

Los cuadernos de don Rigoberto de Mario Vargas Llosa: una apelación a la imaginación erótica¹.

María Elena Esparza Pezo
Universidad de Concepción

RESUMEN

La novela *Los cuadernos de don Rigoberto* (1997) construye un lector que descubre en la imaginación erótica un medio para defenderse contra su vida cotidiana y liberarse de las ideas preconcebidas, medio que lo invita al desacato sistemático y lo proyecta hacia un mundo de audacias y aventuras, explorando lo desconocido más allá de los valores en boga. Con el fin de lograr nuestro propósito, nos valdremos de los estudios de Wolfgang Iser sobre la estructura apelativa de los textos.

Palabras clave: Erotismo- Lector- Imaginación- Liberación.

ABSTRACT

In this research we pretend to show that the novel *Los cuadernos de don Rigoberto* (1997) gives to the reader that discovers in the erotic imagination a way to protect himself from every day life and let the ideas go freely in a way that invites us to a sistematic irreverence and proyect us through a world of courage and adventure, exploting the unknown of the values. In order to achieve our aim, we have studies of Wolfgang Iser about the appellative structure of the texts.

Key words: Erotism – Reader – Imagination – Deliverance.

PRESENTACIÓN

El erotismo ha sido una constante en la obra narrativa y de reflexión ensayística de Mario Vargas Llosa, y constituye, sin embargo, uno de los aspectos menos estudiados. De ahí que con esta investigación pretendemos demostrar que la novela *Los cuadernos de don Rigoberto* (1997) construye un lector que descubre en la imaginación erótica un medio para defenderse contra su vida cotidiana y liberarse de las ideas preconcebidas, medio que lo invita al desacato y lo proyecta hacia un mundo de audacias y aventuras, explorando lo

desconocido más allá de los valores en boga. Con el fin de lograr nuestro propósito, nos valdremos de los estudios de Wolfgang Iser sobre la estructura apelativa de los textos.

Adentrarse en la literatura erótica es conocer la evolución del hombre y de la cultura, no obstante es un camino lleno de polémica por la diversidad de perspectivas con que es definido el concepto de "erotismo", y por el escaso acuerdo existente sobre sus rasgos distintivos². Sin embargo, para esta investigación definimos novela erótica como: *discurso metafórico –lúdico que busca excitar la imaginación del lector al traspasar subliminalmente el umbral de las convenciones y convencionalismos sociales*³.

Los cuadernos de don Rigoberto de Mario Vargas Llosa posee una estructura compleja. El texto está compuesto por nueve capítulos titulados y numerados, nueve cartas escritas por don Rigoberto, diez capítulos titulados sin numeración, nueve anónimos escritos por Fonchito y un epílogo titulado “Una familia feliz”⁴. La novela se estructura conforme a la técnica de corte, pues las “perspectivas esquematizadas”⁵ por medio de las que se despliega el objeto, chocan una con otra de manera directa. Como regla general se pueden distinguir cuatro perspectivas principales en la narración: la del narrador, de los personajes, del argumento y la del lector ficticio. La aplicación más frecuente de esta técnica de corte, según Iser (1993) se encuentra donde “corren simultáneamente varias líneas de acción pero que deben contarse una tras otra”, y también es posible advertirla en el relato, cuando se introducen nuevos personajes o cuando se dejan comenzar líneas de acción muy diferentes.

¹ El presente artículo corresponde a un resumen de la Tesis para postular al Grado de Magíster en Literaturas Hispánicas. Estuvo dirigida por el profesor Dieter Oelker Link.

² Con respecto al concepto de erotismo recomendamos los siguientes textos: Alexandrian: *Historia de la literatura erótica*; G. Bataille, *El erotismo*; C. Fischer: *Garten der lust*; Lo Duca: *Historia del erotismo*; G. Morales Prólogo “El juego del viento y la luna”, en *Antología de la literatura erótica*; O. Paz: *La llama doble*; A. Pellegrini: “Lo erótico como sagrado”, en *Pornografía y obscenidad*; M. Vargas Llosa: “La casa de las bellas durmientes. Velando su sueño trémulo”, en *La verdad de las mentiras. Ensayos sobre literatura*.

³ Concepto colectivo surgido en el Seminario “Teoría Literaria Contemporánea. La estructura y recepción del relato erótico”, dictado por el profesor Dieter Oelker Link, II Semestre de 2000.

⁴ El orden de estos capítulos se va repitiendo a lo largo del texto, es decir, empieza con un capítulo numerado y titulado, luego viene una carta, después una fantasía y finalmente termina con un anónimo. Sólo la sección del capítulo II se aparta de esta estructura ya que se incluye el episodio “El sueño de Pluto”. Véase Vargas Llosas, M.: *Los cuadernos de don Rigoberto*. España, Editorial Alfaguara, 1997. En adelante sólo citaremos el número de página conforme a esta edición.

⁵ Para el concepto de “perspectivas esquematizadas”, consúltese W. Iser en Rall 1993:104.

La lectura de un texto implica una interacción entre texto-lector. Iser (1989) afirma que un texto sólo despierta a la vida cuando es leído, y actualizamos el texto por medio de la lectura. El sentido que adquiere la lectura es el resultado de la acción común que han realizado el lector y el texto y no una cualidad inherente al segundo que ha de ser descubierta por el primero. Por tal razón, el sentido debe ser buscado en el proceso que constituye el acto de la lectura. Al estar omitida la coordinación entre las perspectivas del texto, el lector avanza en la lectura en la medida en que va llenando los espacios vacíos surgidos del encuentro entre las perspectivas. Sólo los espacios vacíos, dice Iser, (1993) conceden una participación en la coejecución y en la constitución del sentido del suceso. De esta forma, los espacios vacíos forman un punto elemental de partida para el efecto. La actividad del lector consiste, entonces, en dotar de significados a los espacios de indeterminación.

La compleja estructura de esta novela está estrechamente vinculada con los elementos paratextuales. La novela de Vargas Llosa conjugaría dos tipos de título, según la clasificación propuesta por Genette⁶, el literal y el simbólico. El título es *literal* en la medida en que designa el objeto central de la obra, debido a que hace referencia a unos objetos del personaje que en el relato cobran especial relevancia como son los *cuadernos*. En él se advierte la presencia de semas que aluden a la noción de pertenencia, de individualidad. El complemento del nombre “de don Rigoberto” determina al sustantivo común “cuadernos”, demostrándonos la presencia de dicho aspecto. El título es *simbólico* en el sentido en que los cuadernos representan la libertad, la transgresión. Además existe una relación de equivalencia entre texto literario y el objeto (libro), pues en el libro propiamente tal hay secciones que funcionan específicamente como los cuadernos del protagonista.

La novela posee, además, dos epígrafes los cuales esbozan pistas de comprensión importantes para el lector. En este caso los epígrafes son de Hölderlin y de Montaigne:

- I. “El hombre, un dios cuando sueña y apenas un mendigo cuando piensa”. Hölderlin, Hyperion

⁶ Genette, Gérard: *Seuils*. París, Editions du Seuil, 1987. Véase especialmente p. 54 y ss. y p. 140 y ss.

- II. “No puedo llevar el registro de mi vida por mis acciones; la fortuna las puso demasiado abajo, lo llevo por mis fantasías”. Montaigne.

Ambos epígrafes son prolépticos por cuanto anticipan la relevancia que tiene la imaginación y la fantasía dentro del texto. El primero contiene semas opuestos, y en él queda expuesta la oposición que sustenta toda la novela. La antítesis soñar/pensar nos remite al ámbito privado, al ámbito del sueño, de las fantasías donde el hombre es Dios y logra a través de su imaginación liberarse, aunque sea de manera fugaz y breve, de las cadenas sociales que lo aprisionan día a día. Asimismo, remite a la confrontación entre la defensa del erotismo y los convencionalismos, es decir, al “conjunto de opiniones o procedimientos basados en ideas falsas que, por comodidad o conveniencia social, se tienen como verdaderas” (R.A.E: 1997: s.v.). Los convencionalismos están representados en el texto por el orden social establecido y los credos colectivistas como son la ecología, el feminismo, el nacionalismo, entre otros. Igualmente, se establece en él la oposición entre “Dios” y “mendigo” y se define al hombre como un ser necesitado, semejante a un limosnero o pordiosero, que aparece, además, como prisionero, encerrado en los límites de la razón. El segundo epígrafe se constituye en una justificación del título y en un comentario del texto y ofrece indicios al lector sobre la situación de don Rigoberto, quien recurre a las fantasías para sobrevivir a la rutina diaria. En el epígrafe de Montaigne la vida aparece desvalorizada como un camino o vía de sufrimientos al que se oponen las fantasías. Consecuentemente, el pensamiento adquiere connotaciones negativas al remitir a la esfera racional, al orden, a los convencionalismos. En síntesis, la novela de Vargas Llosa posee elementos paratextuales saturados de sentidos que atraviesan todo el texto y abarcan la totalidad de su estructura.

El siguiente esquema sintetiza la función de los epígrafes en la novela:

| | | | |
|-----------|-------------|-----------|----------|
| Holderlin | HOMO LUDENS | Montaigne | |
| Dios | sueño | fantasías | (arriba) |
| ----- | | | Vida |
| Mendigo | pensamiento | acciones | (Abajo) |
| | HOMO FABER | | |

En el esquema se aprecia la oposición entre el *homo faber* y el *homo ludens*. Cada una de estas adquiere distintos contenidos semánticos. Por un lado, el *homo faber* designa al hombre como mendigo, como prisionero encerrado en los límites de la razón y subyugado por las cadenas sociales que le impiden acceder a la libertad. Por otro lado, el *homo ludens* cifra la liberación, la transgresión, ya que mediante el sueño y las fantasías desafía el orden social establecido.

1. LOS CAPÍTULOS NUMERADOS Y TITULADOS O EL TEATRO DE LA SEDUCCIÓN.

La novela contiene nueve capítulos numerados y titulados en los que se desarrolla la acción central y en ellos están situados dos de los personajes más importantes del relato: Lucrecia y Fonchito, hijo de don Rigoberto⁷. El controvertido personaje infantil de esta novela es caracterizado negativamente como “mentiroso”, “hipócrita”, “Judas”, “Lucifer en persona”, “víbora con cara de ángel”, “Belcebú”, “descarado”, “retorcido”, “cínico”. Esta adjetivación se opone a los otros rasgos con que es descrito, porque Fonchito, a pesar de todo, posee “carita de niño Jesús”; además sus acciones, demuestran otra cosa pues él va en busca del perdón de doña Lucrecia. Se muestra arrepentido, humilde, sensible. Esta contradicción del personaje, también es percibida por el lector para quien el niño se torna una figura completamente ambigua.

Por su parte, Lucrecia, la protagonista femenina, tiene clara conciencia de que la apariencia angelical del niño “era una estrategia de seducción, un canto de esas sirenas que llaman desde los abismos” (p. 33). Es sugerente la comparación que establece Lucrecia entre Fonchito y una sirena, pues Cirlot (1958) afirma que ellas son símbolos de la imaginación pervertida y atraída hacia finalidades inferiores; son también símbolos del deseo en su aspecto más doloroso que lleva a la autodestrucción y simbolizan, además, como “tentaciones” dispuestas a lo largo del camino de la vida.

⁷ Los personajes de *Los cuadernos de don Rigoberto* son los mismos personajes que aparecen en la novela *Elogio de la madrastra* (1988). En el texto, don Rigoberto descubre que Lucrecia, su esposa, lo engaña con Fonchito, su propio hijo. A partir de ese momento decide ponerle fin al matrimonio y expulsar a doña Lucrecia de su hogar.

Pese a que Lucrecia conoce bien a Fonchito, “desde niña había sentido fascinación por asomarse a los abismos desde lo alto del acantilado, por hacer equilibrio en la baranda de los puentes” (p. 160). Vale decir, entonces, que la madrastra siente una especial atracción hacia el peligro, y por tal razón no rehuye al jovencuelo, aunque sienta que estando a solas con él, va adentrándose en un campo minado. La cualidad diferencial de la madrastra es, pues, la audacia a la que se suma la lascivia, según quedará en evidencia en diversos momentos del acontecer textual.

Los capítulos numerados y titulados se constituyen en una primera actualización del concepto de erotismo propuesto para esta investigación. Efectivamente, el lector asiste a un ritual de seducción en el cual las mímisis o la imitación tienen un rol destacado. A manera de ejemplo nos detenemos en el capítulo III “El juego de los cuadros” para analizar algunos de sus pasajes más relevantes.

“-Qué chistoso, madrastra – dijo Fonchito-. Tus medias verdeoscursas son exactas a las de una modelo de Egon Schiele ...
-*Desnudo reclinado con medias verdes*-recordó el niño -.
-Bueno, muéstramelo.
-¡Acá está!- exclamó el niño, alcanzándole el libro-.¿Ves lo que te digo? ¿No está en una pose que, en cualquier otra parecería mala? Pero no en ella, madrastra. Eso es tener majestad, pues.
-Déjame ver- La señora Lucrecia cogió el libro y, después de examinar un buen rato el *Desnudo reclinado con medias verdes*, asintió:- Cierto son del mismo color que las que tengo puestas.
-¿No te parece lindo?
Sí, es muy bonito -Cerró el libro y se lo devolvió con presteza. Otra vez, la abrumó la idea de que perdía la iniciativa, de que el niño comenzaba a derrotarla. ¿Pero, qué batalla era ésta? Encontró los ojos de Alfonso: brillaban con una lucecita equívoca y en su fresca cara amagaba una sonrisa.
-¿Podría pedirte un favor grandísimo? ¿El más grande del mundo? ¿Me lo harías? -
-¿Qué favor?- murmuró tratando de que su sonrisa no fuera macabra.
-Ponte como la señora del *Desnudo reclinado con medias verdes*-entonó la meliflua vocecita.
- ¡Sólo un ratito, madrastra! ... Antes de que tuviera tiempo de negarle el permiso, el niño entregó el libro a Justiniana, se acercó al sofá y le puso las dos manos bajo la rodilla, donde terminaba la media verde oscura y apuntaba el muslo. Con suavidad, atento a la reproducción, le alzó la pierna y la movió. El contacto de los delgados dedos en su corva desnuda, turbó a doña Lucrecia. La mitad inferior de su cuerpo se echó a temblar. Sentía una palpitación, un vértigo, algo avasallante que la hacía sufrir y gozar. Y, en eso, descubrió la mirada de Justiniana. Las pupilas encendidas de esa carita morena eran locuaces. “Sabe cómo estoy”, pensó, avergonzada. El grito del niño vino a salvarla ...”

Girard (1984) plantea que se trate de palabra escrita o de palabra oral, siempre tiene que existir la palabra de alguna persona que sugiere el deseo. En el presente caso el

iniciador del juego de seducción es Fonchito, quien gracias a su persuasión logra turbar a la madrastra. En la mayoría de las ocasiones, el niño se vale de las pinturas eróticas del artista austríaco Egon Schiele para lograr su propósito, tal como lo evidencia el fragmento transcrito. Las telas de Schiele son, entonces, un mediador del deseo. Fonchito le solicita a la madrastra que pose como la modelo que aparece en el cuadro *Desnudo reclinado con medias verdes*. Doña Lucrecia, accede a la petición pretextando que será el regalo de cumpleaños para el niño. Sin embargo, tras esa excusa se esconde la verdadera intención de la madrastra, la cual siempre parece dispuesta a lanzarse a la aventura; a pesar de que estando a solas con Fonchito, siente el riesgo a que se expone. Luego de la petición y de la aceptación que denominaremos verbalización del proceso de seducción, es posible agregar un segundo elemento que es la representación. En efecto, la madrastra imita el cuadro interpretando la posición corporal de la modelo, actividad en la cual es dirigida por Fonchito. El niño es quien tiene la iniciativa y el poder de conducir a su antojo a una mujer mayor, incluso la diferencia de edad no constituye obstáculo para este juego y es un ingrediente poderosamente atrayente.

En la tradición literaria infantil las madrastras han sido portadoras sólo de semas negativos y ejercen una perversa influencia sobre los niños, sus inocentes víctimas. No obstante, en el relato ocurre todo lo contrario. Fonchito, “una víbora con cara de ángel”, es quien encanta, cautiva y hechiza a la madrastra, y Lucrecia, en cambio, se convierte en la víctima de los caprichos del niño. La figura infantil pierde en la novela de Vargas Llosa sus rasgos distintivos de inocencia y de espontaneidad. El niño, dicen Chevalier y Gheerbrant (1995) es “espontáneo, apacible, concentrado, sin intención ni reserva mental.”⁸

En el texto que estamos analizando, el proceso de seducción está mediatizado por la evocación del cuadro y su posterior escenificación. A través de éstos el jovencuelo hace, indirectamente, una invitación a la actuación erótica de la madrastra, apelando al mismo

⁸ Vargas Llosa cree que el niño siempre ha estado asociado a las fantasías amorosas. Señala que desde la tradición grecorromana hay dioses del amor, cupidos que son niños vinculados a la realidad amorosa para condimentarla con un ingrediente un poco perverso y prohibido. Destaca, además, que es una realidad que nos escandaliza sobre la cual legislamos severamente, pero que en el fondo de la imaginación siempre bulle. Al referirse al personaje Fonchito de su novela, afirma: “Fonchito como la Lolita de Nabokov, es un personaje que de alguna manera encarna esa tentación, una tentación tan arraigada precisamente porque enfrenta tabúes muy fuertes”. Véase Peralta, Braulio: “El erotismo y las formas”, entrevista a Mario Vargas Llosa, en *Cuadernos Hispanoamericanos* N° 574, abril, 1998.

tiempo a su sensualidad. La escenificación de la tela de Schiele es un elemento importante que apela a la mimesis del deseo. Al respecto, es necesario considerar que “el deseo triangular es el deseo que transfigura a su objeto” (Girard 1963:17), y, en este caso, Lucrecia, objeto de deseo de Fonchito, se transforma y adquiere los rasgos de la sensual modelo del pintor austríaco. Igualmente, a través de este ritual se actualiza el concepto de erotismo postulado por don Rigoberto quien afirma “lo lento, lo formal, lo ritual, lo teatral, eso es lo erótico” (p.63). La definición de don Rigoberto es sugerente. En ella se hace referencia al concepto de mimesis mediante el término teatral que nos remite a la representación o puesta en escena en que actores imitan o actúan como un determinado personaje y los espectadores contemplan ese desarrollo de la puesta en escena, donde, además, el diálogo es el vehículo que va dando vida a la acción y tiene, además, importancia decisiva en el ofrecimiento de roles para el lector. En general, podemos distinguir tres roles ofertados al lector: víctima excitada- liberada, voyeur – cómplice, seductor. Comentaremos sólo el primero de ellos.

En un proceso en que Lucrecia pasa a constituirse en la víctima de Fonchito, va experimentando una creciente excitación: “Otra vez, la abrumó la idea de que perdía la iniciativa, de que el niño comenzaba a derrotarla”, “El contacto de los delgados dedos en su corva desnuda, turbó a doña Lucrecia”, “sentía una palpitación, un vértigo algo avasallante que la hacía sufrir y gozar”. Mediante la adjetivación, el narrador alude a la creciente estimulación erótica de Lucrecia; pero también logra despertar igual sensación en el lector. Al describir el proceso de excitación experimentado por Lucrecia, el personaje en cuestión le demuestra al lector el carácter placentero de su quehacer y lo invita a imitar tales acciones, en este caso, jugar a representar cuadros. El texto guarda silencio sobre los detalles de la imitación y sólo alude indirectamente a la estimulación de la madrastra, pero los va supliendo el lector en un acto de imaginación que realiza, incitado por el propio relato y de acuerdo a las indicaciones de la estructura textual.

El proceso de seducción es presentado a través de la mimesis y del juego. Sobre este último, Huizinga (1996) señala que “la palabra jugar suele aplicarse, especialmente, para aquellas relaciones eróticas que se salen de las normas sociales”, y que el gozo está inseparablemente vinculado al juego. De esta forma, el erotismo en la novela se asocia

además a la noción de juego, debido a que ambos aluden a la transgresión y a la liberación. Por una parte, el erotismo posee una orientación independiente a la de los valores en boga y en la esfera del juego, por otro lado, las leyes y los usos de la vida ordinaria no tienen validez alguna, “nosotros somos otra cosa” cuya expresión más patente se encuentra en el disfraz (1996: 26). En el fragmento de la novela que estamos comentando, Lucrecia adquiere los rasgos de la sensual modelo de Schiele, ya no es la madrastra sino la criatura del cuadro.

Otro vacío que el lector está obligado a llenar es lo que se refiere a la representación misma del cuadro. ¿Cómo es la tela *Desnudo reclinado con medias verdes?*, ¿existe una verdadera relación entre la representación hecha por Lucrecia y la modelo a la que imita?, ¿qué representa o escenifica Lucrecia: el cuadro o la imaginación de Fonchito? Estas preguntas surgen, sin duda, porque el mencionado cuadro de Schiele es evocado, pero el texto no incluye su reproducción. Así se transforma en uno de los vacíos que el lector debe llenar y con lo cual el texto contribuye a movilizar su imaginación erótica.

Los capítulos numerados y titulados presentan un erotismo ritualizado con sus respectivas etapas: evocación, verbalización y representación del proceso de seducción. Este aspecto nos remite a las reflexiones de Octavio Paz para quien el erotismo es “ceremonia, representación, es sexualidad transfigurada: es una metáfora de la sexualidad animal”. Paz (1996) señala que el agente que mueve al acto erótico es la imaginación, la cual es la potencia que transfigura al sexo en ceremonia y rito.

Vivimos en un mundo regido por la razón, los convencionalismos y la utilidad, y los personajes de la novela de Vargas Llosa nos muestran cómo transgredir las normas al optar por la esfera del erotismo, del goce, de la fiesta. El peligro y la lascivia son los únicos móviles de su comportamiento mediante los cuales desafían el orden social establecido quebrantando modelos y cánones sacralizados. El lector accede, entonces, a un mundo prohibido donde la seducción, el erotismo y el placer rigen sin detenerse ante normas o credos de cualquier tipo. El texto instala al lector en este universo de los sentidos, y a través de los rituales eróticos apela a su imaginación y fantasía, liberándolo.

2. EXALTACIÓN Y DEFENSA DE LAS OVEJAS NEGRAS: LA NOVELA COMO ENSAYO.

Las nueve cartas presentes en la novela corresponden a otro de los cortes y ocupan un lugar estratégico al estar incluidas entre los capítulos numerados y titulados, que abarcan la acción principal, y los capítulos sólo titulados correspondientes a relatos autónomos de una fantasía erótica. Es el lector, entonces, el que debe producir nuevamente las conexiones no formuladas entre las perspectivas del texto. Al respecto, podemos decir que las misivas interrumpen la acción principal desarrollada en los capítulos titulados y numerados, suspensión que ocurre en momentos significativos del acontecer textual. Por ejemplo, cuando Fonchito seduce a Lucrecia (capítulo III “El juego de los cuadros”); cuando anuncia que Lucrecia y Rigoberto van a reconciliarse (capítulo IV “Fonchito en lágrimas”) o cuando le llega un anónimo a doña Lucrecia (capítulo VI “El anónimo”). Así su inclusión contribuye a la mantención del suspenso narrativo, ayudando al diferimiento de la acción central de la novela, desarrollada en los capítulos que la anteceden.

La presencia de las cartas en esta sección de la novela, indudablemente, nos remite a la tradición de la novela epistolar⁹. Mario Vargas Llosa invierte parcialmente este modelo, ya que a pesar de estar redactadas en primera persona y dirigidas a destinatarios específicos, tal como se estructuran las cartas formales, presentan rasgos de otros tipos de textos como el monólogo interior y el discurso deliberativo.¹⁰ La utilización de la primera persona, dice Rousset (1973) impone la adopción del punto de vista del personaje. En este

⁹ La novela epistolar tiene una importancia fundamental en la historia de la literatura, la cual se constituye en el umbral de la época moderna: a fines del siglo XVII y comienzos del XIX, y particularmente durante el siglo XVII, donde abunda y representa un medio de creación nuevo y fecundo entre las manos de innumerables escritores, entre los cuales destacan Richardson, Smollett, Goethe, Foscolo y en Francia Montesquieu, Crébillon hijo, Rousseau, Restif, Laclos, Mme. De Staël, Senancour, Goutier, Balzac, quien publica la última gran novela epistolar. A lo largo de la existencia de un poco más de un siglo, la forma epistolar se desarrolla dentro de diversas direcciones, ensaya diversas variantes, se enriquece y se perfecciona, para diluirse finalmente en el diario íntimo. Rousset plantea que este desarrollo cronológico corresponde a una evolución de lo simple a lo complejo. (Jean, Rousset: « Une forme littéraire : le roman par lettres », en *Forme et signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel* Paris, Librairie José Corti, 1973 p. 65)

¹⁰ Mediante el monólogo, dice Reis (1996) “se abre la diégesis a la expresión del tiempo vivencial de los personajes, diferente del tiempo cronológico lineal que dirige el desarrollo de las acciones.” Desde el punto de vista retórico, el tipo de discurso mencionado se caracteriza por la utilización frecuente de ejemplos o exempla en su argumentación.

caso, las epístolas están regidas por la perspectiva defendida por don Rigoberto, quien por medio de la escritura exorciza los demonios de los convencionalismos, representados por cualquier forma de servidumbre gregaria o credos colectivistas. Por el contrario, exalta y defiende al individuo libre y su derecho al placer y al erotismo; privilegiando a nivel axiológico el derecho a la diferencia, reivindicando así a las ovejas negras que se apartan del rebaño. Plantea, en definitiva, que cualquier colectivo es destructor de la libertad individual y asegura que el derecho más importante tanto para hombres como para mujeres es el derecho al placer.¹¹

Cada una de las misivas posee procedimientos relevantes de apelación al lector como la sátira, la parodia y la risa, los cuales son los mecanismos de apelación dominantes en esta parte de la novela. Comentaremos sólo dos ejemplos.

La sátira, dice Hutcheon (1981) es la forma literaria que tiene por objetivo corregir ciertos vicios e ineptitudes del comportamiento humano, ridiculizándolos. Las ineptitudes apuntadas son consideradas generalmente extratextuales en el sentido en que son casi siempre ineptitudes morales y sociales y no literarias. Ejemplificaremos con la cuarta carta “Diatriba contra el deportista” en la que está presente la sátira. El título de la misiva orienta al lector y le indica que será receptor de una crítica hacia un determinado tipo social: los deportistas. En efecto, diatriba “es un discurso o escrito violento en injurioso sobre personas o cosas” (R.A.E.:1997 s.v.). Don Rigoberto afirma que la cultura contemporánea ha convertido a los deportes en obstáculos de la conciencia y de la libertad individual. El personaje saca a la luz aspectos de “espíritu deportivo” que nadie quiere ver y mediante ejemplos le demuestra al lector la validez de sus argumentos:

“Ocurre lo contrario, y lo sabes mejor que nadie tú, que por ganar los cien metros planos del domingo, meterías arsénico y cianuro en la sopa de tu competidor y te tragarías todos los estupefacientes vegetales, químicos o mágicos que te garanticen la victoria, y

¹¹ Esta postura del personaje remite a la escritura libertina del siglo XVIII. Una idea central en esta literatura, según Oviedo, es la de que ante el placer todos somos iguales: el gozo carnal del clérigo y la sirvienta, de la duquesa y el plebeyo, es el mismo y los igualan al margen de las enormes diferencias que los separan de la vida social. El sexo es subversivo y tiene una aguda connotación política en la que el filósofo libertino siempre enmarca sus escenas licenciosas. Oviedo, J. : “La carrera de un libertino”, en *Cuadernos hispanoamericanos* n° 574, 1988.

corromperías a los árbitros o los chantajearías, urdirías conjuras médicas o legales que descalificaran a tus adversarios y que vives neurotizado por la fijación en la victoria, el récord, la medalla, el podium, algo que ha hecho de ti, deportista profesional, una bestia mediática, un antisocial, un nervioso, un histérico, un psicópata (...) (p. 128)

El espíritu deportivo aparece en el texto como el mito más exaltado y sacralizado en la sociedad, como un espejismo que ciega y engaña a las multitudes. Además critica las competencias deportivas contemporáneas y las compara con la cultura griega. Don Rigoberto invierte el famoso paradigma griego “*mens sana in corpore sano*”- mente sana en cuerpo sano – y propone lo contrario “mente sucia.” El personaje señala que el paradigma griego es una abyecta mentira, pues “sana” para él quiere decir “tonta, convencional, sin imaginación y sin malicia, adocenada por los estereotipos de la moral establecida y la religión oficial”. Afirmo que una vida mental rica y propia exige curiosidad, malicia, fantasía y deseos insatisfechos... malos pensamientos.

Indudablemente esta afirmación de don Rigoberto, remite al lector a otras secciones de la novela: a los capítulos sólo titulados, es decir, a los relatos autónomos de una fantasía erótica, a los capítulos numerados y titulados y también a los anónimos. Cada una de estas partes de la novela posee todos los ingredientes mencionados por el personaje. Podemos plantear, por lo tanto, que en esta parte del texto se encontraría el sustento teórico-ideológico que se desarrolla en las otras secciones de la novela, lo cual nos revela que el texto juega constantemente con el lector conduciéndolo, movilizándolo por su laberíntica estructura.

Otro procedimiento de apelación al lector es la parodia. Hutcheon señala que la parodia se define normalmente no en tanto fenómeno intratextual, sino en tanto modalidad del canon de la intertextualidad. Como otras formas intertextuales, la parodia efectúa una superposición de textos. Hutcheon afirma que es una síntesis bitextual que funciona siempre de manera paradójica, es decir, con el fin de señalar una transgresión de la doxa literaria.¹²

En la tradición cristiano - occidental la idea del rebaño está asociada a la *Biblia*. En el *Nuevo Testamento*, Jesús aparece como el pastor que va en busca de la oveja perdida y se le considera como enviado a las ovejas perdidas de Israel.¹³ Don Rigoberto aparece ante el lector como la figura de Jesús al revés, ya que subvierte y transgrede el modelo del Buen Pastor; además mediante las nociones de pastor y rebaño hace una exclusión del hombre-masa al plantear la idea de un ser humano libre que no necesita estar guiado o conducido por nadie. Este ejemplo es también una clara demostración de cómo el texto apela al ámbito cultural, pues para que sea entendida su intencionalidad, se requiere un lector que tenga algún conocimiento de la *Biblia*.

El nuevo mecanismo de apelación, en relación a la risa, es el que Bergson (1953) denomina transposición, al respecto señala que “se obtendrá un efecto cómico siempre que se transporte a otro tono la expresión natural de una idea”. Don Rigoberto propone ser “oveja negra” y apartarse del rebaño como fórmula para alcanzar la verdadera libertad. Los siguientes ejemplos demuestran este aspecto:

“Le diré que todo movimiento que pretenda trascender (o relegar a segundo plano) el combate por la soberanía individual, anteponiendo los intereses de un colectivo- clase, raza, género nación, sexo, etnia, iglesia, vicio o profesión – me parecen una conjura para embridar aún más la maltratada libertad humana. Esa libertad sólo alcanza su sentido pleno en la esfera del individuo ” (p. 87)

¹² Hutcheon señala que toda parodia es una forma literaria sofisticada. Exige al lector, en términos de estrategia, una segunda significación de las deducciones operadas a partir de la superficie del texto o, en términos de estructura, que el complete el primer plano con la ayuda del conocimiento y del reconocimiento que tiene el contexto de trasfondo. Una parodia reclama igualmente un lector, un colaborador que actualice y llame a la existencia el universo de palabras. *Poétique* n° 36, p.5.

¹³ La idea del rebaño se asocia además a la del pastor. En el *Antiguo Testamento* es una metáfora del pastor que conduce su rebaño. Su autoridad está fundada en la entrega y en el amor. Por su parte, en el *Nuevo Testamento* se le considera el pastor perfecto porque da su vida por las ovejas, no sólo es herido sino que el mismo da su vida. (Léon - Dufour: *Diccionario de Teología Bíblica*: 1980: 651-654)

“Entiendo, señora, que la variante feminista que usted representa ha declarado la guerra de los sexos y que la filosofía de su movimiento se sustenta en la convicción de que el clítoris es moral, física, cultural y eróticamente superior al pene, y los ovarios de más noble idiosincrasia que los testículos” (p.83)

“Entiendo que a gentes como usted, un paisaje aliñado con vacas paciendo olorosas yerbas ...les alborozza el corazónEn lo que a mí concierne, el destino natural del toro macho es la plaza taurina y a las estúpidas bovinas sólo quisiera verlas descuartizadas y cocidas a la parrilla... (p. 40)

“Señor, señora en usted hay agazapada una fiera rabiosa que constituye un peligro para la humanidad ... yo le aseguro que ésta es una cara de la moneda patriótica; la otra el revés de la exaltación de lo propio, es la denigración de lo ajeno, la voluntad de humillar y derrotar a los demás, a los que son diferentes de usted porque tienen otro color de piel, otra lengua, otro dios y hasta otra indumentaria” (p.247)

El texto al estar estructurado bajo la forma de una carta, va apelando al lector y éste va asumiendo el rol de su receptor. A través de cada misiva don Rigoberto consigue que el lector mire críticamente a cada uno de los tipos sociales a quienes se dirige, ya sean ecologistas, feministas, nacionalistas, religiosos o burócratas, entre otros. El texto logra, además, que el lector se vea reflejado en los distintos tipos sociales evocados. Es quizás por esta razón que cada uno de éstos se convierte en espejos en los que el lector se ve reflejado a sí mismo, así como también a la sociedad en la cual está inserto. El espejo, dice Chevalier y Gheerbrant, (1986) “refleja la verdad, la sinceridad, el contenido del corazón y de la conciencia.” El texto se convierte, por lo tanto, en un espejo de la realidad en el cual se reflejan los aspectos negativos sobre todo de los convencionalismos, caracterizados por tipos sociales representativos del orden social. Sin embargo, la novela le ofrece la otra cara de la moneda, ya que va desenmascarando un mundo en el que se esconde la intolerancia, la hipocresía, la xenofobia, el clasismo, los fanatismos religiosos, entre otros elementos con los que debemos convivir a diario y que actúan, en muchos casos, como obstáculos para el real desenvolvimiento en una sociedad libre. Igualmente las cartas son un espejo en el que el lector ve los rasgos distintivos de don Rigoberto, su autor, para quien los colectivos son equivalentes a aniquilación de la libertad individual y social. Es por todas las razones expuestas que la idea del rebaño se incorpora en el texto sólo para ser ridiculizada y excluida. De hecho,

En la novela la risa y lo cómico tienen por función desenmascarar los tipos sociales representativos del orden social, lo cual se desarrolla mediante una caricaturización de los

tipos sociales como por ejemplo, feministas, ecologistas, nacionalistas, deportistas. En concordancia con lo irreverente del personaje, la risa actúa como una forma de evidenciar que las instituciones gregarias sólo asfixian al individuo. Don Rigoberto se ríe de ellas poniendo en tela de juicio sus objetivos, resquebrajando el orden social establecido; carnavaliza las creencias, las tradiciones, la cultura, la religión. Sin embargo, tras la risa se esconde una intención más bien altruista, pues, según Bergson (1953), la función de la risa “consiste en reprimir toda tendencia aisladora. Su papel es corregir la rigidez, dándole una nueva flexibilidad, hacer que cada uno vuelva a adaptarse a los otros, limar los ángulos”. En las cartas don Rigoberto intenta purificar de dogmatismo, unilateralidad y fanatismo diversas expresiones del contexto social al que implícitamente alude, haciendo un triste diagnóstico. Igualmente, a nivel axiológico se privilegia el derecho a la diferencia, vale decir, a ser una oveja negra sin rebaño. En este nivel se produce una estrecha vinculación entre el poder subversivo de la risa y el rasgo liberador-trasgresor del erotismo. La risa y el erotismo tendrían entonces una característica en común al poseer una orientación independiente a la moral vigente. La escritura se convierte, por lo tanto, en un acto de seducción al pretender cautivar al lector para que mire el contexto en el que está inserto de otra forma, diciéndole no al poder y a la utopía social. En este sentido, la novela del escritor peruano asume ribetes ensayísticos pues hay una serie de postulados que son defendidos tanto a nivel teórico como a nivel de las acciones.

3. LOS CAPÍTULO SÓLO TITULADOS O EL REINO DE LA FANTASÍA SIN BOZAL.

Los capítulos sólo titulados corresponden a otro de los cortes presentes en la novela. Están ubicados entre las cartas escritas por don Rigoberto y los anónimos escritos por Fonchito. Cada uno evoca un rito que el desdichado empleado de una compañía de seguros realiza al amanecer para “soñar despierto, crear y recrear a su mujer al conjuro de esos cuadernos donde invernan sus fantasmas” (p. 292). Lucrecia es la protagonista de cada relato, ella es alabada y enaltecida por la imaginación y los sueños de su más fiel devoto. Este singular ritual tiene una función catártica, al ayudar al protagonista a salir de la rutina diaria y permitirle “escapar transitoriamente de las frustraciones y de la soledad.” (p. 352)

La mayoría de estos capítulos posee una estructura similar en cuanto a la técnica narrativa. En efecto, las fantasías eróticas de don Rigoberto no sólo aparecen narradas en tercera persona, sino que el narrador le cede la voz a doña Lucrecia para que sea ella misma – protagonista del suceso en la imaginación de su esposo – quien nos la haga conocer. Así esta escena se muestra dentro de otra escena, la de los propios cónyuges en el presente. De esta forma, ambos episodios – el real y el contado – se superponen y mezclan sin confundirse. Un narrador en tercera persona controla con su intervención estos dos niveles temporales, superpuestos a manera de montaje simultáneo. Esta técnica narrativa ha sido denominada por Oviedo (1982) como *narraciones telescópicas*, es decir, el montaje de dos diálogos – uno presente, otro evocado y actualizado por el primero – que ocurren en dos momentos distintos del tiempo y del espacio. A continuación evidenciaremos este aspecto con el capítulo “La noche de los gatos”, ya que, mayoritariamente, su estructura está presente en los restantes capítulos titulados:

Fiel a la cita, Lucrecia entró con las sombras, hablando de gatos...

- ¿Gatos, has dicho?

- Gatitos, más bien – maulló ella, dando unos pasos resueltos alrededor de don Rigoberto, quien pensó en un astado recién salido del toril midiendo al torero-

- Desnúdate.

- Eso sí que no- protesto doña Lucrecia - ¿Yo ahí, con esos bichos? Ni muerta, los odio.

- ¿Quería que hicieras el amor con él en medio de los gatitos?

- Imagínate- murmuró ella, parándose y retomando su paseo circular -.Quería verme desnuda en medio de esos gatos. ¡Con el asco que les tengo! Me escarapelo toda de acordarme....

- Me desnudó él, como siempre. Para qué preguntas, sabes que es lo que más le gusta.

De pie a su lado, dócil, curiosa y anhelante, esperaba ... Cuando sintió las dos manos en sus tobillos, bajando hasta sus pies y descalzándolos, sus pechos se tensaron como dos arcos. Los pezones se le endurecieron. Meticuloso, el hombre le quitaba ahora las medias, besando sin premura, con minucia, cada pedacito de piel descubierta. Ella lo dejaba hacer, tratando de abandonarse en el placer que provocaba. Sus labios y manos dejaban llamas por donde pasaban ... Cuando sintió en la lengua, los dientes y el paladar del amante la crespata mata de vellos y el aroma picante de sus jugos le trepó al cerebro, empezó a temblar. ¿Había empezado a untarla? Sí. ¿Con una pequeña brocha de pintor? No. ¿Con un paño? No. ¿Con sus propias manos? Sí. Mejor dicho, con cada uno de sus dedos largos y huesudos y la sabiduría de un masajista. Esparcían sobre la piel la cristalina sustancia -su azucarado olor ascendía por las narices de don Rigoberto, empalagándolo- y verificaban la consistencia de muslos, hombros y pechos, pellizcaban esas caderas, repasaban esas nalgas, se hundían en esas profundidades fruncidas, separándolas.

En general, estos capítulos presentan dos tipos de roles para el lector: voyeur- cómplice, víctima excitada- liberada. Comentaremos sólo el primero de ellos.

El lector penetra en una situación comunicativa de carácter íntimo, accediendo a la imaginación de don Rigoberto y se entera cómo sueña o fantasea con Lucrecia, transformándose en cómplice e integrándose a la acción. Todo este proceso es favorecido, además, por la técnica de la narración telescópica y al haber un importante desarrollo del diálogo se logra una apelación directa a los destinatarios para invalidar sus objeciones. El diálogo se desarrolla entre Lucrecia y don Rigoberto. Él se imagina sosteniendo una conversación con su ex-esposa en la que ella le relata una aventura erótica. Al respecto, C. Fischer (1997) afirma que uno de los rasgos de la literatura erótica, es el de la mujer que relata personalmente lo que ha vivido; es frecuente que la mujer sea la protagonista de este tipo de relatos. Mario Vargas Llosa mantiene este rasgo, pero desconstruye el modelo tradicional al emplear la técnica de la narración telescópica. De esta forma, la figura femenina no narra empleando la forma autodiegética, sino por medio de una conversación y a medida que ésta se va desarrollando, el lector accede a lo experimentado por Lucrecia. Don Rigoberto al ser el receptor de la conversación, escucha e imagina todo el desarrollo de la aventura erótica, encontrándose en la misma situación que el lector, vale decir, es un voyeur como él. Este proceso es favorecido por los comentarios del narrador, que ayudan a la mantención y enriquecimiento de la atmósfera erótica. El diálogo evocado corresponde a los fragmentos en que Lucrecia dialoga con el amante oculto en el rincón, quien la hace víctima de sus deseos. A través de él, el lector se transforma en cómplice de las fantasías eróticas de don Rigoberto, al penetrar en su imaginación y constatar que se opone a la moral vigente presentando a su ex-esposa como una mujer lasciva y experta en la seducción.

Las fantasías creadas por don Rigoberto están inspiradas en cuadros de la pintura erótica universal al igual que los capítulos numerados y titulados, y se convierten igualmente en lugares vacíos que movilizan la imaginación erótica del lector. Su evocación tiene por función contribuir al diferimiento de la aventura erótica que don Rigoberto está imaginando. Efectivamente, en cada uno de los óleos evocados se destaca la presencia de una figura femenina en compañía de un gato al igual que en la fantasía imaginada por don Rigoberto, pero el narrador en tercera persona advierte que ninguna de esas telas coincide

con la insólita aventura que se está narrando. Así el arte se convierte en un elemento mediante el que se sugiere el deseo erótico a los personajes y al lector. De esta forma, tanto la escritura como la lectura de la novela se convierten en un acto erótico cuyo intermediario es el arte¹⁴. El siguiente fragmento da cuenta de ese aspecto:

“(…) mientras a la memoria de su marido volvía la lánguida muchacha de Balthus (*Nu avec chat*) que sentada en una silla, la cabeza voluptuosamente echada hacia atrás, una pierna estirada, la otra encogida, el taloncito en el borde del asiento, alarga el brazo para acariciar un gato tumbado en lo alto de la cómoda, que, con los ojos entrecerrados, calmosamente aguarda su placer. Hurgando, rebuscando recordó también haber visto ... la *Rosalba* de Botero (1968), óleo en el que, agazapado en una cama nupcial, un pequeño felino se apresta a compartir sábanas y colchón con la exuberante prostituta de negra cabellera ...” (pp. 25- 26)

La inclusión de los comentarios del narrador contribuye, entonces, al diferimiento del ritual erótico que se está desarrollando, postergándose la aventura erótica y luego se vuelve a la realidad del sueño interrumpido.

Los capítulos sólo titulados pretenden excitar la imaginación erótica a través de un proceso de liberación imaginativa, proceso que se realiza mediante el carácter profundamente libertario del erotismo. Ahora bien, una de las principales funciones de estos capítulos es permitir al lector corroborar las concepciones de don Rigoberto. En las cartas, uno de los cortes de la novela, hace una defensa de la libertad y del erotismo, razón por la cual postulamos que en esa sección de la novela se encontraría el sustento teórico-ideológico. Los capítulos sólo titulados serían, entonces, la demostración de la visión de mundo defendida por el personaje. Un mundo individual, privado, lleno de hedonismo se transforma en el proyecto de este controvertido personaje. Se mantienen, además, los rasgos distintivos con que Lucrecia es presentada en los capítulos numerados y titulados, ya que su ex-esposo la imagina siempre en situaciones eróticas donde ella hace gala de su audacia y sensualidad, mostrándose, además, experta en la seducción. Lucrecia equivale a la lujuria, ella vive para el placer, no sólo en las fantasías de Rigoberto, lo cual la convierte

¹⁴ Mario Vargas Llosa afirma que el erotismo no es posible sin civilización y sin cultura. Señala que “ésta es la razón por la que en este libro hay tantas referencias a pinturas, a música, a ideas, porque toda esa utilería es el material de trabajo con el que don Rigoberto construye sus fantasías. Esas fantasías deben mucho a los propios fantasmas de don Rigoberto, pero muchísimo también a los libros que leyó, a los cuadros que admiró, a los grabados que hojea constantemente en sus libros, a la música que lo excita.” Peralta, B., op. cit. pp. 16-17

en una figura transgresora al optar por la satisfacción de sus deseos. Igualmente, don Rigoberto la visualiza satisfaciendo deseos de otros. Incluso en la realidad de sus sueños, la compara con la samaritana de la *Biblia*. La buena samaritana es la mujer de Samaria (Palestina) a la Jesús pidió agua de beber. Ella satisfizo su sed. Lucrecia se convierte, en consecuencia, en la inversión de esta figura bíblica al satisfacer la sed de placer que padecen los acompañantes con los que don Rigoberto la imagina.

Por último, la acción de los capítulos sólo titulados está marcada por su detención y estancamiento debido a la circularidad de los sueños imaginados por don Rigoberto. Este erotismo ritualizado traspasa los convencionalismos sociales e invita al lector a explorar lo desconocido, insertándolo en un mundo lleno de audacias y aventuras. El texto instala al lector en el reino de la fantasía sin bozal, donde el erotismo se despliega en libertad dominado por la imaginación y el deseo. El sueño, la imaginación se convierten en símbolos de la libertad, de transgresión ante la fuerza opresora de los convencionalismos.

4. LOS ANÓNIMOS: JUEGOS PELIGROSOS.

Los anónimos corresponden al último de los cortes presentes en la novela. Están ubicados entre los capítulos sólo titulados, relatos autónomos de una fantasía erótica, y los capítulos numerados y titulados. Cada anónimo, por su posición en el texto, abre y cierra los capítulos titulados en los que se desarrolla la acción central de la novela. Los anónimos son, por lo tanto, los encargados de iniciar y finalizar cada ciclo narrativo.

Tal como lo señala el concepto, un anónimo es una carta que se envía sin firma para que se ignore quién la escribió. El autor de ellos es Fonchito, hijo de don Rigoberto, quien, al parecer, pretende lograr la reconciliación de su padre con Lucrecia, su madrastra.

En general, los anónimos interrumpen la acción desarrollada en las fantasías eróticas y contribuyen, al igual que los otros cortes presentes en la novela, a la mantención del diferimiento de la acción central. Pueden dividirse en dos grupos: los enviados a Rigoberto y los enviados a Lucrecia. Sobre los primeros y con relación al lector, constatamos que éste que penetra a una situación comunicativa de carácter íntimo y asume el rol de

destinatario que debería ocupar Rigoberto. Tanto el anónimo “La fetichista de los nombres” como “Amor a las orejas voladoras” están centrados en expresar admiración hacia el nombre Rigoberto y a sus orejas, respectivamente. Fonchito, mediante la escritura de estos textos, pretende hacer creer a su destinatario y al lector que Lucrecia es en verdad la autora de esos escritos. Aspecto que se va reiterando en los otros anónimos como, por ejemplo, en “Menú diminutivo” donde expresa saber las costumbres culinarias de don Rigoberto y el deseo de complacerlo no sólo en el ámbito sexual: “ya sé que te gusta comer poquito y sanito, pero riquito, y estoy preparadita para complacerte *también*¹⁵ en la mesita... ¿Me aceptas, señorcito?” (pp. 191-192). La afirmación nos revela que Lucrecia es percibida por Fonchito como una mujer sumisa y complaciente, al igual que la imagina don Rigoberto. Por otro lado, los anónimos que supuestamente son de autoría de don Rigoberto, actualizan elementos del ritual de seducción, desarrollado en los capítulos titulados y numerados. Las siguientes citas dan cuenta de este aspecto:

“Esta es una orden de tu esclavo, amada... ¿Quién eres? La Dánae de Gustav Klimt, naturalmente. No importa quién le sirviera para pintar ese óleo (1907-1908), el maestro te anticipó, te adivinó.” (Imperativos del sediento viajero, pp. 50-51)

“¿Qué debes hacer? Aprender a esa criatura de memoria y emularla en la discreción de tu dormitorio, en espera de la noche en que vendré... dejarás de ser Lucrecia, la del Olivar y serás la Mitológica, Lucrecia la Arpía Leonada y Alada”(Arpía Leonada y Alada, pp. 148-149)

“Te desnudarás ante el espejo de luna, conservando las medias negras y las ligas rojas, y ocultarás tu hermosa cabeza bajo la máscara de una fiera feroz de preferencia la tigre en celo del Rubén Darío de *Azul*...” (Estofado de Tigre, pp. 309- 310)

Cada uno de los fragmentos contiene una evocación: la *Dánae* de Klimt, la *Lucrecia* de Jonas Drentwett, la tigre en celo de Rubén Darío, respectivamente. Asimismo, está presente la verbalización del proceso de seducción, traducida en órdenes y peticiones realizadas. Al igual que en los capítulos titulados y numerados, el iniciador del juego de seducción es Alfonso, quien otra vez logra turbar a la madrastra. Ahora ya no se vale de las pinturas de Schiele, sino que amplía el repertorio de obras, las que igualmente se convierten en mediadores del deseo. Así, Lucrecia pasa a ser la *Dánae* o la tigre en celo, según los

¹⁵ El subrayado es nuestro.

deseos de quien se considera con razón el reconstructor de su identidad, “el pintor que te deshace y rehace a su capricho” (p. 148).

El último componente del ritual de seducción es la representación, vale decir, la imitación de las figuras de los cuadros, parte del ritual que no se desarrolla en los anónimos, sino en los capítulos numerados y titulados que abarcan la acción central de la novela y corresponden al momento en que Lucrecia empieza a recibir anónimos supuestamente de don Rigoberto. Este aspecto nos da cuenta, además, de que la estructura lúdica de la novela moviliza constantemente al lector, apelando a su imaginación erótica. No obstante, en este sector de la novela, el lector completa el proceso de seducción, el que alude a la estrecha vinculación entre el aspecto lúdico y el gozo, pues el juego está inseparablemente unido al gozo. Lucrecia disfruta intensamente jugando a representar las figuras solicitadas. El juego iniciado por Fonchito tiene un matiz transgresor- liberador. El niño invade el espacio de los adultos. Logra seducir a Lucrecia, y mediante sus exigencias permite que se libere de los convencionalismos sociales y sea una activa partícipe de sus juegos, imitando y representando a las figuras de los cuadros. Por todo lo dicho, es que puede afirmarse que el lector entra en un ámbito censurado, reprimido, castigado y conoce la imaginación de lo prohibido con un niño. Cada anónimo revela que Alfonso posee “una psicología tan enrevesada como la de Rigoberto” (p.156) y un gran poder de seducción con el que hace caer a Lucrecia en sus redes. Ella queda atrapada, explora el reino de los sentidos, del placer; goza de su sensualidad complaciendo al deseo, padre de la fantasía, desafiando los convencionalismos sociales al elegir el placer y su satisfacción.

Conclusiones

A pesar de la tradición de represiones y tabúes que han acompañado la historia del erotismo, Mario Vargas Llosa lo ha integrado, desde sus inicios, a toda su obra. *Los cuadernos de don Rigoberto* no es la excepción.

Olga Caro (1990) ha destacado que en la narrativa vargallosiana la sexualidad parece funcionar como un “necesario mensaje lanzado al lector”. El autor sabe que el comportamiento erótico es el lugar preferencial de las manifestaciones conflictivas del ser

humano y así lo ha demostrado el escritor peruano en sus novelas, las que indagan sobre la esencia humana y su persistente voluntad transgresora ante un orden represivo y caduco. Es quizás por esta razón que la novela *Los cuadernos de don Rigoberto* apela al lector llamándolo a ser una oveja negra y apartarse del rebaño. En este sentido, es que puede plantearse que la novela de Vargas Llosa puede ser leída además como una utopía de la felicidad individual, pues en el texto existe una exhortación al lector para que alcance la dicha y la plenitud apartándose de los convencionalismos sociales y construya su mundo propio, en el que reine sólo el placer, el deseo, el erotismo y la libertad.

Los personajes de la novela se convertirán, sin lugar a dudas, en figuras recordadas no sólo en la narrativa del escritor peruano, sino además en la variada y compleja galería de personajes de nuestra literatura hispanoamericana, en la que no existen personajes que hayan llevado tan lejos el placer y el erotismo. Ellos le han demostrado al lector que el deseo, el placer y el erotismo los conducirán a una ciudadela cerrada a la razón, los convencionalismos y la utilidad, tal vez los mecanismos más represivos de nuestros tiempos. En contraste a esta realidad, los personajes de la novela de Vargas Llosa nos muestran cómo transgredir esas normas al optar por la esfera del erotismo, del goce, de la fiesta. El peligro y la lascivia, móviles de su comportamiento, desafían el orden social establecido quebrantando modelos y cánones sacralizados por los convencionalismos.

Los cuadernos de don Rigoberto es un elogio del erotismo y hace partícipe al lector de la imaginación de lo prohibido, de lo censurado no sólo mediante el erotismo, sino con la peligrosa vinculación entre erotismo - juego - fantasías - sueños a través de los cuales desafía las costumbres, la tradición represiva que ha marcado negativamente a nuestra colectividad hispanoamericana.

Tanto la escritura como la lectura de la novela se convierten en un acto erótico cuyo intermediario es el arte. La pintura es en cada ocasión un elemento mediante el cual se sugiere el deseo a los personajes y al lector. Y quizás esa es esta la mayor contribución de Vargas Llosa a la literatura erótica.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bergson, Henri. 1953. *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*. Buenos Aires, Editorial Losada.
- Brulotte, Gaetan. 1991. "Petit narratologie du recit dit érotique". En: *Poétique* N° 85.
- Caro, Olga. 1990. "Conceptos varguianos y sexualidad". En: *Escritura y sexualidad en la literatura hispanoamericana*. Centre de Recherches Latino-Americaines, Université de Poitiers. Madrid, Editorial Fundamentos.
- Cirlot, Juan. 1958. *Diccionario de símbolos tradicionales*. España, Editorial Luis Maracle.
- Chevalier y Gheerbrant. 1996. *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Editorial Herder.
- Fischer, Carolina. 1997. *Garten der Lust*. Stuttgart Weimar, J. B. Metzler Verlag.
- Genette, Gérard. 1987. *Seuils*. París, Editions du Seuil.
- Girard, René. 1963. *Mentira romántica y verdad novelesca*. Caracas, Ediciones de la Biblioteca Central de Venezuela.
- Hutcheon, Linda. 1981. "Ironie, satire, parodie". En: *Poétique*, N° 46.
- Huizinga, Johan. 1996. *Homo Ludens*. Madrid, Alianza Editorial.
- Iser, Wolfgang. 1993. "La estructura apelativa de los textos". En: *En busca del texto*. (Compilador Dietrich Rall). México, UNAM.
- Léon-Dufour, X. 1980. *Vocabulario de Teología Bíblica*. Barcelona, Editorial Herder.
- Oviedo, José M. 1982. *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad*. Barcelona, Editorial Seix-Barral.
- 1988. "La carrera de un libertino". En: *Cuadernos Hispanoamericanos* N° 574, abril.
- Paz, Octavio. 1996. *La llama doble*. Buenos Aires, Editorial Espasa-Calpe.
- Peralta, Braulio, 1998. "El erotismo y las formas" (entrevista a Mario Vargas Llosa) En: *Cuadernos Hispanoamericanos* N° 574, abril.
- Reis, C; Lopes, A. 1996. *Diccionario de narratología*. Salamanca, Ediciones Colegio de España.
- Rousset, Jean. 1973. "Une forme literarie: le roman par letters". En: *Forme et signification. Essais sur les structures literaires de Corneille á Claudel*. París, Librairie José Corti.
- Vargas Llosa, Mario. 1997. *Los cuadernos de don Rigoberto*. España, Editorial Alfaguara.