

LUIS ENRIQUE LANDA ROJAS

## ***LA LECTURA DEL CATOBLEPAS***

### ***THE READING OF THE CATOBLEPAS***

### ***LA LECTURE DU CATOBLÉPAS***

---

#### *Resumen*

Considerando el orden de publicación de las obras de Vargas Llosa, un lector podría reconocer características esenciales que conforman o delinear su poética. Sin embargo, en muchos casos, la interpretación que uno hace de una novela, por ejemplo, no termina solamente con la lectura autónoma de esta. El contenido se extiende cuando algunos aspectos de dicha obra se reconocen en una siguiente publicación. Es así como los espacios realistas, los roles que cumplen algunos personajes, las técnicas narrativas más usadas y la presencia, sobre todo, de personajes que reaparecen en más de una obra exigen la consideración de obras anteriores para ampliar la lectura. De esta forma, se tejen las relaciones intertextuales e intratextuales en su corpus literario.

En 2006, sustenté mi tesis de maestría titulada *El verdadero catoblepas. Relaciones intertextuales en las obras de Mario Vargas Llosa*. Tomé la figura mítica del ser que se alimenta de sí mismo parafraseando al autor, quien explica el origen de las historias que se cuentan en los libros. Mi adaptación de esta imagen se relaciona con la manera como las obras de Vargas Llosa se alimentan (en el sentido interpretativo) de la obra misma para desarrollar las interpretaciones del lector a partir de estas relaciones intertextuales. La teoría del 2006 se aplica en este artículo a la novela *El héroe discreto* publicada en 2013.

*Palabras clave:* intertextualidad; intratextualidad; catoblepas; Vargas Llosa; *El héroe discreto*.

*Abstract*

Considering the order of publication of the works of Vargas Llosa, a reader could recognize the essential characteristics that make up or outline his poetry. However, in many cases, the interpretation one makes of a novel, for example, does not end only with the autonomous reading of this. The content expands on when some aspects of this work are recognized in a subsequent publication. It is in this way how the realistic spaces, the roles that some characters play, the most used narrative techniques and, especially, the presence of characters who reappear in more than one work require the consideration of previous works for further reading. Thus intertextual and intratextual relationships are woven in his literary corpus.

In 2006, I defended my Master's thesis entitled *The Real Catoblepas. Intertextual Relationships in the Works of Mario Vargas Llosa*. I took the mythical figure of the being that feeds on itself paraphrasing the author who explains the origin of the stories told in his books. My adaptation of this image is related to how the works of Vargas Llosa are nourished (in an interpretive sense) by the work itself to develop interpretations of the reader from these intertextual relationships. The theory of 2006 is applied in this paper to the novel *El héroe discreto* (*The Discrete Hero*) published in 2013.

*Keywords:* intertextuality; intratextuality; catoblepas; Vargas Llosa; *El héroe discreto*.

*Résumé*

En observant l'ordre chronologique des publications de Mario Vargas Llosa, un lecteur pourrait reconnaître des traits essentiels qui conforment ou délimitent sa poétique. Néanmoins, dans beaucoup de cas, l'interprétation qui est faite d'un roman, par exemple, ne s'épuise pas seulement avec sa lecture autonome. Le contenu s'épanche quand certains aspects de cette œuvre sont reconnaissables dans une œuvre postérieure. Ainsi, les espaces réalistes, les rôles que remplissent certains personnages, les techniques narratives les plus employées et surtout la présence de personnages qui ressurgissent dans plus d'un ouvrage, exigent de considérer les œuvres précédentes pour étendre la lecture. De la sorte, il se tisse des relations intertextuelles et intratextuelles dans son corpus littéraire.

En 2006, j'ai soutenu mon mémoire de master intitulé *Le véritable catoblépas. Relations intertextuelles dans l'œuvre de Mario Vargas Llosa*. J'ai retenu la figure mythique de l'être qui se nourrit de lui-même en paraphrasant l'auteur, qui explique l'origine des historias racontées dans les livres. Mon adaptation de cette image est

en rapport avec la façon dont l'œuvre de Vargas Llosa s'alimente (dans un sens interprétatif) de l'œuvre même pour développer les interprétations du lecteur à partir de ces rapports intertextuels. La théorie de 2006 s'applique dans cet artiste au roman *El héroe discreto* publié en 2013.

*Mots clés:* intertextualité ; intratextualité ; catoblepas ; Vargas Llosa ; *El héroe discreto*.

Fecha de recepción: 16/03/2015

Fecha de aceptación: 23/05/2015

## 1. El catoblepas

El segundo capítulo del libro *Cartas a un novelista* (1997) lleva como título «El catoblepas». Con él, Mario Vargas Llosa procura explicar «el origen de las historias que cuentan las novelas». El mítico ser le sirve de imagen para explicar la autogeneración de una fuente inacabable de experiencias que nutrirán la creación de todo escritor. El catoblepas<sup>1</sup> —explica Vargas Llosa a su imaginario interlocutor— «surge en dos libros referenciales para él: la novela de Flaubert, *La tentación de San Antonio*; y el *Manual de zoología*, de Jorge Luis Borges. Por cierto, ambos escritores toman al catoblepas al que, en la *Historia natural* de Plinio, el Viejo, se le recrea como un ser fantástico que procede de Etiopía y que tendría una característica cabeza tan pesada que lo obliga a inclinarla casi de manera permanente en dirección al suelo. De cuerpo mediano y muy lento, el catoblepas tiene como arma letal la mirada con la que convertía a otros seres en piedra o con la que

1 «El catoblepas es una imposible criatura que se devora a sí misma, empezando por sus pies. En un sentido menos material, desde luego, el novelista está también escarbando en su propia experiencia, en pos de asideros para inventar historias. Y no solo para recrear personajes, episodios o paisajes a partir del material que le suministran ciertos recuerdos. También, porque encuentra en aquellos habitantes de su memoria el combustible para la voluntad que se requiere a fin de coronar con éxito ese proceso, largo y difícil, que es la forja de una novela» (Vargas Llosa 1997: 27-28).

simplemente los eliminaba. Vargas Llosa acude particularmente a esta especie de animal maravilloso por una simbólica sugerencia: al parecer, el catoblepas se devoraba a sí mismo comenzando por sus pies. De esta imagen «autófoga», echa mano para explicar sus conocidas teorías de «los demonios» o del «*streak tease* invertido» con las que ilustra la manera en que los escritores hurgan en su mundo interior, pleno de vivencias propias y ajenas, que terminan reelaborando con los elementos de la ficción para dar forma a las historias de las novelas. Por ello, el tragarse a sí mismo, nutrirse a partir de uno, como lo pretende el catoblepas, refiere adecuadamente el origen de los temas: ellos se encuentran en el interior del mismo escritor; es él quien se procura a sí mismo la materia necesaria para crear las ficciones.

## 2. El verdadero catoblepas

En 2006, sustenté mi tesis de maestría bajo el título *El verdadero catoblepas: relaciones intertextuales en las obras de Mario Vargas Llosa*. Este título desvirtuaba deliberadamente la idea original con la que Vargas Llosa usaba al mitológico ser para explicarse. Si bien es cierto, la figura del catoblepas se orienta —según él— hacia el origen de las historias, en mi trabajo, tomaba otro rumbo: la correspondencia con todo aquello que de una historia a otra servía para nutrir el universo literario del mismo autor. De tal manera, personajes, lugares, motivos recurrentes eran reordenados una y otra vez por Vargas Llosa para extender y reinterpretar las historias que iba publicando. Así, la figura del «verdadero» catoblepas ofrecía la sutil diferencia de observar la obra de Vargas Llosa como origen o nutriente, de la cual —hasta cierto punto— sus nuevas historias se componían. Ya no solo se dirigía a la experiencia en la vida real, desde la que nacen las ficciones, sino que se remitía a

las ficciones ya publicadas que servían de base a las que vendrían después. En otras palabras, las nuevas obras de Vargas Llosa se nutren de las anteriores. El corpus de las obras de Mario Vargas Llosa constituía el verdadero catoblepas de las ficciones de Vargas Llosa que continuaban siendo creadas. Estas correspondencias, por supuesto, se encuentran determinadas en las relaciones intertextuales e intratextuales que se pueden observar y analizar desde una perspectiva cercana a la recepción de los libros publicados. Ellos se encuentran latentes bajo los ropajes del verdadero catoblepas y le otorgan forma a la poética de su autor.

### 3. Desde el lector

Para aprovechar la información que se (re)genera conforme las obras de Vargas Llosa se publican, es necesario partir desde la teoría de la recepción de tal modo que se pueda plantear que el foco del análisis recaerá en el lector «modelo» o «ideal». Es él quien ejecutará las referencias que la intertextualidad e intratextualidad de las obras le ofrezcan. En segundo lugar, la aparición —es decir, la publicación— de la obra en el orden estricto en que el autor les otorga vida, resulta determinante para establecer estrategias de comprensión que el lector practicará más allá de la recepción de un texto individualmente. Como plantea Roman Ingarden, el lector debe actualizar los esquemas que el proceso de lectura de las obras dinamiza en el tiempo. Sobre el lector ideal y la secuencia de la creación ideal de las obras del autor se proyectan las relaciones que desarrollan la interpretación, la expanden, la reelaboran, la profundizan en el marco de una poética y de un universo literario propios de un creador. Así, se ingresa en el universo de Vargas Llosa, donde cada detalle cuenta en la interpretación de una lectura totalizante de su obra. En otras pa-

labras, nos encontramos en una suerte de «conversación» dentro del círculo hermenéutico de sus textos. Una historia no termina solo en la publicación o en el marco de un libro, sino que revive en los siguientes sin que esto deba interpretarse como una saga o publicación de tomos, obviamente.

#### 4. Intratextualidad e intertextualidad

Los dos mecanismos que permiten abarcar la «lectura totalizante» de la obra narrativa y dramática de Vargas Llosa nos remiten a la intratextualidad y a la intertextualidad. En este universo o corpus literario, ambas referencias constituirán la «conversación» entre lecturas e interpretaciones siguiendo fielmente el orden de aparición de las historias, pues, entre ellas, se tejerá una estrategia de dosificación de la información que el lector se encargará de descubrir, de revalorar, de reubicar, de actualizar. En primer lugar, la intratextualidad tiene como campo una sola obra del autor. Dentro de ella, las constantes referencias a diferentes elementos permiten el desarrollo de la interpretación de la historia que, de otra forma, no podría entenderse en su totalidad. Esta manera de autorreferencia suele sostenerse en la estructura de la obra y potencia sus líneas narrativas. En nuestra tesis, explicamos el mecanismo por el cual *La tía Julia y el escribidor*, *Historia de Mayta* y *Elogio de la madrastra* desarrollan las historias a partir de una constante lectura e interpretación que considera las relaciones que se tejen entre los capítulos pares o impares —aparentemente independientes— o entre los textos escritos y las imprescindibles ilustraciones que apuntan a otro código estético. Esta interacción de elementos, partes o líneas narrativas permite el desarrollo profundo de la lectura, de la interpretación y de la observación de cómo una obra se nutre de sí misma para avanzar en su propio desarrollo. El catoblepas

se nutre de sí mismo. En efecto, los vasos comunicantes<sup>2</sup>, el dato escondido, las cajas chinas<sup>3</sup>, entre otras estrategias<sup>4</sup>, determinan la «conversación» entre las partes de una obra, a partir de la cual se reconoce la interacción de sus líneas narrativas.

En segundo lugar, para observar la intertextualidad se debe considerar la obra completa de Vargas Llosa y la forma como las historias que viven individualmente en un libro pueden desarrollarse en su interpretación a partir de la lectura o conversación con otras historias de otros libros. En nuestro trabajo del 2006, consideramos que los textos podían tener como vínculo el ambiente, ciertos roles que repiten diferentes personajes, algunos motivos re-

- 
- 2 «La riqueza de *La tía Julia y el escribidor* radica justamente en el vínculo progresivo que van tejiendo las dos series de capítulos conforme avanza la lectura global. Las relaciones que tejen ambas series se basan en una alimentación de una y otra serie de capítulos que permite al lector identificar momentos, situaciones, problemas y personajes de uno y otro lado en constante comunicación: comunicación intratextual de una parte del texto con otra, de una serie de capítulos impares con una serie de capítulos pares. Para desarrollar efectivamente estas relaciones intratextuales, Vargas Llosa ha desarrollado adecuadamente una serie de datos que han guiado la construcción de cada línea narrativa de manera que los *vasos comunicantes* se encarguen de cumplir la fusión de partes para la que se han empleado» (Landa 2006: 47).
  - 3 «La intratextualidad [en *Historia de Mayta*] resulta de la información que el lector debe constatar para entender en qué nivel de realidad o de ficción se encuentra en esta compleja narración. La retroalimentación, que se propone para entender la metaficción, resulta ser un juego de contrapunto entre los datos contrastados por el lector ya no solo en las líneas narrativas, sino, ahora, en niveles de realidad y ficción en los que se convierten los hechos leídos» (Landa 2006: 73).
  - 4 «Las relaciones intratextuales analizadas en esta obra [*Elogio de la madrastra*] se observan de manera directa entre capítulos y, dentro de ciertos capítulos, entre la reproducción de la pintura y el texto que la comenta. De esta manera nos encontramos frente a una red compleja de relaciones intratextuales que incluyen vínculos semánticos de artes distintas: pintura y literatura. Por otro lado, la intratextualidad que se desarrolla entre la reproducción y el texto que la comenta sugiere un juego carnavalesco que permite desarrollar la identificación de cada uno de los personajes de la historia en otras facetas, roles, componentes o partes de la novela que enriquecen el trabajo psicológico y simbólico del personaje» (Landa 2006: 92).

currentes, aspectos autobiográficos del autor que evidentemente se filtraban en las historias y temas emblemáticos de su poética, como la frustración —que dirige la primera parte de su producción novelesca— o la libertad —que orienta especialmente la última parte de su obra—. Además de todos estos factores que permiten la intertextualidad de obras totalmente independientes, el elemento más claro lo representan los personajes mismos con toda su significativa carga de información sobre ellos. El reaparecer de los personajes en diferentes cuentos, novelas o piezas teatrales permite ordenarlos, incluso agruparlos, para ampliar la interpretación que se tiene de ellos. En tal sentido, se puede reconocer un grupo de obras relacionadas con Lituma: el cuento «El visitante» (1959); las novelas *La casa verde* (1966), *La tía Julia y el escribidor* (1977), *Historia de Mayta* (1984), *¿Quién mató a Palomino Molero?* (1986), *Lituma en los Andes* (1988); el drama *La Chunga* (1986). Asimismo, se puede observar un grupo más restringido de libros que giran alrededor del triángulo de personajes Rigoberto-Lucrecia-Fonchito: *Elogio de la madrastra* (1988) y *Los cuadernos de don Rigoberto* (1997)<sup>5</sup>, que conforman un díptico donde el erotismo descuella sobre otros elementos.

Para explicar el motivo por el cual Vargas Llosa elige los personajes que reviven textos del pasado, el mismo autor ha confesado en diferentes entrevistas que son más bien ellos, los personajes, quienes lo eligen a él para volver a la carga en una nueva historia. De tal manera debemos entender, entonces, el hecho de que *El héroe discreto* (2013) convoque nuevamente dos grupos de personajes con los que se amplía la intertextualidad y la posibilidad de releer sus historias. Así es como Lituma y el triángulo Rigoberto-

---

5 En nuestra tesis estudiamos un tercer grupo formado por dos obras que giran alrededor de Santiago Zavala: la novela *Conversación en La Catedral* (1969) y la obra teatral *Kathie y el hipopótamo* (1983).



Lucrecia-Fonchito guían las líneas narrativas que se desarrollan, aparentemente, paralelas en este escenario que, además, evoca en el lector nuevamente los distritos de Lima y Piura, así como los conflictos y los roles que en conjunto repercuten en el estilo realista de la característica poética de Mario Vargas Llosa.

### 5. *El héroe discreto* y la lectura del catoblepas

La última novela de Vargas Llosa publicada hasta hoy, sigue siendo *El héroe discreto* (2013). Ella constituye una buena oportunidad para actualizar la teoría planteada en 2006 sobre las relaciones intertextuales, ya que personajes, roles y escenarios de obras pasadas reaparecen con la posibilidad de ampliar las lecturas anteriores sobre las historias a las que estos elementos corresponden.

La novela se presenta con el esquema de la estructura dual (como en *La tía Julia y el escribidor*, *Historia de Mayta*, *El hablador*, *El pez en el agua*, *El paraíso en la otra esquina*, *El sueño del celta*, entre otras) que podríamos reconocer, en este caso, por dos espacios tradicionales en la poética de Vargas Llosa: Piura y Lima. Estos lugares «conversan» con el tratamiento del espacio en las obras anteriores de modo que *El héroe discreto* se circunscribe a un ambiente bastante moderno que procura al lector las descripciones suficientes como para observar una interesante evolución del entorno. De hecho, el presente de la novela parece corresponder con nuestros días<sup>6</sup>. Como se sabe, en una ficción realista, como la que sigue Vargas Llosa, el espacio no es un mero telón de fondo, sino que cumple un rol fundamental en

---

6 Hay una referencia concreta del presente narrativo, al citarse «la exposición retrospectiva que la Royal Academy dedicó a Tamara de Lempicka de mayo a agosto de 2004» (Vargas Llosa 2013: 250-251).

concordancia con las acciones y el carácter de los personajes. La Piura que se presenta en *La casa verde* —tanto en el recuerdo de la primera «Casa Verde» como en la «actual» durante el presente de la ficción de la novela, circunscrito al regreso de Lituma— no se observa en una situación tan próspera (acorde con nuestros días) como la de *El héroe discreto*. A pesar de que Piura no cambia para los personajes, es evidente la evolución que corresponde con el desarrollo que se presenta desde sus primeras palabras en la obra de 2013.

[Felícito Yanaqué] Vivía en el centro de Piura y en la calle Arequipa había ya estallado el bullicio de la ciudad, las altas veredas estaban llenas de gente yendo a la oficina, al mercado o llevando los niños al colegio. Algunas beatas se encaminaban a la catedral para la misa de ocho. Los vendedores ambulantes ofrecían a voz en cuello sus melcochas, chupetes, chifles, empanadas y toda suerte de chucherías y ya estaba instalado en la esquina, bajo el alero de la casa colonial, el ciego Lucindo, con el territo de limosna a sus pies. Todo igual a todos los días, desde tiempo inmemorial (Vargas Llosa 2013: 11).

—Cuando Piura era una ciudad pobre, estas cosas no pasaban. ¿A quién se le iba a ocurrir entonces pedirle cupos a un comerciante? Ahora, como hay plata, los vivos sacan las uñas y quieren hacer su agosto. La culpa la tienen los ecuatorianos, señor. Como desconfían de su Gobierno, sacan sus capitales y vienen a invertirlos aquí. Están llenándose los bolsillos con nosotros, los piuranos.

—Eso no me sirve de consuelo, sargento. Además, oyéndolo, parecería una desgracia que ahora a Piura le vaya bien (Vargas Llosa 2013: 15-16).

[Felícito Yanaqué] Tuvo que salir con Mabel cerca de tres meses, llevarla al cine, invitarla a almorzar, a comer, a pasear a la playa de Yacila y a las chicherías de Catacaos, hacerle muchos rega-

los, desde medallas y pulseras hasta zapatos y vestidos que ella misma escogía, antes de que le permitiera visitarla en la casita donde vivía, al norte de la ciudad, cerca del antiguo cementerio de San Teodoro, en una esquina de ese dédalo de callejones, perros vagos y arena que era el último residuo de la Mangachería<sup>7</sup>.

Respecto de Lima, aparecen los antiguos lugares (como en *Conversación en La Catedral*, por ejemplo), pero con un sutil trasfondo en cuanto al cambio de ambientes e inserción de nuevos espacios realistas.

[...] este viejo edificio del jirón Carabaya, en el centro de Lima, muy pronto dejaría de ser la sede de la compañía de seguros. El nuevo local, en San Isidro, a orillas del Zanjón, estaba terminado. Esta fea construcción, en la que había trabajado treinta años de su vida, probablemente la demolerían.

Creyó que Ismael lo llevaría, como siempre que lo invitaba a almorzar, al Club Nacional y que él, una vez más, sería incapaz de resistir la tentación de ese enorme bistec apanado con tacu-tacu que llamaban «una sábana» y de tomarse un par de copas de vino, con lo cual toda la tarde se sentiría abotargado, con dispepsia y sin ánimos de trabajar. Para su sorpresa, apenas entraron al Mercedes Benz en el garaje del edificio, su jefe le ordenó al chofer: «A Miraflores, Narciso, a La Rosa Náutica» (Vargas Llosa 2013: 27).

---

7 Compárese con esta descripción de Piura, donde incluso de la Mangachería ya no queda mucho, bastante diferente de la Piura en *La casa verde*: «Josefino volvió a atravesar la Avenida, cerró la puerta de su casa, regresó a la Plazuela y los tres echaron a andar, en silencio. Unos metros después del jirón Arequipa, se cruzaron con el Padre García [...]. Los faroles de la avenida Sánchez Cerro acababan de encenderse y las casas eran todavía amplias, suntuosas, de paredes claras, balcones de madera labrada y aldabas de bronce, pero al fondo, en los estertores azules del crepúsculo, aparecía ya el perfil de la Mangachería. Una caravana de camiones desfilaba por la pista, en dirección al Puente Nuevo y, en las aceras, había parejas acurrucadas contra portones, pandillas de muchachos, lentos ancianos con bastones» (Vargas Llosa 1966: 38-39). Aunque la descripción de la ciudad pujante puede compararse relativamente, en la novela de 1966 pervive una atmósfera de pueblo que ya no se considera en la de 2013.

Piura concita la reaparición de Lituma; y Lima, la del triángulo Rigoberto-Lucrecia-Fonchito. Es así como la presencia de estos personajes constituye el eje intertextual con obras anteriores de Vargas Llosa, y *El héroe discreto* ofrece la oportunidad de ampliar sus historias personales o valerse de los sucesos para re-interpretar las motivaciones, las actitudes y las acciones de estos «viejos» personajes.

En primer lugar, Lituma es un nombre recurrente en el universo narrativo vargasllosiano. Como analizamos en nuestra investigación de 2006, Lituma es el personaje que aparece con mayor frecuencia: no solo en cuatro obras (dos de ellas como el protagonista principal), sino que incluso podría estar referido —como personaje— dentro de una de las radionovelas de Pedro Camacho en *La tía Julia y el escribidor* y como personaje de la ficción dentro de la ficción en *Historia de Mayta*. Con él, reaparecen también otros personajes como La Chunga, los Inconquistables, Meche o el teniente Silva, entre otros. Si se ordenara cronológicamente la historia de Lituma que se desarrolla en las diferentes obras, podríamos citar el siguiente cuadro que evidencia al personaje como elemento intertextual.

OBRA ↓	ESPACIO ↓	ACCIONES ↓
<i>La Chunga</i> (teatro, 1986)	Piura (costa norte)	El mundo de los inconquistables cuando Lituma aún no estaba en la Policía.
<i>¿Quién mató a Palomino Molero?</i> (novela policial, 1986)	Piura (costa norte)	Lituma ya como guardia civil. Investigación policial que determina su traslado a la sierra.

OBRA ↓	ESPACIO ↓	ACCIONES ↓
<i>Lituma en los Andes</i> (novela poli- cial, 1993)	Naccos (sierra)	Lituma como cabo. Investigación policial que termina con su traslado a la selva.
<i>La casa verde</i> (novela, 1966)	Santa María de Nieva (selva)/ Piura/Lima/ Piura (costa)	Lituma, como sargento, inicia el periplo entre sus dos regresos a la Mangachería (incluida la ruleta rusa con Seminario y su encarcelamiento en Lima).
«Un visitante» (cuento en <i>Los jefes</i> , 1959)	El tambo en las afueras de Piura (costa)	Es difícil determinar cuánto tiempo pasó después de su regreso como sargento de la selva a Piura. Es posible que el tiempo transcurra durante la extensión de <i>La casa verde</i> o después de ella.

[Landa 2006: 136]

Ahora bien, a los roles identificados de Lituma, habría que añadir la ampliación que Vargas Llosa nos procura de su historia en esta última novela. *El héroe discreto* ubica a ese personaje con el grado de sargento en Piura y en compañía del capitán Silva. Es decir, el presente se encuentra, luego de los sucesos narrados en *La casa verde*, después de un tiempo indefinido que alejó a Lituma de Piura y de sus amigos y conocidos. Si *Lituma en los Andes* (publicada en 1993) termina con el ascenso del cabo Lituma a sargento y su orden de traslado a Santa María de Nieva, en el *Héroe discreto*, se encuentra —como en Piura— en un tiempo presente para el que hay que considerar toda la carga de información de su pasado en las novelas anteriores; sobre todo la de *¿Quién mató a Palomino Molero?*, donde se involucra también al teniente Silva, ahora capitán en *El héroe discreto*. A pesar

del tiempo transcurrido, el capitán sigue manteniendo el deseo sexual intacto como en la novela de 1986<sup>8</sup>, pero a causa de los años imprecisos —como dato escondido— que han transcurrido, a Lituma se le describe —con coherencia— «raspando los cincuenta», algo subido de peso, con comienzo de papada y rollizo.

Hay algunos comentaristas, como Juan Carlos Méndez (2013), que incluso se animan a detallar o precisar datos que permitirían una reconstrucción de la «biografía» del personaje. Según Méndez, quien sigue a Belén Castañeda (1998), Lituma habría nacido en la década de los veinte en la ciudad de Piura; alrededor de 1953, ingresa en la Guardia Civil y permanece en Piura; en la década de los sesenta, investiga con el teniente Silva el caso de la muerte de Palomino Molero; luego, viaja a Naccos (en Junín), donde es ascendido y enviado a Santa María de Nieva; allí se relaciona con Bonifacia; regresa a Piura y sucede el altercado con Seminario por lo que es encarcelado en el año 1963 en Lima; durante los años setenta, vuelve a Piura, recupera a Bonifacia y ajusta cuentas con Josefino, quien había prostituido a «la Selvática» (Méndez 2013). El mismo Lituma lo resume en esta novela de 2013 para deleite del lector que asimila la intertextualidad:

Desde que me readmitieron en el cuerpo, he estado en la sierra, en la selva, en Lima. Dándole la vuelta al Perú, se podría decir. Sólo volví a Piura hace poco (Vargas Llosa 2013: 118).

En este presente, Lituma evoca junto a Silva la dupla «Watson/Sherlock Holmes» de *¿Quién mató a Palomino Molero?*, con lo

---

8 «—Soy un genio, Lituma, convéncete, y además domino la psicología de la gente —aseguró el capitán, exultante—. Te hago un pronóstico, si quieres. El día que echemos el guante a esos zamarros, lo que será muy prontito, como que hay Dios que le rompo el culo a la señora Josefita de mi alma y la tengo chillando toda una noche. ¡Viva la vida, carajo!» (Vargas Llosa 2013: 190).

que no solo la repetición de los personajes es el elemento intertextual, sino también los roles que cumplen. Ahora, se trata del caso de extorsión contra Yanaqué y la evolución de Watson-Lituma es evidente, pues, casi convertido en Sherlock Holmes, desarrolla la investigación con cierto afán y entre sus pesquisas involucra a Josefino (su antagonista principal en *La casa verde*), como un aporte personal. Así reaparecen «los inconquistables» evocados por Lituma con su himno cuando toma jugo con el capitán Silva para explicarle sus sospechas.

—El concha de su madre se llamaba Josefino Rojas y era el hijo del lancharo Carlos Rojas, el que antaño traía reses de las haciendas al camal, por el río, los meses de avenida —dijo Lituma—. Lo conocí cuando yo era muy joven, un churre todavía. Teníamos nuestra collera. Nos gustaban la juerga, las guitarras, las cervecitas y las hembras. Alguien nos bautizó, o tal vez nosotros mismos, «los inconquistables». Compusimos nuestro himno.

Y, con voz bajita y raspada, Lituma cantó, entonado y risueño:

*Somos los inconquistables  
que no quieren trabajar:  
isólo chupar!  
isólo timbear!  
isólo culear!*

El capitán lo festejó, lanzando una carcajada y aplaudiendo:

—Buena, Lituma. O sea que, por lo menos de joven, también se te paraba.

—Los inconquistables éramos tres, al principio —prosiguió el sargento, nostálgico, sumido en sus recuerdos—. Mis primos, los hermanos León —José y el Mono— y un servidor. Tres mangaches. No sé cómo se nos arrimó Josefino. Él no era de la Mangachería sino de la Gallinacera, ahí por donde estaban el antiguo mercado y el camal. No sé por qué lo metimos al grupo. Entre

los dos barrios había entonces una rivalidad terrible. Con trompadas y chavetas. Una guerra que hizo correr mucha sangre en Piura, le digo.

—Pucha, me hablas de la prehistoria de esta ciudad —dijo el capitán—. La Mangachería sé muy bien dónde estaba, ahí por el norte, avenida Sánchez Cerro abajo, por el viejo cementerio de San Teodoro. Pero ¿la Gallinacera? (Vargas Llosa 2013: 116).

Asimismo, la nostalgia de Lituma evoca a la Chunga, con lo que las relaciones intertextuales —sobre todo con la obra teatral *La Chunga*— se despiertan para el lector, porque, casi como un dato escondido elíptico, la rememoración de Lituma del significativo conflicto entre la Chunga y Josefino por Meche<sup>9</sup> solo se puede recomponer en todo su sentido si el lector traza las relaciones intertextuales con la obra teatral donde se desarrolla el conflicto que, en la novela, solo se anuncia como un leve comentario que pasa desapercibido.

De repente eran las cruces y los círculos del juego de michi, o caricaturas de la gente que veían en el barcito de la Chunga, una de sus querencias. ¡La Chunga chunguita! ¿Existiría todavía? Imposible. Si estuviera viva, sería ya tan vieja que no tendría condiciones físicas para administrar un bar. Aunque, quién sabe. Era una mujer de pelo en pecho, no le tenía miedo a nadie, se enfrentaba a los borrachos de igual a igual. Alguna vez le paró

---

9 En un sugestivo juego en la representación de los planos temporales, Vargas Llosa presenta en el primer acto, durante un día en el pasado, a Josefino, que funge de cachiche de Meche y la ofrece a la Chunga, quien la desea. Lo sucedido esa noche entre ambas mujeres queda velado, pero la trama crece tras la desaparición de Meche. En el segundo acto de la obra, que se entiende como el presente de la ficción, se actualiza el pasado en una representación directa de aquella noche. Al final, tras revelarse la posibilidad de un embarazo no deseado por parte de Meche a la Chunga, esta es visitada por Josefino, quien la somete físicamente en una escena climática y lo único que el espectador puede tener por seguro es que este le proponía convertir el bar en prostíbulo.



los machos al mismísimo Josefino que se las quiso dar de chistoso con ella (Vargas Llosa 2013: 120).

Así, con la novela de 2013, se muestra el reencuentro de los Inconquistables. En primer lugar, con las pesquisas, Lituma encuentra sin proponérselo a su primo José en su taller de mecánica. Luego, los tres se citan en un chifa. El lector puede enterarse, de esta manera, de lo que aconteció con los Inconquistables y actualizar su lectura: el Mono cambió físicamente, ahora estaba gordo, con poco pelo y se mostraba mucho más calmado; José era un hombre grueso y panzón, canoso y bien vestido. Y, durante la reunión del chifa, cuando Lituma y el Mono finalmente se reencontran, surgen, además, los ecos de *La casa verde*:

El Mono remoloneó al principio, pero de pronto se animó y comenzó a predicar y a lanzar las fulminaciones bíblicas del viejo curita español, filatelista y cascarrabias, sobre el que corría la leyenda de haber quemado con la turbamulta de beatas el primer burdel de la historia de Piura, el que estaba en pleno arenal, en el rumbo de Catacaos y el que regentaba el papá de la Chunga chunguita. ¡Pobre Padre García! (Vargas Llosa 2013: 152).

La línea de Piura evoca por el espacio mismo desde el cuento «Los jefes», debido a la importancia de la recurrente Plaza Merino, hasta la obra teatral *La Chunga*, pasando por las novelas mencionadas. De entre estas destaca, además, *¿Quién mató a Palomino Molero?*, ya que la tensión de esta línea narrativa se mantiene con el mismo carácter policial que ambas obras comparten en la figura de Silva y Lituma. Asimismo, al igual que en la novela de 1986, en esta, el victimario resulta ser un familiar.

En segundo lugar, en cuanto a la línea narrativa que concentra los personajes de Lima —el triángulo Rigoberto-Lucrecia-Fonchito, que concita también la evocación de otros personajes,

espacios y conflictos guardados en el díptico erótico<sup>10</sup>—, esta se muestra en *El héroe discreto* con menos complejidad, pero de la misma significativa manera para una lectura del catoblepas. Destacaremos que Lucrecia goza de la familia y de su posición en ella plenamente. Con los datos proporcionados desde el inicio del segundo capítulo acerca de la preparación anual del viaje a Europa y la pronta jubilación de Rigoberto, el lector también asume el tiempo transcurrido desde el regreso de Lucrecia en *Los cuadernos de don Rigoberto*. En este sentido, la edad de Fonchito, siempre significativa en relación con la ambigüedad de su comportamiento, determina este transcurrir, y, en la siguiente cita, además, rememora irónica e indirectamente el conflicto o la relación que conduce la trama en *Elogio de la madrastra*.

—¿Tú te llevas bien con Fonchito? —lo sacó de sus reflexiones la voz de su jefe—. ¿Cuántos años tiene ya tu hijo? ¿Catorce o quince, no?

Rigoberto se estremeció imaginando que Fonchito pudiera convertirse en alguien parecido a los hijos de Ismael. Felizmente, no le daba por la juerga.

—Me llevo bastante bien con él —respondió—. Y Lucrecia todavía mejor que yo. Fonchito la quiere ni más ni menos que si fuera su mamá.

—Has tenido suerte, la relación de un niño con su madrastra no siempre es fácil (Vargas Llosa 2013: 38).

Como ha sucedido con el capitán Silva, a pesar del tiempo transcurrido, Fonchito mantiene las viejas costumbres.

—Así me gusta, Fonchito —aprobó don Rigoberto—. Ya tendrás tiempo de sobra para las chicas, después.

10 *Elogio de la madrastra* (1988) y *Los cuadernos de don Rigoberto* (1997).

Y, de pronto, la carita rubicunda se iluminó con una sonrisa y en los ojos de Fonchito apareció la picardía maliciosa de tiempos pasados:

—Además, tú sabes que la única mujer que a mí me gusta en el mundo eres tú, madrastra (Vargas Llosa 2013: 112).

La cita solo puede ser ponderada por el lector del catoblepas que comprenda el peso de las palabras de Fonchito, con aparente inocencia, porque ejecuta la relación intertextual con el conflicto de *Elogio de la madrastra*. De allí, la ironía del carácter del muchacho maquiavélico. De la misma manera, se puede encontrar a Lucrecia vinculada a otra de las famosas redacciones de Fonchito que, en otro contexto, aparece como uno de sus hábitos en el conflicto central de la novela de 1988.

Lucrecia le contó a Rigoberto que había leído una composición de Fonchito para el colegio que la tenía impresionada. No podía quitársela de la cabeza. [...]

—Me dejó pensando —prosiguió ella, sin hacerle caso—. Es un texto medio filosófico, medio religioso. Sobre la libertad y el mal (Vargas Llosa 2013: 196-197).

Por otro lado, la intratextualidad en *El héroe discreto* no solo se afirma en la construcción de líneas narrativas que paralelamente se desarrollan hasta que se unen en el conflicto de Arminda, como el principal vaso comunicante<sup>11</sup>. También, estas líneas se retroa-

11 La primera referencia de una línea a otra es bastante temprana, pero sutil, de manera que el lector puede bien dejar pasar este dato o vaso comunicante. En la línea narrativa de Piura, Gertrudis le comenta a Felícito que su hermana Arminda se va a casar en Lima; esta información es proporcionada en el capítulo III, es decir, en la segunda presentación al lector de esta línea narrativa. Ambas líneas se fusionan completamente cuando Arminda irrumpe en el universo de Felícito Yanaqué en el capítulo XVII (aunque anunciado sutilmente por Justiniana al final del XVI) y los protagonistas de la línea narrativa de Lima se trasladan a Piura (es decir, a la otra línea narrativa) en el capítulo XVIII.

limentan con no pocos reflejos especulares como motivo recurrente en la novela de los hijos que presionan a sus padres. En el caso de Ismael, Miki y Escobita; en el caso de Felícito Yanaqué, Miguel; como en el caso de Rigoberto, Fonchito.

Sin embargo, la intertextualidad es el plato principal de *El héroe discreto*, novela a la que, desmereciendo el valor y significado de este reencuentro o conversación con la obra entera —cual catoblepas—, algunos críticos han sindicado como una nueva obra menor de Vargas Llosa. Probablemente, hayan pasado desapercibidos algunos suculentos guiños importantes para el despreocupado lector que la juzga negativamente. Se trata de sutiles referencias significativas si se plantea la lectura del catoblepas como el eco del matrimonio y su «conflicto» social de Zavalita y Ana en Ismael y Arminda; los choques automovilísticos y la vida disoluta de los mellizos (que evocan a Cuéllar en *Los cachorros*) o el intento de violación a Floralisca Roca que lejanamente repite las resonancias del comportamiento de Chispas y Zavalita con Amalia; la descripción de la forma en que Mabel recibe en bata a Felícito, bien puede traer al lector el recuerdo de La Musa y Queta ante su amante Cayo; la fidelidad del chinchano chofer Narciso, en algún sentido, rememora la de Ambrosio hacia don Fermín; todo esto en *Conversación en La Catedral*. El escándalo en los medios que concita la relación revelada de Ismael Carrera y Arminda, reconocido como «el gran entretenimiento de la ciudad», nos conduce a las reflexiones del ensayo *La civilización del espectáculo*. Las cavilaciones de Rigoberto («En este país no se puede construir un espacio de civilización ni siquiera minúsculo. La barbarie termina por arrasarlo todo» [Vargas Llosa 2003: 203]) regresan al lector la vieja y constante reflexión de Vargas Llosa acerca del tópico civilización-barbarie proyectado de diferentes maneras en sus obras.

Incluso, probablemente, la sigilosa Gertrudis, esposa de Yanaqué, se refleje en la introvertida Gertrudis de *La vida breve* de Juan Carlos Onetti. Ambas, fuertes en su silencioso mundo interior; ambas, esposas a pesar del desamor.

*El héroe discreto* permite valorar la intertextualidad como un reencuentro con la obra de Mario Vargas Llosa. Como se produce con un viejo amigo, el efecto que logra esta novela no permanece como simples repeticiones de recuerdos pasados. Conocer la obra anterior a esta novela potencia su significado y precisa una especial y poderosa mirada del lector atento, como la del catoblepas.

## Bibliografía

- CASTAÑEDA, Belén. «La saga de Lituma en la obra de Vargas Llosa». En: *Revista Interamericana de Bibliografía*, vol. 49, número 2. Consulta: 3 de septiembre de 1998. <[http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib\\_1998-2/articulo4/articulo.aspx](http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib_1998-2/articulo4/articulo.aspx)>
- EAGLETON, Terry. *Una introducción a la teoría literaria*. Traducción de José Esteban Calderón. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2012.
- LANDA ROJAS, Luis Enrique. *El verdadero catoblepas: relaciones intertextuales en la obra de Mario Vargas Llosa*. Tesis de maestría. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2006.
- MÉNDEZ, Juan Carlos. «Buscando a Lituma». En: *Revista Velverde* N.º 29, septiembre, 2013.
- PLINIO, el Viejo. *Historia natural*. Edición y traducción de Josefa Cantó. Madrid: Cátedra, 2002.
- VARGAS LLOSA, Mario. *La casa verde* [2.ª edición de 1975 para Ediciones Andinas]. Barcelona: Seix Barral, 1966.
- . *Cartas a un novelista*. Barcelona: Ariel, 1997.
- . *El héroe discreto*. Lima: Alfaguara, 2013.

*Correspondencia:***Luis Enrique Landa Rojas**

Licenciado en Lingüística y Literatura por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Magíster por la misma universidad. Docente de la Universidad del Pacífico y de la PUCP.

Correo electrónico: [luislanda2001@yahoo.com](mailto:luislanda2001@yahoo.com)