

Función de la metadiégesis en el marco
de una novela: *La tía Julia y el escribidor*.
Mario Vargas Llosa.

Luis Quintana Tejera¹

Introducción

El acto de escribir implica no sólo la necesidad de transmitir conceptos, sino también involucra la manera en que estas ideas se transfieren al abstracto lector. En Vargas Llosa (MVLl) el movimiento narrativo se desenvuelve por los tortuosos caminos del ludismo personal; informa, cuestiona, sugiere, complica, enreda y, finalmente, concluye de tal forma que el lector se descubre de pronto perdido en medio del laberinto que preconcebidamente ha generado el narrador.

En su libro de 1974, José Luis Martín adelantaba una de las características sobresalientes de la narrativa de Vargas Llosa al decir:

Los argumentos de las novelas de Vargas Llosa están estructurados geoméricamente, como si el autor intentara levantar planos arquitectónicos en la dimensión literaria tiempo-espacial. Su geometría estética tiene, como todo arte barroco –en este caso neobarroco–, la meta de transformar el caos en cosmos, cristalizándose así el clásico desorden ordenado.²

Esto sucede en *La tía Julia y el escribidor*³, relato que a través del título anuncia cuáles han de ser los dos senderos principales por los que la historia se desenvolverá en medio de una organización de lo contado que en mucho responde a ese esquema "geométrico" aludido por el autor

¹ Dr. En Letras por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Catedrático de la Facultad de Humanidades de la Universidad Autónoma del Estado De México. Miembro del Sistema Mexicano de investigadores Nivel 1. qluis11@hotmail.com

² José Luis Martín. *La narrativa de Vargas Llosa*, Madrid, Gredos, 1974, [Biblioteca Románica Hispánica], p. 171.

³ Mario Vargas Llosa. *La tía Julia y el escribidor*, Barcelona, RBA, 1995, .

citado *supra* Como si no representara suficiente complicación, a la disyuntiva apuntada desde el título, deberá agregarse el manejo de la diégesis desde la doble perspectiva de un relato central que ocupa los capítulos impares de la novela y varios relatos secundarios –enajenantes metadiégesis⁴– que ocupan los capítulos pares y que corresponden a un segundo momento de la estructura narrativa.

A la tía Julia –protagonista, o mejor deuteragonista⁵ en esta curiosa tragicomedia doméstica– le falta el primer actor que es justamente el narrador focalizador interno fijo que cuenta los acontecimientos al menos desde la diégesis⁶. El escritor, en cambio, es un personaje aparentemente secundario, una suerte de tritagonista⁷ dramático que va y viene por el relato y quien resulta a la postre –en el contexto de su propia historia– protagonista definitivo.

Son estos últimos como ríos subterráneos que se desplazan por la novela y lo invaden todo, reclamando la presencia de ese obsesivo enemigo de los argentinos, el cual

⁴ Dentro de un relato pueden darse diferentes historias con diferentes narradores. Tales circunstancias se manifiestan estratificadas: hay niveles de inserción de unas narraciones en otras. En la propuesta de Genette el nivel más externo es el *extradiégético* [...]. Toda otra historia que se incluya en esta diégesis primaria pertenecerá a un relato intradiégético o diegético. Si dentro del relato intradiégético se presenta otro, este último será *metadiégético*, que puede a su vez contener uno meta –metadiégético, etcétera. Gérard Genette. *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, citado por Luis Quintana Tejera. *Nihilismo y demonios*, Toluca, UAEM, 1997, p. 67.

⁵ Utilizamos el término “deuteragonista” con el sentido que se le da en la tragedia griega de segundo actor y con un alcance naturalmente metafórico. “(Esquilo) es propiamente el creador de la tragedia griega. Con el agregado de un segundo actor –deuteragonista– y más adelante de un tercero (en esto último precedido por Sófocles), hizo posible el verdadero diálogo, en obsequio del cual se redujeron gradualmente las partes corales, muy extensas al principio. Wilhelm Nestle. *Historia de la literatura griega*, trad. Eustaquio Echauri, Barcelona, Labor, 1959, pp. 116-117.

⁶ Diégesis. En una obra literaria, desarrollo narrativo de los hechos. Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*, vigésima segunda edición, Madrid, Espasa Calpe, 2001, p. 820. Por extensión, aludimos a la historia central o principal en un relato.

⁷ Tercer actor.

encierra muchos misterios que se irán revelando paulatinamente mientras esas corrientes fluviales se deslizan y cobran mayor sentido en la narración.

Con el mismo alcance trágico mencionado en el momento de aludir a los personajes, podemos agregar también el factor anagnórisis –reconocimiento– que se manifiesta a medida que las claves numerosas son reveladas al lector atento.

Por otro lado, ese narrador focalizado en quien cuenta y que es al mismo tiempo el *alter ego* del escritor, parece perder por momentos su condición individual para saltar a una categoría omnisciente que le permite conocer mucho más de lo que un parcial focalizador interno podría alcanzar.

En relación con esta novela señala Raymond L. Williams:

La publicación de *La tía Julia y el escribidor* marca un nuevo y notable cambio en su trayectoria como novelista. [...] En *La tía Julia y el escribidor* el acto mismo de la creación es su tema consciente y premeditado.⁸

Ampliando el panorama de recepción de la obra general del escritor peruano y aportando al mismo tiempo un juicio de valor sobre esta creación, bien fundamentado, dice Roy Boland:

Las novelas de Vargas Llosa configuran una "comedia humana" poblada por los mismos o similares personajes en ambientes que son iguales o parecidos: militares, curas y monjas, terrucos y golpistas, hijos torturados y padres tiránicos, mujeres humilladas [...] los narradores protagonistas que son y no son el autor, Lima, Piura, la selva, la sierra.⁹

De esta manera alude el crítico no sólo a los posibles narradores ya mencionados, sino también a los personajes y espacios que cobrarán un sentido muy particular

⁸ Raymond L. Williams. *Vargas Llosa: otra historia de un dei cidi o*, México, Taurus, 2001, p. 189.

⁹ Roy Boland. *Una rara comedia. Visión y revisión de las novelas de Mario Vargas Llosa*, Bogotá. Editorial Board, 2003, p. 124.

a medida que la máquina de novelar imponga sus propias condiciones.

Función de la metadiégesis

Si nos interrogamos acerca de la función que una metadiégesis cumple en el relato, la respuesta no puede ser sencilla. Desde *Las mil y una noches*¹⁰ hasta la *Divina Comedia*¹¹ inclusive, estos meta relatos han cumplido una tarea diversificadora y ejemplar. Cuando Sherezada narra la interminable historia que salvará su vida al mismo tiempo que le otorgará un sentido diferente a ésta, se entrega a una de las características de la metadiégesis que es el ludismo; al contar juega a vivir, mejor aún, juega a sobrevivir y, sin darse cuenta siquiera, lo que sólo constituía un acto de supervivencia se convierte en la acción que le dará sentido pleno y total a la existencia que la dulce reina llevaba. Sus anécdotas la revelan como una narradora ejemplar, al mismo tiempo que le permiten llegar a la comprensión del otro, de ese oído receptor que pasa de la indiferencia inicial a un movimiento de compromiso con quien lo ha cautivado.

En la *Comedia* del florentino, más exactamente en el Infierno, las metadiégesis elaboran una cadena de dolor, en donde interminables eslabones cuentan la historia del individuo sufriente. Los condenados –cada uno a su manera– ofrecen al viajero innumerables puntos de vista en torno a los sucesos que debieron enfrentar mientras vivieron y pecaron. Baste un ejemplo: cuando Francisca explica los entretelones de su historia confiesa su verdad mientras Paolo –el amante– derrama lágrimas sobre su inexcusable destino¹².

Meta relatos en La tía Julia...

¹⁰ Anónimo. *Las mil y una noches*, trad. cedida por la editorial Ramón Sopena, Barcelona, Óptima, 2003.

¹¹ Dante Alighieri. *La Divina Commedia*, Milano, Sonzogno, 1954.

¹² *Ibidem*, pp. 48-49.

No es nuestra intención crítica analizar cada uno de los nueve meta relatos, sino tan sólo presentarlos, valorarlos en su conjunto y extraer de ellos una serie de conclusiones que nos permitan entrar de lleno en la técnica creadora y, de alguna manera desestabilizadora de escalas axiológicas, que emplea el escritor disfrazado de narrador.

Incluiremos también factores que son definitivos e importantes para el contexto total, así como nos centraremos en reflexiones que se deriven de las múltiples contradicciones que anidando en la mente de Pedro Camacho se desplazan hacia los personajes y generan verdaderos caos en la descripción.

Primera metadiégesis.

El Dr. Alberto de Quinteros es un observador escasamente comprometido con los acontecimientos y que vive en una edad en la cual puede sentirse más libre que muchos otros. Los *leitmotiv* –verdaderas obsesiones¹³ pueden resultarle al novato lector como parte de una técnica del narrador, que este mismo lector se propone desenmascarar posteriormente. Cuál no ha de ser su sorpresa cuando descubra que estas anécdotas son parte de los radioteatros y por lo tanto han nacido de la mente del boliviano aplaudido por las multitudes sedientas de Lima. En estas narraciones emergen relatos desestabilizadores de moralidades, verdaderas irreverencias que azotarían las mentes equilibradas de cualquier individuo tradicional. Es el caso de Elianita –sobrina del doctor

¹³ Sólo por mencionar algunas de estas ideas recurrentes aludimos a los cincuenta años como la edad ideal del hombre, a las cincuenta sentadillas que muchos de ellos son capaces de practicar y a los rasgos definitorios de la idiosincrasia de estos personajes que estarán dados por aquellos referentes que incluyen: "frente ancha, nariz aguileña, mirada penetrante, rectitud y bondad de espíritu". Cual nuevo Homero recurre Pedro Camacho a frases idénticas que le permitan recordar, mediante la repetición, cuáles serán los contenidos que a ellas siguen o anteceden según sea el caso.

Quinteros— y sus amores incestuosos con el hermano, Richard; estas relaciones —que han derivado en la concepción de una hija— escandalizarán al medio familiar y social, quienes se verán obligados a entregar en un convento a la hija del pecado.

Segunda metadiégesis

El sargento Lituma.

Si el Dr. Quinteros se movía en la esfera de la Medicina, así como también en el medio social, el sargento Lituma representa el poder policiaco, o al menos él lo cree de esta manera y se halla comprometido con una determinada moral profesional que lo guía en todo momento. Cuando descubre y arresta a aquel negro desnudo que no habla español y que tan sólo emite sonidos ininteligibles, su vida personal y profesional cambia totalmente. El negro se vuelve una verdadera obsesión en su existencia y los lectores pueden leer esta historia hasta el momento en que el sargento Lituma y un ayudante conducen al negro por las calles de Lima en dirección a un basurero en donde se supone que deberán matarlo para no contaminar aún más la atmósfera ya de por sí corrupta de la gran ciudad. En el momento de concluir esta metadiégesis el narrador recurre —al igual que en la anterior— a una serie de preguntas que en ese momento no tienen respuesta. Es obvio que estas interrogantes corresponden a las emisiones por entrega de los radioteatros, que al cerrarse con semejantes reticencias pretenden motivar al radioescucha para que siga oyendo y al lector para que siga leyendo. Más allá de la broma implícita que esto conlleva, es cierto que el lector comienza a coparticipar en un mundo enajenante que se complica cada vez más a medida que avanza el desarrollo de la novela.

Tercera metadiégesis

El Dr. Don Pedro Barreda y Zaldívar.

Es éste un hombre de leyes y no sólo tiene en común con los dos personajes anteriores la edad de cincuenta años, sino también coinciden en un carácter inflexible aplicado a la causa que defienden. Su antagonista es un testigo de Jehová – Gumerciendo Tello– que supuestamente ha violado a una niña de trece años, abusando así de la confianza que los padres de la menor habían depositado en él. Sarita Huanca Salaverría es la mencionada menor y basta que ella comparezca ante la autoridad, para que ambos –juez y secretario– escuchen su confesión inculpativa y surja la duda en torno a quién realmente ha sido violado. Se introduce un factor cómico al describir a Sarita como una auténtica "Lolita" de esas que los norteamericanos han creado en su literatura.

Cuando Gumerciendo Tello defiende su causa y niega la acusación, parece entronizarse la imagen de alguien tan inocente que ni siquiera cabe en su mente la más mínima posibilidad de haber cometido el hecho de que se le acusa. Gumerciendo, finalmente, con un cortapapeles tomado del escritorio de juez amenaza con cortarse su órgano genital para convencerlos de esta forma que él no ha usado el pene con fines tan indignos. La historia vuelve a cortarse, pero lo hace ahora con un sesgo más cómico a pesar del dramatismo de la situación.

Hasta este momento hemos visto a un médico, un sargento y un juez; curiosamente los elementos que funcionan como desestabilizadores sociales no están en ellos, no son ellos, sino aquellos otros factores que los rodean o con los que tienen que ver de un modo u otro: Elianita y sus amores incestuosos; el negro calato y su extraña procedencia; la

niña experta que parece funcionar como una ironía al presentarla como supuestamente violada.

Cuarta metadiégesis

Don Federico Téllez Unzátegui.

La reiteración de los motivos ya conocidos parece recordarnos que estas historias no pertenecen al género serio de la novela, sino que integran su contexto en el marco de una representación menor como lo es, lo vamos descubriendo poco a poco, la radionovela. En ésta se usa y abusa de una serie de lugares comunes que tienen como posible finalidad no sólo ubicar al radioescucha, sino también proporcionar un toque de humor que únicamente el habitué de este género podrá reconocer.

Por ello, Federico Téllez tiene también cincuenta años y su descripción obedece casi exactamente a los términos lingüísticos ya utilizados.

Por supuesto nos enteraremos además que este referente de la edad forma parte de una de las recurrentes obsesiones del narrador oculto que representa Pedro Camacho.

De todas formas, la vida de este personaje se ha caracterizado desde hace ya cuarenta años por su entrega a una extraña cruzada contra los roedores. Al analizar las causas y consecuencias de este hecho, descubrimos una historia dolorosa que encuentra su punto de apoyo en parte del relato cuando dice quien cuenta los acontecimientos: "Fue allí, en una cabaña de troncos y palmas, donde una noche cálida las ratas se comieron viva, en su cuna sin mosquitero, a la recién nacida María Téllez Unzátegui"¹⁴

Esta muerte generará acciones de venganza que marcarán toda la vida profesional del personaje. Serán cuarenta años

¹⁴ Mario Vargas Llosa. *Op. Cit.*, p. 169.

dedicados a esta cacería. En el orden familiar, se casará con doña Zoila Saravia Durán, con quien tendrá cuatro hijos –dos varones y dos mujeres–, los cuales no han de responder para nada a las ilusiones que el padre había depositado en ellos.

La historia se cierra con igual reticencia que las anteriores y nos quedamos a la espera de saber si don Federico Téllez Unzátegui fue asesinado por sus cuatro hijos y esposa o si consiguió escapar de la muerte.

Quinta metadiégesis

Lucho Abril Marroquín y su prolongada tragedia filicida.

Al contar en el capítulo X la anécdota relativa a Lucho Abril Marroquín nos encontramos con la tragedia de un hombre relacionado de una forma u otra con tres mujeres: una niña atropellada; su esposa, la rubia francesa; y su psicoanalista, la doctora Lucía Acémila.

En un accidente automovilístico mata a una niña y a su vez es arrollado él y un guardia civil que había acudido al lugar de los hechos. Llama la atención el toque de humor negro que es dado advertir en el narrador cuando relata estos hechos:

Mucho después sabría que había sido arrollado, no porque existiese una justicia inmanente, encargada de realizar el equitativo refrán "ojo por ojo, diente por diente", sino porque al camión de las minas se le habían vaciado los frenos. Y sabría también que el guardia civil había muerto instantáneamente desnucado y que la pobre niña –verdadera hija de Sófocles–, en este segundo accidente (por si el primero no lo había conseguido), no sólo había quedado muerta, sino espectacularmente alisada al pasarle encima, carnaval de alegría para los satanes, la doble rueda trasera del camión.¹⁵

Inclusive la intertextualidad manifiesta es paródica también, porque la premeditada alusión a Sófocles cumple con la finalidad de ubicar y resaltar –en términos

¹⁵ *Ibi dem*, p. 213.

escandalosamente patéticos— el hecho de haber sufrido dos tragedias casi simultáneas en un lapso muy breve. La irreverencia del narrador vuelve a quedar de manifiesto, quien interpreta los hechos de una forma tan *sui generis* que parece no involucrarse con estos acontecimientos.

Lucho Abril, en cambio, sí resultará terriblemente afectado y en su vida futura no tendrá paz: surgirán conflictos con su esposa derivados del comportamiento extraño que adopta después de su recuperación física, llegando ésta a abortar a su —probablemente— hija.

Es así que aparece en escena la doctora Acémila quien no sólo posee un curioso apellido, sino que además recurre a métodos nada ortodoxos en el tratamiento de la enfermedad de Lucho Abril. Finalmente consigue devolverlo a la vida activa luego de un largo proceso a través del cual lo cura de su miedo a viajar en auto y de la obsesión de crimen.

Conviene hacer referencia al tema que bien podríamos denominar infantofobia, en donde el narrador reincide en su actitud irreverente y atenta contra el esquema axiológico dominante en relación con el tema. Todos pensamos —quiero creerlo así— en el niño como la esperanza del futuro y la realización de la humanidad. Quien narra ve en los niños una suerte de peligro latente contra el que debemos defendernos. Su argumentación resulta fundamentada en cuatro o cinco aspectos relevantes:

1. Los niños son particularmente ruidosos.
2. Como carecen de razón no comprenden cuánto pueden llegar a molestar con sus gritos. Es imposible persuadirlos de las virtudes del silencio.
3. Tardan demasiado en valerse por sí mismos.

4. Todo lo rompen y ensucian.
5. Suelen electrocutarse al meter los dedos en el enchufe con todas las "molestias" derivadas de tal hecho.

Pecaríamos de ingenuos si no viéramos en estos referentes una profunda ironía que pretende recoger aquello que muchas personas llegan a pensar agobiados por la excesiva actividad de la mayoría de los niños.

Otro aspecto que es preciso mencionar tiene que ver con una terrible confusión del enajenado narrador quien nos ubica a Lucho Abril regresando por fin a su trabajo en los Laboratorios y besando las manos de su jefe quien ahora es Federico Téllez Unzátegui, el mata ratas. Este hecho puede por un instante desconcertar al lector, pero finalmente resulta cómico ver al "asesino de niñas" convertido en un exterminador de roedores, al menos en la imaginación enferma de Pedro Camacho.

En fin, todo lo recupera incluida su esposa francesa quien nuevamente queda embarazada. Nada más sabemos, puesto que la reticencia final, llena de las conocidas preguntas sin respuestas, nos ubica a Lucho Abril nuevamente en el diván de Acémila para plantearle ahora su problema de infantilismo y su tendencia a ser un reincidente infanticida potencial.

Sexta metadiégesis

Los Bergua.

Esta familia está integrada por un padre -Sebastián-; la esposa -Margarita- y una hija -Rosa-.

Ellos son los administradores de la Pensión Colonial que se halla en una humilde construcción a punto de derrumbarse ubicada en el centro polvoriento de la ciudad de Lima.

Sólo deseamos resaltar que el discurso del narrador se vuelve más agudo y veladamente insinuante cuando cuenta las

historias de cada uno de los miembros de la familia. Pero corresponde decir también que este discurso se reviste de un carácter sutilmente cómico, capaz por sí solo de hacer reír a quien lo lea con atención y compromiso.

Algunos ejemplos de ello:

1. Su hija, una doncella de cuarenta años que responde al perfumado nombre de Rosa.
2. La señora Margarita Bergua [...] curiosamente huele a gato (ya que no hay gatos en la pensión).
3. No permite que ningún pensionista se bañe sino el primer viernes de cada mes y ha impuesto la argentina costumbre —tan popular en los hogares del hermano país— de no jalar la cadena del excusado sino una vez al día.
4. Lima era un antro de un millón de pecadores y todos ellos, sin una miserable excepción, querían cometer estupro con la inspirada ayacuchana.

Ahora bien, la historia contada tiene —así lo vemos nosotros— dos vertientes esenciales; por un lado, la malograda vocación artística de Rosa Bergua; por otro, la tragedia de la familia protagonizada por la llegada a la pensión de Ezequiel Delfín.

En pocas palabras, Rosa intenta estudiar en la ciudad de Lima, pero lo que sus padres le oían contar —numerosos intentos de abusos sexuales de los ciudadanos contra su persona— los convence de encerrarla en la pensión y contratar para ella una maestra de piano que vendría al domicilio. Pasan así los tiempos implacables y la pobre Rosa después que han transcurrido veinticinco años, ya no posee nada que los

hombres lleguen a codiciar; sólo ha quedado su himen intacto lo cual, comenta el narrador "a estas alturas ya la cosa no tiene mucho mérito, porque fuera de ese atractivo [...] la ex pianista [...] carece de otros que ofrecer."¹⁶ (p. 254).

En cuanto al segundo aspecto señalado, la tragedia es protagonizada por Ezequiel Delfín, Sebastián Bergua y su esposa Margarita. Imprevistamente una noche Ezequiel intenta matar a don Sebastián y le infringe catorce o quince puñaladas dejándole inconsciente; después arremete desnudo contra la señora Margarita tratando de violarla ante el asombro del narrador quien no acierta a entender el por qué de la elección del trasgresor, dado que bien podía haber escogido a cualquiera de las mujeres que en ese momento se encontraban en la pensión, incluida –por supuesto– Rosa Bergua. ¿Por qué procedió así contra una lisiada y definitivamente fea mujer? Los hechos quedan ocultos en esa nebulosa que el narrador prefiere otorgar al marco de los acontecimientos contados y nuevamente una profunda ironía irrumpe cuando convoca al lector a la risa.

Desde el punto de vista narrativo el otro hecho que debe señalarse es que Ezequiel Delfín es confundido por quien cuenta los hechos con Lucho Abril Marroquín, el filicida de la quinta metadiégesis, generando de esta manera un enajenado caos en medio del relato al permitir el retorno de Lucho Abril para sustituir a otro aprendiz de asesino como lo era Ezequiel Delfín.

Séptima metadiégesis

El reverendo padre Seferino Huanca Leyva.

El reverendo padre Seferino es un sacerdote muy a su manera que vive en constante enfrentamiento con las

¹⁶ *Ibi dem*, p. 254.

autoridades religiosas de quien depende, mientras el narrador comienza más que nunca a confundir las historias y entremezclarlas.

Octava metadiégesis

Joaquín Hinostroza Bellmont, el árbitro de fútbol.

Joaquín es un niño rico a quien sus excentricidades lo terminan convirtiendo en árbitro de fútbol ante el asombro de sus padres que esperaban de él mucho más. Está relacionado con Sarita Huanca Salaverría, apasionada jugadora de fútbol que el narrador confunde tercamente con la Sarita de la tercera metadiégesis ya señalada.

Novena metadiégesis

Crisanto Maravillas.

Por último, Crisanto Maravillas, el bardo de Lima que hará estremecer los estadios con su canto.

Historias, confusiones y otros errores del narrador

Después de haber presentado en apretada síntesis algunos de los contenidos desarrollados en las nueve metadiégesis, recapitulemos.

Se narran así las historias de varios personajes que no sólo lo son de la novela, sino también de los radioteatros creados por Pedro Camacho, de acuerdo con lo ya adelantado *supra*. El narrador de estas anécdotas es omnisciente, pero detrás de él se oculta la figura monstruosa de Pedro Camacho, quien maneja los hilos del relato de una forma magistral y convincente –al menos al principio– y que luego se hunde él mismo en esos pantanos misteriosos de la narración hasta llegar a confundir personajes, situaciones y anécdotas.

Desde el inicio, Alberto de Quinteros es un médico que luego reaparecerá en varios momentos de las historias posteriores. El sargento Lituma y el teniente Jaime Concha –cambiando de grados y funciones– renacerán unidos por el

hilo conductor que para ellos representa el negro inmigrante de la segunda metadiégesis. Don Pedro Barreda y Zaldívar unido a Gumercindo Tello constituirán el punto de referencia de la tercera meta historia y tendrán que ver, de manera diferente, con la supuesta violación de Sarita Huanca Salaverría.

A su vez, Don Federico Téllez Unzátegui y su extraña cruzada contra los roedores incorpora una nueva dosis de ficción al agobiante relato. Su madre –Mayte Unzátegui– no sólo cumplirá este papel, sino que además retorna con la máscara de la millonaria que apoya y promueve la carrera sacerdotal del padre Seferino Huanca. Y como si no fuera suficiente con esto, ella es también prostituta seductora que pretende desestabilizar la figura casta del padre Huanca.

Lucho Abril Marroquín, el filicida, se integra al relato a partir de la quinta metadiégesis unido a la Dra. Lucía Acémila, su psiquiatra. Ambos serán la fuente de agudos motivos de confusión en la mente del cuenta historias boliviano.

En fin, los Bergua –padre, madre e hija, curiosa e irreverente trinidad–, con el agregado del necesario antagonista, Ezequiel Delfín, tejen una historia inconcebible, rara y plagada de contradicciones, de la cual ya hemos comentado *supra* lo suficiente. Además, en las numerosas tragedias que al final de su cordura llega a elucubrar Pedro Camacho, los Bergua mueren dos veces: en el estadio de fútbol donde arbitraba Joaquín Hinostroza y en el concierto de Crisanto Maravillas.

En la séptima metadiégesis, la del padre Seferino, reaparece Jaime Concha quien es confundido con el sargento Lituma y, Ezequiel Delfín, que ya no es el violador de la

señora Margarita, resulta transformado en el jefe de la banda que intenta matar al padre Huanca.

El árbitro Hinostroza perdidamente unido a la figura marimacha de Sarita Huanca –la otra Sarita de la novela– integra un relato en donde también la ironía y la comicidad se dan citas revestidas de grandiosidad elocuente. Es conveniente hacer notar que a esta altura del relato el confundido narrador ha olvidado que Sarita Huanca fue la niña supuestamente violada de la tercera meta historia y la confunde ahora con la feroz jugadora de fútbol quien encierra en su pasado un incesto y un embarazo maldito, es decir, Elianita de la primera metadiégesis renace enredada con la historia de Sarita.

Por último, Crisanto Maravillas, el bardo de Lima en quien no se cumple la máxima romana *mens sana in corpore sano* se encarga de cerrar la cadena de historias que se narraron inconteniblemente en los capítulos impares de esta sensacional novela.

Algunas diferencias y semejanzas entre las historias contadas.

1. Los personajes centrales son hombres, por lo que se acentúa así la tendencia machista y misógina del narrador quien no es otro que Pedro Camacho, eternamente enemistado con los argentinos.
2. Prepondera la actitud irreverente, casi sacrílega de quien narra, el cual desde su poderosa figura de cuenta historias arremete contra paradigmas morales, condicionantes sociales, esquemas axiológicos; algunos ejemplos de ello: el incesto de los hermanos y sus consecuencias, el odio a los niños, la muerte de éstos como una opción válida, el padre Seferino Huanca y su "castidad activa".

3. Federico Téllez Unzátegui y Sebastián Bergua poseen una idéntica escala axiológica y reaccionan vehementes ante el mal ejemplo de sus hijas "inmorales".
4. Rosa Bergua y Sarita Huanca Salaverría —me refiero a la de la tercera meta historia— poseen una imaginación semejante para ver en todo hombre a un posible violador de sus atributos femeninos. Son auténticas mitómanas que disfrazan en sus relatos la verdadera intención de sus existencias.
5. En esta extensa galería de personajes masculinos todos ellos representan una u otra forma de poder fundamentado en la profesión o encargo que desempeñan: el Dr. Quinteros y la medicina; Lituma y Concha, delegados de las fuerzas del orden; Don Federico Téllez, el poder económico tras una extraña causa; Lucho Abril Marroquín, la posibilidad cierta de otorgar la vida y la muerte; Sebastián Bergua y la organización familiar en busca de un orden que podría traerles la felicidad; el padre Seferino Huanca y la revolucionaria organización religiosa; Joaquín Hinostroza Bellmont y su capacidad de organización y mando en la cancha; El bardo de Lima y el poder de su canto.
6. Algunas de las mujeres en el relato: Elianita parece ser la mayor trasgresora en el orden moral debido precisamente a sus relaciones incestuosos con su hermano; de todas maneras se observa en ella una clara disposición para actuar de acuerdo con sus sentimientos y no con base en la regla axiológica que los regula. La pregunta que subyace aquí es: ¿Acaso no somos todos los hombres en algún

momento de nuestras vidas violadores de normas establecidas? Algunas de estas normas son más radicales que otras, pero resultan al fin y al cabo leyes morales que deberían regir nuestro comportamiento si nos ajustáramos a un rígido "deber ser"; pero no todo en la existencia humana responde a esta consigna; las excepciones pueden ser a veces escandalosamente radicales, pero existen, están allí. Por eso compartimos la opinión de José Luis Martín -citada *supra*- cuando hace referencia a un desorden ordenado -valga el oxímoron-, que encabeza comportamientos humanos en el contexto de muchas novelas del autor aquí trabajado.

Las "Saritas" y las "Mayte" se integran en un mundo de duplicaciones cada vez más frecuente; y lo peor, en la mente enajenadamente lúcida de Pedro Camacho ellas cumplen roles diferentes, inclusive papeles que entre uno y otro llegan a contraponerse.

En fin, Rosa Bergua, la abortada pianista, vive el conflicto de la necesidad del otro, aún cuando se lo llega a imaginar no como el novio ideal, sino como el violador de espacios íntimos que viene a recordarle que ella "existe" aunque más no sea para funcionar como una suerte de "objeto sexual" codiciado; lo mismo sucede con la primera de las Saritas supuestamente violada por Gumercindo Tello. Ambas se unen en esa necesidad de ser deseadas y no se resisten a pasar por el mundo con un himen intacto, que al final de cuentas para nada les ha de servir en la edad madura.

7. Otro aspecto que entendemos importante tiene que ver con los apellidos y con el uso frecuente del "don" o "doña" que constatamos en el relato. Creemos que estos apellidos resonantes y arcaicos aluden a una rancia aristocracia venida a menos. De nuevo comprobamos que lo que fue deja de ser y se pervierte bajo el influjo del tiempo destructor.
8. Queremos insistir, a su vez, que detrás de la aparente locura de Pedro Camacho emerge una curiosa forma de lucidez semejante a la de don Quijote. Esta luz nos conduce al universo en donde las apariencias pueden reflejar la realidad. Los personajes y sus conflictos, las reapariciones y las muertes repetidas, las trasgresiones morales y éticas, en fin, la múltiple cita de acontecimientos insólitos no hacen más que revelar que nos encontramos en un mundo en donde no todo lo que "es" realmente "es". Resulta así la imagen de los molinos de viento de la obra cervantina mencionada que siendo "máquinas infernales" para la visión del hidalgo cumplen también con la función de aportar algo diferente, en la medida en que son producto de una técnica evolucionada.¹⁷

Conclusiones

Llegamos al fin del análisis propuesto en el título. Hemos recorrido diversos momentos temáticos fundamentados en citas bibliográficas que consideramos esenciales y muy apropiadas.

¹⁷ Cfr. Luis Quintana Tejera. *Las máscaras en el Quijote*, México, Eón / UTEP, 2005, pp. 63-74.

Partimos del título de la novela para marcar la bipolaridad presente en ella, la cual se aúna a la división alterna de los capítulos.

Con apoyo en los conceptos de *diégesis* y *metadiégesis* y dedicándonos al análisis de estas últimas, hallamos que en ellas afinca una de las venas más ricas del texto vargasllosiano. A través de un cabalístico *nueve* revisamos historias que plantean igual número de acontecimientos. Buscamos en ellas semejanzas y diferencias para concluir que el tema de la enajenación es más aparente que real. Pedro Camacho –uno de los narradores de la novela– crea historias insólitas, genera respuestas aprobatorias de sus radioescuchas, crece como cuenta relatos, y poco a poco se va transformando y va cambiando también al universo desde su perspectiva de hombre loco. Los temas abordados resultan al principio coherentes, pero cuando esa coherencia comienza a difuminarse por los laberintos de la anécdota, llegamos a resultados altamente lúdicos que revelan una interpretación del cosmos basada en la contradicción y el desorden.

Por último, la capacidad de contar de Vargas Llosa es infinitamente lúdica; resiste cualquier prueba y revela que su obra tiene un lugar merecidamente ganado en el futuro de la literatura mundial.

Bibliografía

. Alighieri, Dante. *La Divina Commedia*, Milano, Sonzogno, 1959.

. Anónimo. *Las mil y una noches*, trad. cedida por Editorial Ramón Sopena, Barcelona, Óptima, 2003.

- . Boland, Roy C. *Una rara comedia. Visión y revisión de las novelas de Mario Vargas Llosa*, Bogotá, Editorial Board, 2003.
- . Martín, José Luis. *La narrativa de Vargas Llosa*, Madrid, Gredos, 1974 [Biblioteca Románica Hispánica].
- . Nestle, Wilhelm. *Historia de la literatura griega*, trad, Eustaquio Echaury, Barcelona, Labor, 1958.
- . Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*, 22ª edición, Madrid, Espasa Calpe, 2001.
- . Quintana Tejera, Luis. *Nihilismo y demonios (Carmen Laforet: técnica narrativa y estilo literario de su obra)*, Toluca, UAEM, 1997.
- *Las máscaras en el Quijote. Antítesis e intertextualidad*, México, Eón / UTEP, 2005.
- . Vargas Llosa, Mario. *La tía Julia y el escribidor*, Barcelona, RBA, 1995.
- . Williams, Raymond L. *Otra historia de un deicidio*, México, Taurus, 2001.