorical way of asserting the independence of the literary text and its immunity to the possibility of being unified or limited by any motion of what the author might have intended or ‘crafted’ into the work. Instead [...] the work is not determined by intentions or context [...] [T]he corollary of the death of the author is the birth of the reader” (63-4). Como asevera el propio Barthes, “[s]abemos que para devolverle el porvenir a la escritura hay que darle la vuelta al mito: el nacimiento del lector se paga con la muerte del Autor” (83).

Más allá de la prescindencia del autor como la fuente que genera y determina el significado del texto, con el transcurso del tiempo el lector podría adquirir un nuevo bagaje cultural y tener otro “horizonte de expectativas” (Hans-Robert Jauss), o hallarse en ese momento en una “fusión de horizontes” (Hans-Georg Gadamer) distinta; es decir, en otra coyuntura histórica—y, en consecuencia, su aproximación a ese mismo texto que leyó en el pasado será diferente.⁴ En una

⁴ “A diferencia de Jauss, [Wolfgang] Iser descontextualiza y deshistoriza el texto y lector. Una obra clave es *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response* (1978), en la cual presenta el texto como una estructura potencial que es ‘concretada’ por el lector en relación a sus normas, valores y experiencias extraliterarios. Se establece una especie de oscilación entre el poder del texto para controlar la forma en que es leído y la ‘concreción’ que hace el lector en términos de su propia experiencia —una experiencia que se modificará a su vez durante el acto de lectura—. Según esta teoría, el ‘significado’ reside en los ajustes y revisiones a las expectativas que se crean en la mente del lector en el proceso de que su relación dialéctica con el texto cobre sentido” (Selden *et al* 75).

corriente similar de pensamiento, en “¿Qué es un autor?” (1969) Foucault afirma que “[e]l autor no es una fuente indefinida de significaciones que se colmarían en la obra; el autor no precede a las obras” (350-1). Es así que el autor no es ya concebido como un creador personalísimo y prístino, sino como una suerte de contribuidor/contribuyente y, a la vez, interlocutor o ventrílocuo de su bagaje cultural y de la influencia del tiempo que le ha tocado vivir. Según T.S. Eliot, todo autor está inmerso en una tradición literaria y, aunque tengamos la tendencia de alabarlo “en aquellos aspectos de su obra en que menos se asemeja a los demás”, por más original que pudiera parecernos, “no escapa de la influencia de sus predecesores” (22). “Si nos aproximamos a un poeta sin este prejuicio, con frecuencia encontraremos que no sólo las mejores partes de su obra, sino las más individuales, acaso resulten aquellas en las cuales los poetas muertos, sus ancestros, confirman su inmortalidad más vigorosamente” (18). En otras palabras, “[l]o ‘original’ de una obra nueva no sería sino el resultado de remozar la producción literaria ya existente, y su modesta contribución equivaldrá a insertar una pequeñísima pieza en un gigantesco mosaico dinámico (i.e. la producción literaria de todos los tiempos) que dicha pieza modificará” (Otero Luque 8). Sin duda, “[e]l lector quien asigna el código en el cual el mensaje está escrito y, así *realiza* lo que de otro modo sólo tendría sentido en potencia” (Selden *et al* 66). Más adelante, Selden *et al* agregan: “Desde la óptica de la teoría de la recepción [...] el lector debe actuar sobre el material textual para producir el sentido” (68). “Mis poemas tienen el sentido que se les dé”, quería decir Paul Valéry con la frase “il n’y a pas de vrai sens d’un texte” (en un texto no hay o no existe un sentido verdadero) (en Eco 54), aludiendo a las obras literarias abiertas que ofrecen “an indefinite reserve of meanings” (Eco 54).

Retomando el tema del complejo de Edipo, es de dominio público que MVLL tuvo una relación sumamente conflictiva con su padre—,⁵ quien no se ocupó de él hasta que cumplió los once años de edad. Ernesto J. Vargas había abandonado a su esposa embarazada de cinco meses, le pidió el divorcio cuando nació el niño,⁶ y no reapareció sino hasta una década más tarde (*El pez* 14), con otros dos hijos que había tenido con una señora alemana: Enrique y Ernesto, uno y dos años menor que su medio hermano, respectivamente (ibídem 61-63). A MVLL le habían hecho creer que su padre había fallecido (ibídem 9, 13). ¿Cómo desearle, entonces, la muerte a un muerto? Hacerse esta pregunta es muy importante en relación con el complejo de Edipo, porque en sus primeros años de vida MVLL no tuvo necesidad de competir con su padre.

Mas cierto día inopinado, el padre de MVLL irrumpió de súbito para instalarse en la vida del hijo y le arruinó el mundo idílico en el que, hasta ese momento, el pequeño Mario había vivido con su madre y con sus familiares por el lado materno:

[E]l desaparecido Ernesto J. Vargas reapareció para entrar de nuevo, como un torbellino, en su vida [en la vida de la madre de MVLL] y en la mía (ibídem 20). Pero no lo sabía, ni remotamente lo sospechaba, y fue como si el mundo se me paralizara de sorpresa. ¿Mi papá, vivo? ¿Y dónde había estado todo el tiempo en que yo lo creí muerto? Era una larga historia que hasta ese día —el más importante de todos los que había vivido hasta entonces y, acaso, de los que viviría después— me había sido cuidadosamente ocultada por mi madre, mis abuelos, la tía abuela

⁵ El primer capítulo de *El pez en el agua* se titula, elocuentemente, “Ese señor que era mi papá” (9-31).

⁶ “Se hizo por mutuo disenso, a través de abogados, sin que los ex cónyuges tuvieran que verse las caras” (*El pez en el agua* 15).

Elvira —la Mamaé— y mis tíos y tías, esa vasta familia con la que pasé mi infancia, en Cochabamba, primero, y, desde que nombraron prefecto de esta ciudad al abuelo Pedro, aquí, en Piura. Una historia de folletín, truculenta y vulgar, que —lo fui descubriendo después, a medida que la reconstruía con datos de aquí y allá y añadidos imaginarios donde resultaba imposible llenar los blancos— había avergonzado a mi familia materna (mi única familia, en verdad) y destruido la vida de mi madre cuando era todavía poco más que una adolescente. (Ibídem 9)

Mario tuvo, incluso, que mudarse a Lima, lo que le produjo otro choque emocional. En esta ciudad el padre fijó la residencia de la familia nuclear y acaparó la atención de su esposa: “Desde que llegamos [de Piura], me sentí excluido de la relación entre mi mamá y mi papá, un señor del que, a medida que pasaban los días, me parecía distanciarme. Me exasperaba que se encerraran en su dormitorio durante el día, y con cualquier pretexto les tocaba la puerta, hasta que mi padre me reconvinó, advirtiéndome que no lo hiciera más” (ibídem 51). En ese momento, la figura del padre representa al enemigo que le roba a su reina, lo destrona y, para colmo, lo destierra. Por eso, cuando el padre de MVLL aparece tras una década de ausencia, los deseos de que su progenitor padezca “todas las desgracias del mundo” habrían sido motivados una inmensa rabia ante la injusticia de que un extraño lo haya destronado. En tal sentido, las fantasías tanáticas encubiertas del púber habrían estado exentas de culpa e, incluso, podrían haber sido sentidas o interpretadas por él como heroicas en su justo anhelo de exterminar al intruso rival.

Entrando en materia literaria, *La señorita de Tacna* debe su nombre al personaje de Elvira— —a quien, de cariño, llaman Mamaé—, una anciana que se quedó solterona debido a la decepción y al trauma que sufrió cuando joven— a principios del siglo XX, en Tacna— al ser engañada por su novio chileno. “[V]iene a ser, en definitiva, la historia desgraciada de una señorita

de provincias, atrapada por las circunstancias y las convenciones sociales” (Reverte 412). Belisario, el sobrino nieto de Mamaé, escribe un texto inspirado en la historia de su tía abuela. Por otro lado, en la pieza teatral se reflexiona constantemente sobre el proceso de creación literaria (metaficción).

El personaje de Belisario, que es escritor, fungiría de álgter ego de MVLL (Reverde 410). En general, es posible establecer un paralelismo entre los personajes de *La señorita de Tacna* y familiares y otras personas de la vida real de quienes MVLL se ocupa en *El pez en el agua* (1993):

Personajes de <i>La señorita de Tacna</i>	Personas de la vida real
Mamaé (Elvira / señorita de Tacna)	Mamaé / Elvira (Tía de MVLL, prima de su abuela Carmen)
Abuela Carmen	Carmen Ureta Vargas (Abuela de MVLL por el lado materno)
Abuelo Pedro	Pedro Llosa Bustamante (Abuelo de MVLL por el lado materno)
Agustín	¿Lucho? (Tío de MVLL)
César	¿Pedro o Jorge? (Tíos de MVLL)
Amelia	Dora (Madre de MVLL)
Belisario *	Mario Vargas Llosa (MVLL)
Joaquín	¿Ernesto J. Vargas Maldonado? (Padre de MLVV)
Señora Carlota **	¿?
India de Camaná (personaje ausente)	¿Segunda mujer de Marcelino Vargas, abuelo de MVLL por el lado paterno?

* El padre de Pedro Llosa Bustamante; es decir, el bisabuelo de MVLL, se llamaba Mariano Belisario de la Llosa y Rivero, y era abogado, poeta y escritor.

** “BELISARIO: La mujer mala... Nunca faltaba en los cuentos [...] ¿Había dos, no, Mamaé? A veces se llamaba Carlota y era una señora traviesa, en Tacna, a principios de siglo. A veces, era una india de Camaná, que, en los años veinte, por una razón muy enigmática, había sido azotada por un caballero” (*La señorita de Tacna* 58).

Sobre estas semejanzas, Elena Guichot Muñoz comenta lo siguiente: “[N]o sería descabellado afirmar que en gran medida [el mundo teatral de Vargas Llosa] es autoficcional, debido a la similitud entre el desarrollo de las experiencias filtradas por el diálogo de los personajes, y las experiencias vividas en el mundo ‘real’ por el propio autor” (*La dramaturgia de Vargas Llosa* 51). En todo caso, el hecho de que algunos personajes de *La señorita de Tacna* estén inspirados en parientes y en conocidos directos o indirectos del autor no los hace ni más ni menos reales. Lejos de ser remedos deformados de seres de carne y hueso, los personajes dramáticos de *La señorita de Tacna*—como los de cualquier obra de ficción—son actantes independientes de sus respectivos modelos primigenios, por más que se les parezcan. Al respecto, en “Las mentiras verdaderas”, el prólogo de esta pieza teatral, MVLL escribe lo siguiente: “[La verdad literaria] no reside en la semejanza o esclavitud de lo escrito o dicho —de lo inventado— a una realidad distinta, ‘objetiva’, superior, sino en sí misma en su condición de cosa creada a partir de las verdades y mentiras que constituyen la ambigua totalidad humana” (11).⁷

Lo primero que salta a la vista en *La señorita de Tacna* es que el orden de aparición de los personajes no obedece a un criterio de importancia sino cronológico, por edad, de mayor a menor:

Personaje	(Descripción textual)
Mamaé (Elvira / la señorita de Tacna)	Anciana centenaria
Abuela Carmen	Su prima. Algo más joven y mejor conservada
Abuelo Pedro	Su esposo
Agustín	Hijo mayor, en la cincuentena

⁷ “Las historias son rara vez fieles a aquello que aparentan historiar, por lo menos en un sentido cuantitativo: la palabra, dicha o escrita, es una realidad en sí misma que trastoca aquello que supuestamente transmite, y la memoria es tramposa, selectiva, parcial. Sus vacíos, por lo general deliberados, los rellena la imaginación: no hay historias sin elementos añadidos. Estos no son jamás gratuitos, casuales; se hallan gobernados por esa extraña fuerza que no es la lógica de la razón sino la de la oscura sinrazón” (Vargas Llosa, “Las mentiras verdaderas” 10).

César	Hijo segundo, algo más joven que su hermano
Amelia	Hija menor, cuarentona
Belisario	Hijo de Amelia
Joaquín	Oficial chileno, joven y apuesto
Señora Carlota	Bella y elegante, en sus treinta

Belisario, quien vertebra la obra, figura en el séptimo de diez lugares (incluyendo a la india de Camaná, que es un personaje ausente). La Mamaé ocupa la primera posición en la lista, probablemente no tanto porque tenga el papel más protagónico (no en vano la pieza teatral se titula *La señorita de Tacna*), sino porque representa la “sombra tutelar” en la familia de MVLL:

Se llamaba, en verdad, Elvira, y era prima de la abuelita Carmen [...] De adolescente estuvo de novia con un oficial chileno. Cuando se iba a casar —la leyenda familiar decía que con el vestido de novia hecho y los partes de matrimonio repartidos—, algo ocurrió, de algo se enteró, y rompió el noviazgo. Desde entonces siguió siendo señorita y sin compromiso, hasta los ciento cuatro años de edad en que murió [...] Ella crio a mi madre y a todos los tíos, quienes la bautizaron Mamaé. Y también me crio a mí y a mis primas, y hasta llegó a tener en brazos a mis hijos y a los de ellas [...] La Mamaé fue siempre una sombra tutelar en la familia, la mamá segunda de todos [...] la que nunca protestaba ni se quejaba y a todos quería y engreía.⁸ (*El pez en el agua* 73-4)

⁸ “Desde hace algunos años sueño mucho con Mamaé [...] Se trata de un sueño más bien nostálgico porque es un personaje muy entrañable de mi infancia, de mi juventud, y como un símbolo de la familia también. Era lo permanente” (Cueto 76).

En *El pez en el agua*, MVLL reitera la importancia de la Mamaé en la familia Llosa. Cuando narra que esta tía se mudó a la casa de La Perla, en donde vivía el pequeño Mario con su madre y con su padre, reflexiona: “No sé cómo consintió mi padre que *alguien tan visceralmente representativo de la familia* [énfasis mío] que detestaba se incorporase a su hogar” (73).

Concepción Reverde Bernal observa que, en la lista de *dramatis personae*, “la gradación de edad de los personajes femeninos [...] sugiere una escala de mayor a menor frustración sexual” (410). Más adelante, Reverde hace notar que, mientras Elvira es “una niñita de mírame y no me toques”, “una señorita decente”, “una muñequita”; en fin, una joven “demasiado pura para un hombre tan ardiente”, Joaquín llama a la señora Carlota— a quien en la obra se le califica de ‘mujer mala’— “Mi soldadera” (411). En cualquier caso, el tema principal de *La señorita de Tacna* es el proceso creativo de “cómo y por qué nacen las historias”:

Aunque, en un sentido, se puede decir que *La señorita de Tacna* se ocupa de temas como la vejez, la familia, el orgullo, el destino individual, hay un asunto anterior y constante que envuelve a todos los demás y que ha resultado, creo, la columna vertebral de esta obra: cómo y por qué nacen las historias. No digo cómo y por qué se escriben —aunque Belisario sea un escritor—, pues la literatura sólo es una provincia de ese vasto quehacer —inventar historias— presente en todas las culturas, incluidas aquellas que desconocen la escritura.⁹ (Vargas Llosa, “Las mentiras verdaderas” 9)

Belisario interpela a su tía Elvira para sonsacarle información sobre sus amores de juventud y, con base en ella, escribir una historia basada en tales hechos. “Mamaé será el primer eslabón en la rúbrica de lectores y creadores de ficciones que componen la familia Llosa, entre los que también están el propio Belisario, bisabuelo del autor, y escritor de una novela, y el abuelo Pedro, escritor

⁹ “Siempre me ha fascinado ese curioso proceso que es el nacimiento de una ficción [...] [N]unca ha dejado de intrigarme y sorprenderme el imprevisible, escurridizo camino que sigue la mente para, escarbando en los recuerdos, apelando a los más secretos deseos, impulsos, pálpitos, ‘inventar’ una historia. Cuando escribía esta pieza de teatro en la que estaba seguro de recrear (con abundantes traiciones) la aventura de un personaje familiar al que estuvo atada mi infancia, no sospechaba que, con ese pretexto, estaba, más bien, tratando de atrapar en una historia aquella — inasible, cambiante, pasajera, eterna— manera de que están hechas las historias” (Vargas Llosa, “Las mentiras verdaderas” 11-12).

de versos” (Guichot, “El teatro vargallosiano” 39). En tal sentido, la manera en que se desarrolla la trama de esta pieza configuraría una suerte de *self-begetting* drama en el cual, “en la ‘primera diégesis’ el narrador es el escritor Belisario, quien parece que nos cuenta la historia, mientras que en la ‘segunda diégesis’ o metadiégesis, la narradora principal es Mamaé, y Belisario pasa a un papel secundario” (Guichot, *La dramaturgia de Mario Vargas Llosa* 67).¹⁰ En consecuencia:

Al final de la historia no se sabe qué historia es verdadera y cuál es la falsa, lo único que comprendemos es que de la conjugación de ambas nace una ficción que corresponde a la esencia más íntima y auténtica de los dos “narradores generadores”, pues en ella están conjugadas tanto la realidad (lo real objetivo, según la terminología de Vargas Llosa), como las frustraciones y los deseos de Mamaé y del propio Belisario. (Ibídem 154)

Mas tampoco los recuerdos de la Mamaé se corresponden, necesariamente, con la Historia:

Mario Vargas Llosa reconoce en una entrevista que la figura de Mamaé [...] respondía en un principio a la de un personaje histórico situado en plena ocupación de Tacna durante la Guerra del Pacífico, sin embargo, la fuerza del poder evocatorio de este personaje cambió el rumbo de la pieza teatral, que se transformó, en palabras de Vargas Llosa, en: “una pieza más bien de imaginación, donde estaba jugando un

¹⁰ “Belisario, un joven e incipiente escritor, se devana los sesos en su mesa de trabajo intentando crear una ‘historia de amor’ [...], pero de repente aparece en su mente una tía abuela suya llamada Mamaé [...] [E]n realidad lo que ejecuta Belisario es el dibujo de esta mujer que, debido a una enfermedad senil que le hace perder la memoria, vive constantemente en el pasado [...] Esta anciana centenaria obra una representación de sí misma, tal vez inventada, tal vez basada en una anécdota real, pero ciertamente reconocida como la verdad más humana, convirtiéndose de ese modo en una ‘narradora’ de sus propios cuentos” (Guichot, *La dramaturgia de Vargas Llosa* 109).

papel muy importante la memoria, la transformación de los hechos históricos en mito o en fábula por obra simplemente del tiempo y la nostalgia”.¹¹ (Ibídem 84).

Como puede apreciarse, MVLL le resta importancia al aspecto autobiográfico presente en la pieza dramática de su autoría porque, de hecho, la vida y la ficción se con(funden) en ella.

De las indagaciones de Belisario—quien “viene a desempeñar el papel de psicoanalista de Mamaé” (Reverde 410)—resulta que, ochenta años antes del momento escénico, Elvira había decidido quedarse soltera tras enterarse de la infidelidad de Joaquín, el oficial chileno que era su novio: “El secreto de por qué [la Mamaé] rompió con su novio—qué dramático episodio la hizo elegir la soltería para siempre jamás—se lo llevaron a la tumba ella y la abuela, las únicas que sabían los pormenores” (*El pez en el agua* 74).¹²

En *La señorita de Tacna*, el personaje de Joaquín es presentado por el autor con dos fallas: la primera es haberle sido infiel a Mamaé, y la segunda es haber sido un oficial chileno, lo cual no constituye una falla per se, pero sí cuando se añade que Chile fue el país enemigo del Perú y de Bolivia, además de vencedor, en la Guerra del Pacífico (1879-1883), y que flota en la memoria colectiva que soldados chilenos abusaron de las mujeres de los vencidos:

¹¹ En *La dramaturgia de Vargas Llosa* de Guichot, la llamada al pie de página N°249 indica que la fuente es: González Vigil, Ricardo. *El Perú es todas las sangres Arguedas, Alegría, Mariátegui, Martín Adán, Vargas Llosa y otros*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima: Fondo Editorial, 1991. Impreso. 342.

¹² [14] Oscar Rivera-Rodas señala con agudeza que “los personajes de estas obras—se refiere a *La señorita de Tacna* (1981), a *Kathie y el hipopótamo* (1983), y *La Chunga* (1986)—salen [...] de sí mismos; es decir, de su experiencia empírica de la realidad, para ingresar en la experiencia ilusoria de su imaginación y deseo. Dentro del sistema estructural de estas obras, ese paso se realiza precisamente desde el nivel diegético hacia el nivel extradiegético” (369). Lo más interesante que se desprende de la observación de Rivera-Rodas es que, en esa dimensión externa, implícita, no enunciada, a la que en la mente del espectador acceden los personajes, siempre que la proyección sea verosímil, resulta imposible discernir si la sustancia de la cosa evocada corresponde al mundo “real” o ficcional. En consecuencia, el personaje y su modelo (si, en efecto, hubo alguno que lo inspiró) pueden llegar a fundirse—y confundirse—con gran facilidad en ese plano.

MAMAÉ (Sofocada, avergonzada):

Soñé que mi novio trataba de tocarme los pechos, ñatita [el apodo de su prima Carmen]. ¡Estos chilenos tan atrevidos! ¡Hasta en el sueño hacen indecencias! ¡Estos chilenos!” (82).

Cabe mencionar que Tacna, la ciudad fronteriza que la Mamaé evoca en sus recuerdos, no fue devuelta por Chile al Perú sino hasta 1929:

BELISARIO

Esa también es una historia de amor. Sí, Belisario, sí. ¿Cómo fuiste tan tonto, tan ingenuo? ¿Acaso se puede situar una historia de amor en una época en que las niñas hacen el amor antes que la primera comunión y los muchachos prefieren la marihuana a las muchachas? En cambio, esa época y ese lugar son ideales para una historia romántica: Tacna, después de la guerra del Pacífico, con la ciudad todavía ocupada por el Ejército chileno (*Mira a la Mamaé.*) Eras una patriota convicta y confesa, ¿no? ¿Cuál fue el día más feliz de la vida de la señorita de Tacna, Mamaé?

MAMAÉ (*Abriendo los ojos*)

¡El día que Tacna se reincorporó al Perú, chiquitín!

Se persigna agradeciendo a Dios tamaña bienaventuranza, y vuelve a adormecerse. (31-32)

En otro momento escénico, siendo Elvira todavía la novia de Joaquín, él intenta proparse con toqueteos, ella se lo impide y se produce el siguiente diálogo:

MAMAÉ (*Tapándose los oídos*)

¡No! ¡No quiero! (*Ríen. La Mamaé está enternecida.*) ¿Serás así de cariñoso, después de casarnos? Fíjate lo que me dijo Carmencita, al volver del paseo: "Te has sacado la lotería con Joaquín. Es guapo, de buenos modales, todo un caballero".

JOAQUÍN

¿Tú también lo piensas? ¿Ya no te importa que sea chileno? ¿Ya te hiciste a la idea de ser una chilena?

MAMAÉ

Eso sí que no. Seguiré peruana hasta que me muera. Y odiando a los abusivos que nos ganaron la guerra. (28-29)

El oficial chileno—"joven y apuesto", "guapo, de buenos modales, todo un caballero"—que, sin embargo, es el personaje que ostenta una nacionalidad enemiga y le es infiel a Mamaé, a la matriarca, al ser más puro y sin tacha de la "sombra tutelar" de la familia, representaría simbólicamente a Ernesto J. Vargas, el padre biológico de MVLL: "[T]enía veintinueve años y era muy buen mozo. Mi madre quedó prendada de él desde ese instante y para siempre" (*El pez en el agua* 10). (En *La señorita de Tacna*, el personaje de la señora Carlota—que era la amante de Joaquín, a pesar de estar casada y de tener hijos—también es descrita como "bella y elegante". Es decir, en ambos—Carlota y Joaquín—, la belleza física desdice *vis-à-vis* su fealdad moral). Más adelante en *El pez en el agua*, MVLL reitera lo bien parecido que lucía, o solía lucir, su padre en uniforme:

“¿Éste es mi hijo?”, le oí decir. Se inclinó, me abrazó y me besó. Yo estaba desconcertado [...] Mi desconcierto se debía a lo distinto que era este papá de carne y hueso, con canas en las sienes y el cabello tan ralo, del apuesto joven uniformado de marino del retrato que adornaba mi velador. Tenía como el sentimiento de una estafa: este papá no se parecía al que yo creía muerto”. (29)

En *La señorita de Tacna*, la descalificación del personaje de Joaquín, asociada a la férrea e irrevocable decisión de Mamaé de no casarse nunca, podría interpretarse como una manera de eliminar, literariamente, al patriarca en que se habría convertido este personaje si hubiese desposado a Mamaé, el tótem femenino de la familia Llosa. El personaje de Joaquín-padre, que pertenece a una nación ajena y enemiga, conquista a la del hijo y toma posesión de su reina. Cuando la Mamaé dice que siempre seguirá siendo peruana, expresaría la fantasía del pequeño MVLL de que su madre, a pesar de haber sido conquistada, siempre seguirá siendo suya. Y cuando la Mamaé alude a los abusos que habrían cometido los chilenos cuando ganaron la guerra, de alguna forma se filtraría la voz del propio Mario que protesta contra el daño que su padre le causó a su madre cuando la abandonó.

El abuelo Pedro es el otro personaje de la obra dramática que encarna la figura de la autoridad patriarcal, y a quien el autor también descalifica atribuyéndole la falla moral de la infidelidad. Aunque en la vida real el abuelo Pedro no habría tenido nunca un desliz fuera del matrimonio— “[E]n su relación matrimonial, fueron lo más felices que puede ser una pareja en esta vida donde, tan a menudo, la palabra felicidad parece obscena” (*El pez en el agua* 72)—, en la pieza de ficción Pedro le es infiel a su esposa con la india de Camaná:

ABUELO

El nombre de ella no importa. Es una infeliz, una de las indias que limpian el albergue, un animalito, una cosa. No me cegaron sus encantos, Carmen. Sino los tuyos, el recuerdo de tu cuerpo que es la razón de mi nostalgia. Fue pensando en ti, ávido de ti, que cedí a la locura y amé a la india. En el suelo, como un animal. Sí, debes saberlo todo... (*La señorita de Tacna* 134-5)

Aquí la imaginación del autor le habría puesto al personaje de Pedro, el álgter ego de su abuelo por el lado materno, atributos de Marcelino, su abuelo por el lado paterno en la vida real:

Mi abuelo Marcelino, luego de la muerte de doña Zenobia, había culminado su peripecia aventurera con algo que llenaba de vergüenza a mi progenitor: yéndose a vivir con una india de trenza y pollera a un pueblecito de los Andes centrales, donde terminó su existencia, nonagenario y cargado de hijos, como jefe de estación del Ferrocarril Central [...] Su nombre era tabú en la casa, así como todo lo que se vinculaba a su persona. (Y, sin duda por ello, yo alenté siempre una secreta simpatía por el abuelo paterno que nunca conocí”. (*El pez en el agua* 14)

El don Pedro biográfico de MVLL fue un modelo digno de admiración para su nieto: “Yo me sentía muy orgulloso de ser nieto de alguien tan importante: el prefecto. Acompañaba al abuelito a ciertos actos públicos [...] y se me inflaba el pecho cuando lo veía presidiendo las reuniones, recibiendo el saludo de los militares o pronunciando discursos” (*El pez en el agua* 27). En el mismo libro, MVLL le dedica a su abuelo las siguientes palabras laudatorias:

[F]ue el hombre más bueno y generoso que he conocido y a su recuerdo suelo recurrir cuando me siento muy desesperado de la especie y proclive a creer que la humanidad es, a fin de cuentas, una buena basura. Ni siquiera en la última etapa,

esa vejez pobrísima, perdió la compostura moral que siempre tuvo, y que, a lo largo de su prolongada existencia, lo hizo respetar siempre ciertos valores y reglas de conducta, que tenían que ver con una religión y unos principios que en su caso no fueron nunca frívolos o mecánicos. (72)

El abuelo Pedro era, pues, para MVLL, un ser casi mitológico a quien, en *La señorita de Tacna*, Belisario se refiere de la siguiente manera: “Por eso aparecías siempre en los cuentos de la Mamaé. Tú eras el prototipo de esos especímenes que ella adoraba, esos seres remotos y magníficos como los unicornios y los centauros: los caballeros. (*Está escribiendo ahora con interés.*)” (48).

Sin embargo, por más mítico que fuera el abuelo, para la catarsis que, seguramente, hace MVLL a través de la escritura, incluso don Pedro Llosa, que representa la figura paterna sustituta— “[É]l fue mi verdadero padre los primeros diez años de mi vida, quien me crio y alimentó” (*El pez en el agua* 72)—,¹³ tampoco puede librarse de tener una falla moral, así que, para descalificarlo, el autor lo habría hecho sucumbir a las tentaciones carnales de la india de Camaná. La descalificación del abuelo-padre o del padre-abuelo—una forma subliminal de parricidio simbólico—habría producido, por desplazamiento de la voz autoral, un sentimiento de culpa y subsiguiente arrepentimiento en Belisario, el narrador-personaje y probable áter ego de MVLL: “Ven para acá,

¹³ En “The Effect of Father-absence During Early Childhood upon the Oedipal Situation as Reflected in Young Adults” (1960), Mary M. Leichthy publicó los resultados del estudio que realizó con un grupo experimental conformado por 33 varones que cursaban el primer año de estudios en Michigan State University. Los padres de los estudiantes habían servido en las fuerzas armadas durante la Segunda Guerra Mundial y habían estado ausentes del hogar cuando los hijos tenían entre 3 y 6 años de edad. Paralelamente, utilizó un grupo de control compuesto por 29 individuos, cuyos padres no habían servido en las fuerzas armadas (213). Según los resultados de referido estudio, “[t]here was some evidence that the separated group tended to a greater degree to choose someone other than the father as their ego-ideal” (Leichthy 216).

abuelito, siento haberte mandado a la mierda. Claro que te quiero mucho, claro que eres personaje de cuento” (*La señorita de Tacna* 48). Mirta Cohen asevera que

[e]l parricidio es anticipado por un excesivo endiosamiento de la figura paterna [...] la poderosa hostilidad inconsciente está escondida dentro del más puro amor [...] El amor excesivo lleva a la envidia y la consiguiente necesidad de eliminación del objeto. Es necesario ‘*matar simbólicamente al padre*’ [énfasis mío] [...] Hasta tanto no se consuma este parricidio el hombre no se autoriza a ser amo de sí mismo. Es esclavo y está en una posición pasiva con respecto a cualquier persona que se erija como ideal en lugar del padre.¹⁴ (142)

MVLL no sería el único autor que necesitaría asesinar—exorcizar—a la figura paterna a través de sus personajes. De hecho, según Barthes, es ese el propósito de toda ficción literaria: “¿Si ya no hay Padre, para qué seguir contando historias? ¿Todo relato no se vincula al Edipo? ¿Contar no es siempre buscar el origen, decir sus querellas con la Ley, entrar en la dialéctica del enternecimiento y del odio? (*El placer del texto* 34)

Si bien Belisario siente una gran admiración hacia su abuelo, no quiere repetir la historia de este, a quien las circunstancias lo obligaron a renunciar a su vocación de escritor y de abogado, a castrar sus sueños, y quien, tras haber desempeñado importantes cargos en distintas firmas y haber sido un alto funcionario público, terminó sus días vacuo y muy empobrecido:

¹⁴ En 1979, Roland Forgues había utilizado el concepto de parricidio simbólico: “[N]o cabe duda de que el *parricidio simbólico* [énfasis mío] de *Los jefes* [1957] no es sino un acto de infidelidad al pasado colonial al mismo tiempo que un acto de fidelidad al pasado indígena del Perú” (49). En este cuento de MVLL, “el conflicto entre los alumnos y el director no es, al fin y al cabo, sino la transposición del complejo paterno, simbolizado en el doble conflicto personaje-narrador/Lu, Lu/personaje-narrador [...] El director sólo desempeña en el relato el papel funcional de detonador en ese conflicto, porque representa simbólicamente para ambos la presencia física del padre” (ibídem 44).

BELISARIO

[...] El abuelo hubiera podido ser un personaje de novela. Una vida en el siglo: la ruina lenta, la corrosiva decadencia. Prefecto de Piura en el gobierno constitucional de Bustamante. Antes, introductor del algodón en Santa Cruz de la Sierra, en Bolivia. Antes todavía, agricultor en Camaná. Y, antes, empleado en una firma inglesa de Arequipa. ¿Pero tú hubieras querido ser abogado y poeta, no abuelito? Eso hubieras sido si no hubiera muerto tu padre cuando tenías quince años. Por eso te destinaron a la abogacía, Belisario: para retomar la tradición jurídica de la familia [...] (Ibídem 48)

Guichot comenta que, en algunas de las obras vargallosianas, los protagonistas son

[...] escritores de pacotilla y otros simplemente seres humanos que sucumben al poder de la ficción no como instrumento para transmitir alguna razón objetiva sino como herramienta evasiva, aliviadora de la realidad insoportable [...] los personajes de su obra dramática no son héroes ni pretenden modificar un orden de cosas, sino que sufren un constante desacomodo con la realidad que en la mayoría de los casos recobran gracias al proceso enajenante de la fantasía. (*La dramaturgia de Mario Vargas Llosa* 84)

Viene al caso mencionar que la vocación de escritor de Belisario es materia de conflicto en el ámbito familiar (como lo fue en la vida de MVLL):

AMELIA (*Con amargura*)

Vaya, es verdad. A lo mejor tú [dirigiéndose a la Mamaé] tienes la culpa de lo que le pasa a mi hijo. Tanto hacerle aprender poesías de memoria, Mamaé.

BELISARIO (*Soltando el lápiz, alzando la cabeza*)

No, no es verdad, mamá. Era el abuelo, más bien, el de las poesías. La Mamaé me hizo aprender una sola [...] (*Se dirige a Agustín.*) Tengo que contarte algo, tío Agustín. Pero prométeme que me guardarás el secreto. Ni una palabra a nadie. Sobre todo a mi mamá, tío.

AGUSTÍN

Claro, sobrino, no te preocupes. Si me lo pides, no diré una palabra. ¿Qué te pasa?

BELISARIO

No quiero ser abogado, tío. Odio los códigos, los reglamentos, las leyes, todo lo que hay que aprender en la Facultad. Los memorizo para los exámenes y al instante se hacen humo. Te juro. Tampoco podría ser diplomático, tío. Lo siento, ya sé que para mi mamá, para ti, para los abuelos será una desilusión. Pero qué voy a hacer, tío, no he nacido para eso. Sino para otra cosa. No se lo he dicho a nadie todavía.

AGUSTÍN

¿Y para qué crees que has nacido, Belisario?

BELISARIO

Para ser poeta, tío.

AGUSTÍN (*Se ríe*)

No me río de ti, sobrino, no te enojés. Sino de mí. Creí que me ibas a decir que eras maricón. O que te querías meter de cura. Poeta es menos grave, después de todo. (*Regresa hacia el comedor y se dirige a Amelia.*) O sea que no sigas soñando, Belisario no nos sacará de pobres. Haz lo que te he aconsejado, más bien: pon a trabajar al muchacho de una vez.

Belisario ha regresado al escritorio y desde allí los escucha.

AMELIA

En otras circunstancias, no me importaría que fuera lo que quisiera. Pero se va a morir de hambre, Agustín, como nosotros. Peor que nosotros. ¡Poeta! ¿Acaso es una profesión eso? ¡Tenía tantas esperanzas en él! Su padre se volvería a pegar un tiro, si supiera que su único hijo le salió poeta.

Belisario, regocijado, se ríe y hace con la mano como si se pegara un tiro. (La señorita de Tacna 123-25)

“[S]e volvería a pegar un tiro”, dice Amelia, la madre de Belisario, refiriéndose al padre de este. El comentario es sumamente significativo en relación con el tema del parricidio, pues el padre — un personaje ausente en la pieza teatral— está literalmente muerto.

En la vida real de MVLL, fue principalmente su abuelo quien estimuló tempranamente su creatividad literaria:

Con tanto almuerzo y acto público al que tenía que asistir, el abuelo Pedro había encontrado un pretexto para esa afición que siempre tuvo y que alentaba en su nieto mayor: componer poesías. Las hacía con facilidad, con cualquier motivo, y cuando le tocaba hablar, en los banquetes y actos oficiales, muchas veces leía unos versos escritos para la ocasión. (*El pez en el agua* 27-28)

Sabía muchos poemas de memoria, ajenos y algunos suyos, que me enseñó a memorizar. Que yo escribiera versos de chico lo divertía, y que después aparecieran escritos míos en los periódicos lo entusiasmaba, y que yo llegara a publicar libros lo llenó de satisfacción. (Ibídem 72)

En 1951, cuando MVLL tenía apenas 15 años de edad, escribió *La huida del Inca*, su primera pieza dramática. Esta obra (inédita) fue puesta en escena al año siguiente en el teatro Variedades de Piura, bajo la dirección del propio autor, y ameritó el segundo premio en un concurso de teatro escolar organizado por el Ministerio de Educación (Ibídem 197-200).

Otra figura masculina muy importante en la adolescencia de MVLL y determinante en la elección de su oficio de escritor fue su tío Lucho (quien sería el personaje de Agustín, en *La Señorita de Tacna*), al que le dedica el capítulo IX de *El pez en el agua* (183-206): “Si de los cincuenta y cinco años que he vivido, me permitieran revivir un año, escogería el que pasé en Piura, en casa del tío Lucho y de tía Olga, estudiando el quinto año de secundaria en el colegio San Miguel y trabajando en La Industria” (183); “El tío Lucho era aficionado a la lectura y de joven había escrito versos [...] Cuando le decía que quería ser un escritor aunque me muriera de hambre [...] me animaba a seguir mis inclinaciones literarias sin pensar en las consecuencias” (185); “El tío Lucho me escuchó leerle *La huida del inca*, y muchos poemas y cuentos” (186). “Mi

predilección por el tío Lucho no sólo se debía a lo cariñoso que era conmigo; también a la aureola aventurera, de vida en perpetua renovación que lo rodeaba” (184); “El tío Lucho me animaba a que fuera un escritor. No era tan ingenuo de aconsejarme que fuera *sólo* un escritor [...]. Él pensaba que la abogacía podía permitirme conciliar la vocación literaria y un trabajo alimenticio y me urgía a que juntara desde ahora para llegar un día a París” (200).

Pero mientras que su abuelo Pedro y su tío Lucho alentaban a MVLL a cultivar las letras, el padre condenaba de manera rotunda esa misma vocación: “Luego, despotricó contra la educación que me habían dado [...] fomentándome mariconerías como decir que de grande sería torero y poeta. Pero su nombre estaba en juego y él no tendría un hijo maricón” (63). Quizás por eso, cuando Belisario experimenta el llamado bloqueo del escritor—una forma de impotencia, de castración intelectual—recurre al consejo de su abuelo:

No eres capaz de escribirla [se dice a sí mismo, refiriéndose a una historia de amor], Belisario. No sabes escribir, te has pasado la vida escribiendo y cada vez es peor. ¿Por qué, abuelito? Un médico, después de extraer cincuenta apéndices y tajar doscientas amígdalas y de trepanar mil cráneos ya hace esas cosas como jugando ¿no es cierto? ¿Por qué, entonces, después de escribir cincuenta o cien historias sigue siendo tan difícil, tan imposible, como la primera vez? ¡Peor que la primera vez! ¡Mil veces más difícil que la primera vez! (*La señorita de Tacna* 47)

No obstante haber invocado al abuelo, enseguida Belisario añade: “¡Abuelo, abuelita: desaparezcan, no me distraigan, no me interrumpan, no me estorben! ¡Váyanse a la mierda, abuelos! ¡Déjenme escribir mi historia de amor! (*Queda meditabundo.*)” (Ibídem 47). Recordemos que el sentimiento de amor-odio del hijo hacia el padre es característico de una relación edípica.

MVLL confiesa que forjó su vocación de escritor como consecuencia de su rebeldía en contra de la autoridad paterna. Aunque este hecho resulte sorprendente a primera vista, no lo es tanto ante la mirada del psicoanálisis, que lo explicaría, probablemente, como la consumación del parricidio simbólico al castrar la voluntad del padre, haciendo que su *modus vivendi* sea precisamente lo que más repudiaba o le prohibía el progenitor:

[Escribir] poemas era otra de esas maneras secretas de resistir a mi padre, pues sabía cuánto le irritaba que yo escribiera versos, algo que él asociaba con la excentricidad, la bohemia y lo que más podía horrorizarlo: la mariconería. Supongo que, para él, si tenían que escribirse versos, algo que no estaba demostrado en absoluto —en la casa no había un solo libro, ni de versos ni de prosa, fuera de los míos, y a él nunca lo vi leer otra cosa que el periódico—, debían escribirlos las mujeres. Que los hombres hicieran eso lo desconcertaba, le parecía una manera extravagante de perder el tiempo, un quehacer incompatible con los pantalones y los huevos [...] Que mi papá pudiera reñirme si me descubría haciendo poemas, rodeaba el escribir poesía de un aura peligrosa, y eso, por supuesto, me enardecía mucho. (*El pez en el agua* 69-70)

Robert Richmond Ellis señala la importancia que jugó el padre de MVLL en la reafirmación de la individualidad del hijo: “The father’s apprehension regarding poetry is not absurd as it sounds, since it is precisely through writing that the young Mario eventually discovers the most efficient means of challenging his tyranny and authority” (227). En este caso, abrazar una profesión que su padre no aprobaba habría sido también la mejor manera que tuvo el hijo de reafirmar su individualidad. Más aún, el éxito que ha logrado MVLL como escritor, haciéndose acreedor a nada menos que al Premio Nobel de Literatura 2010, sería la culminación de su propio patriarcado en

su propio—valga la redundancia—reino (el de las letras). Cuando MVLL se presentó como candidato a la presidencia del Perú en 1990, hacía un poco más de una década que Ernesto Vargas Maldonado, su padre, había fallecido. De no haber muerto Ernesto y de haber Mario ganado las elecciones, este se habría convertido en padre de la patria y, por ende, también en padre de su propio padre. Meras especulaciones.

La rebeldía del pequeño Mario también se extendía al terreno religioso, que es tan íntimo y personal como la vena literaria de un autor:

No había sido, ni en Bolivia ni en Piura, muy piadoso, uno de esos beatitos que abundaban entre mis compañeros de La Salle y del Salesiano, pero en esta primera época en Lima estuve cerca de serlo, aunque por malas razones, pues ésa era una manera discreta de resistir a mi papá. Él se burlaba de lo beatos que eran los Llosa, y de esa mariconería que me habían inculcado de persignarme al pasar delante de una iglesia y de esas costumbres de los católicos de arrodillarse ante esos hombres con polleras que eran los curas. Decía que para entenderse con Dios él no necesitaba intermediarios, y menos a unos ociosos y parásitos con faldas de mujeres [...] En todo caso, nos permitía [a MVLL y a su madre] ir a misa y a veces —yo suponía que por sus celos desmesurados— nos acompañaba él mismo. Permanecía de pie durante todo el oficio, sin santiguarse ni arrodillarse durante la consagración. Yo, en cambio, lo hacía y rezaba con fervor, juntando las manos y entrecerrando los ojos. Y comulgaba todas las veces que podía. Esas demostraciones eran un modo de oponerme a su autoridad y, acaso, de irritarlo. (*El pez en el agua* 55).

El fervor católico que exhibía MVLL frente a su padre era, pues, así como la escritura de poemas, otra de las estrategias del hijo para oponer resistencia a la autoridad paterna. (*La Prensa* 10:20-11:23). “Escribir novelas es un acto de rebelión contra la realidad, contra Dios”, asevera en *Historia de un deicidio* (85). En la actualidad, MVLL declara ser agnóstico. “Cuando se mata al padre se elimina una investidura [...] [M]ás allá de la persona se atacaría a la autoridad que la misma inviste”, señala Cohen (141). Me pregunto: ¿sería el agnosticismo, más que el ateísmo, el “parricidio supremo”, considerando que no se puede matar a un padre cuya existencia se niega?

MVLL relata de la siguiente manera lo que lo motivó a hacerse escritor:

[E]s probable que sin el desprecio de mi progenitor por la literatura, nunca hubiera perseverado yo de manera tan obstinada en lo que era entonces un juego, pero se iría convirtiendo en algo obsesivo y perentorio: una vocación. Si en esos años [de convivencia con su padre] no hubiera sufrido tanto a su lado, y no hubiera sentido que aquello era lo que más podía decepcionarlo, probablemente no sería ahora un escritor. (*El pez en el agua* 101)

Según Ellis, cuando MVLL optó por convertirse en escritor, reafirmandose como un individuo independiente de la voluntad de su padre biológico, “[i]n some sense, however, it is Vargas Llosa’s father who wins in the end. Throughout his long writing career, Vargas Llosa has sought to carry out an extended parricide. But he has actually internalized the dynamic of oppositionality that threatened to destroy him as a child and that now functions as his own means of self-assertion” (234). En efecto, en *La señorita de Tacna* el parricidio simbólico al que alude Ellis se trasluciría en las fallas morales que el autor les atribuye a los dos personajes que simbolizarían la figura

paterna en la vida real del autor—el abuelo Pedro y Joaquín (más claramente el primero que el segundo)—, ya que tales máculas tendrían la intención—consciente o no—de descalificarlos.

Si bien concuerdo con Barthes y con los pensadores de la estética de la recepción en que la generación del significado emana principalmente de la interacción entre el lector y el texto, al cotejar *La señorita de Tacna* con *El pez en el agua* resulta evidente que el autor no ha muerto (en sentido figurado). Pienso que, en algunos casos, como el de MVLL con respecto a *La señorita de Tacna*, el autor no puede ser prescindible en el proceso de significación. Específicamente en relación con el teatro, MVLL declara que lo que le fascina, lo que le hechiza (palabras textuales) es la “posibilidad de mostrar en vivo esa extrañísima dialéctica, esa relación contradictoria, esos cruces y descruces constantes que hay entre lo real y lo irreal, en el arte y en la vida” (*Semana* 101, en Rivera-Rodas 348). Para Guichot, “finalmente, en no pocas ocasiones, al que descubriremos escondido bajo la máscara de diferentes escritores [es] al propio autor” (*La dramaturgia de Vargas Llosa* 88). Como se habrá podido apreciar, el conocimiento de la biografía de MVLL—especialmente de la etapa de su niñez y adolescencia—es más que pertinente y necesario para poder comprender a cabalidad el trasfondo de *La señorita de Tacna*.¹⁵ “Esta obra se inserta en un ambiente [...] que José Miguel Oviedo denomina la ‘tribu familiar’, el elemento autobiográfico que el autor peruano empieza a introducir desde *La tía Julia y el escribidor* (1971)” (ibíd.114).¹⁶

¹⁵ Curiosamente, “Barthes pensaba que para entender a un artista [que no es sino el autor de las obras que produce] había que conocer los aspectos más significativos de su vida, las pequeñas anécdotas que podían ayudar a entenderlos. A estas partes las llamó ‘biografemas’.” (Loesa 4).

¹⁶ En *La dramaturgia de Vargas Llosa* de Guichot, la nota al calce N°345 de la página 184 indica que la fuente es: Oviedo, José Miguel. Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad. Barcelona: Seix Barral, 1982. Impreso.

La ciudad y los perros (1963), en donde Alberto Fernández (El Poeta) es, evidentemente, el áter ego de MVLL, es otro buen ejemplo del “secreto nexo que toda ficción tiene con su anverso y con su antípoda: la realidad real” (Vargas Llosa, *Cartas a un joven novelista* 26).

No obstante lo dicho, lo interesante no resulta de confrontar la biografía del autor con la recreación literaria con el propósito de medir el grado de fidelidad de la segunda, porque en la vida real las elipsis de la memoria biográfica—desde el olvido ordinario hasta la amnesia disociativa que produce el *yo* como mecanismo de defensa—necesitan ser llenados mediante la imaginación:

Para conocer lo que somos [...] no tenemos otro recurso que salir de nosotros mismos y, ayudados por la memoria y la imaginación, proyectarnos en esas “ficciones” que hacen de lo que somos algo paradójicamente semejante y distinto de nosotros. La ficción es el hombre “completo”, en su verdad y en su mentira confundidas. (Vargas Llosa, “Las mentiras verdaderas” 10)

Dejemos que el propio MVLL nos explique mejor “[e]sa reconstitución sediciosa de la vida real en una ficción a la imagen y semejanza de una historia personal” (*La utopía arcaica* 104), que él mismo señale el punto en el que converge todo lo expuesto en el presente ensayo:

El mundo, así forjado de palabra y fantasía, es literatura cuando en él lo añadido a la vida prevalece sobre lo tomado de ella. Ese elemento nuevo, la originalidad de un escritor, resume, con impecable fidelidad, su más íntima historia. Si en ella otros seres humanos se reconocen, leen en ella sus propias vidas, la mentira literaria, como tocada por una varita mágica, deja de serlo y pasa a ser realidad cierta, mito y símbolo en los que el lector reconoce, transustanciados, sus heridas y sus deseos. (Ibídem 103)

Según Freud, “A strong experience in the present awakens in the creative writer a memory of an earlier experience (usually belonging to his childhood) from which there now proceeds a wish which finds its fulfillment in the creative work. The work itself exhibits elements of the recent

provoking occasion as well as of the old memory” (“Creative Writers” 27). Aquí se apreciaría la resurrección del autor que el primer Barthes había condenado a morir simbólicamente.

Freud intenta explicar de dónde proviene la fuente de inspiración del escritor creativo— “We laymen have always been intensely curious to know [...] from what sources that strange being, the creative writer, draws his material” (ibíd. 24)—y logra articular una lógica, aparentemente, bastante razonable:

[P]eople indulge in writing as a means of working their way through a whole range of repressed childhood memories. The cathartic arena of literature, like that of dreams (or the analyst’s chaise longue), is distanced far enough from reality for safely visiting these memories anew. In literature, the subject explores real-life memory traces without fear of undoing the protective realities that he has built up around himself in his day-to-day life: Oedipus kills his father and beds his mother so that Sophocles does not have to, for example. (Johnson 15)

Sin embargo—como bien señala Luke Johnson, el autor de “The Author Is Dead, *But*: A Lacanian Response to Barthes’s Return-to-the-Author Paradox” (2016)—, “[t]he alternative to Freud’s enquiry is not to ask what happened in the author’s life that made him write this text or that text, but what happened in this person’s life that made him write in the first place” (16). Para Johnson, es bastante simple: “Because reading calls for such a response. How else to deal with the alienating experience of reading but by becoming an author? (16). Writing would then be understood as the subject’s attempt to come to grips with his own primal alienation, which, of course, occurs at the exact moment of the death of the author” (16). Es en esa mezcla incontrolable de “verdades y mentiras” que se (con)funden gracias a los “añadidos imaginarios” que aporta el autor, éste queda

despojado de autoridad como exégeta. Es el lector quien debe discernir por sí mismo qué es cierto y qué no, y de qué manera ha de interpretar la obra. En tal sentido, frente a la versión simplificada de la muerte del autor de Barthes, en algunas piezas literarias específicas, más que un frío cadáver el autor puede ser un tibio agonizante.

Obras Citadas

- Barry, Peter *et al.* *Beginning Theory: An Introduction to Literary and Cultural Theory*. Manchester: Manchester UP, 2009.
- Barthes, Roland. "La muerte del autor". *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1999.
- _____. y José Miguel Marinas. *El placer del texto y Lección inaugural*. Madrid: Siglo XXI, 2007.
- Boland, Roy Charles. *Mario Vargas Llosa: Oedipus and the 'papa' State: A Study of Individual and Social Psychology in Mario Vargas Llosa's Novels of Peruvian Reality: from La Cuidad y los perros to Historia de Mayta*. Madrid: Voz, 1990.
- Cantarella, Eva. "Fathers and Sons in Rome." *The Classical World* 96.3 (2003): 281–98. JSTOR
- _____. *Los suplicios capitales en Grecia y Roma: Orígenes de la pena de muerte en la antigüedad clásica*. Madrid: Akal, 1996.
- Cohen, Mirta. *Identidad, subjetividad y lengua de origen*. Buenos Aires: Signo, 2005.
- Cueto Alonso y Úrsula Freundt-Thurne. *Vargas Llosa: La vida en movimiento*. Lima: Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas, 2003.
- Eco, Umberto. *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*. Bloomington: Indiana University Press, 1984.
- Ellis, Robert Richmond. "The Inscription of Masculinity and Whiteness in the Autobiography of Mario Vargas Llosa." *Bulletin of Latin American Research* 17.2 (1998): 223-36. Red.
- Eliot, Thomas Stearns, y Pura López Colomé. *Ensayos Escogidos*. México: UNAM, Coordinación de Humanidades, Programa Editorial, 2000.
- Forgues, Roland. "La dinámica revolucionaria en *Los jefes* de Mario Vargas Llosa". *Letras de Deusto* 9. 17 (1979): 33-51.
- Foucault, Michel y Miguel Morey. *Entre filosofía y literatura*. Barcelona: Paidós, 1999.
- Freud, Sigmund, y A. A. Brill. *Totem and Taboo: Resemblances between the Psychic Lives of Savages and Neurotics*. Nueva York: Vintage Books, 1946.
- _____. "Creative Writers and Daydreaming," en *Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud: IX*, edición y traducción de James Strachey. Londres, Hogarth Press, 1959).
- Guichot Muñoz, Elena. "El teatro vargallosiano de los ochenta: la mujer entre la tinta y la sangre". *Revista chilena de literatura* 80 (2011): 29-50.
- _____. *La dramaturgia de Mario Vargas Llosa: Contra la violencia de los años ochenta, la imaginación a escena*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2011.

La Biblia: Latinoamericana. Ed. Hernán Rodas. Madrid: San Pablo, 1995.

Leichty, Mary M. "The Effect of Father-absence During Early Childhood upon the Oedipal Situation as Reflected in Young Adults". *Merrill-Palmer Quarterly of Behavior and Development* 6.4 (Julio, 1960): 212-17.

Loeza, Guadalupe. "En el clóset / Biografemas." *Reforma*, Jul 18, 2010.

Otero Luque, "Borges, uno de los tantos autores de 'Pierre Menard, autor del Quijote'." *Argus-Artes & Humanidades*, vol. 6, no. 22, 2016, pp.1-17.

Paul, Veyne. *A History of Private Life: from Pagan Rome to Byzantium*. Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard UP, 1987.

Abellán, Pérez J, Costa J. Bustamante, Costa J. Bustamante, Calabozo B. Justel, Castellanos A. J. Martín, Castellanos A. J. Martín, F. N. and Basanta F. N. Velázquez. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1998.

Reverte Bernal, Concepción. "La problemática de la mujer en el teatro de Vargas Llosa. *Estudios de la Universidad de Cádiz ofrecidos a la memoria del profesor Braulio Justel Calabozo*. Ed. Javier Martín Castellanos, Fernando Velázquez Basanta y Joaquín Bustamante Costa. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1998, pp. 409-420.

Rivera-Rodas, Oscar. "La dramática de la reflexión existencial". *Alba de América: Revista Literaria* 7.12-13 (1989): 347-72.

Selden, Raman, Peter Widdowson y Peter Brooker. *La teoría literaria contemporánea*. Barcelona: Ariel, 2010.

Vargas Llosa, Mario. *Cartas a un joven novelista*. Barcelona: Ariel, 1997.

_____. *El pez en el agua: Memorias*. Barcelona: Seix Barral, 1993.

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

_____. *La señorita de Tacna*. Barcelona: Seix Barral, 1982.

_____. *La utopía arcaica: José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. Lima: Alfaguara, 2008. 103.

_____. "Mario Vargas Llosa, un hombre agnóstico". *La Prensa*. 24 de noviembre de 2011. Entrevista. Red. <http://www.prensa.com/redaccion_de_prensa-com/Mario-Vargas-Llosa-hombre-agnostico_2_3258444125.html>