

De espíritu clásico, fálica o ambivalente: la fémina vargasllosiana de los años 80

Teresa Adelaida Aurora Tuesta Figueroa
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
teresa_tuesta@hotmail.com

Resumen

Con la publicación de *La Señorita de Tacna*, *Kathie y el hipopótamo* y *La Chunga*, primeras obras de teatro de Mario Vargas Llosa, los personajes femeninos del autor, que habían quedado relegados a un rol secundario en su narrativa, protagonizan la acción. De espíritu clásico, fálica o gobernada por su esencia, la fémina *vargasllosiana* revela el retrato crítico a los estamentos patriarcales en la literatura del autor.

Palabras clave: Vargas Llosa; teatro; década del 80; personaje femenino.

Abstract: Along with the publication of *La Señorita de Tacna*, *Kathie y el hipopótamo* and *La Chunga*, Mario Vargas Llosa's first plays, the female characters of the author, who had been moved to a secondary role in their narrative are the protagonists of the action. Classical, phallic, or governed by its essence, the *vargasllosian* women reveals a critical portrait of the patriarchal estates in the author's literature.

Keywords: Vargas Llosa, theater, eighth decade of the twentieth century, female character.

“... las mujeres siguen siendo una interrogante”¹

Se ha señalado que las féminas en la obra narrativa de Vargas Llosa “pertenecen a un segundo orden [...] son apenas pincelazos a gruesa tinta”;² que representan estereotipos de un orden patriarcal, en el que tienen el solo anhelo de contraer matrimonio,³ por lo que asumen una conducta servil y dócil, de “mujer sometida al ideal de la sociedad patriarcal, la perfecta casada”.⁴ Las féminas son “un grupo de víctimas [...] objetos sexuales [...] tristes juguetes de fantasías [...] seres marginales de la sociedad, enemigas derrotadas sin compasión”,⁵ quienes, a pesar de su erotismo, usualmente cumplen el rol de madre.⁶ Ya que son los personajes masculinos quienes “hacen” la historia, a los femeninos los caracteriza su “pasividad e inmovilidad”; la fémina es “primitiva, timorata, ignorante, [...] poseída por un miedo constante al hombre y su apetito sexual”.⁷ Además, no evoluciona: “la mayoría de los personajes femeninos son figuras planas, que funcionan como estelas, o signos, de lo imaginario”.⁸ Al servicio del varón o vinculados exclusivamente a él, adoptan un papel secundario y se convierten en “motores”⁹ debido a su “falta de hondura y matiz psicológico”.¹⁰ Sin embargo, algunos autores han advertido de su “presencia singular: no son las protagonistas de las historias, pero participan siempre de una manera estratégica”,¹¹ dueñas de una “dignidad” de “bondad ciega, invencible”.¹²

1 Rodríguez, Beatriz. *La femineidad y sus metáforas. Sirenas y Amazonas*. Buenos Aires, 2005, p.135.

2 Martín, José Luis. “Temática y expresión en *Los Jefes* de Mario Vargas Llosa”, Madrid, 1971, p.394.

3 “La tasa de cambio por esta negación de sí misma equivale a todos los servicios que una mujer con su cuerpo y ser social puede brindarle a ese hombre dentro y fuera del ámbito del hogar”. Castro-Klarén, Sara. *Mario Vargas Llosa. Análisis introductorio*. Lima, 1988, p.49.

4 Forgues analiza al personaje de Tehámana, amante de Gauguin. Forgues, Roland. *Mario Vargas Llosa, ética y creación*. Lima, 2009, pp.230-231.

5 El autor analiza *Conversación en la Catedral*. Bendezú, Edmundo. “El realismo: Mario Vargas Llosa”, Lima, 2001, p.178.

6 Analiza *Elogio a la Madrastra y Los Cuadernos de Don Rigoberto*. Ubilluz, Juan Carlos. “Mario Vargas Llosa: Erotismo y globalización”, Lima, 2006, p.1966.

7 Hace un análisis de *La Casa Verde*. García Pinto, Magdalena. “La estructura de lo erótico en dos novelas de Mario Vargas Llosa y José Donoso”, Budapest, 1981, pp.499, 506.

8 Cuervo, Julia. “Jurema, la mujer y sus símbolos en *La Guerra del Fin del Mundo*”, Pittsburgh, 1994, p.165.

9 La investigación de la autora alcanza e incluye todas las novelas del autor hasta *Pantaleón y las Visitadoras*. Boldori De Baldussi, Rosa. *Vargas Llosa: un narrador y sus demonios*. Buenos Aires, 1974, p.37.

10 *Ibíd.*, p.36.

11 Batalla, Carlos. “En busca de la utopía”, en *Entrevistas escogidas a Mario Vargas Llosa*. Lima, 2010. (2003), p.324.

12 Loayza, Luis. “Los personajes de *La Casa Verde*” en *Ensayos*. Lima, 2010, p.212.

En *La Señorita de Tacna, Kathie y el hipopótamo* y *La Chunga*, obra teatral iniciática de Vargas Llosa, los personajes no se sumergen en estereotipos, son más bien complejos, de pinceladas conductuales diversas; de esta manera, el discurso de lo femenino permite al autor retratar la violencia del orden patriarcal. Este es un ser complejo, abnegado y angelical, pero a la vez malvado y pasional, lo que advierte un ser femenino que pretende alejarse de los límites de los estereotipos establecidos por el mundo simbólico.

Los personajes femeninos del *corpus* son ya conocidos en la obra del autor.¹³ Oviedo llama a los personajes que pasan de una obra a otra “personajes transeúntes”.¹⁴ Vargas Llosa aduce (como lo señala también Kristal¹⁵) que es su “tentación balzaciana”,¹⁶ esa vocación totalizante y expansiva de la ficción. Esta migración de sus personajes los hace considerarlos “bicéfalos”, es decir, tienen esa capacidad de existir en sí mismos y de ser otros, según el lugar en el que se encuentren: “La intención era mostrar los aspectos contradictorios de una misma persona”.¹⁷ Los personajes de más conmovedora creación son aquellos que consiguen permanecer con vida ante las adversidades: “aquellos que en un mundo donde todo conspira para hacer fracasar la empresa humana, consiguen vivir, es decir adaptarse”.¹⁸

Lo femenino en el corpus: sistematización

Tres grupos reúnen a los personajes femeninos del *corpus* según sus características comunes: la mujer de espíritu clásico, la fálica y la ambigua. Como toda sistematización de esta índole, esta no es rígida, es decir que encontraremos personajes que aparecen en más de una de las categorías.

Bajo el nombre de *El espíritu clásico*, reunimos aquellos moldes que prevalecen en el orden patriarcal creado por el autor y que corresponden a características reconocidas como estructuras de género en la historia del desarrollo de las sociedades. El acápite “el ideal amoroso” analizará cómo la mujer sublima abstracciones; luego, el

13 Mamaé aparece en *El pez en el agua*; Ana, en *Conversación en la Catedral*; la Chunga, en *La Casa Verde* y en *¿Quién mató a Palomino Molero?*; por último, Meche es personaje también en *Lituma en los Andes*.

14 Oviedo, José Miguel. “Mario Vargas Llosa: Maestro de las Voces”, Hannover, 1985, p.162.

15 Kristal tiene acceso a los cuadernos de notas de Mario Vargas Llosa que se hallan en la Universidad de Princeton, los que, anteriores a las novelas, le permiten al investigador conocer el origen de los personajes. Estas historias cortas son: “La aventura”, historia de Lituma, “Jum, alcalde de Urakusa”, la historia del cacique; “Los Mangaches”, una historia piurana de unos amigos en un bar; y “Taito”, una versión primitiva de la historia de Fushía [La traducción es nuestra]. Kristal, Efraín. *Temptation of the world. The novels of Mario Vargas Llosa*. Nashville, 1998, p.45.

16 Oviedo, José Miguel. Op. cit. 1985, p.162.

17 Harss, Luis. *Los nuestros*. Buenos Aires, 1968, p.458.

18 Carnero Roqué, et al. “Vargas Llosa y su maldita pasión” (1972). En *Entrevistas escogidas...* Lima, 2010, p.100.

apartado titulado “mujer realizada”, la consagración femenina en el anhelado rol de esposa y madre; por último, el llamado “mujer objeto” reunirá a las fémimas víctimas de cosificación.

Los personajes femeninos del *corpus* cuyo comportamiento se caracteriza por sublimar el amor y a aquellos que lo representan son parte de “el ideal amoroso”. Usualmente no es el esposo o pareja formal de la mujer, la relación idealizada es aquella en la que no hay vínculo formal, la imposible de concretar. Persisten en la mente de los personajes debido a la negación de las fémimas de hacer frente a la realidad: los valores que han aprendido desde niñas no son reales, pues no contemplan la rutina, el desengaño o la violencia. La joven Mamaé justifica sus ideas respecto al amor debido al entorno en el que vive: “En esa época era así. Una estaba enamorada y leía versos. Así era entre las señoritas y los caballeros”.¹⁹ Su conducta refleja la conducta de sus heroínas, verbigracia, reconoce en los preparativos de su frustrada boda similitudes con los de Emma Bovary:²⁰ “[la torta] ¿De tres pisos? ¿Cómo en la novelita de Gustavo Flaubert?”;²¹ o cuando al intentar separarse de Carmen, afirma que se dedicará a vender dulces y a hacer bordados “como en una novelita de Xavier de Montepin”.²²

Desengañada por la infidelidad de Joaquín, Elvira destina su amor y admiración a Pedro, el esposo de su prima Carmen.²³ Debido a que cree que es el hombre ideal, Mamaé oculta a Belisario aquello que pueda arruinar esa perfección: la infidelidad de

19 Vargas Llosa, Mario. *La Señorita de Tacna. Kathie...* Madrid, 2005 (1981-1983), p.69.

20 Conocida es la relación del escritor con Emma Bovary, la “relación más claramente pasional”, pues el personaje resume “la capacidad de fabricar ilusiones y la loca voluntad de realizarlas”. Vargas Llosa. *La Orgía Perpetua. Flaubert y Madame Bovary*. Barcelona, 1975, pp.16, 43. En entrevista, Vargas Llosa señala que también son sus personajes femeninos favoritos la Maga de Rayuela y Beatriz, de la novela homónima de Balzac. Reynaldo Trinidad, Leoncio. “Quiero volver a Cuba” (1971). En *Entrevistas escogidas*. Lima, 2010, p.80. Es interesante encontrar una serie de similitudes de los personajes con los de esta novela, que creemos, inspiraron al autor para los hechos de *LSDT*. Por citar algunos ejemplos, cuando se describe a Felicidad des Touches, se dice que es una joven rebelde, desinteresada de los roles que le impone la sociedad: “Negábase su espíritu superior a esa abdicación con que la mujer casada inicia su vida [...] solo aversión le inspiraban lo desvelos de la maternidad”, o cuando hablan de la diferencia de edad entre Beatriz y su amante comentan: “las semiviejas, a las cuales se dirigen los jóvenes, saben amar mucho mejor que las jovencitas”; y acerca de la devoción de Felicidad por Calixto: “¡No me ames, Calixto, pero yo te amaré como ninguna mujer sería capaz de amar!”, o cuando la vizcondesa espeta acerca de la maternidad: “Entonces son ustedes dignas de lástima, ya que no conocen la dicha más grande que existe para nosotras”; además tomemos en cuenta la similitud entre la carta de amor que lee la madre de Calixto, la que “espantó a la baronesa”, con la carta que lee Elvira y que la condena. La baronesa, al igual que Amelia, vive a través de su hijo. Balzac, Honoré de. *Obras Completas*. Tomo III. Madrid, 2003, pp.181, 208, 219, 225, 238.

21 Vargas Llosa, Mario. *La Señorita de Tacna. Kathie...* Op. cit., p.54.

22 *Ibid.*, p.93

23 Belisario nos advierte ello: “Por eso aparecías siempre en los cuentos de la Mamaé. Tú eras el prototipo de esos especímenes que ella adoraba, esos seres remotos y magníficos como los unicornios y los centauros: los caballeros”. *Ibid.*, p.45.

Pedro y la incontrolable pasión sexual por él. Estos hechos, relacionados a lo físico y por ello lejanos a lo idílico pueden “ensuciar” la imagen de Pedro.²⁴ Minimiza la infidelidad del caballero (“ese pecadito”²⁵). Similar caso es el de Meche, quien, a pesar de la violencia de Josefino, lo reverencia: “Me da gusto hacer todo lo que me pide. Eso es para mí el amor”.²⁶ La muchacha justifica sus actos y soporta sus maltratos, en nombre de esa sublimación. Debido al fracaso en su matrimonio con Juan, la otra Kathie ensalza a su amor de juventud, Víctor, quien es la representación del héroe romántico: “un joven lánguido y apasionado”,²⁷ luego traslada sus sentimientos a Santiago, a quien admira por su supuesta febril existencia intelectual.

Los personajes femeninos que asumen los roles que le impone la sociedad como fin, ser esposa y madre, forman parte de la categoría denominada “Mujer realizada”. La mujer casada debe guardar fidelidad y respeto al esposo, al que debe acompañar en la crisis (moral o económica) que conlleve su matrimonio. Como madre, debe de ser preocupada y juiciosa; su prioridad es el cuidado y la educación de sus hijos. No debe cuestionar lo que suceda, debe aceptar los hechos que, en el transcurso de la vida, estos roles exijan. En *LSDT*, las jóvenes Elvira y Carmen han destinado su vida a soñar con su futuro: mujeres casadas dedicadas al cuidado del hogar y al cultivo de normas cercanas a la moral religiosa,²⁸ así como a mantener el cuidado de su belleza a la par de la estricta crianza de los hijos.²⁹ Es por ello que Carmen se escandaliza cuando Elvira desiste de casarse,³⁰ ya que la mujer que no contrae matrimonio o no tiene hijos se condena: “es lo más terrible que le puede pasar a una muchacha [...] ¿No dices tú misma que la tía Hilaria da escalofríos por su soledad? Sin marido, sin hogar, sin hijos, medio loca. ¿Quieres ser como ella, llegar a vieja como un alma en pena?”³¹

24 Beauvoir señala: “Las mujeres ven el amor físico un envilecimiento que no podrían conciliar con sentimientos de estimación y afecto [...] este envilecimiento puede ser abolido por la estima, la ternura y la admiración hacia el hombre”. BEAUVOIR, Simone de. *El Segundo Sexo*. Buenos Aires, 1999, p.643.

25 Vargas Llosa, Mario. *La Señorita de Tacna. Kathie...* Op. cit., p.95.

26 Vargas Llosa, Mario. *La Chunga. El loco de los Balcones. Ojos bonitos, cuadros feos*. Madrid, 2005 (1986), p.50.

27 Vargas Llosa, Mario. *La Señorita de Tacna. Kathie...* Op. cit., p.159.

28 Belisario recuerda los deseos juveniles de Mamaé y Carmen: “Las casas de las dos iban a ser tan ordenadas y tan limpias como la del cónsul inglés. Las sirvientas de las dos iban a estar siempre impecables, con sus mandiles y tocas con mucho almidón, y la abuelita y la Mamaé las iban a mandar al catecismo y las iban a hacer rezar el rosario con la familia”. Vargas Llosa, Mario. *La Señorita de Tacna. Kathie...* Op. cit., p.56.

29 “Y ambas se iban a conservar siempre bellas, para que sus maridos siguieran enamorados de las dos y no las engañaran. E iban a educar bien machitos a sus hijos y bien mujercitas a sus hijas. La abuela tendría cuatro, la Mamaé seis, ocho...”. Ídem.

30 ¿No te gusta el matrimonio? A mí no puedes engañarme, Elvirita. Es la ambición de todas las muchachas y también la tuya. Hemos crecido soñando con el día que formaríamos nuestros propios hogares, adivinando las caras que tendrían nuestros maridos, escogiendo nombres para nuestros hijos. *Ibíd.*, p.55.

31 *Ibíd.*, p.57

Lituma sabe que el matrimonio significa, para la mujer, la posibilidad de realizarse, de alcanzar una posición en la sociedad;³² por ello, para convencer a Meche de huir con él, decide hacerle una propuesta que la persuade: “Cásate conmigo, Mechita. Vámonos de Piura. Empecemos una nueva vida [...] Casémonos y verás que distinto voy a ser, Mechita. Trabajaré mucho, en cualquier cosa. Nunca te faltará nada”.³³ La mujer que no se casa no solo se convierte en una paria social, sino que pierde el ansiado estatus.³⁴ Es deber de la mujer casada cumplir la voluntad del esposo. Ana, por ejemplo, sacrifica sus aficiones y predilecciones para complacer los pedidos de Santiago,³⁵ mientras que Kathie se contentará con ser la acompañante de su esposo banquero. La mujer debe obedecer los designios del marido, aunque estos no contemplen más que su personal satisfacción. Otro de los aspectos de este apartado es el relacionado al rol de madre.³⁶ Meche, a pesar de las condiciones adversas, no duda en hacer frente a su supuesto embarazo, el que asume sin cuestionamientos (“claro que quiero”³⁷); en tanto que Amelia se sacrifica por su hijo, Belisario. Beauvoir ha denominado a la vida de la madre por y para los hijos “devoción masoquista”³⁸ y Friedlan “deshumanización”.³⁹

32 Acerca del matrimonio Beauvoir dice que “[...] permite a la mujer acceder a su dignidad social íntegra y realizarse sexualmente como amante y como madre”. Op. cit., p.270.

33 Vargas Llosa, Mario. *La Chunga...* Op. cit., p.80

34 Beauvoir, en el capítulo titulado “La mujer casada”, señala: “El destino que la sociedad propone tradicionalmente a la mujer es el matrimonio [...] La soltera se define con respecto al matrimonio [...] La libertad de la joven ha sido siempre muy restringida, y el celibato [...] la rebaja a la condición de parásito y de paria; el matrimonio es su único medio de vida y la exclusiva justificación de su existencia”. Op. cit., pp.373-374.

35 “¿No dejé mi trabajo, en la boutique? ¿No me puse a estudiar sociología, como me aconsejaste, en vez de decoración, que era lo que a mí me gustaba?”. Vargas Llosa, Mario. *La Señorita de Tacna. Kathie...* Op. cit., p.185.

36 Respecto a ello, Callirgos y Rodríguez señalan que la maternidad afianza lo femenino: “La maternidad... termina siendo un importante evento de afirmación de la identidad femenina”. Callirgos, Juan Carlos. *Sobre héroes y batallas...*, Lima, 1998 (1996), pp.73-74. Y Rodríguez “[...] en la santidad de esta labor la mujer podrá conferir un sentido a su vida, hallar la máxima realización: su identidad”. Rodríguez, Beatriz. *La femineidad y sus metáforas...*, Buenos Aires, 2005, p.71. No podemos dejar de mencionar que el orden patriarcal se guía la maternidad de las fémimas en la búsqueda de garantizar la “reproducción biológica de la nación”. Yuval Davis, Nira. *Género y nación*. Lima, (1997) 2004, p.51.

37 Vargas Llosa, Mario. *La Chunga...* Op. cit., p.100.

38 “[...] algunas madres, para compensar el vacío de su corazón y castigarse por una hostilidad que no quieren confesarse, se hacen esclavas de su proge; cultivan indefinidamente una ansiedad morbosa, no soportan que el hijo se aleje de ellas; renuncian a todo placer, a toda vida personal, lo cual les permite adoptar una actitud de víctimas; y de estos sacrificios extraen el derecho a negar al hijo toda independencia; esta renuncia se concilia fácilmente con una voluntad tiránica de dominación”. Beauvoir, Simone de. Op. cit., p.501.

39 “La madre, decide “Vivir la vida de otro” consiste en una negación y represión sistemática de la propia personalidad y en la tentativa de sustituirla por la personalidad de otro [...] la manera más frecuente [...] consiste en depender de una manera absoluta y total de otra persona, lo que a

Por último, la llamada “Mujer objeto” es aquella utilizada para la exposición y el placer sexual. Las mujeres bajo estas características prevalecen en cuanto el hombre deba satisfacer sus deseos.⁴⁰ Su apariencia se destina a agradar, por ello, algunas de las féminas visten a la moda y se llenan de afeites, pues complacer es el fin último (Meche se pregunta: “¿Acaso no es eso ser una mujer?”⁴¹). La joven Elvira, verbigracia, cuida de su imagen: “El pelo retinto, la piel de porcelana. Las manos bien cuidadas, los pies pequeños. Una muñequita, sí”;⁴² también Adele destina tiempo a estos avatares, contemplados por Santiago: “tu pelo, tu nariz, tus ojos, todo lo tuyo me gusta”.⁴³ No solo se trata de mantenerse hermosa y seductora, sino de satisfacer eternamente a quien la elija: “Él no se va a cansar nunca de mí. Yo sabré tenerlo siempre contento”.⁴⁴ Butler se pregunta si la mujer se hunde en un juego de apariencias, la mascarada, con el fin de subsistir en el orden patriarcal. Para evitar la violencia de un contexto adverso asume conductas bajo una careta: se maquilla y juega a seducir.⁴⁵

Cosificada, la mujer pasará a ser un mero objeto, una pertenencia.⁴⁶ La Señora Carlota cede ante las promesas de Joaquín, es su “soldadera”; la India de Camaná no es más que una “cosa”, un “animalito” para Pedro; Adele es el objeto de admiración de Santiago, una “gatita de Angora” que cede ante sus exigencias; la turista alemana siente desfallecer cuando camina en minifalda por las calles de El Cairo; Meche es la “prenda” a quien Josefino cambia por dinero para seguir en el juego de los dados. Lejos de reconocer el perjuicio a la fémina, la sociedad (incluso sus congéneres) la

menudo suele ser confundible con el amor”. Friedlan, Betty. *La mística de la feminidad*. Madrid, 1974, p.379.

40 “La mujer representa generalmente el papel de esa bola de cristal que consultan las pitonisas: cualquier otra serviría igualmente para lo mismo”. Beauvoir, Simone de. Op. cit., p. 452. Bourdieu señala que “La dominación masculina, que convierte a las mujeres en objetos simbólicos, cuyo ser es un ser percibido, tiene el efecto de colocarlas en un estado permanente de inseguridad corporal o, mejor dicho, de dependencia simbólica. Existen fundamentalmente por y para la mirada de los demás, es decir, en cuanto que objetos acogedores, atractivos, disponibles. Se espera de ellas que sean “femeninas”, es decir, sonrientes, simpáticas, atentas, sumisas, discretas, contenidas, por no decir difuminadas. Y la supuesta “feminidad” solo es a menudo una forma de complacencia respecto a las expectativas masculinas, reales o supuestas, especialmente en materia de incremento del ego. Consecuentemente, la relación de dependencia respecto a los demás (y no únicamente respecto a los hombres) tiende a convertirse en constitutiva de su ser [...]”. Bourdieu, Pierre. *La dominación masculina*. Barcelona, 2000, p.50.

41 Vargas Llosa, Mario. *La Chunga...* Op. cit., p.49).

42 Vargas Llosa, Mario. *La Señorita de Tacna. Kathie...* Op. cit., p.46.

43 *Ibíd.*, p. 183.

44 Vargas Llosa, Mario. *La Chunga...* Op. cit., p.50.

45 Butler, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona, 2007, p.121.

46 Bourdieu advierte que en algunas sociedades la mujer se ha convertido en un objeto de intercambio, un bien que otorga poder y reconocimiento social al hombre: “las mujeres son negadas en cuanto que sujetos del intercambio y de la alianza que se establecen a través de ellas, reduciéndolas sin embargo al estado de objetos o, mejor aún, de instrumentos simbólicos de la política masculina”. Bourdieu, Pierre. *La dominación masculina*. Barcelona, 2000, p.34.

condena, pues la culpa de tentar a los hombres: será la “mujer mala”, “el demonio”, “una perversa”, “el diablo con faldas”, entre otros.

Callirgos afirma que el ser humano define su sexualidad en base a las relaciones que establece en su etapa de desarrollo físico y psicológico. Así, la ausencia de uno de los padres, podría quebrar la identidad del niño: “La identidad femenina es el resultado de un proceso continuo, se construye a partir –no en contra– de la identificación primaria con la madre”.⁴⁷ Es lo que Butler señala como “melancolía”: la ruptura del vínculo que desencadena un trauma de pérdida y posterior búsqueda.⁴⁸ La mujer asume diversas “máscaras” para sobrevivir, en este caso “[...] la mujer enmascarada anhela tener masculinidad para tomar parte en el discurso público con y como los hombres”.⁴⁹ Varios autores asumen que empoderar a una mujer no es más que añadirle rasgos de virilidad.⁵⁰ Nuestro apartado de *la mujer fálica*⁵¹ no solo reúne a personajes que hayan carecido de esta imagen materna⁵² y que por ende, hayan adoptado las características de conducta del género llamado opuesto; incluimos también a todas aquellas cuyo comportamiento está en oposición a los moldes establecidos en el orden patriarcal. Es posible reconocer entre ellas tres variantes: Mujeres que crean un universo hegemónico personal (toman decisiones, se movilizan frente a lo adverso, logran autonomía); fémicas en las que se reconoce rasgos de lo masculino (Deciden gozar de cierto poder sobre el otro, evitan los sentimientos) y personajes que alzan la voz para despotricar acerca del molde de conducta que se les ha impuesto (el esquema de esposa y madre feliz).

La renuncia de Elvira al matrimonio la inscribe dentro del primer apartado. Considerarla como personaje fálica se debe a que en un orden en que la mujer depende de la figura varonil (padre, hermano, esposo) para el rumbo de su vida, es Elvira quien decide: aunque se condena a vivir en soledad, su orgullo la ayuda a enfrentar lo adverso; caso similar es el de Meche, quien pese a su conducta, al final

47 Callirgos, Juan Carlos. Op. cit., p.69.

48 Butler, Judith. Op. cit., p.125.

49 *Ibid.*, p.129.

50 Foucault afirma: “una mujer, para poder ser temperante, debe establecer respecto a sí misma una relación de superioridad y de dominación que en sí misma es de tipo viril”. Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad. El uso de los placeres*. México, 1998, p.81.

51 El término forma parte de la metáfora de la Amazona que usa Rodríguez en su investigación, En su texto, la autora desarrolla dos imágenes de la representación de la mujer: la Sirena, la fémica condenada por un orden simbólico que la repele y que la considera inferior, diabólica, y la Amazona, la mujer que lucha por hacerse de un lugar en lo establecido, que se enfrenta a los estereotipos: “serían la imagen de la mujer fálica [...] mujeres que sin ser necesariamente “guerreras”, resultan “viriles” y fuertes; o bien asumen funciones normalmente reservadas a los hombres prescindiendo de estos”. Rodríguez, Beatriz. Op. cit., pp.89-91.

52 La Chunga, según los hechos de *La Casa Verde*, es hija de Anselmo y Antonia, esta última muere en el momento del parto. En la obra que analizamos, solo Josefino revelará el origen de la dueña del bar: “¿Tú crees que no sé quién eres? ¿Tú crees que todo Piura no sabe que naciste en la Casa Verde, carajo?”. Vargas Llosa, Mario. *La Chunga*... Op. cit., p.115.

desaparece, “rompe con el sistema”⁵³ al huir del terrible futuro al lado de Josefino. Otro de los personajes que logra autonomía es la Chunga. La mujer es dueña de un bar, no depende ni económica ni moralmente de un hombre, ha logrado, por sí sola, obtener el dinero suficiente para subsistir; sin embargo, ello no implica su aceptación en el medio social,⁵⁴ pues para poder desempeñarse en esta labor, ha tenido que abandonar todo rastro de lo femenino en sí.⁵⁵ La Chunga no cuida de su belleza física ni guarda atención a su vestimenta. No gusta de agradar, no sonrío: “No me interesa gustarles a los hombres”.⁵⁶ La necesidad de subsistencia en un mundo adverso, justifica sus opciones: “Parece decidida a vivir siempre sola, dedicada en cuerpo y alma a su negocio”,⁵⁷ dicen las didascalias; “es una mujer que se ha acorazado con una personalidad que le permite sobrevivir en un mundo de machos”,⁵⁸ acota el propio autor.

En cuanto a los personajes en los que se reconocen rasgos de lo masculino, el primero digno de mención es Kathie, cuando, al revelar su supuesta infidelidad, disfruta ver la desesperación de su esposo: “Debo ser un monstruo, quizá. Porque no me das pena ni compasión”.⁵⁹ No contenta con ello deslinda la posibilidad de una falsa paternidad: “Alejandra es tuya, sin la menor duda. De Johnnycito no estoy segura”.⁶⁰ La infidelidad y las especulaciones acerca de la paternidad, le posibilitan doblegar a su esposo. Conciencia nefasta, Ana martiriza a Santiago recordándole sus errores y su inconsecuencia: “¡Qué papelón, Mark Griffin! Abandonar a tu mujer, tus hijas, escaparte con una Lolita, convertirte en el hazmerreír de la universidad. ¿Y para qué? Para que la vampiresa te largara al poquito tiempo y vinieras a pedirme perdón como un perro sarnoso”.⁶¹ Cuando conoce a Meche, la Chunga,

53 García, Mara L. “Mario Vargas Llosa habla sobre su teatro” en *Latin American Theatre Review*, Año 40, 2 (Spring 2006), p.131.

54 Recordemos, como señala Rodríguez, que la mujer trabajadora sólo alcanza respeto cuando se desempeña como enfermera (aunque esté relegada por el médico) y maestra, aunque este no era considerado como un “auténtico trabajo”, ya que se le consideraba una “segunda mamá”. La mujer, a pesar de sus constantes esfuerzos de independizarse económica e intelectualmente, nunca pudo dejar de ser “una sombra detrás del poder”. Rodríguez, Beatriz. Op. cit., p. 111..

55 Dice Lipovetsky: “La belleza, el sex-appeal, el maquillaje se perciben con frecuencia como poco compatibles con la autoridad, la competencia o las actividades de liderazgo”. Lipovetsky, Gilles. *La Tercera Mujer. Permanencia y revolución de lo femenino*. Barcelona, 1999, pp.169-170.

56 Vargas Llosa, Mario. *La Chunga...* Op. cit., p. 49.

57 *Ibid.*, p.22.

58 García, Mara L, Op. cit., p.131.

59 Vargas Llosa, Mario. *La Señorita de Tacna. Kathie...* Op. cit., p. 242.

60 *Ibid.*, pp. 241-242.

61 *Ibid.*, p. 217.

cual poderoso marimacho,⁶² ostenta: primero la reconoce sumisa,⁶³ luego intenta seducirla y por último la manipula para conseguir sus fines. Otro de los rasgos interesantes es que a la dueña del bar parece no importarle la opinión de los demás: “Me importa un comino que la gente diga de mí lo que quiera”.⁶⁴ Sus acciones son calculadas y meditadas, evitando emociones y sentimientos. En la supuesta despedida de Meche, la mujer se niega a aceptar una nueva visita de la joven, pues piensa que ello la debilitaría: “Ya te lo he dicho. No puedo distraerme. Perdería la guerra”.⁶⁵

Las fémimas alzan la voz para despotricar acerca del molde de conducta que el orden patriarcal les impone como esposa abnegada y madre feliz, verbigracia, cuando la señora Carlota prefiere perder su familia antes del amor del oficial chileno, cuya pasión es superior a todo ello: “Cuando Joaquín me tiene en sus brazos, y me estruja, y me somete a sus caprichos, nada más existe en el mundo: ni marido, ni hijos, ni reputación”.⁶⁶ Kathie se cuestiona: “¿Es esto el matrimonio? ¿Es esto la maternidad?”,⁶⁷ tanto su matrimonio con Juan, a pesar de ser una dama dedicada a actividades sociales, como su rol de madre, la aburren. También Ana se rebela, pues las consecuencias han sido ingratas: “¿Qué gané con darte gusto? Dejar de gustarte, eso es lo que gané”.⁶⁸ La Chunga critica del rol materno: “No creo que valga la pena traer más gente a este mundo. ¿Para qué quieres un hijo?”,⁶⁹ ello le repulsa: “Si hubiera sabido que podías estar encinta, no te habría hecho el amor”.⁷⁰ Rodríguez afirma que el amor maternal no es natural ni universal, que obliga a la mujer a mantenerse bajo un esquema en el que simula tener “paciencia y devoción”. Si esta no asume el rol se le considera una “inepta” pues se acepta que el rol es “inherente” a ella.⁷¹

62 Respecto al término “Marimacho”, Cecilia Rivera advierte: “Se dice de la niña o muchacha que se comporta como hombre, que adopta el comportamiento y los ademanes de un varón, que es valiente o prepotente como él y que por tanto está en compañía de muchachos de igual a igual”. Rivera, Cecilia. *María Marimacha. Los caminos de la identidad femenina*. Lima, Fondo Editorial de la PUCP, 1993, p. 90. Baldestorn afirma acerca de personajes con estas características: “Su conducta no corresponde a estos estereotipos de la feminidad sino que es lo que en inglés se llama *tomboy*, la versión joven de la futura marimacha (*butch*) [...] una mujer marcada por una fuerte tendencia a la masculinidad”. Baldestorn, Daniel. “El narrador dislocado y desplumado: los deseos de Riobaldo en *Grande Sertao: Veredas*”, en *El deseo, enorme cicatriz luminosa: Ensayos sobre homosexualidades latinoamericanas*. Rosario, 2004, p. 87.

63 Le menciona a Josefino “¿Por qué no querías traerla?” Vargas Llosa, Mario. *La Chunga...* Op. cit., p. 34.

64 *Ibíd.*, p. 48.

65 *Ibíd.*, p. 118.

66 Vargas Llosa, Mario. *La Señorita de Tacna. Kathie...* Op. cit., p. 49.

67 *Ibíd.*, p.178.

68 *Ibíd.*, p.181.

69 Vargas Llosa, Mario. *La Chunga...* Op. cit., p.100.

70 *Ibíd.*, p. 105

71 Rodríguez, Beatriz. Op. cit., p.71.

La *mujer gobernada por su esencia* muestra cierto grado de ambigüedad en su conducta.⁷² Critica el maltrato que recibe, pero lo cree parte usual de toda relación; se horroriza ante la posibilidad de prostituirse, pero gusta de exhibirse y sentirse deseada; despótica del orden establecido y los parámetros signados para la mujer, pero parece anhelar, secretamente, ser parte de ello. La situación de la mujer en el *corpus* parece un sino de eterno retorno. El personaje de este apartado es aquel al que doblega el orden patriarcal, pero quien, a la vez, disfruta de asumir el rol que se le impone. Más que una mujer inconsecuente, es una mujer que acepta esta bipolaridad.

Cuando Josefino decide ordenar a Meche enseñarle las piernas a la Chunga y a Los Inconquistables, se crea un doble discurso: Meche parece avergonzarse (“Josefino, qué cosas se te ocurren” o “Qué caprichoso y qué mandón eres Josefino”); pero luego el texto secundario advierte lo contrario ((“*Simulando más embarazo del que siente*” o “*Haciéndose la molesta, pero sobre todo, atraída por el juego*”⁷³): su discurso rechaza las exigencias del Inconquistable, mas sus actos advierten la satisfacción de la joven que goza de sentirse admirada. La Chunga ha abandonado todo rasgo de feminidad,⁷⁴ sin embargo, en el imaginario encuentro con Meche, se advierte en este juego de la memoria, los reales deseos de la dueña del bar. Si ambos discursos (los de Meche y la Chunga) le pertenecen al mismo personaje (La Chunga), observamos que la regenta del bar es capaz de enamorarse, de tener esperanza,⁷⁵ de reconocer emociones que usualmente oculta.⁷⁶ A través de la voz de Meche, la Chunga revela sus deseos por pertenecer a un orden que la rechaza. En el juego de seducción entre Santiago y Adele, la joven estudiante goza de ser un objeto pasional,⁷⁷ una *femme fatal*,⁷⁸ sin embargo, la joven estudiante anhela una relación amorosa idílica: “Parecía que iba a ser como lo había soñado, que daría sentido a las cosas, que viviría feliz, realizada”.⁷⁹ La mujer tiene la necesidad de crear esta conducta ambigua en la que acepta asumir conductas y representaciones totalmente opuestas, que le permiten subsistir en un entorno hostil.

72 Vargas Llosa llamará “ambigua” o “ambivalente” a los personajes que siguen esta conducta, por ejemplo Emma Bovary: “Emma es un personaje fundamentalmente ambiguo, en el que coexisten sentimientos y apetitos contrarios”. Vargas Llosa. *La Orgía Perpetua*... Op. cit., p.163.

73 Vargas Llosa, Mario. *La Chunga*... Op. cit., pp.43-44.

74 Bourdieu señala: “Ser “femenina” equivale esencialmente a evitar todas las propiedades y las prácticas que puedan funcionar como unos signos de virilidad, y decir de una mujer poderosa que es muy “femenina” solo es una manera sutil de negarle el derecho a ese atributo claramente masculino que es el poder”. p.72.

75 En la voz de Meche dice: “No se puede vivir sin amor. Qué sería la vida si una no quisiera a alguien, si a una no la quisieran”. Vargas Llosa, Mario. *La Chunga*... Op. cit., p.103.

76 “Quizá me da más pena que las otras, sólo porque eres más bonita”. *Ibid.*, p.103.

77 Santiago la llama: “El mismísimo diablo en persona”, Vargas Llosa, Mario. *La señorita de Tacna. Kathie*... Op. cit., p.184.

78 Aquella cuyos “atractivos naturales [...] se asocian todavía ampliamente con la ruina y la pérdida”, dice Lipovetsky. Op. cit., p.158.

79 Vargas Llosa, Mario. *La señorita de Tacna. Kathie*... Op. cit., p. 180.

Lo femenino en el orden patriarcal

El orden patriarcal estructura el pensamiento, está signado como esquema de representación a través del lenguaje e instituido como “ley” (conjunto de costumbres, sentido común y deberes de la sociedad). Esta estructura posibilita la vida, pero también la limita. Los rasgos de lo femenino se constituyen dentro de este orden. Los diversos contextos que acompañan las historias de nuestro *corpus* parecen configurar un universo de degradación, estigmatización y encasillamiento de género. Vargas Llosa reconoce el mundo simbólico como “una horma de la que no pueden escapar [las fémimas]: Esa condición de la mujer en la sociedad machista”.⁸⁰ Temas recurrentes del autor (el amor, el sexo, la violencia), la labor y el lugar dónde viven las fémimas y el lenguaje que se estructura alrededor de ellas forman parte de este orden.

La Teoría de lo Femenino ha señalado la diferencia con la que se asume la concepción del amor según el género: el amor representará para los hombres un medio, mientras que para las mujeres será un fin; la mujer esperará ser elegida, mientras el hombre tomará la iniciativa para lograr sus propósitos.⁸¹ Beauvoir señala que, para la fémima, amor y esclavitud se asemejan; en tanto para los hombres el amor será parte de su existencia, no su totalidad.⁸² En las obras del *corpus*, no habrá diferencia alguna en ello. Elvira, traslada el amor que siente por Joaquín a Pedro, y calla, pues es el esposo de su prima; Kathie, pasa sus ilusiones de Juan a Víctor y luego de Víctor a Santiago; Meche, goza del escaso tiempo que le dedica Josefino;⁸³ la Señora Carlota renuncia a todo por el oficial chileno: todas creen que el amor tiene la connotación de sacrificio, de entrega.⁸⁴ En tanto, Josefino aprovecha el amor que siente Meche por él para prostituirla; Santiago conceptualiza el amor⁸⁵ de manera que le permita manipular a Ana, Adele y Kathie; Joaquín domina a Elvira y a la Señora Carlota y se asegura amoríos con una y placer con la otra. Para la Chunga, el amor significa debilidad, fracaso.⁸⁶

80 García, Mara L. Op. cit., p.130.

81 Lipovetsky dice: “[...] la cultura amorosa no ha dejado jamás de construirse según una lógica social invariable, la de la disimilitud de los roles masculinos y femeninos. En materia de seducción, corresponde al hombre tomar la iniciativa, hacer la corte a la Dama, vencer sus resistencias. A la mujer, dejarse adorar, fomentar la espera del pretendiente, concederle eventualmente sus favores”. Op. cit., p.16.

82 “[Para los hombres] la mujer amada no es más que un valor entre otros; quieren integrarla a su existencia, no sepultar en ella su existencia entera. Para la mujer, por el contrario, el amor es una dimisión total en beneficio de un amo”. BEAUVOIR, Simone de. Op. cit., p.636.

83 “El amor hay que tomarlo como es. Una felicidad de ahora, de este momento. Y sacarle el jugo mientras dure”. Vargas Llosa, Mario. *La Chunga...* Op. cit., p 37.

84 Meche dice: “Me da gusto hacer todo lo que me pide. Eso es para mí el amor”. *Ibid.*, p.50.

85 “El amor-solidaridad se basa en la comprensión mutua, en la comunidad de ideales, de sacrificios, de luchas, en las tareas compartidas, en la identidad espiritual, intelectual, moral”. Vargas Llosa, Mario. *La Señorita de Tacna. Kathie...* Op. cit., pp.180-181

86 Le dice a Meche: “La que se enamora, se vuelve débil, se deja dominar... No te enamores, eso distrae, y la mujer que se distrae, se friega”. Vargas Llosa, Mario. *La Chunga...* Op. cit., p.102.

Observamos también la construcción de triadas pasionales (Elvira-Señora Carlota-Joaquín; Elvira-Carmen-Pedro; Kathie-Juan-Víctor; Ana-Santiago-Adele; la Chunga-Meche-Josefino), en base a la estructura clásica del triángulo amoroso en el melodrama. El primero es el de Elvira-Joaquín-La señora Carlota, y el segundo (luego de los hechos de la carta enviada por el abuelo Pedro), entre Elvira-Pedro-La India de Camaná.⁸⁷ El amor platónico de Kathie es el amor de juventud, aquel que no se desgasta por la rutina: Víctor. (Kathie-Juan-Víctor). Amor imposible de realizar, la mente de Kathie confina al amado en un monasterio, ni de ella ni de nadie. Cuando Meche hace su ingreso a la escena, la Chunga crea una inusual relación amorosa (La Chunga-Meche-Josefino), que no se concretará.

Pero la triada amorosa no es la única manifestación del melodrama en las obras del *corpus*. La vida rutinaria es monótona, discordante, es necesaria una cuota de desazón para renovar la vitalidad. Santiago, descubierto por Ana, reconoce su deseo de hacer de sus relaciones amorosas una “tragedia griega”.⁸⁸ Las relaciones usuales, castigadas por la monotonía y el tedio, abruma, decepcionan, convierten el amor en materia de desencanto. Los celos sirven no solo para afianzar los sentimientos, sino también para avivar el fuego del amor. “¡Los celos son bestiales, sapita! [...] Las veces que hacemos mejor cositas es cuando pasamos de los insultos a los besos”,⁸⁹ intenta convencer Juan a Kathie, luego de sus infidelidades. Adele sufrirá la traición de Santiago: “¿Crees que no sé lo que haces con Juliette Drouet? ¿Crees que no sé con cuántas de esas mosquitas muertas que te rodean has hecho también cositas?”⁹⁰ Y, en el juego de poder, Kathie pensará que no hay mejor venganza que el adulterio: “¡Cornudo de ocho, Johnny!”⁹¹ grita a su esposo.

Tomamos el concepto de sexo en su tercera acepción,⁹² es decir, la relacionada al coito. El autor ha mostrado un particular interés por desarrollar este tema en sus obras,⁹³ por lo que no sería errado afirmar que este es uno de los ejes en las historias

87 En el artículo se señala también que Mamaé es “the virtuous heroine”: ha quedado huérfana, ha sido traicionada por el hombre con el que pensaba casarse, se enamora de un hombre con el que es imposible la relación. “Virtuosa heroína”. *Ibíd.*, p. 20.

88 “Es cierto, soy un romántico incorregible. Pero ¿no sería bonito protagonizar siquiera una vez en la vida una tragedia griega?”. Vargas Llosa, Mario. *La Señorita de Tacna. Kathie...* Op. cit., p.221.

89 *Ibíd.*, pp.188-189.

90 *Ibíd.* pp.208-209.

91 *Ibíd.*, pp.240-241.

92 placer venéreo”, última revisión 30 de agosto del 2015, <http://lema.rae.es/drae/?val=sexo>.

93 “El sexo pertenece a la vida secreta de las personas. Es un elemento fundamental en la identificación de lo que es la personalidad y, al mismo tiempo, es la dimensión más secreta de la personalidad. La Literatura- eso lo describió maravillosamente un crítico al que admiro mucho: Georges Bataille- muestra esa intimidad que generalmente se oculta a la luz pública, por razones morales, políticas o psicológicas, pero muchas veces ahí está la fuente, la raíz, el secreto de lo que es la conducta pública de una persona. Ese es un aspecto de la vida que la Literatura explora y muestra con mucho más libertad que cualquier otra disciplina. Por otra parte, tiene que ver con un aspecto fundamental de la vida, que es el amor, que es el placer. Vivimos en una tradición que

del *corpus* (El sexo es de lo que se ha liberado –y sacrificado– Mamaé; relacionado al coito es el reclamo de Kathie, Ana y Adele; la relación sexual de las mujeres en *La Chunga* guía los hechos de la historia). Tres son las manifestaciones en torno a lo femenino: la eterna “dicotomía femenina”, la repetitiva pasividad y, por último, la condena por la autonomía.

La sociedad creará una “doble moral” relacionada a la idea de libertad en tanto el género: “En cuanto a la moral sexual, se despliega según un doble estándar social: indulgencia con las calaveradas masculinas, severidad en lo tocante a la libertad de las mujeres”.⁹⁴ En la representación del coito, el personaje femenino es un ente pasivo, ya que el sexo está íntimamente relacionado al placer masculino. La mujer debe esperar la voluntad de su esposo: “Cuando te fuiste con ésa, hacía meses que apenas me tocabas”,⁹⁵ se lamenta Ana; igual suerte es la de la dama de sociedad: “Kathie Kennety se aburría porque el divino tablista la olvidaba, la dejaba cada noche abandonada, desvelada, sin hacer cositas”.⁹⁶ Pero se exigirá más a la fémima. Beauvoir ha llamado a ello doble moral masculina: la mujer es un ser dual, a quien la sociedad exige secretamente –aunque con ciertas condiciones– ser ambiguo; condiciones que, claro, solo favorecen la mentalidad masculina.⁹⁷ Rodríguez también hace referencia a la eterna “dicotomía femenina”.⁹⁸ La madre de Ana resume a su inexperta hija, cuál debe ser su filosofía como mujer casada:

Si quieres que nunca te deje y que te engañe poco, que viva saltón [...] ¡El tira y afloja! De día una señora intachable y de noche la grandísima pe. [...] ¡El tira y afloja! Ciertos días la pe se vuelve de hielo, ciertas semanas la cortesana se hace monja. Y como aderezo, el otro recurso por excelencia, los celos. Salidas repentinas, llamadas misteriosas, secreteos en las fiestas con sus amigos, contradicciones y suspiros. ¡Qué sospeche! ¡Qué tiemble! Te costará alguna paliza pero no importa ¡No hay amor sin golpes! ¡Que viva saltón y el cucú se pasará toda la vida trinando.⁹⁹

es muy represora respecto de esos temas. A pesar de que nos hemos liberado bastante, todavía no nos hemos liberado del todo. Esos son temas, para mí, bastante estimulantes para la creación, para la fantasía, y por eso aparecen. Pero aparecen en un contexto que de ninguna manera reduce la personalidad humana a la vida sexual. Esa me parece una distorsión profunda. El sexo es fundamental, pero es una parte de la vida. De ninguna manera lo es todo”. Coaguila, Jorge. “Dos maneras de imaginación”(2008). En *Entrevistas escogidas*.p.376.

94 Lipovetsky, Gilles. Op. cit., p.16.

95 *Ibid.*, p.179.

96 *Ibid.*, p.178.

97 Beauvoir, Simone de. Op. cit., pp.194, 602-603.

98 “[...] la promocionada transformación del imaginario acerca de la mujer no deja de estar planteada desde el dilema de una rígida dicotomía entre virgen o ramera; ángel del hogar o vagabunda; santa o bruja; sirena o amazona, de que las mujeres no se han liberado realmente todavía”. Rodríguez, Beatriz. Op. cit., p.123.

99 Vargas Llosa, Mario. *La Señorita de Tacna. Kathie...* Op. cit., pp.187-188.

Las relaciones de género del *corpus* hablan de una violencia implícita que garantiza el orden. Forgues advierte que ello es parte de una sociedad como la que describe el autor, latinoamericana y machista: “signada por la violencia [...] de las relaciones personales”.¹⁰⁰ Son tres los parámetros con los que el orden patriarcal de las obras del *corpus* justifican la violencia contra la mujer: ser un ente menospreciado, la constante de su carácter y su conducta seductora.¹⁰¹

Definamos términos. Llamaremos animalización a la degradación de la mujer a su rol de hembra de la especie; cosificación, a la reducción de la mujer en un objeto, alejándose de su esencia de ser;¹⁰² como señala Beauvoir, “El término “hembra” es peyorativo, no porque enraíce a la mujer en la Naturaleza, sino porque la confina en su sexo”.¹⁰³ Pedro, luego del goce sexual, describirá a la India de Camaná como “un animalito, una cosa”.¹⁰⁴ La Chunga es, para Los Inconquistables, un animal domesticado: “[...] te queremos como a nuestra mascota”.¹⁰⁵ En su fantasía, Josefino hará que la Chunga trague su semen para culminar la humillación, pues solo él tiene el derecho a goce.¹⁰⁶ Santiago llamará a Adele “gatita de angora”, por ello la tratará como tal: “Ven que te huela, que te haga cosquillas, que te dé unos lamidos. Ven, no te me escapes”.

Si la violencia es aceptada como parte de la relación, la culpa no es solo del victimario; el orden se encargará de trasladar la culpa a la víctima, ya sea por su inherente sumisión¹⁰⁷ o por su perpetuo ánimo de provocación sexual. Lituma culpa a Josefino

100 Forgues, Roland. “El salto cualitativo” en *Mario Vargas Llosa: ética y creación*. Lima, 2009, p.296.

101 Si bien Rodríguez dice “hasta no hace mucho” nos parece que, en ciertos países como el nuestro, es hasta hoy: “Hasta no hace mucho era habitual culpar a la mujer golpeada o violada, alegando que se trataba de una seductora que excitaba al varón pretendiendo frustrarlo luego, o bien una esposa porfiada, terca y perezosa. La mujer que denunciaba a un varón no podía esperar sino ser considerada ella misma como criminal; acusada de perjurio o señalada como una histérica cuya imaginación hiperactiva y anhelos sexuales insatisfechos, la llevaban a involucrar a un hombre inocente en sus fabulaciones perversas”. Rodríguez, Beatriz. Op. cit., p.104.

102 El diccionario de la RAE señala en cuanto al término animalización “Acción y efecto de animalizarse” y a Cosificación: “Reducir a la condición de cosa aquello que no lo es”. Véase <<http://lema.rae.es/drae/?val=animalización>> y <<http://lema.rae.es/drae/?val=cosificación>>, última revisión 30 de agosto del 2015.

103 Beauvoir, Simone de. Op. cit., p.35.

104 Vargas Llosa, Mario. *La Señorita de Tacna. Kathie...* Op. cit., p.115.

105 *Ibíd.*, p. 88

106 Bordieu refiere: “[...] unas prácticas aparentemente simétricas (como la *fellato* y el *cunnilinguis*) tienden a revestir unas significaciones muy diferentes para los hombres (propensos a verlos como unos actos de dominación, por la sumisión o el placer conseguido) y para las mujeres”. Op. cit., p.19.

107 Beatriz Rodríguez señala: “En realidad, la violencia ya ha comenzado cuando las condiciones de vida de cualquier mujer son tales, que ésta no parece tener otra opción de realización personal que no sea a través de sus hijos, su esposo o un amante. El sometimiento “voluntario”, evidencia paradójica de su fortaleza, siempre ha sido para ella una cuestión de supervivencia; pero la subordinación y el anonimato comportan un capítulo esencial entre los dilemas de la existencia femenina en nuestra cultura”. Op. cit., p.116.

de la desaparición de Meche, luego de los hechos de aquella noche: “¿No le pegabas acaso? ¿No les pegas a todas esas que se mueren por ti? A veces pienso que se te pasó la mano, compadre”.¹⁰⁸ Imagina a Meche lamentarse: “A mí me pega a veces hasta desmayarme”¹⁰⁹ y “Un día de estos me va a matar”;¹¹⁰ pero también imagina que la joven justifica su sometimiento ante la regenta del bar: “No habrás estado nunca enamorada,¹¹¹ le dice a la Chunga. Bajo esta concepción violenta, la mujer cree que denigrándose demostrará amor.¹¹² El orden creado por el autor muestra que cuando una mujer es violentada sexualmente, le corresponde parte de la culpa, pues es ella la que motiva al agresor, aunque sea una niña. En su fantasía, el Mono cuenta los sucesos de la violación a la hija de doña Jesusa, buscando justificar la supuesta provocación.¹¹³

“En la planta alta, a la que trepa una escalerita de pocos peldaños [...]”¹¹⁴

Históricamente, el espacio permitido para la mujer es el de la casa y la Iglesia, espacios que recrean las actividades consentidas: los quehaceres, el cuidado de los niños y la devoción. Hay una estrecha relación entre el trabajo que realiza y el espacio que ocupa.¹¹⁵ La fémima solo puede acceder a otros espacios cuando trabaja. En las obras del *corpus*, el espacio en el que habitan y conviven las mujeres contribuye a su caracterización, ya que subsisten dentro de ellos.¹¹⁶ Verbigracia, Amelia, la abuela Carmen y Mamaé comparten el claustro del hogar familiar.¹¹⁷ A la vejez, la imposibilidad de

108 Vargas Llosa, Mario. *La Chunga*.... Op. cit., p.98.

109 *Ibíd.*, p.81.

110 *Ibíd.*, p.72.

111 *Ídem.*

112 Kathie implora a Víctor que retorne a su lado: “Iré al puerto, me desnudaré ante los marineros más sucios. Les lameré los tatuajes, de rodillas, si eso te gusta. Cualquier capricho, Víctor, todas las fantasías. Las locuras que tú digas. Lo que mandes [...] Podrás escupirme, humillarme, golpearme, prestarme a tus amigos. Pero vuelve, vuelve [...] Vuelve aunque sea a matarme, Víctor”. Vargas Llosa, Mario. *La Señorita de Tacna. Kathie*... Op. cit., p.169.

113 El Mono dirá: “ella me mostró todo, Mechita. ¿Para qué estaba sin calzón, pues? ¿Para qué iba a ser! Para que le viera la cosita, para mostrársela a los hombres”, y la Chunga: “¿Quiere decir que ella te provocó, Monito? Entonces, tú no tienes la culpa de nada. Ella se la buscó, por sinvergüenza y por cochina”. Vargas Llosa, Mario. *La Chunga*... Op. cit., pp.93-94.

114 *Ibíd.* p.21.

115 Beauvoir indica: “[...] la mujer está encerrada en la comunidad conyugal: para ella se trata de transformar esa prisión en un reino. Su actitud con respecto al hogar está determinada por esa misma dialéctica que define generalmente su condición [...] se halla confinada en un angosto espacio [...] encierra allí a su marido, que resume para ella a toda la colectividad humana, y a su hijo, que, bajo una forma portátil, le da todo el porvenir”. Beauvoir, Simone de. Op. cit., pp.407-409.

116 A diferencia de lo que dice Boldori de Baldussi, quien afirma que los personajes femeninos de la obra narrativa de Vargas Llosa se hallan fundidos en el espacio, pues el autor presenta: “ambientes más que caracteres”. Boldori De Baldussi, Rosa. Op. cit., p.40.

117 Bachelard señala: “la casa alberga el ensueño, la casa protege al soñador, la casa nos permite soñar en paz”. Las características de los personajes de esta obra (por su edad o por su condición),

trasladarse por sí solas hace que dejen de frecuentar la Iglesia, otro de los espacios que les son permitidos.¹¹⁸

Dentro de la casa, la mujer se destinará un espacio: al margen o en los altos. Casi nonagenaria, Mamaé posee dentro de la casa solo un determinado ámbito (su sillón y el lugar circundante): “De tu cuarto al baño, del baño al sillón, del sillón al comedor, del comedor a tu cuarto: la geografía de tu mundo,¹¹⁹ dice Belisario. La buhardilla de Kathie es el lugar que le pertenece, en el que excluye a otros, cambia su condición y se aleja, incluso, de Lima,¹²⁰ es el “cuartito de las mentiras”,¹²¹ el espacio (cerrado y privado) donde huye de las imposiciones, de los roles de esposa de un hombre de poder económico, donde puede actuar y pensar con autonomía: “[La buhardilla es] un recinto donde la mujer que lo ocupa se siente a salvo del desorden y la vigilancia del mundo, libre de sacar sus demonios más secretos a la luz para mirarlos cara a cara.¹²² Así como Kathie aleja su buhardilla del medio real en el que vive, la Chunga separa su habitación en los altos¹²³ del bar que administra. El lugar es intangible: “En la planta alta, a la que trepa una escalerita de pocos peldaños, se halla el cuarto que ningún parroquiano conoce: el dormitorio de la propietaria. Desde allí, la Chunga puede observar todo lo que pasa abajo por una ventana oculta tras una cortinilla floreada”.¹²⁴ Rosell afirma que el ático (habitación de la Chunga y lugar de trabajo de Kathie) forma parte de la tradición literaria del hábitat de la mujer.¹²⁵ Hay que tomar en cuenta que la Real Academia otorga como sinónimo a buhardilla o ático, el de desván, al que le da la definición del lugar más alto de la casa, bajo el tejado: “que suele destinarse a

remiten a la idea de la necesidad de protección. Amparadas en el hogar, nada puede sucederles. Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. México D.F., 1965, p.38.

118 “No es lo mismo rezar entre cuatro paredes, tienes mucha razón. Era distinto cumplir con Dios rodeada de la demás gente”. Vargas Llosa, Mario. *La Señorita de Tacna. Kathie...* Op. cit., p.81.

119 *Ibid.*, p. 76.

120 Kathie idealiza la Europa de los sesenta, lugar que representa lo que ella desea y admira: “ha amueblado su estudio de manera persuasiva, con reminiscencias de las “buhardillas de artista” de los cuadros, novelas, postales y películas, y también, algo de las auténticas *chambres de bonne* donde se apiñan estudiantes y forasteros pobretones en la margen izquierda del Sena”. *Ibid.*, p. 139.

121 Kathie dice: “Cuando subo la escalerita de esta azotea, abajo se quedan San Isidro, Lima, el Perú, y le juro que entro de verdad en una buhardilla de París, en la que sólo se respira arte, cultura, fantasía. Allí abajo se queda la señora llena de compromisos, la esposa del banquero. Aquí soy Kathie Kennety, una mujer a ratos soltera, a veces viuda, a veces casada, a ratos santa y a ratos traviesa, que ha tenido todas las experiencias del mundo y que vive para embellecer su espíritu”. *Ibid.*, p. 249.

122 *Ibid.*, p. 139.

123 “Hacia el tejado todos los pensamientos son más claros”, dirá Gastón Bachelard. Op. cit., p.52.

124 Vargas Llosa, Mario. *La Chunga...* Op. cit., p.21.

125 Rosell remite a los estudios originales de Gilbert y Gubar, en *The madwoman in the attic*, al señalar: “generalmente, estos espacios son ocupados por mujeres que salen de la norma: escritoras, dementes, prostitutas, homosexuales”. Rosell, Sara. “Los rituales funerarios andinos y el espacio erótico en *La Chunga* de Mario Vargas Llosa” en *Latin American Theatre Review*. Vol. 33, (2), 2000, p.56.

guardar objetos inútiles y en desuso”.¹²⁶ El autor construye un orden patriarcal en el que el deseo de autonomía de la fémima y su alejamiento del sistema establecido es el lugar destinado al de los “objetos inútiles”.

El espacio reducido de Mamaé, el ático de la Chunga y de Kathie, son signos del aplazamiento y desvirtuación de lo femenino. La mujer es relegada al lugar que le permite el orden patriarcal, y si logra mantener un lugar para sí, este simboliza una utopía banal. Tal como señala Rosell: “se recrea un tipo de espacio que limita a la mujer de participar de cualquier otra esfera de la sociedad que no sea aquella que dicta el imaginario masculino”.¹²⁷

Los personajes se deciden también por un espacio para su desenvolvimiento social. Mamaé cree que no tener familia propia la condena, por ello se relega, se considera a sí misma “la última rueda del coche”.¹²⁸ Kathie, dama de sociedad, observa, desde el mirador del club Waikiki, como Juan vence a las olas; la otra Kathie acepta formar parte de la “sombra”, de reducirse hasta ser “pequeñita”, de no hacer más que “escuchar”, “embobada, aturdida”, si Santiago accede a que forme parte de su entorno amical.¹²⁹ Meche se aleja de Los Inconquistables cuando juegan a los dados: “Acompaña a la Chunga mientras yo gano estos solcitos y el reloj”,¹³⁰ le dice Josefino; la joven no solo se excluye y aleja de los hombres, sino que además, forma con la Chunga un grupo relegado, como las otras fémimas del *corpus*.

Hay también una interesante relación de los personajes femeninos respecto al espacio y lo marginal. Para Kathie, la condición económica de Santiago lo condena a crecer: “en el mundo sucio y promiscuo de las barriadas”.¹³¹ El barrio de La Mar, aquel “de los cholos y de los negros”,¹³² representa lo prohibido para la joven Elvira: no solo son los recuerdos del episodio con el “mascarita” (el mandingo quien la engaña ocultando su rostro y que baila con ella en la fiesta de disfraces del Orfeón); sino también la revelación de los encuentros entre Joaquín y la señora Carlota: la Mar es la representación de lo prohibido, en este caso la pasión que ha enloquecido a los amantes y que Elvira no comprende, porque no conoce y que, sin embargo, la seduce.¹³³ El bar

126 Diccionario de la RAE. Véase: <http://lema.rae.es/drae/?val=buhardilla>

127 Rosell, Sara. Op. cit., p.54.

128 Vargas Llosa, Mario. *La Señorita de Tacna. Kathie...* Op. cit., p.85.

129 Le dice: “¿me dejarías acompañarte? No te dirigiría la palabra, no te molestaría en lo más mínimo. Cuánto aprendería siendo tu sombra por las galerías, las bibliotecas, los teatros, los conciertos, las academias, los *bistrots*. Me sentiría ignorante, pequeñita oyéndote conversar con esos inteligentísimos amigos tuyos que han leído todos los libros y saben todas las cosas”. *Ibíd.*, pp.191-192.

130 Vargas Llosa, Mario. *La Chunga...* Op. cit., p.45.

131 Vargas Llosa, Mario. *La Señorita de Tacna. Kathie...* Op. cit., p.231.

132 *Ibíd.*, p. 64.

133 Mamaé dice: “De lejos, La Mar parece bonita, con sus cabañas de paja y sus calles de arena. Pero de cerca es pobre, sucia, apesta y está llena de perros bravos”. *Ibíd.*, p. 65.

de la Chunga se ubica en los exteriores de Piura: “en los alrededores del Estadio, en esa barriada de esteras y tablas que surgió no hace mucho en el arenal”.¹³⁴ Tiene como clientes a “gentes pobres y dudosas”, “gente de la barriada, soldados del cuartel Grau en su día de franco, aficionados al fútbol y al boxeo que hacen un alto para entonarse en su camino al Estadio o trabajadores de la constructora de ese barrio nuevo”.¹³⁵

Por ti, Mechita, en el cielo, en Lima, en el infierno, o donde chucha estés.¹³⁶

Butler señala (en cita a las ideas de Irigaray) que el lenguaje que considera a la mujer como lo opuesto, toma la denominación de “falocéntrico”, es decir “completamente masculinista”.¹³⁷ El lenguaje respalda el orden contextual patriarcal, por lo que impone, a través de las palabras o frases, un mundo simbólico que crea oposiciones y desigualdades que anulan y desplazan lo femenino,¹³⁸ es “un instrumento que se usa con finalidades políticas desarrolladas”.¹³⁹ Márquez advierte que este impone y perenniza la discriminación a la mujer, a lo que llama “sexismo lingüístico”.¹⁴⁰ Yuval Davis señala que las categorías gramaticales que nombran o caracterizan, las frases que afirman y establecen, instituyen la gradación de personas.¹⁴¹ El orden patriarcal establece un “contrato heterosexual del lenguaje”.¹⁴² en el que no hay igualdad y en el que se establecen jerarquías entre los que tienen el derecho a expresarse y los que no. El lenguaje del *corpus* establece una retórica de la violencia en relación al universo

134 Vargas Llosa, Mario. *La Chunga...* Op. cit., p.21.

135 *Ibid.*, pp.13, 21.

136 Este uso, parece ser universal. En el estudio que Bordieu hace de la sociedad calibeña, menciona los usos múltiples de la palabra que designa al sexo femenino: “Una de las palabras que lo designan, *takhna*, es utilizada, al igual que nuestro “coño” como interjección (*A takhna!*), para expresar la estupidez (una “cara de *takhna*” es una cara informe, inexpresiva, sin el modelo que proporciona una buena nariz). Otra de las palabras bereberes que designan la vagina, y por otra parte una de las más peyorativas, *achermid*, significa también vicioso”. Bourdieu, Pierre. Op. cit., p.14.

137 Butler, Judith. Op. cit., p.60.

138 “Se considera que la especificación ontológica del ser, la negación y sus relaciones están expresadas por un lenguaje articulado por la ley paterna y sus mecanismos de diferenciación”. Butler, Judith. Op. cit., p.115.

139 Butler hace mención a las ideas de Wittig. Op. cit., p.295.

140 “[...] la tradicional discriminación de la mujer ha dejado su huella en las estructuras sociales, culturales e incluso cognitivas, siendo la lengua, por el papel preeminente que desempeña dentro de estos sistemas, la mayor depositaria de la mentalidad sexista y androcéntrica que aún perdura en el orden actual”. Márquez, María. *Género gramatical y discurso sexista*. Madrid, 2013, p.59.

141 “Por lo general, se desarrollan códigos culturales estrictos de lo que es ser una “mujer adecuada”, para mantener a la mujer en esta posición inferior de poder. Esta “sabiduría colectiva” usada para justificar este estado de cosas, suele sonar muy similar a otras nociones de “sentido común” que son empleadas para excluir, inferiorizar y subyugar a los “otros”, tales como “las mujeres son estúpidas”, las “mujeres son peligrosas” o las “mujeres son impuras y nos pueden contaminar”. Yuval Davis, Nira. *Género y nación*. Lima, p.76.

142 Butler, Judith. Op. cit., p.240.

de lo femenino inmersa en una serie de particularidades: la expresa dicotomía para definir lo masculino y femenino, la afirmación del rol pasivo destinado a la fémima y la constante peyorativa que enmarca su imagen.

Cuando Los Inconquistables juegan a los dados, construyen, a través de la violencia de sus expresiones, lo femenino. Hay una dicotomía para la construcción de género: si lo masculino es lo relacionado a lo bueno, fuerte y mental; lo femenino es lo malo, débil y relacionado a lo corporal;¹⁴³ el valor del hombre se encuentra ligado al pene y testículos: “La caja sigue abierta por si alguien tiene huevos para apostar”¹⁴⁴ o “Ya acá se van otra vez las senitas [...] o este inconquistable se corta el quiquiriquí”;¹⁴⁵ perderlos, o no usarlos, resta virilidad; por ende, se es femenino. El lenguaje denota también la afirmación del rol pasivo que se le asigna a la mujer en el acto sexual. Para gratificar al ganador o al más fuerte, el resto debe asumir conductas de lo femenino: “¡Chúpenmela, carajo!”¹⁴⁶ o “Basta de hablar de la Mechita o uno de ustedes se baja el pantalón y me lo presta”;¹⁴⁷ Recordemos que cuando Ana se lamenta de la escasa atención de Santiago, espeta: “apenas me tocabas”, mientras que Kathie le dice a Santiago que “solo escuchará” a los hombres que actúan. Esto no es más que una reafirmación de lo masculino.¹⁴⁸

143 Rodríguez llama a ello cosmovisión binaria: “en el curso de la historia de la cultura y de las ideas, la cosmovisión binaria no solo se afianzó, sólidamente estructurada en base a contraposiciones homologadas a lo masculino y lo femenino; sino además constituyó, desde la óptica del poder, un sistema de valoraciones. Las opiniones ortodoxas se basan, por lo general, en teorías políticas y moralmente “convenientes”; lo femenino, una categoría ciertamente desprestigiada, se halla ligada a la naturaleza, a las emociones, a lo enigmático; y lo masculino, a la cultura y la razón”. Rodríguez, Beatriz. Op. cit., p. 92. Tanto Beauvoir como Lipovetsky llamarán a ello “alteridad”, así la investigadora dirá que es del ser humano el uso de esta categoría para definirse en relación al Otro; usado en las relaciones de género, la mujer llevará la peor parte: “Esta condición servía a los intereses económicos de los varones; pero también convenía a sus pretensiones ontológicas y morales [...] El hombre proyecta en ella cuanto desea y teme, lo que ama y lo que aborrece [...] [la mujer] es Todo sobre el modo de lo inesencial: es todo lo Otro. Y en tanto que otro, ella es también otro que ella misma, otro que aquello que se espera de ella. Siendo todo, jamás es justamente *esto* que debería ser; es una perpetua decepción, la decepción misma de la existencia, que no logra nunca alcanzarse ni reconciliarse con la totalidad de los existentes”. Beauvoir, Simone de. Op. cit., p.202. Lipovetsky lo llamará “sentimiento de alteridad”: [...] el sentimiento de alteridad entre los sexos persiste hacia todo y contra todo. [...] la percepción diferencial de los géneros, la opacidad del otro, no se ha disipado. Los hombres siguen considerando a las mujeres enigmáticas y contradictorias, imprevisibles y “complicadas”, impulsivas e “invasoras”; las mujeres reprochan a los hombres su falta de psicología y de sentimentalidad, su egoísmo, su “mutilación” afectiva”. Lipovetsky, Gilles. Op. cit., p.34.

144 Vargas Llosa, Mario. *La Chunga...* Op. cit., p.29.

145 *Ibid.*, p.27.

146 *Ibid.*, p.40.

147 *Ibid.*, p.30.

148 Callirgos dice en nota a pie de página: “Los propios términos “activo” y “pasivo” tienen fuertes connotaciones. Implican que el “activo” hace, ejecuta, mientras que el “pasivo” deja obrar a otros, quedando inactivo, como incapaz de actuar”. Callirgos, Juan Carlos. Op. cit., p.86.

El lenguaje expresa, además, la relación desfavorable y violenta, para la fémica, del acto sexual. El primer encuentro sexual de una mujer sin experiencia previa significará “romperla”,¹⁴⁹ el himen será “la telita esa”,¹⁵⁰ el coito es “lo que le gusta” a las mujeres. Se hace referencias a la vagina como muestra de asombro o euforia, por ejemplo cuando el mono carga los billetes que ha ganado: “¡Chucha, chucha, chucha! ¡Esto es histórico, chucha!”; también es lo oculto, lo difícil de ver: “Por ti, Mechita, en el cielo, en Lima, en el infierno, o donde chucha estés”.

Otro de los insultos significativos es el que denigra a la madre, este se utiliza como muestra de incredulidad, como la del Mono: “Putá madre, esto sí que no me lo creo”; pero también connotará un estado máximo, como cuando Josefino se alaba a sí mismo: “Yo soy un caballero de la puta madre, señores”; o la antítesis, para denotar: “No se merecía un conchesumadre como tú, mi hermano”¹⁵¹ y para despotricar: “maneritas de dueña del mundo, de creída, de concha de su madre”. Estos insultos y provocaciones se han instaurado en el orden patriarcal de manera que incluso las mujeres hacen uso de ellos, aunque correspondan a denigrar su propio género,¹⁵² la Chunga, por ejemplo, los utiliza (“Alto ahí concha de tu madre”¹⁵³) cuando Los Inconquistables colman su paciencia.

La configuración de los personajes femeninos en la triada iniciática de la obra teatral de Vargas Llosa permite observar como estos subsisten en un entorno patriarcal signado por la violencia de las instituciones y de sus pares. Sirven al autor solo como medio de representación de la violencia del entorno patriarcal, ya que ninguno se yergue como real conciencia autónoma. Las fémicas en las obras del *corpus* parecen tener un sino irremediable, pues ocultan el deseo de pertenecer al universo que las margina; por lo tanto, la conducta aprendida, escuchada y observada, prevalece. Algunas de ellas aceptan un trato instrumentalizado, pues perduran en su mente esquemas de lo tradicional (disfrutaban ser admiradas e idealizadas; aceptan ser tratadas como objeto); otras, se rebelan contra aquello que las coacciona y las margina (creando un universo hegemónico, adoptando rasgos de lo masculino en su conducta y alzando la voz para despotricar en contra de sus “obligaciones”); pero, aunque poseen una mirada crítica hacia lo establecido, no se mantienen ajenas a los parámetros forjados pues anhelan pertenecer a ellos; por lo que se hacen de una conducta ambigua, víctimas de su “esencia”.

149 Vargas Llosa, Mario. *La Chunga...* Op. cit., p. 96.

150 *Ibid.*, p. 96

151 *Ibid.*, p. 69.

152 Acerca de ello, Callirgos ha señalado: “Los insultos contra la madre son comunes en nuestras sociedades porque se dirigen precisamente contra la inseguridad que se pretende esconder mediante las imágenes sagradas: se toca a esa madre ya burlada y “cachada” por el padre, y/o a esa madre que no supo poner los límites ante el padre irresponsable, ya que [...] se considera que son las mujeres las que tienen que poner los límites a los varones”. Callirgos, Juan Carlos. Op. cit., pp.61-62.

153 Vargas Llosa, Mario. *La Chunga...* Op. cit., p.30.

El amor se forja, en algunos casos, en base a estructuras de representación como el melodrama (en cuanto al triángulo amoroso o la relación pasional llevada al límite – “la tragedia griega”–); y, al igual que el sexo, que será usado por la fémima como canalizador de venganza, permite crear un juego de poder entre los géneros. Objeto o cosa, la mujer no solo será víctima de la violencia, sino que también será la culpable de esta, debido a su inherente conducta de provocación y sumisión. El amor y el sexo permiten instrumentalizar al otro; la violencia se propaga e involucra en todas las relaciones. En cualquiera de los ámbitos, la mujer jugará un rol secundario, siempre sometida o humillada.

Las labores domésticas que realizan las esclaviza y anula; solo uno de ellos tiene una labor que le otorga autonomía, que si bien le posibilita un discurso crítico, no cambia sus esquemas mentales. Tanto en el interior (casa) como en lo exterior (desempeño social), la mujer se destina un espacio reducido y desplazado. Aquellas que se permiten criticar lo establecido, se hacen de un aposento en los altos del lugar en el que viven que, como sus deseos, está relegado a lo inútil y banal. Los lugares proscritos, servirán a las fémimas como representación de lo no permitido. Por último, la expresión de lo femenino guardará siempre una carga peyorativa y negativa, incluso de las propias fémimas.

Referencias

Fuentes Primarias

- Batalla, Carlos. (2010). En busca de la utopía. En *Entrevistas escogidas a Mario Vargas Llosa*. (1ª ed., 2003), (pp.323-330). Lima: Tierra Nueva Editores,
- Bendezú, Edmundo. (2001). El realismo: Mario Vargas Llosa. En *El fuego de la Literatura*. Tenorio Requejo, Néstor (comp.), (pp.169-190). Lima, Arteidea editores.
- Boldori de Baldussi, Rosa. (1974). *Vargas Llosa: un narrador y sus demonios*. Buenos Aires: Editor Fernando García Camberro.
- Carnero Roqué, Germán et al. (2010). Vargas Llosa y su maldita pasión (1972). En *Entrevistas escogidas a Mario Vargas Llosa* (pp.91-106). Lima: Tierra Nueva Editores.
- Castro-Klarén, Sara. (1988). *Mario Vargas Llosa. Análisis introductorio*. Lima: Latinoamericana Editores.
- Coaguila, Jorge. (2010). Dos maneras de imaginación (2008). En *Entrevistas escogidas a Mario Vargas Llosa* (pp.371-384). Lima: Tierra Nueva Editores.
- Cuervo Hewitt, Julia. (1994). Jurema, la mujer y sus símbolos en La Guerra del Fin del Mundo. En *Actas del XXX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. Tradición y actualidad de la Literatura Latinoamericana*. Tomo I, (pp.165-170). Pittsburgh: Editora Pamela Bacarisse.

- Forgues, Roland. (2009). *Mario Vargas Llosa, ética y creación*. Lima: Universidad Ricardo Palma.
- García, Mara L. (2006). Mario Vargas Llosa habla sobre su teatro. En *Latin American Theatre Review*, Año 40, 2 (Spring), pp.127-133.
- García Pinto, Magdalena. (1981). La estructura de lo erótico en dos novelas de Mario Vargas Llosa y José Donoso. En *Memoria de XX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*. (pp.497-512). Budapest: Departamento de español de la Universidad Eotvos Loránd.
- Harss, Luis. (1968). Los vasos comunicantes. En *Los nuestros*. (pp.420-462). Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Kristal, Efraín. (1998). *Temptation of the world. The novels of Mario Vargas Llosa*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Loayza, Luis. (2010). Los personajes de La Casa Verde. En *Ensayos* (1ª ed., 1974) (pp.207-214). Lima: Universidad Ricardo Palma.
- Martin, José Luis. (1971). Temática y expresión en *Los Jefes* de Mario Vargas Llosa. En *Homenaje a Mario Vargas Llosa. Variaciones interpretativas en torno a su obra* (pp.377-403). Madrid: Anaya Las Américas.
- Oviedo, José Miguel. (1985). Mario Vargas Llosa: Maestro de las Voces. En *Espejo de escritores. Entrevistas con Borges, Cortázar, Fuentes, Goytizolo, Onetti, Puig, Rama, Rulfo, Sánchez, Vargas Llosa* (pp.147-172). Hannover: Ediciones del Norte.
- Reynaldo Trinidad, Leoncio. (2010). ¡Quiero volver a Cuba! (1971). En *Entrevistas escogidas a Mario Vargas Llosa* (pp.75-82). Lima: Tierra Nueva Editores.
- Rosell, Sara. (2000). Los rituales funerarios andinos y el espacio erótico en *La Chunga* de Mario Vargas Llosa. En *Latin American Theatre Review*. Vol. 33, (2), pp.76-85.
- Ubilluz, Juan Carlos. (2006). Mario Vargas Llosa: Erotismo y globalización. En *Memorias de JALLA 2004*. Tomo III, (pp.1961-1976).Lima: UNMSM.
- Vargas Llosa, Mario. (2005). *La Señorita de Tacna. Kathie y el hipopótamo*. [1981-1983]. Madrid: Santillana Ediciones Generales.
- (2005). *La Chunga. El loco de los Balcones. Ojos bonitos, cuadros feos*. [1986]. Madrid: Santillana Ediciones Generales.
- (1975). *La Orgía Perpetua. Flaubert y Madame Bovary*. Barcelona: Biblioteca Breve, Editorial Seix Barral.

Fuentes secundarias

- Baldestorn, Daniel. (2004). *El deseo, enorme cicatriz luminosa: Ensayos sobre homosexualidades latinoamericanas*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Bachelard, Gastón. (1965). *La poética del espacio*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

- Balzac, Honoré de. (2003). *Obras Completas*. Tomo III. Madrid: Santillana Ediciones Generales.
- Beauvoir, Simone de. (1999) [1959]. *El Segundo Sexo*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Bourdieu, Pierre. (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Butler, Judith. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Callirgos, Juan Carlos. (1998) [1996]. *Sobre héroes y batallas. Los caminos de la identidad masculina*. Lima: Escuela para el desarrollo.
- Foucault, Michel. (1998). *Historia de la sexualidad. El uso de los placeres*. México: Siglo XXI editores.
- Friedlan, Betty. (1974). *La mística de la feminidad*. Madrid: Ediciones Júcar.
- Lipovetsky, Gilles. (1999). *La tercera mujer. Permanencia y revolución de lo femenino*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Márquez, María. (2013). *Género gramatical y discurso sexista*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Rivera, Cecilia. (1993). *María Marimacha. Los caminos de la identidad femenina*. Lima: Fondo Editorial de la PUCP.
- Rodríguez, Beatriz. (2005). *La femineidad y sus metáforas*. Buenos Aires: Lugar Editorial.
- Yuval Davis, Nira. (2004) [1997]. *Género y nación*. Lima: Flora Tristán.