

¿Quién mató a Palomino Molero? La cuestión es el texto*

Este que ves engaño colorido
que del arte ostentando los primores,
con falsos silogismos de colores
es cauteloso engaño del sentido;
...
es cadáver, es polvo, es sombra, es nada.
(Sor Juana, «A su retrato»).

La filosofía persistentemente, y con la ayuda del alegato de verdad, debe proceder interpretativamente sin poseer nunca una clave efectiva de interpretación; a la filosofía nada más les es dado pasajeras, evanescentes huellas en las figuras enigmáticas de lo que existe y de sus asombrosos entrelazamientos, así, tan pocos «resultados» se le concede, así, siempre debe comenzar de nuevo.

Theodor Adorno, «Die Aktualität der Philosophie»

Los epígrafes de este encuadre, a pesar de su distancia temporal y genérica, coinciden en la medida en que ambos reflexionan en el tema central del actual debate epistemológico que preocupa a la cultura occidental: el acceso a la verdad fenoménica a través de la representación artística, la especulación filosófica o el análisis científico. En los versos del soneto de Sor Juana leemos que tanto el sujeto representado como el signo representante son en última instancia diseños falaces por corresponder a un trasfondo pasajero e insubstancial. La reflexión de Adorno propone la categoría de provisionalidad al análisis interpretativo puesto que el objeto estudiado sólo le ofrece a la filosofía una elusiva faz de precarias relaciones diferenciales. Ambos epígrafes manifiestan la antigua *inadequatio rei et intellectus* y establecen que el medio representacional, el «texto», más que una figura explicativa inconcusa es un *drama* formal donde la verdad se afirma paradójicamente como solvencia e interrogación¹. Es esta aproximación al signo y a la actividad interpretativa como una hermenéutica no resolutive la que considero como pertinente prólogo teórico a esta lectura del texto de Mario Vargas Llosa, *¿Quién mató a Palomino Molero?* (1986), en cuyo título mismo se inscribe la labor interrogativa de su representación lingüística y el silencio de la carencia de una contestación final.

Considerado como en el conjunto de su novelística, este texto replantea muchos de los temas y situaciones elaborados previamente por Vargas Llosa². En el plano de los personajes, esta continuidad aparece señalada

¹ Sobre el actual debate epistemológico y el papel central en él del lenguaje representativo, la trascendencia de su sentido y el acto crítico de la interpretación, véase Hal Foster, Christopher Norris y Paul Ricoeur.

² Como estudios preliminares a la obra de Vargas Llosa consultar Sara Castro-Kalrén, José M. Oviedo y Raymond L. Williams.

por la presencia del ayudante Lituma, quien como actante narrativo había sido central a *La casa verde* y marginal en *La tía Julia y el escribidor* e *Historia de Mayta*. Pero mientras que su narrativa primera se había caracterizado por una innovadora experimentación con complejas estructuras espacio-temporales, inesperados desplazamientos del punto de vista narrativo, una múltiple articulación de fábulas y voces enunciatoras, y por el pathos de un lenguaje dialógico acomodado a la coyuntura dramática, la retórica y estructura de esta reciente novela se adhieren sorpresivamente al lenguaje y a las técnicas más tradicionales del causalismo realista decimonónico. Pareciera ser que con esta novela la escritura de Vargas Llosa hubiese llegado a un momento de extenuación, si no a la retrogresión, no obstante el hecho de que la frondosidad léxico-sintáctica de *El hablador* (1987) y el regodeo sensual y poético de *Elogio de la madrastra* (1988), sus novelas subsiguientes, dan mentís a la aparente lasitud literaria del texto en cuestión.

El esquematismo de la estructura y la banalidad de un lenguaje gobernado por un retoricismo demótico, más afín al uso popular que a una escritura sofisticada («El rebuzno enloquecido de una burra quebró, a lo lejos, la quietud del exterior» [90]), han provocado un inmediato desencanto crítico. A más de esto, considérese el inquietante desenlace de un relato que nos sustrae al acceso de la justicia (verdad) para entender el cariz radicalmente negativo de los comentarios evaluativos. Estos se han centrado, en términos generales, en la aparente naturaleza baladí de su superficie retórica, la debilidad de su poder representacional y el manejo conservador de la armazón narrativa, rasgos tradicionales considerados inexcusables para la óptica de la vanguardia histórica³. Contrario a estos enjuiciamientos críticos que desdeñan la aparente simplicidad del texto por partir de una modernidad literaria acostumbrada al aventuroso proceso de innovación formal, me interesa proponer una lectura que toca precisamente en las bases trópica e ideológica que subtienden dicha visión crítica moderna, a saber, la ascésis interpretativa como sinécdoque de la verdad, y el uso dogmático del saber como comarca de poder. Elaboraré en este estudio cómo la actividad hermenéutica del crítico, en la medida que es arresto del potencial semántico textual, está tematizada en la labor de detención del Teniente Silva, y cómo su fracaso final es una inscripción alegórica del fallido destino de la labor interpretativa de intenciones absolutas ante un cuerpo literario marcado por la significación plural. Para ello, me referiré específicamente al papel fundamental que

³ Julio Ortega, en el primer juicio crítico publicado sobre la novela, anota que ésta «se ha restringido a lo episódico más elemental, a lo esquemático» (975), y que la mecánica informativa, fatigada de lugares comunes, confronta al lector con una escritura en la que el problema central es trivializado, y el poder evocador de la imagen literaria se pierde en la indistinción. En su libro sobre Vargas Llosa, Castro-Klarén siente la nostalgia del Vargas Llosa experimentador y descabala el potencial signifiante de este texto como el del anterior. *Historia de Mayta*, por constituir «técnicamente, textos mucho menos ambiciosos que la totalidad de sus anteriores novelas» (136).

juegan las funciones paródica y autorreferencial en la conformación de este texto simple y complejo a la vez, vacío y lleno simultáneamente, tal como el acto interrogativo titular que lo inicia y que lo abre paradójicamente a la carencia de la presencia paladina y a la plétora de lo innombrado infinito. Un breve recuento del relato que resalte elementos claves a esta lectura, nos es indispensable.

La novela está dividida en ocho capítulos de naturaleza episódica y progresiva que explotan a la manera folletinesca la dimensión escatológica en base a la truculencia de la intriga y a la proliferación de preguntas retóricas dirigidas a la elaboración de un suspenso asociado a la recepción pasiva de entretenimiento. Palomino Molero, «cholo» (indio aculturado a las formas europeas) sensible y proclive al arte de la canción y de la guitarra (123), ha sido brutalmente torturado y después colgado en las cercanías de Amotape, pueblo de la región árida y pedregosa de norte del Perú donde se ubica la base aérea en la que sirve como aviador. Lituma, guardia civil de extracción popular como Palomino, reporta el crimen a su superior, el «blanquiñoso, joven y pintón» (25) Teniente Silva, y ambos comienzan la labor de investigación que constituye el cuerpo primario del relato. El teniente, en su función detectivesca, va poco a poco tejiendo una hipótesis explicativa del crimen, la que es develada al lector paulatinamente y sin anécdotas digresionales. El sagaz deducir lógico del teniente, motivo de estupenda admiración por parte del incauto Lituma, le hace concluir que fue precisamente el jefe de la base aérea, el Coronel Mindreau, ayudado por uno de sus subordinados, el responsable del asesinato. Por su arreglo de las evidencias disponibles, Silva postula irrefutablemente que el crimen es el resultado de los amores ilícitos que la hija del coronel, la adolescente Alicita, sostiene con Palomino. Para Mindreau es inadmisibles que su hija tenga relaciones con un cholito, por lo que va a buscarlos, junto a su subalterno Dufó, al pueblo donde se han fugado. Según las apariencias, ambos han matado a Palomino de manera violenta penetrándole el ano con un palo y casi castrándolo. Al verse descubierto, el coronel tiene un encuentro, de noche y en una playa desierta, con Silva y Lituma, donde les dice que su hija es una enferma mental que padece de *delusions*, es decir, que inventa sucesos que cree reales. El, sin embargo, ha sido un padre y una madre para la hija huérfana, y sólo ha deseado mantenerla a su lado para poder cuidarla de sus fantasmagorías alucinatorias. Alicita ha inventado todas las historias, incluyendo el incesto del que lo acusa, y si el crimen ocurrió fue por culpa del despecho de Dufó. Mindreau se despide de los dos guardias y en el momento en que éstos se alejaban de la playa se oye un disparo que el teniente descarta como tal por no tener «pruebas concretas». Al regresar a la jefatura civil, sin embargo, Silva encuentra una nota supuestamente redactada por el coronel en la que informa no sólo su suicidio sino el homicidio de su hija. La novela termina con una múltiple exposición de murmuraciones del pueblo que desplazan la responsabilidad de los hechos a los «peces gordos»

En ellas se cuestionan no sólo las razones aducidas al asesinato de Palomino —puede haberse debido a espionaje, contrabando o mariconerías (176-86)— sino el aludido suicidio del coronel. Como era de esperarse a estas alturas de la intriga, el fin del relato nos informa que tanto Silva como Lituma son destituidos de sus posiciones y trasladados a puestos apartados de las montañas peruanas. Considerando que el relato comienza con Lituma *balbuceando* «Jijunagrandísimas» (5) y se cierra con el mismo guardia *filosofando* (189) la misma palabra al recibir la noticia de su traslado, es justo inducir que la cándida mentalidad de este joven de pueblo ha sido radicalmente concientizada de un estado de farfulleo incompetente a otro de capacidad reflexiva.

Acompañando esta anécdota central, se injerta orgánicamente otro relato más escueto en el que se narra el interés sexual del teniente por una tabernera de Talara, Doña Adriana, fémica madura de formas redondas y voluminosas. Silva está obsesionado por poseerla, y no pierde ocasión de contarle a Lituma los deleitosos frutos que encuentra en la voluptuosidad de tales formas femeninas. El deseo de control falocéntrico está metaforizado en su práctica escopofílica de ir a la playa donde se baña Doña Adriana para figonearla secretamente con prismáticos en el momento en que al contacto con el agua el fustán rosado que la cubre deja transparentar la turgencia oculta de su cuerpo (113). A pesar de los repetidos y fogozos avances del teniente, la doña se mantiene fiel a su marido, y rechaza duramente estas proposiciones. La noche del encuentro con Mindreau, Silva decide acabar su frustración, y va armado a casa de Adriana para violarla a la fuerza. En el *capítulo octavo* y final (veremos el porqué de mi énfasis), mientras un grupo de clientes comenta las muchas murmuraciones interpretativas, una ahora muy jocosa Doña Adriana le cuenta a Lituma el desenlace del intento de violación: al asalto del teniente, la estrategia defensiva de la mujer consistió en no oponérsele sino entregársele con un lenguaje libidinoso y grosero no acostumbrado al tradicional rol femenino. Ante tal despliegue léxico, Silva pierde su potencia y no logra violarla, abandonando todo intento de poseerla. Que este aparentemente secundario plano anecdótico constituye junto al de la investigación las condiciones de posibilidad del relato, se halla abiertamente manifestado en el enunciado siguiente de Silva a Lituma: «Porque, ¿sabes una cosa?, este cristiano no se morirá sin tirarse a esa gorda y sin saber quiénes mataron a Palomino Molero. Son mis dos metas en la vida. Más todavía que el ascenso, aunque no me lo creas» (74).

El proceso retrogesivo de develación de un asesinato, el formato episódico suspensivo y la presencia de la pareja paradigmática de detective con ayudante nos indican sin mayor dificultad que nos encontramos ante una novela del género detectivesco⁴. Al considerar, sin embargo, la

⁴ Con respecto a las características de la novela de detectives, he consultado John G. Cawelti, Stephen Knight y Dennis Porter.

peripetea final del relato, la frecuencia hiperbólica del enunciado interrogativo⁵ y el alto grado de ironía inscrita en el uso consciente del lenguaje prosaico del folletín podemos afirmar que se trata de una parodia que por un lado subvierte el modelo exaltador por excelencia de la supremacía epistemológica, y por el otro, satiriza un tipo de literatura dirigida al consumo de masas en función mitificadora del orden hegemónico establecido⁶. Se trata, pues, de un relato *antidetectivesco* paralelo a la escritura posmoderna practicada por Borges, Nabokov, Calvino y Pynchon donde la primacía de la razón queda problematizada. El siguiente enunciado del teniente singulariza este proyecto controversial del texto y subraya su actitud ironizable al subvertir radicalmente las bases mismas de la empresa detectivesca del astuto investigador⁷: «Las verdades que parecen más verdades, si les das muchas vueltas, si las miras de cerquita, lo son sólo a medias o dejan de serlo» (107). Ahora bien, al ubicar este texto dentro de la amplia rúbrica de la «posmodernidad», lo hago en la medida en que esta posición discursiva busca instalar y confrontar a la misma vez las convenciones tradicionales aceptadas como naturales o verdaderas por medio de las cuales se garantiza la legitimidad de nuestro saber. Como discurso que simultáneamente cuestiona y añora la presencia de un orden, el discurso posmoderno no privilegia el acceso inmediatizado al fenómeno empírico; antes al contrario, su objetivo es el de señalar las determinaciones sociales e ideológicas de nuestras representaciones de la realidad, lo que equivale a una debilitación de los discursos especializados y exclusivistas de la modernidad, y a un rechazo de las fuerzas unificantes de la cultura reificada con la que se alimenta la sociedad de consumo. El texto posmoderno así planteado es entonces el texto que interroga su propio cuerpo representativo, su faz epistemológica, para instituirse como potencial ontológico indisolublemente anclado a las afiliaciones de su contexto social-histórico. Encuentro así la dimensión posmoderna de *¿Quién mató a Palomino Molero?* en su trabajo paródico de apropiación

⁵ Cito una de las muchas baterías interrogativas del relato: «¿Tenía el revólver listo para disparar? ¿Amenazaría al Teniente, cominándolo a desdecirse de lo que escribió en el parte? ¿Le descargaría súbitamente dos, tres balazos? ¿Le dispararía a él también?» (151).

⁶ La sátira paródica, como señala Frye (230-31), puede ser considerada como la primera línea de defensa del arte contra las «invasiones» de las jerarquías exclusivistas impuestas por los razonadores sistemáticos y los efectos sociales de sus sistemas. Para la dimensión subversiva de la ironía y de la parodia, véanse M. M. Bakhtin, Gérard Genette, Linda Hutcheon (1985) y D. C. Muecke. En la literatura hispanoamericana, Manuel Puig acostumbra una similar escritura paródica: —en el sentido de tradición y desenfado (apoteosis e irrisión)— de un género popular, el del folletín sentimental. Véase por ejemplo el estudio de Severo Sarduy sobre *Boquitas pintadas*.

⁷ Para la deconstrucción del relato detectivesco, consúltense Michael Holquist, William V. Spanos y Stefano Tani. Para un estudio contrastivo de la ironía moderna y la posmoderna que propone, para la primera, la ansiedad de un orden perdido y el deseo de recuperación por medio de órdenes artísticos autosuficientes, y para la segunda, la actitud suspensiva de una conciencia antiheroica, véase Alan Wilde.

y reformulación, uso y abuso del género narrativo por excelencia del episteme positivista y totalizante⁸.

Para corroborar que esta faramalla paródica que propongo como punto de partida es una función constitutiva del texto, cito dos enunciados claves en los que se connota la espesura significativa de un relato *fingido* trivial y se lee la autoconciencia de su *simulación* como modo operativo. El primer fragmento revela la existencia de posibilidades semánticas escondidas bajo la simplicidad del discurso así como el «extraordinario» nombre del pueblo de Amotape proviene de un acto de encubrimiento:

—Amotape, vaya nombre— se burló el Teniente Silva—, ¿Será cierto que viene de la historia ésa del cura y de su sirvienta? ¿Usted qué cree, Doña Lupe?... El nombre del lugar, dice una leyenda piurana, viene de la Colonia, cuando Amotape, pueblo importante, tenía un párroco avaro, que odiaba dar de comer a los forasteros. Su sirvienta, que le amparaba las tacañerías, al ver asomar un viajero lo alertaba: Amo, tape, tape la olla que viene gente» (82).

En el segundo fragmento, Silva confiesa su voluntad de metamorfosis cuando indica que por estar cerca de su amor estaría dispuesto a cambiar su identidad. Leído en el contexto inicial del relato, en el que tanto Palomino como Lituma han asumido roles militares que no corresponden a sus naturalezas —el primero tiene la sensibilidad de un poeta y el otro es un flojo sentimental—, el comentario del teniente implica el plano carnavalesco que empleo como orientación crítica:

—Ahora sé por qué el flaquito (Palomino) se enroló como voluntario en la Base de Talara. Para estar cerca de la muchacha que quería. ¿No le parece extraordinario que alguien haga una cosa así?... —Y por qué te admira tanto eso— se rió (sic) el Teniente Silva. —Es fuera de lo común —insistió el guardia— algo que no se ve todos los días... —Entonces, no sabes lo que es el amor —lo oyó burlarse—. *Yo me metería de avionero, de soldado raso, de cura, de recogedor de basura y hasta comería caca si hiciera falta, para estar cerca de mi gordita. Lituma (108).*

La situación *extra-ordinaria* («Vaya que nombre» y «fuera de lo común») nos advierte de la sobredeterminación del lenguaje y del género como actos paródicos: amo, párroco avaro, militar y guardia civil, en sus funciones autoritarias («El Teniente Silva y yo somos la autoridad policial» [10]; «El Coronel Mindreau se cree el Rey de Roma» [29]) pueden leerse como asignación metafórica de la agencia autorial, la que como centro de poder («amo» o «pez gordo») de la inscripción *tapa* tanto una intrincada red semántica como su propia presencia fingidora (*eiron*) en un trabajo de simulación listo a descender a las máscaras denigrantes de basurero, comilón de caca, y por supuesto, a la de la menospreciada novela ligera detectivesca de agudos matices melodramáticos. En base, pues, a que la ironía paródica constituye una potente estrategia con la que

⁸ Sobre el pensamiento posmoderno las obras de Linda Hutcheon (1988), Brian McHale, Jean François Lyotard y Gianni Vattimo son fundamentales.

el arte pone en crisis las formas discursivas que imita así como sus relaciones con las estructuras socio-políticas que las determinan, pasemos a configurar ciertas posibilidades interpretativas inscritas en la «simplicidad retórica» del relato, las que como potenciales palimpsestos subyacen el plano cuestionador del título.

Intimamente unido a las peripecias detectivescas del relato, se elabora un plano significante de obvio cariz político. En cierta medida, su núcleo base había sido ya bosquejado por Vargas Llosa al iniciar *Conversación en la catedral* (1969) con otra interrogante: «¿En qué momento se había jodido el Perú?» (13), y al cerrarla con el cínico enjuiciamiento de Santiago Zavala de que no hay solución frente a la degeneración de la alta jerarquía peruana. En esa novela, el autor indaga sobre la crisis socio-política del país pero la complejidad de las circunstancias y las contradicciones presentes aun en los motivos morales más justos, le hacen no optar por la edificadora justicia poética disponible al novelista, dejando al lector con una profunda nota de pesimismo. Un similar recorrido discursivo aparece en *¿Quién mató a Palomino Molero?* puesto que la inquisitoria criminal que sostiene el relato desemboca, si no en una negativa total, en una especie de *epoché* diferente de la respuesta aclaratoria. El contexto interpretativo que a continuación formalizo me servirá para proponer que la gestión del teniente es un pretexto extraído del folletín detectivesco para novelizar, esta vez en un escenario narrativo menos totalizante, el reiterado compromiso de Vargas Llosa con la crítica situación política y económica del Perú.

La pieza central de este contexto es el valor simbólico del joven Palomino y su acto de penetración en la clase privilegiada del Coronel Mirdreau. La función alegórica de este militar, como partícipe del sistema dominante y excluyente de los «peces gordos», está explicitado en el relato «Todo estaba ordenado con manía, igual que los armarios, los diplomas y el gran mapa del Perú que servía de telón de fondo a la silueta del Jefe de la Base Aérea de Talara» (34-5). Estos focos autárquicos de poder, en contubernio con los intereses explotadores de compañías extranjeras, son responsables de la deplorable condición económica de la mayoría del pueblo, y crean una sociedad de opresor/oprimido. Esta disposición binaria aparece metafórica en la reiterada confrontación de ciertos elementos básicos del inventario zoológico («perros», «zorros», «moscas», etc. versus «cabras», «pollos», «burras», etc.), y dentro de ella es el «cangrejo» el animal que por su naturaleza de socavador subterráneo y habitat solipsista ocupa el lugar analógico de las ocultas fuerzas de desgaste económico y social. Vemos que las casas de los empleados de la «International Petroleum Company» comparte con la Base Aérea el mismo espacio geográfico, y que una de sus torres de petróleo se erige violadoramente con «un penacho de fuego, rojizo y dorado» que parecía un cangrejo gigante, remojándose las patas» (122). Leemos también que es esta representación crustácea del mal, el cáncer, la que aparece sugerida como en-

fermedad del modesto pescador Matías (76), esposo de Adriana, e indicada en forma de símil para las alucinaciones de Alicita: «Prolifera como un cáncer con el tiempo, mientras la causa esté allí, provocándolo» (157). El asesinato de Palomino es también el resultado de esta dinámica social cancerosa puesto que su extracción india lo condena a la marginación social, y le cierra el acceso al espacio hegemónico so pena de contaminarlo con intereses populares. Más que a razones afectivas, el homicidio del cholito se debe a motivaciones políticas al haber atravesado las barreras jerárquicas que defienden la ideología dominante. Como anota el propio Teniente Silva, la muerte de Palomino ocurrió «porque se metió en corral ajeno» (69).

Ahora bien, la especificidad de este acto criminal en el que están involucradas la castración y la penetración anal adquiere una dimensión alegórica de mayor envergadura cuando analizamos las posibilidades simbólicas del nombre completo del cholito: Palomino Temístocles Molero. «Palomino», o pollo de la paloma, con su valencia mítica de dulzura y paz cae naturalmente en el polo del código zoológico asociado a los oprimidos. Más concitativo aún es el hecho de remitirnos intertextualmente por medio del *yaravi* (canto quechua) de la paloma de *Ollantay*⁹ a este texto fundacional de la cultura peruana en el que se dramatiza un agón homólogo: el del joven guerrero Ullanta en confrontación con la autoridad del emperador Pachacútic por el amor de su hija. El acto transgresivo de Palomino obedece al mismo arquetipo narrativo, mientras que la reversión del resultado final —Ullanta termina triunfador y ocupa el poder— puede leerse como reiteración significativa del tropo irónico que determina la fallida búsqueda de la verdad del Teniente Silva. La función desafiante está inscrita en el segundo nombre, «Temístocles», puesto que nos refiere al ateniense líder del partido democrático (525-460 A.C.) y defensor de su pueblo contra la invasión persa. Recordemos que las batallas que condujeron a su victoria fueron de tipo naval, es decir, mediatisadas por el *agua*, la que como símbolo tradicional de vida y purificación es el elemento cósmico notoriamente señalado como ausente en el paisaje verbal elaborado en la novela para la representación de la árida costa peruana, centro económico de la nación: «Amotape está a medio centenar de kilómetros al Sur de Talara en medio de pedregales calcinados y dunas ardientes» (81). Finalmente, el signo lingüístico del apellido, «Molero», define al obrero de la piedra, es decir, continúa la referencia al constituyente tónico paradigmático del vocabulario naturalista empleado en esta caracterización macerada e infértil de un espacio geográfico que metonímicamente puede ser identificado con la nación peruana. «Palomino Temístocles Molero» se desplaza entonces como signo metafórico a un pueblo impotente y a una nación violada que en el desafío a las estructuras de poder sólo encuentran la violencia represiva de su maqui-

⁹ Véase el estudio preliminar a la traducción de Jesús Lara.

naria hegemónica. Tal aproximación interpretativa a la dimensión política del relato nos permite cuestionar la simple apariencia de una primera lectura, y construir —o provocar un «destape» (146)— de uno de los posibles palimpsestos semánticos cubiertos por la interrogación titular, manifiesto escondido cuya especulación acusatoria debe leerse igualmente como incontestada pregunta: ¿Quién mató el Perú?

Es dentro de esta lectura política del texto que la parodia de la novela detectivesca de factura melodramática efectúa una de sus posibilidades satíricas. Consabido es que este tipo de literatura reificada dirigida al consumo vulgar pertenece al aparato cultural que Althusser ha identificado como uno de los medios de consolidación y mantenimiento de la ideología hegemónica operativa en una sociedad; y es igualmente reconocido que para los objetivos estabilizadores de la sociedad burguesa, el relato detectivesco ha constituido desde el siglo XIX el modelo narrativo idóneo. El esperado desenlace triunfal del detective asegura la permanencia de un orden social que ha sido construido en base a leyes convenientemente estipuladas como «naturales» pero que bajo este protocolo de la verdad esconden la especularización de los intereses en control. Para la sociedad consumidora de una cultura comodificada y saturada de mecanismos defensores del *status quo*, la lectura de este tipo de «subliteratura» corrobora la eficacia de la agencia vigilante y la justicia de la autoridad que la instituye. Así, en la recepción literal y acrítica, el lector ingenuo entusiásticamente celebra las fuerzas de detención que en última instancia cierran su mundo puesto que mantienen vigentes a todo nivel civil —político, legal, moral— los estrictos patrones de conducta social. Visto que Lituma a lo largo del relato funciona, primero, como testigo y fiel admirador de la perspicacia cognoscitiva de su jefe («“Se las sabe todas” —pensó Lituma— “es capaz de hacer hablar a un mudo”» [131]), y segundo, como voz narradora de extracción popular incapaz de trabajar analíticamente con la complejidad de la realidad («Todo era confuso en el mundo, carajo» [163]), no sería desacertado adjudicarle, entre otros posibles, el rol metafórico de ese público incauto que colabora inconscientemente con los valores de orden, justicia y ley tal como son urgidos por el poder establecido. Valga añadir que este comentario crítico inscrito en el acto paródico de la novela no se limita al relato popular policiaco sino que también es extensivo a otros géneros de comunicación de masas como la novela rosa, el folletín radial y la cinematografía de fines comerciales. Las referencias a estas convenciones del sistema consumista aparecen de manera encubierta formando parte de la estructura narrativa misma —como el sistema retórico de preguntas folletinescas con el que se juega el suspenso y se establece el episodio comercial— o bien de modo explícito en alusiones directas a la influencia del cine melodramático como forma de diversión y ensimismamiento de un pueblo no concientizado: «Las películas se veían entrecortadas y resultaban larguísimas. Aun así, siempre tenía lleno, sobre todo en los meses de verano...

¿Qué daban esta noche? Una mexicana, cuándo no: “Río escondido”, con Dolores del Río y Columba Domínguez» (124)

Por último, en este contexto paródico, me interesa hacer notar el papel pivotal concedido a la *ekphrasis*¹⁰ como procedimiento narrativo que paralela las imágenes virtuales y alucinadas que surgen en el lector durante la recepción literaria. En numerosas ocasiones el relato se construye como una proyección de las representaciones visuales que Lituma va elaborando a medida que le es narrada la historia de Palomino. Veamos un pasaje donde se explicita este acto de producción de imágenes virtuales:

Lituma sintió que una lágrima le rodaba por la mejilla hasta la comisura de los labios... Seguía oyendo, como un rumor marino, a Doña Lupe, interrumpida de cuando en cuando por las preguntas del Teniente. Vagamente comprendía que la señora no contaba ya nada que no hubiera contado antes sobre lo que ellos venían a averiguar... Pero nada de lo que ella decía le interesaba ya a Lituma. En una suerte de sonambulismo, una y otra vez veía a la pareja feliz, disfrutando de su luna de miel prematrimonial en las humildes callecitas de Amotape: él, un cholito del barrio de Castilla; ella, una blanquita de buena familia. Para el amor no había barreras, decía el vals. En este caso había sido cierto; el amor había roto los prejuicios sociales y raciales, el abismo económico (102-3).

El mercado melodramatismo de estas imágenes indica que el archivo psíquico del joven guardia está fuertemente determinado por el repertorio de la cultura sentimental popular arriba señalada —en este caso, letras de valsés peruanos— lo que endorsa mi lectura de la función satírica del modo narrativo con respecto a las formas representacionales que usa. Por otra parte, el tratamiento irónico del enunciado ekfrástico tiene una estrategia crítica con respecto a la ecuación de identidad entre lenguaje y objeto de la representación realista puesto que intenta señalar y desmantelar que es la relación alucinatoria, o *delusions*, la que entra en juego en esta paradójica novela y en todo acto de narrar que se proponga como representación fiel de la verdad.

La lectura de una novela de empaque popular en la que irónicamente se muestra ineficiente el parangón narrativo exaltador de la justicia social (la novela detectivesca) trabaja como fuerza desestabilizadora de la dinámica ideológica que mantiene la *desilusión* de la clase oprimida de que esa justicia es una categoría del orden en que vive. No sorprende entonces que Lituma logre una concientización frente a la falla de la presuntuosa eficacia racional, y la de su contrapunto sexual, del Teniente Silva. Diferente de la «alta» literatura antidelectivesca ya mencionada de Borges («La muerte y la brújula», «Seis problemas para Don Isidoro Parodi») o

¹⁰ La *ekphrasis*, según la definición de Leo Spitzer, es la descripción poética de una obra de arte pictórica o escultural. En los términos más amplios empleados en este estudio, se considera como la representación de un fenómeno temporal por medio de la descripción verbal de un objeto estático. Para una aplicación de este concepto al análisis literario, consúltese Emilie Bergmann.

Calvino (*Se una notte d'inverno un viaggiatore*)¹¹, en este relato de Vargas Llosas se confinge el vocabulario de la cultura popular con la palabra crítica que procura corregir el balbuceo irreflexivo en que se mantienen las clases menos calificadas de la sociedad, ya sea por una propia acomodación ideológica, o bien por la exclusión de un sistema intelectual inaccesible a ellas. Esta doble flexión (apropiación y distanciamiento) del acto paródico nos permite formar otra segunda cuestión tapada por el signo abierto del título: ¿Quién mató el elitismo intelectual del texto hermético de vanguardia? Tal implícito cuestionamiento de la inaccesibilidad al pueblo del complejo verbal de ciertos experimentos de vanguardia, así como del exclusivista cuerpo crítico-teórico que lo acompaña, nos da paso a una lectura de la dimensión autorreflexiva del texto en relación a otros dos centros de poder interconectados en el relato, el del dominio sexual e interpretativo.

Hemos visto que la otra meta del teniente es la de «tirarse a la gorda» de Adriana, o sea, el de poseerla sexualmente de manera violenta. Este acto de dominio falocéntrico aparece por igual en la conducta sexual de otros personajes masculinos asociados a la preponderancia del discurso patriarcal. La palabra «inconquistable» (9) define a los hombres que frecuentan los burdeles mientras que los «macrós» (chulos) golpean a las «polillas» (prostitutas) que los mantienen. En el caso del Coronel Mindreau, además de ser acusado por Alicita de forzar una relación incestuosa, vemos que la posesión del sexo femenino va más allá del acto sexual: Mindreau ha sido «padre y madre» para la hija, es decir, se ha apropiado de la función que define biológica y socialmente a la madre. Es esta apropiación del Otro, es este ser «conchesumadre» (10), el deseo que mantiene la codicia del Teniente Silva por las abundantes formas maternales de Doña Adriana. Es significativo, pues, notar que el teniente fracasa en su intento de violación cuando se enfrenta a un inesperado lenguaje de «polilla» en boca de Adriana. Leamos cómo la mujer *parodia* las lisuras del discurso machista con las que se hace del sexo una situación fetichista de lucha y control: «Anda, pues papacito, sácate los pantalones. Quiero verte la pichulita, quiero saber de qué tamaño la tienes y empezar a contar los polvos que vas a tirarme. ¿Llegarás a ocho?» (184, mi énfasis). Ante tales palabras dichas de manera «cachacienta» y con «burla» (185), el teniente «tartamudea», se queda «turulato» y «todas las ganas que traía se le hicieron humo» (185). Ahora bien, nuestra próxima pregunta debe ser naturalmente, ¿Quién o qué mató la «pichulita» del teniente? O sea, ¿quién le desinfló la altiva arma fálica de dominio y penetración? ¿Será posible que la imitación retórica de Ariana nos esté advirtiendo del valor crítico de la parodia lingüística señalada? ¿Será ú posible que los

¹¹ Para una lectura de estos cuentos de Borges como una estilización moderna de la conciencia como estructura falible en pos del contenido trascendental de los símbolos, véase L. Murillo (117-94); para un estudio de la novela de Calvino como acto perverso de lectura interrumpida en la que se destruye el afán de orden detectivesco, léase Stefano Tani (114-34).

«ocho polvos» que Silva le va a tirar a la rolliza madona sea una referencia metalingüística a los ocho capítulos en que está dividida la novela? ¿Será ú posible entonces que Vargas Llosa esté tapando otra significación en este «texto-olla» relacionada a su misma ficción como acto de representación y a la lectura como acto de interpretación? Para contestar estas preguntas debemos referirnos a un pasaje clave del relato que posibilita una lectura metafórica de Doña Adriana como *texto* desconcertante y plural, es decir, «inconquistable». Comparando a Adriana con las formas de una mujer gorda, el teniente le dice a Lituma:

La gorda es fofa, chorreada, blanduzca. Tocas y la mano se hunde como en un queso mantecoso. Te sientes estafado. La mujer bien despachada es dura, llenita, tiene todo lo que hace falta y más. Todo en el sitio debido... *Tocas y resiste, tocas y rebota. Hay siempre de más, de sobra*, para hartarse y hasta para regalar... —Es la diferencia entre la grasa y el músculo, Lituma. La gorda es grasa. La muchacha bien despachada, una canasta de músculos. Unas tetas musculosas es lo más rico que hay en el mundo..., Un poto grande y musculoso, unos muslos musculosos, unas espaldas y caderas de mujer con músculo, son manjares de príncipes, reyes y generales. ¡Uy, Dios mío! ¡Uy, uy, uy! Así es mi amorcito de Talara, Lituma. No gorda sino bien despachada. Una mujer con músculo, carajo (85-6, mi énfasis).

Luego asumiendo que el teniente en su función de detective equivale al crítico en su labor inquisitoria, podemos proponer que las formas elásticas de Adriana analogan el deleite de un *texto de gozo* lleno de rumores polisémicos que se resisten al desfloramiento de la interpretación final, es decir, al control logofalocéntrico. Releemos a Adriana en el siguiente enunciado como texto erótico irreductible cuyo potencial de gozo, tapado por la levedad de un estilo caricaturesco y superficial, se deja ver, como diría Barthes, en el lugar de la intermitencia entre la carne y los bordes de la tela¹². «Sus movimientos rápidos y despercudidos, levantaban a veces el ruedo de la falda por sobre sus rodillas, dejando entrever el muslo grueso y aguerrido y, cuando se inclinaba a recoger la basura, descubrían el comienzo de sus pechos, sueltos y alternos bajo el *ligero vestido de percala* (25, mi énfasis). En contraste, las mujeres (ahora, textos) dominadas en el relato carecen de tejido (sémico) con el que oponerse al toque de control falocéntrico. Alicita es una «mujer-tabla» (115) con «unas formas apenas insinuadas» (116), «delgadita, filiforme» (136), y Doña Lupe, la pobre mujer de Amotape que da alojamiento a los enamorados, es «muy flaca, de piel olivácea y apergaminada» (82). Ambas se pliegan, como pliegos fácilmente legibles, al poder del padre-coronel. El intento de violación del autoritario y encumbrado teniente puede leerse ahora como alegoría del deseo de poseer y controlar la significación textual, es decir, lo no subsu-

¹² Sobre el texto polisémico como pérdida y juego erótico (*texto de gozo*), véase Roland Barthes. *Le plaisir du texte*. Para Barthes las zonas más eróticas están allí donde «el vestido hosteiza» («là où le vêtement baille» [19]), es decir, en la puesta en escena del juego de la aparición-desaparición.

mible del Otro discursivo, de manera totalitaria y unívoca. Doña Adriana, *talareña* de movimientos «rápidos y despercidos», al igual que su anagrama Ariadne, teje una *telaraña* de murmuraciones textuales que como musculosa demasía significativa puede rendir obnubilado, «palabra importante, clave» (132), turulato e impotente, o sea, castrar el asalto de la lectura interpretativa fálica.

Esta dimensión autorreflexiva del relato puede ser distendida aún más para incorporar el plano de la teoría de la representación si hacemos uso de los versos del «musculoso» soneto de Sor Juana del epígrafe. Recordemos que frente a su retrato la escritora elabora el tema barroco del engaño de la belleza artificiosa usando de subtextos el topos del *sic transit gloria mundi* y el último verso del soneto CLXVI de Góngora que dice «En tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada». Para Sor Juana la imagen pictórica de su cara es forma ilusoria (*delusión*) detrás de la cual, en última instancia, no hay nada¹³. Esta orientación intertextual se basa en la apremiante asociación connotativa de los personajes y paisajes del relato con las palabras «humo», «polvo», «sombra» y «nada», o sea, como inscripción autorreflexiva que los reconoce como figuraciones donde se evapora la sustancia semántica del dibujo representacional¹⁴. Asimismo, la falsedad de la «foto coloreada» (13) de Palomino, la imagen de «Ño Carnavalón» (5) de su cadáver, la artificialidad del uniforme de Lituma y el encubrimiento del «fustán rosado» (87) nos hablan del acto de la representación como juego alucinante, o artilugio textual, de «espejismos, lagos, y fuentes y mares» (106), tal como las construcciones delusorias de Alicita y las proyecciones ekfrásticas de Lituma. Nos presenta, entonces, con un texto-Adriana que a la misma vez que se desnuda como un «nada» fenoménico paradójicamente nos habla del poder subversivo de su entrega paródica y de sus formas plulares. Luego, una vez más, nos encontramos ante la posibilidad de formular otra cuestión palimpsésticamente subsumida en la pregunta de la novela, asunto éste de significativa importancia en el diálogo filosófico anotado como epígrafe de mi estudio: ¿Quién mató el significado trascendente, la verdad apriorísticamente concedida?

Vargas Llosa, naturalmente. Pero esto equivale a declarar al autor como «pez gordo» él mismo, como centro último de poder, lo cual contradice esta lectura. Debo hacer notar, sin embargo, que la presencia de

¹³ Para esta lectura del soneto, véase William H. Clamurro.

¹⁴ Puesto que esta connotación es insistente, debo mostrar su presencia a través del relato:

Lituma sintió que lo embargaba una desoladora tristeza al divisar... entre nubarrones de *polvo* amarillento, el vehículo de los uniformados (96). Porque sí, la nubecita de *polvo* era ella [Adriana] (109). La luna estaba tan clara y lúcida que no hacía falta encender la linterna para ver que ese grupito de *sombras* en la playa eran media docena de avioneros (30). Se calló porque la *sombra* del Coronel había hecho un movimiento de impaciencia (165). —dijo Moisés, echando *humo* por la nariz y la boca (22). Y ella [Alicita] es peor todavía. ¡Qué *humos*! (29). Nosotros [Mindreau y Dufó] no estamos aquí, nosotros no existimos (97). «Yo no existo para él», pensó Lituma (163). —¿Adónde está usted yendo mi Teniente?... —A tirarme de una vez esa gorda de mierda (sic)— lo oyó decir, ya invisible (171). (Mis énfasis).

Vargas Llosa como autor está connotada en la figura del Coronel Mirdreau, quien como padre y madre ha creado y criado de manera autoritaria a un débil texto-Alicita que refleja fielmente sus intenciones: «—Ella no sabe lo que quiere, el es la voz de su amo, RCA Víctor, el perro del disco, eso es lo que es. Sólo hace y dice lo que manda el monstruo» (68). No permitir que su hija se una a Palomino es mantener el derecho autorial sobre el significado. No obstante, hemos visto cómo el coronel-padre-autor desaparece después de la fallida intervención crítica del teniente en una red de explicaciones tejida por las murmuraciones del pueblo, o sea, en la multiplicidad interpretativa de los lectores. Es factible estimar que Vargas Llosa renuncia al privilegio de la agencia autorial como fuente última de significado y le concede la victoria al musculoso texto-Adriana, proclamada al final del relato como «la reina de los inconquistables» (186). Ella reconoce, sin embargo, su necesidad del teniente como lector-crítico, y le pide pícaramente y en voz baja que regrese a su taberna para comer el «tacu-tacu con apanado que tanto le gusta», y para que lo «quiera de nuevo un poquito» (187). Esto equivale a la castración metafórica de las «cojudeces» (86) del poder autorial por el bien despachado «hembrón» (87) que es el cuerpo textual de Doña Adriana pero sin concederle a ella la ilusoria autonomía de un lenguaje ahistórico¹⁵. El teniente nunca podrá saber exactamente lo que tapa el fustán rosado pues el músculo fantasmagórico de la rolliza mujer es como cuerpo textual una representación plena y vacía a la vez, una cuestión de interpretación, un blanco interrogativo incapaz de ser llenado/acertado por el apunte crítico.

Así leída, la fallida búsqueda de la verdad por parte del teniente puede ser configurada como un tropo alegórico triple que plantea la debilidad del aparato de justicia social, el feblaje del discurso epistemológico y su protocolo de verificación, y la valía provisional y cambiante de las calificaciones críticas. No muy distintamente a las orientaciones de la dialéctica negativa de Benjamín y Alonso¹⁶, la pregunta de *¿Quién mató a Palomino Molero?* abre el mundo fenoménico a la infinita riqueza de las múltiples verdades no-intencionales inmanentes a sus objetos, los que como fenomenales tramas de resistencia son, más que tejidos acabados, textos interrogantes.

Eduardo C. Béjar
Middlebury College
(EE.UU.)

¹⁵ La concretización de la obra literaria, como propone Wolfgang Iser (265), se efectúa en el acto de la lectura crítica, lo cual implica la exclusión del autor como agencia magisterial y la *participación activa del lector en la producción de significado*.

¹⁶ Para el pensamiento de la dialéctica negativa, el objeto del conocimiento como algo determinado dentro de una intención conceptual no es la verdad. La verdad es el «ser no-intencional» y por lo tanto, es precisamente la muerte de la intención. Para una introducción al pensamiento filosófico de la dialéctica negativa de Walter Benjamín y Theodor Adorno, véase Susan Buck-Morss.

*OBRAS CITADAS

- ALTHUSSER, Louis. «Ideologie et appareils ideologiques d'Etat», *Positions* Paris: Editions Sociales, 1976.
- BAKHTIN, M. M. *The Dialogic Imagination*. Ed. M. Holquist. Austin: The University of Texas Press, 1981.
- BARTHES, Roland. *Le plaisir du texte*. Paris: Editions du Seuil, 1973.
- BERGMANN, Emilie. *Art Inscribed. Essays on Ekphrasis in Spanish Golden Age Poetry*. Cambridge, MA: Harvard UP, 1979.
- BUCK-MORSS, Susan. *The Origin of Negative Dialectics*. New York: MacMillan Publishing Co. Inc., 1977.
- CASTRO-KLARÉN, Sara. *Mario Vargas Llosa: análisis introductorio*. Lima: Latinoamericana Editores, 1988.
- CAWELTI, John G. *Adventure. Mystery and Romance: Formula Stories and Popular Culture*. Chicago: University of Chicago Press, 1976.
- CLAMURRO, William H. «Sor Juana Inés de la Cruz Reads her Portrait», en *Revista de Estudios Hispánicos* 20.1 (enero 1986): 27-43.
- FOSTER, Hal (ed.) *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture* Port Townsend, Wash.: Bays Press, 1978.
- FRYE, Northrop. *Anatomy of Criticism*. Princeton, N.J.: Princeton UP, 1973.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes*. Paris: Editions du Seuil, 1982.
- HOLQUIST, Michael. «Whodunit and Other Questions: Metaphysical Detective Stories in Post-War Fiction», en *New Literary History* 3.1 (Autumn 1971): 135-136.
- HUTCHEON, Linda. *A Theory of Parody*. New York and London: Methuen, 1985.
- . *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. New York and London: Routledge, 1988.
- ISER, Wolfgang. *The Implied Reader*. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1974.
- KNIGHT, Stephen. *Form and Ideology in Crime Fiction*. Bloomington: Indiana UP, 1980.
- LARA, Jesús (trad.). Ullanta. *Drama quechua del tiempo de los inkas*. La Paz: Empresa Editora «Urquiza Ltda.» 1971.
- LYOTARD, Jean François. *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*. Paris: Editions de Minuit, 1979.
- McHALE, Bryan. *Postmodernist Fiction*. London and New York: Methuen, 1987.
- MUECKE, D. C. *Irony*. Norfolk, G. B.: Methuen and Co. Ltd., 1970.
- MURILLO, L. A. *The Cyclical Night*. Cambridge, MA: Harvard UP, 1968.
- NORRIS, Christopher. *The Contest of Faculties: Philosophy and Theory After Deconstruction*. London and New York: Methuen, 1985.
- ORTEGA, Julio. «García Márquez y Vargas Llosa, imitados», en *Revista Iberoamericana* 137 (oct-dic. 1986): 971-78.
- OVIEDO, José Miguel. *Mario Vargas Llosa: La invención de una realidad*. Barcelona: Barral Editores, S.A., 1970.
- PORTER, Dennis. *The Pursuit of Crime. Art and Ideology in Detective Fiction*. New Haven and London: Yale UP, 1981.
- RICOEUR, Paul. *Hermeneutics and the Human Sciences*. Trad. e int. de John B. Thompson. Cambridge, MA: Maison des Sciences de l'Homme, 1981.
- SARDUY, Severo. «Notas a las Notas a las Notas... A propósito de Manuel Puig», en *Revista Iberoamericana* 37.76-77 (1971): 555-67.

- SPANOS, William V. «The Detective and the Boundary: Some Notes on the Post-modern Literary Imagination», en *Boundary 2* 1.1 (Fall 1972): 147-68.
- TANI, Stefano. *The Doomed Detective*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois UP, 1984.
- VARGAS LLOSA, Mario. *Conversación en la catedral*. Barcelona: Editorial Seix Barral, S.A., 1969.
- *¿Quién mató a Palomino Molero?* Barcelona: Editorial Seix Barral, S.A., 1986.
- VATTIMO, Gianni. *El fin de la modernidad Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Trad. Alberto L. Bixio. Barcelona: Editorial Gedisa, S.A., 1986.
- WILDE, Alan. *Horizons of Assent. Modernism, Postmodernism and the Ironic Imagination*. Baltimore and London: The Johns Hopkins UP, 1981.
- WILLIAMS, Raymond Leslie. *Mario Vargas Llosa*. New York: The Ungar Publishing Co., 1986.