

Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

Referencia bibliográfica

Dughi Martínez, P. (2004). *Mario Vargas Llosa y el proceso de creación literaria: un estudio psicocrítico de* El pez en el agua [Tesis para optar el Grado Académico de Magíster en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Posgrado.

REPOSITORIO DIGITAL DE TESIS
DE LA BIBLIOTECA DE LETRAS
DE LA UNMSM

Título: Mario Vargas Llosa y el proceso de creación literaria: un estudio psicocrítico de El pez en el agua

Autor: María del Pilar Dughi Martínez

Año: 2004

Lugar de publicación: Lima, Perú

Tipo de tesis: Maestría

Palabras claves: Mario Vargas Llosa, autobiografía, corpus autobiográfico, psicocrítica, discurso autobiográfico.

Referencia en APA 7ma. ed.

Dughi Martínez, P. (2004). *Mario Vargas Llosa y el proceso de creación literaria: un estudio psicocrítico de* El pez en el agua [Tesis para optar el Grado Académico de Magíster en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Posgrado.

Resumen

El propósito de la tesis ha sido el buscar un poco el sentido de las obras autobiográficas como parte del discurso literario y el lugar que ocupa *El pez en el agua.* En el primer capítulo sitúa el contexto en el que se plantea la obra en la escena peruana en el momento de su publicación y plantea el problema de la investigación realizada en la tesis. En el segundo capítulo se detalla el método y los instrumentos de análisis del corpus autobiográfico, se desarrollan los aspectos de su evolución histórica, así como las particularidades que inscriben *El pez en el agua* en el discurso autobiográfico. También se describen los procedimientos operativos de la psicocrítica, sus deslindes, precisiones y convergencias en el discurso autobiográfico, los cuales resultan necesarios para el análisis textual de la obra. Por último, en el tercer capítulo se identifican tres redes simbólicas, las cuales se encargan de organizar el material narrativo. Aquello teniendo en cuenta el lugar en la infancia, el poder del padre, el modelo familiar, la reiteración traumática, el lugar de la escritura, la compensación narcisística, y las analogías y disonancias entre la realidad y la ficción en el discurso autobiográfico de *El pez en el agua.*

Palabras Clave: Mario Vargas Llosa, autobiografía, corpus autobiográfico, psicocrítica, discurso autobiográfico.


REGVM IN PERV. ACADEMIA S. MARCI VRBIS
S.M
VLT
PLVS
RA

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS
(Universidad del Perú, **DECANA DE AMÉRICA**)

ESCUELA DE POST GRADO

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

Unidad de Post Grado

Mario Vargas Llosa y el proceso de creación literaria. Un estudio psicocrítico de *El pez en el agua*.

TESIS

PARA OPTAR EL GRADO ACADÉMICO MAGÍSTER EN LITERATURA PERUANA Y LATINOAMERICANA

Presentado por

MARÍA DEL PILAR DUGHI MARTÍNEZ

Lima - Perú

2004

Indice

Introducción

1.Capítulo primero : Planteamiento del problema de investigación.

1.1 Contexto en el que se publica *El pez en el agua*. **4**

1.2 Planteamiento del problema de investigación. **15**

2. Capítulo segundo : El método y los instrumentos de análisis crítico.

2.1 Corpus autobiográfico y evolución histórica. **18**

2.2 El discurso autobiográfico de *El pez en el agua*. **27**

2.3 El discurso autobiográfico y los procedimientos operativos de la psicocrítica. **33**

- Deslindes, precisiones y convergencias en el discurso autobiográfico. **33**
- Procedimientos operativos de la psicocrítica. **37**

3. Capítulo tercero: Las redes simbólicas de asociación.

3.1 El lugar de la infancia. **50**

3.2 El poder del padre, el modelo familiar y la reiteración traumática. **66**

3.3 El lugar de la escritura y la compensación narcisística. **81**

3.4 Realidad y ficción en el escritor. **112**

Conclusiones. **128**

Bibliografía. **133**

BIBLIOTECA

002249

Introducción

Si es cierto que las biografías y las autobiografías son parte de la historia literaria y de las historias culturales de los países, también es cierto que nuestra tradición literaria no ha sido especialmente rica en ellas. Desde esta perspectiva, el propósito de la presente tesis ha sido el buscar un poco el sentido de las obras autobiográficas como parte del discurso literario, y el lugar que en ellas ocupa uno de los textos de M. Vargas Llosa que menos se ha estudiado en nuestro medio y que no ha despertado gran atención en la crítica literaria : *El pez en el agua* [1].

Si bien *El pez en el agua* fue publicado con el subtítulo de *Memorias*, y pareciera dar preeminencia a los hechos políticos o a las crónicas políticas, según las definiciones que conocemos de lo que son y han sido tradicionalmente las memorias, el autobiógrafo ha terminado por contarnos, como bien dice uno de los grandes teóricos de los estudios autobiográficos, Georges Gusdorf, *la* "historia de un alma " , en el sentido ontológico del término, revestida con los ropajes del lenguaje literario [2].

Este mismo autor, en " Condiciones y límites de la autobiografía " , un ensayo clásico en la vertiente de los estudios autobiográficos, advierte a los críticos sobre los deslices, los

[1] Vargas Llosa, Mario. *El pez en el agua*. *Memorias*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1993. Todas las citas del texto que emplearemos en la presente tesis, corresponden a esta editorial y año de publicación.
[2] Gusdorf, Georges. " Condiciones y límites de la autobiografía".

pliegues y repliegues que encontramos en las autobiografías, en las que no debemos conformarnos con los primeros o más explícitos niveles de sentido en la historia de crónicas familiares o vitales, sino antes bien, reflexionar acerca de sus disparidades, las perplejidades y antinomias que se desprenden de este género literario. Es, justamente, en estas intersecciones de sentido, superposiciones o divergencias, donde encontramos que no ha sido fortuita ni azarosa la selección de hechos narrados por los autobiógrafos, los detalles que éstos han enfatizado o descartado, como afirma Gusdorf:

> La autobiografía no es la simple recapitulación del pasado; es la tarea, y el drama, de un ser que, en un cierto momento de su historia, se esfuerza en parecerse a su parecido. La reflexión sobre la existencia pasada constituye una nueva apuesta. (....) Se trata de una recomposición realzada del destino personal; el autor, quien es al mismo tiempo el héroe de la historia, quiere elucidar su pasado a fin de discernir la estructura de su ser en el tiempo. Y esta estructura secreta es para él el presupuesto implícito de todo conocimiento posible, en el orden que sea [3].

Dilucidar ese orden, es, precisamente, el propósito que ha motivado la presente investigación. De cómo la sucesión de hechos narrados, de los fenómenos acontecidos, de las interacciones entre los personajes, así como la estructura textual que los organiza, no es fortuita a la luz de los instrumentos que aporta la psicocrítica y otros instrumentos que provienen del análisis estructural del relato y de los estudios autobiográficos. A partir de la interpretación

[3] Gusdorf, Georges. " Condiciones y límites de la autobiografía ". pp. 15-16.

hermenéutica, precisaremos entonces un orden que permite encontrar nuevos niveles de sentido.

Hemos desarrollado el conjunto de nuestras reflexiones en tres capítulos. El primero de ellos, plantea el problema de investigación y sitúa *El pez en el agua* en la escena literaria peruana en el momento de su publicación. En el segundo capítulo, detallamos el método y los instrumentos de análisis crítico, desarrollando algunos elementos respecto a la evolución histórica del corpus autobiográfico, así como las particularidades que inscriben *El pez en el agua* en el discurso autobiográfico. A continuación describimos los procedimientos operativos de la psicocrítica y su relación con el discurso autobiográfico, así como algunos deslindes , precisiones y convergencias necesarias para proceder al análisis del material textual. En el tercer capítulo identificamos tres redes simbólicas que organizan el material narrativo, explicitando el lugar de la infancia y las vicisitudes del proceso creador, las confrontaciones y tensiones que lo organizan, así como el lugar de la escritura y las analogías y disonancias entre la realidad y la ficción en el discurso autobiográfico de *El pez en el agua*. Finalmente, presentamos las conclusiones que se desprenden de la presente investigación.

1.Capítulo primero: Planteamiento del problema de investigación.

1.1 Contexto en el que se publica *El pez en el agua*.

Los numerosos registros de interpretación crítico - literaria de la obra vargasllosiana han estado centrados en dos grandes variantes que van desde el estudio temático de tipo histórico cultural, hasta el análisis formal y estilístico de la variedad de sus técnicas literarias [4]. Sin embargo, en los estudios literarios de la última década, *El pez en el agua* despertó algunas interrogantes respecto a las variantes autobiográficas de la producción del autor, a través de artículos y ensayos que aventuraron interpretaciones simbólicas en relación a ciertas metáforas que se presentan en *El pez en el agua*, y que abordan temas tales como la vocación del escritor y el rol parental, la creación literaria y la satisfacción narcisista, la castración familiar y la enmancipación del creador, entre otros [5]. Para ilustrar estas indagaciones, es importante describir el contexto de aparición del libro.

El pez en el agua se publicó en un período de la literatura peruana contemporánea en el que emergieron, casi simultáneamente, otros textos autobiográficos tales como *No me*

[4] Gnutzmann, Rita. *Cómo leer a Mario Vargas Llosa.*
[5] Bruce, Jorge. " La premodernidad reflejada en el agua" ; Martos, Marco. " El pez en el agua de Mario Vargas Llosa : relaciones simbólicas con el Perú y su gente ".

esperen en abril. Antimemorias. (1993), del novelista A. Bryce Echenique, y los diarios *La tentación del fracaso* de Julio Ramón Ribeyro (1992). Estas memorias, antimemorias y diarios, ocuparon un lugar importante en una tradición literaria nacional pobre en textos pertenecientes al discurso autobiográfico [6], entre los que podemos mencionar los de E. López Albújar *De mi casona* (1924) y las *Memorias* (1963); José Santos Chocano , *Memorias : las mil y una aventuras* (1940); las conocidas memorias de Luis Alberto Sánchez publicadas en seis tomos con el título de *Testimonio personal* (1969- 1988); el relato autobiográfico de Juan Ríos *Sobre mi propia vida* (1963); los fragmentos del diario de J.M Arguedas aparecidos en diversas publicaciones (1972); las memorias de Ciro Alegría *Mucha suerte con harto palo* (1976); y más recientemente el libro *Siempre un extraño* (1995) del periodista Francisco Igartúa y *Autobiografía fugaz* (2000) del escritor C. E. Zavaleta. J.R. Ribeyro en una entrevista realizada por J. Coaguila (1992) menciona el diario de Pareja Paz Soldán, y en un artículo de su libro de ensayos *La caza sutil* (1976) menciona además dos textos poco difundidos y publicados en francés, los diarios de José García Calderón y de Alberto Jochamowitz (1971) [7].

A diferencia de los textos de sus contemporáneos, el de Vargas Llosa concitó una gran atención en la prensa internacional porque fue publicado poco después de la derrota electoral que

[6] Coaguila, Jorge. *Ribeyro. La palabra inmortal.*
[7] Ribeyro, Julio Ramón. *La caza sutil.* pp. 119-120.

sufriera el escritor en las elecciones presidenciales de 1990. No sólo era el primer libro que escribía después del evento político, sino además, era también su primer libro de memorias. Para algunos críticos, *El pez en el agua*, fue un ajuste de cuentas político [8], para otros como Jorge Edwards era un texto innovador que borraba las fronteras tradicionales entre la autobiografía y la ficción [9], pero también se señaló que era un libro producido apresuradamente y de corte convencional [10].

Para comprender con mayor precisión los comentarios que despertó *El pez en el agua*, es necesario describir su estructura textual. Siguiendo a S. Chatman [11] y T. Todorov [12] , podemos identificar un primer plano de historia (o contenido) , en el que se consideran los hechos narrados, las funciones y papeles de los protagonistas y otros personajes, el ambiente en el que estos se desplazan, así como los objetos que lo pueblan. Y un segundo plano del discurso, en el que se describe cómo se presenta la historia , es decir, la voz (si el narrador participa o no en la historia contada) , el tiempo, el espacio, la disposición de las secuencias que configuran la estructura (orden y velocidad), modo (acceso directo a la

[8] Armas Marcelo, J.J. *Vargas Llosa. El vicio de escribir*.pp .390-391.
[9] Citado por Angvik , Birger. *La ausencia de la forma da forma a la crítica que forma el canon literario peruano.* pp. 297-298.
[10] Ibid. pp. 276
[11] Chatman, Seymour. *Historia y discurso.*
[12] Todorov, Tzvetan. " Las categorías del relato literario ".

subjetividad de los personajes), así como la versión paratextual con la que el texto se presenta ante el lector receptor [13] .

En el plano de la historia , *El pez en el agua* narra dos fragmentos biográficos: el primero es una especie de *Bildung* [14] (la formación y el desarrollo), que transcurre entre 1946 y 1957 y relata la vida temprana del escritor, su infancia, la relación con la madre y el padre, las familias de ambos progenitores; su pasaje por el colegio militar y el desarrollo de su vocación literaria hasta que se casa bordeando los veinte años, y emprende el viaje a París, donde se convertirá en un escritor. El segundo fragmento que describe acontecimientos políticos, se inicia en 1987 , cuando Vargas Llosa es convocado por un grupo de amigos para iniciar un trabajo político que lo lleva a ser candidato a las elecciones presidenciales del Perú, relatando su participación en la campaña política, su proyecto de hombre de estado, las confrontaciones, alianzas y pormenores de la contienda, los personajes del escenario político peruano y la derrota final que lo lleva a salir del país en 1990. En este fragmento vemos desfilar a correligionarios y contrincantes políticos, hombres públicos, ex presidentes,

[13] Según lo define Gerard Genette , el paratexto es el conjunto de mensajes que preceden, acompañan o siguen a un texto, tales como las advertencias publicitarias, títulos y subtítulos, la solapa, los prefacios, las reseñas, etc; citado por Eco, Umberto. *Seis paseos por los bosques narrativos.* p. 26. En otras palabras, serían aquellos mensajes que convierten a un texto en libro tal y como se presenta ante el público. Incluyen además, el conjunto de elementos verbales y gráficos que acompañan al texto.

[14] Bildung, f., término que procede del idioma alemán y a partir del que se ha construido la palabra compuesta Bildungsroman, con el que se suele nominar a las llamadas novelas de formación. El término Bildung, designa específicamente la formación (maduración cultural y educativa, por ejemplo). Hemos adoptado este término para designar la secuencia familiar de *El pez en el agua*, en la medida en que connota, resumidamente la formación literaria del escritor. Desde ahora en adelante, esta secuencia se mencionará entonces como la *Bildung*.

dignatarios eclesiásticos, intelectuales, artistas, la familia y otros parientes del escritor que lo acompañan en sus giras por todo el país. Así mismo, está plagado de reflexiones, dudas y contradicciones del escritor respecto a la simultaneidad de sus roles y motivaciones como político y artista.

En el plano del discurso, los dos fragmentos de la historia descrita se presentan en veinte capítulos. Diez de los cuales (I, III,V, VII, IX, XI, XII,XV,XVII,XIX) se refieren a la secuencia de la *Bildung* , y los otros diez (II, IV, VI, VIII, X, XIII, XIV, XVI, XVIII) son los relativos al episodio político.

Ambas secuencias están intercaladas a través de sus respectivos capítulos, de tal manera que la progresión de la estructura despliega en paralelo los dos fragmentos de la historia. Quien narra la historia es el protagonista, por lo que se trata de un narrador autodiegético. En ambas secuencias hay analepsis (flash backs) y prolepsis (el narrador se adelanta a los acontecimientos que han de suceder). Sin embargo, en la evolución formal de las secuencias, no existe mayor relación narrativa entre ambas.

¿Cómo se produce la unidad de las dos secuencias en la pragmática de la lectura? Ambas se unifican a través del plano de la historia y gracias a la presencia de un autor implícito para el lector. De acuerdo a lo que señala Chatman [15], el autor implícito es una

[15] Chatman, Seymour. *Historia y discurso*. Desde la misma perspectiva que refiere Chatman, el *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria* de Angelo Marchese y Joaquín Forradellas, señala que la noción de autor implícito, es inmanente al texto, en el

convención reconstruida sólo por el lector. Ni siquiera es el narrador. Es más bien un principio, un hilo conductor de todo el texto, una entelequia estructural y por lo tanto abstracta. El autor implícito no puede contarnos nada, pero nos instruye con todas las voces, con todos los medios de la obra, con todas las convenciones literarias que la técnica narrativa encierra. En otras palabras, se convierte en un *alguien* fantasmático que ha producido un texto y que no es el autor real , sino sólo una guía de lectura.

El siguiente párrafo del episodio político, ilustra la unificación:

> Cuando el aparato emprendió vuelo y las infalibles nubes de Lima borraron de nuestra vista la ciudad, y nos quedamos rodeados sólo de cielo azul, pensé que esta partida se parecía a la de 1958, que había marcado de manera tan nítida el fin de una etapa de mi vida y el inicio de otra, en la que la literatura pasó a ocupar el lugar central. [16]

Este enunciado sella el final del libro, y por primera vez se explicita en el texto la relación entre las dos secuencias intercaladas. El narrador personaje establece una analogía entre el viaje de la segunda secuencia y el viaje de la Bildung.

Pero los artificios técnicos levantan convenciones literarias que distraen al lector entre una secuencia y la otra. Ello puede obedecer a diferentes funciones literarias, como la de hacer ágil y entretenida la obra, o bien producir para la conciencia del lector, imágenes simultáneas a través de analogías simbólicas. En ningún

sentido de autor " constructor de la obra " (esta definición no excluye las obras de no ficción). p. 42.

[16] Vargas Llosa, Mario. *El pez en el agua*. p.528.

otro momento hay conexión, en el plano del contenido de *El pez en el agua* , entre ambas secuencias.

Por otro lado, la noción de autor implícito a lo largo de toda la obra, facilita la comprensión narratológica de esta convergencia entre el plano del discurso y el de la historia. Esta noción es un principio metodológico que nos permite explicar por qué la obra puede aparecer unitariamente ante el lector.

Los vasos comunicantes, contigüidades, superposiciones o sobredeterminaciones entre las secuencias y al interior de cada secuencia, se darán principalmente a nivel simbólico como se explicará más adelante. *El pez en el agua* por lo demás, fue publicado con el subtítulo de *Memorias*, con lo que paratextualmente, se daba una clave de recepción dirigida al lector.

La clave paratextual sin embargo, no impidió que se generaran dudas o controversias respecto a su estatus en cuanto género. Le Pape [17], en una reseña aparecida en el periódico *Le Monde* desliza sus sospechas respecto a la hibridez del libro, señalando que los matices del episodio de la *Bildung* tiene resonancias novelescas, mientras que el episodio de la campaña electoral se ajusta a una crónica política de acontecimientos. M.Martos [18] en una ponencia presentada en 1993, refiere que el

[17] Le Pape, Pierre. " Candide candidat. Les mésaventures de Mario Vargas Llosa dans la fosse aux lions politicienne".
[18] Martos, Marco. " El pez en el agua de Mario Vargas Llosa : relaciones simbólicas con el Perú y su gente "

texto está construido " como una novela ". El escritor J.Edwards [19], en una entrevista publicada en el diario *Excelsior* de México también se refiere al *Pez en el agua* como un texto oscilante entre la realidad y la ficción . Sin embargo, nueve años después, la pragmática de la recepción ubica claramente a *El pez en el agua* como un texto de memorias, tal y como se consigna en libros, artículos periodísticos y cartas [20].

La singularidad del libro además, en el panorama de la prolífica producción de Vargas Llosa, no sólo estuvo referida al momento de su publicación, o a su estatus en cuanto a género, sino también a las interpretaciones simbólicas que alentaron tanto la historia narrada como la estructura secuencial del texto. Y es esta, justamente, la pista que se habrá de seguir para desarrollar los propósitos de la presente investigación.

M.Martos identifica algunos declives asociativos entre las dos secuencias. El primer declive está marcado por dos alejamientos o distanciamientos geográficos del escritor, con los que finalizan cada una de las secuencias: el primero en 1957, cuando se marcha del Perú hacia París para desarrollar su carrera literaria. El segundo, cuando el escritor parte otra vez a Europa después de la derrota electoral y regresa a la literatura convencido que la acción política

[19] Citado por Angvik , Birger. *La ausencia de la forma da forma a la crítica que forma el canon literario peruano.* pp.297 - 298.

[20] La edición publicada en el año 2002 por la editorial PEISA, publica *El pez en el agua* en su serie de Crónicas contemporáneas, y no en su serie de ficción; Armas Marcelo , J.J. *Vargas Llosa. El vicio de escribir.* p.393; Ghibelini, Mario. "Vuelo de libelo. Que ha-ble, que ha-ble....Vargas Llosa ante el trance imposible de admitir que se equivocó con Toledo".p.15.

no es el territorio en donde habrá de desenvolverse en el futuro. Otro declive se presenta en la rebeldía y apasionada confrontación que muestra el protagonista en ambas secuencias, tanto en su relación con el padre, " una especie de Dios severo, arrancado de las páginas del Antiguo Testamento, arbitrario, injusto e impredecible " [21], como frente a sus contricantes en la arena política. Martos establece el tercer declive entre la dureza, en ocasiones despiadada, con la que el escritor califica a algunos intelectuales y escritores en la secuencia política, y lo asocia con "la preeminencia de un inconsciente ambivalente que vive naturalmente como presentes las remotas ofensas recibidas en la infancia " [22] ; " remotas ofensas " que provienen de la *Bildung,* y que son atribuidas a la dramática relación del hijo con el padre.

Martos además, señala la importancia del conflicto con el padre como uno de los temas principales del libro : " Nadie, creemos, salvo Kafka, había juzgado al propio padre con tanta dureza devolviéndole en palabras golpe por golpe, saldando así todas las ofensas recibidas en la infancia " [23].

Bruce [24], desde una perspectiva psicoanalítica, coincide con Martos identificando el conflicto con el padre como un tema central en *El pez en el agua*, y destaca las notables ausencias o llamativas versiones argumentales de las relaciones entre los personajes, tales

[21] Martos, Marco. "El pez en el agua de Mario Vargas Llosa: relaciones simbólicas con el Perú y su gente " . p.2
[22] Ibid. p.2.
[23] Ibid. p.3.
[24] Bruce, Jorge. . " La premodernidad reflejada en el agua" .

como la falta de relieve en la narración de la relación del protagonista con la madre - la que contrasta con la intensidad del antagonismo con el padre - , la catástrofe narcisística que significó la súbita reaparición del padre en el universo familiar y su relación con la creación literaria, así como las analogías y repeticiones entre las imagénes que despierta cada una de las dos secuencias (el paraíso candoroso de la infancia del protagonista, lugar protegido y habitado por familiares civilizados y poco conflictivos, semejante a la Suiza sin pobres ni analfabetos a la que aspira el protagonista - convertido ya en candidato político - para el Perú; o las comparaciones entre el padre y la realidad peruana, ilustrada por la repetición de adjetivos utilizados por el protagonista para referirse a su padre y al Perú) [25].

Estas interpretaciones no son ajenas al corpus ficcional, ensayístico y periodístico que ha desarrollado M. Vargas Llosa a lo largo de su obra. Ha sido el escritor peruano contemporáneo que más ha explorado y formulado un conjunto de apreciaciones acerca de la moral y la subversión del texto literario como parte de la situación de profunda insatisfacción del artista con el medio que le ha tocado vivir y con sus propios demonios interiores. En numerosas entrevistas, artículos, libros y ensayos, el autor ha desarrollado profusamente una explicación del hecho de la creación

[25] Al respecto, Zorrilla, Zein. *Vargas Llosa y su demonio mayor. La sombra del padre,* desarrolla una exploración sobre la figura del padre como imagen omnipresente en algunos de los textos de ficción de M.Vargas Llosa.

artística relacionado con la vocación personal, las pulsiones inconscientes, la historia personal, el estímulo y los obstáculos con los que el medio social condiciona al artista [26]. Estos han sido motivo de reflexión e interpelación constantes y se han manifestado también en su creación novelística. Algunos antecedentes argumentales se han mostrado en las novelas del autor : en *La Tía Julia y el escribidor* (1977), hay una secuencia narrativa que desarrolla tangencialmente el tema del proceso de creación a través de los devaneos del personaje *Marito*. Al igual que el narrador protagonista de *El pez en el agua*, *Marito* también es un escritor en ciernes que tiene que sobrellevar su vocación a pesar de las circunstancias adversas que lo rodean. Pero a diferencia de *El pez en el agua*, en esta novela, el argumento central gira en torno al romance entre *Marito* y la Tía Julia, por un lado, y por otro, la ficcionalidad de los melodramas que emiten las radionovelas. En cambio, en *El pez en el agua* las dos secuencias del texto están profundamente asociadas al debate interno que agobia al personaje protagónico en torno al proceso de creación/catarsis por un lado, y por otro, las demandas de la realidad social y política que despliega el argumento.

Por estas razones, considero que *El pez en el agua* , de alguna manera, cristaliza un aspecto central en la producción

[26] Rossman, Charles y Friedman, Alan Warren. *Mario Vargas Llosa, estudios críticos.*; Oviedo, José Miguel. *Mario Vargas Llosa : la invención de una realidad* ; Gálvez, Marina. *La novela hispanoamericana contemporánea*.

vargasllosiana insuficientemente explorado, aportando en la comprensión del fenómeno creativo en sus dimensiones psicológicas e imaginativas. Tiene la virtud de expresar los repliegues más complejos del proceso creador, no sólo a través de su arquitectura estructural, sino también a través de las redes de asociación simbólicas que subyacen en la evolución de las situaciones dramáticas, las relaciones entre los personajes, así como los reagrupamientos, analogías y repeticiones entre los segmentos narrativos que integran las dos secuencias del texto.

1.2 Planteamiento del problema de investigación

A través del análisis textual es posible identificar e interpretar claves simbólicas que ilustran la función catártica de la literatura [27], la urdimbre de tensiones y angustias que gravitan en la vocación de un escritor, la pugna por dar cauce a la pasión creadora y cómo ésta a su vez, se retroalimenta de forma constante a través de la catarsis del personaje en el ejercicio de su actividad ficcional y en confrontación perenne con los conflictos del mundo circundante.

Definimos entonces el problema central de esta investigación a través de la siguiente pregunta : ¿Qué rasgos distintivos del texto

[27] Respecto a las definiciones de catarsis, ver páginas 113 y 114 de la presente tesis.

El pez en el agua (1993) de Mario Vargas Llosa nos permiten determinar la función catártica de la literatura?

Nos planteamos las siguientes hipótesis.

1. En el texto *El pez en el agua*, las acciones dramáticas y la caracterización de los personajes se articulan formando un entramado simbólico que explica la asociación existente entre el trauma o hecho traumático y el proceso de creación literaria.
2. En el texto *El pez en el agua* la tensión dramática entre el padre y el personaje protagónico desarrolla un conjunto de obsesiones reiteradas de carácter traumático, que van revelando la estrecha relación entre el acto escritural y la función catártica de la literatura.
3. Estas obsesiones traumáticas con el padre se reeditan posteriormente en la vida del personaje protagónico, a través de la contienda que se establece entre el poder que emana de la creación literaria y el poder que emana de la acción política, oposición análoga a la que opone la realidad ficcional y la realidad empírica.
4. El análisis del entramado simbólico presente tanto en la contienda inicial que libra el personaje protagónico contra el padre, como posteriormente en la que desarrolla contra los adversarios políticos, ilustra cómo la reiterancia de las

obsesiones traumáticas renuevan los móviles de la creación literaria y confirman su funcion catártica.



2. Capítulo segundo: El método y los instrumentos de análisis crítico.

2.1Corpus autobiográfico y evolución histórica.

Georges Gursdorf, uno de los más destacados investigadores de los estudios autobiográficos, postula que la autobiografía es un género que ha desarrollado un vasto corpus literario y considera las *Confesiones* de J. J. Rousseau, como el texto fundacional publicado en 1782 [28]. Según Gusdorf, es con Rousseau con quien la autobiografía encuentra un modelo que fija un contenido y diseña un proyecto, un tono y ciertos temas obligados, los que, como ocurre con textos de cualquier otro género literario, presentarán diferentes variantes respecto al prototipo original.

Los escritos autobiográficos están considerados como parte del género didático ensayístico, e incluye diversas modalidades de presentación (confesiones, diarios, autorretratos, autobiografías y memorias, entre las más conocidas) [29]. Sin embargo, como ocurre con todos los géneros, los textos autobiográficos son heterogéneos y presentan mezclas e hibridaciones, hasta el punto que, en la frontera de las formas escriturales, algunos críticos incluyen - además de los textos considerados como más canónicos - otras

[28] Gusdorf, Georges. *De l'autobiographie initiatique au genre littéraire.* p. 965
[29] Estébanez Calderón , Demetrio. *Diccionario de términos literarios.*

narraciones del yo, tales como las entrevistas realizadas a los escritores, los videos y el teatro autobiográfico [30].

Para evitar las obsesiones taxonómicas de algunos críticos de la teoría de los géneros, y a efectos de no abundar inútilmente en los deslices de las exclusiones o inclusiones de modalidades no canónicas, es importante tener en cuenta los criterios de F.J. Hernández , quien desde una postura más ecléctica, se inclina por la propiedad literaria de la definición:

> Resulta más apropiado hablar, en lugar de género o géneros autobiográficos, del discurso autobiográfico, entendiendo por tal, el enunciado de una función literaria, que existe en la exploración de la propia personalidad, de ese nuevo espacio que la literatura descubre y explora [31].

De donde el término espacio, alude en su definición al *espacio autobiográfico* descrito por Philippe Lejeune [32], al que Hernández otorga un valor integrador para evocar los múltiples registros de la intimidad y el discurso literario que los engloba.

Los escritos autobiográficos alcanzaron sus modalidades contemporáneas a través de la evolución histórica de las subjetividades que narra el corpus. A partir del siglo XVIII, se producen los principales textos autobiográficos en Francia y en otros países europeos. Pero la influencia determinante de Rousseau se revela cuando en el siglo XIX, la palabra autobiografía se

[30] Arfuch, Leonor. *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*.p. 51 ; Lejeune, Philippe *Je est un autre. L'autobiographie de la littérature aux médias.* pp.103 – 160.
[31]Hernández, Francisco Javier. *Y ese hombre seré yo*.p.57
[32] Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique.*

convierte en una palabra de uso corriente en las lenguas europeas[33].

Desde la época en que San Agustín escribe sus *Confesiones* (397- 401 d.c.), los escritos íntimos fueron una modalidad narrativa inspirada en la ascética religiosa y en el examen de conciencia. En esta tradición se inscriben el *Libro de la Vida* de Santa Teresa de Jesús en el XVI, y las autobiografías puritanas inglesas, las pietistas en los alemanes y jansenistas, o las de influencia quietista entre los franceses en los siglos siguientes [34]. En estos escritos, el propósito edificante y piadoso suele ser el mismo, y está referido a la exaltación de un sujeto que apela a un sentido abnegado de reverencia hacia la experiencia mística y sagrada. Textos excepcionales son *Les Essais* de Montaigne (1580), que denotan la emergencia de una conciencia individual, pero quien toma aún toda una serie de precauciones para justificar la audacia de hablar de sí mismo, llegando a pedir perdón al lector por este propósito [35]. Más que una autobiografía, los *Ensayos* serán una especie de autorretrato reflexivo y filosófico, de corte moralista, que explora los meandros de la condición humana. Rousseau acusaba a Montaigne de mentir y de confundir, y al hacerlo sustentaba y fundaba la importancia de la referencia a lo real, o a la verdad en

[33] Hernández, Francisco Javier. *Y ese hombre seré yo.*
[34] Ibid. pp .17 –18.
[35] Bellenger, Yvonne. " Écrits intimes ".pp. 20-22.

su propio discurso autobiográfico en contraposición al de Montaigne[36].

Rousseau sin embargo, recoge toda una moda europea de *Memorias* en donde se va configurando el sujeto privado y se valora lo auténtico y lo íntimo. Son textos pertenecientes a figuras que tienen una participación activa en la vida pública, y que funcionan con los códigos de un discurso histórico que fabrican y rectifican (las memorias del Cardenal de Retz, La Rochefoucauld, Saint Simon, etc;). Aún a pesar de que algunos memorialistas enuncian sus propósitos de relatar sus historias íntimas, éstos quedan en el terreno de las intenciones. Derek [37], señala que es infrecuente encontrar fragmentos en éstas *Memorias* que evoquen la idea de una autobiografía íntima dominada por el análisis interior y la introspección. Sin embargo, es una importante tradición memorialista, la única posible y personal en una época en la que el pudor y la hipocresía eran parte de la cultura cortesana entre los siglos XVI y comienzos del XVIII. Los autores tendían más a disimular que a enunciar, pero fueron conformando el espacio secreto que haría posible la aparición de las autobiografías en los siglos siguientes.

En el siglo XVIII, los contemporáneos de Rousseau, (Charles Duclos, Mme Staal de Launay) fueron desarrollando escritos en donde comenzaban a aparecer con nitidez los registros personales.

[36] Bellenger, Yvonne. " Écrits intimes ".p. 22.
[37] Citado por : Hernández, Francisco Javier. *Y ese hombre seré yo.* p.20

Pero será Rousseau quien planteará con claravidencia las características modernas del discurso autobiográfico, señalando que el acento de sus escritos está en su vida y sus interioridades, y no en los acontecimientos históricos o sociales [38].

La retórica moderna del yo, como sujeto privado que se exhibe con, por lo menos, una pretensión de libertad voluntaria y explícita, comienza con el enunciado de Rousseau: " Yo quiero mostrar a mis semejantes un hombre en toda la verdad de su naturaleza, y este hombre seré yo " [39].

Pero será a partir del siglo XIX cuando aparece una profusión de las llamadas escrituras del yo, o del sí mismo, más cercanas a los escritos autobiográficos contemporáneos y en diferentes versiones : diarios íntimos, memorias, novelas autobiográficas, autobiografías, etc (Chateaubriand, Benjamin Constant, Lamartine, Vigny, George Sand, Victor Hugo); publicaciones que coinciden con la primera revolución industrial, el asentamiento de los valores culturales de la burguesía, y las claras configuraciones del espacio público y el privado tal y como evolucionará hasta el siglo XX[40].

En esta misma línea de reflexión, P. Ollé –Laprune [41] refiere que cuatro fueron las razones que explican la profusión autobiográfica del siglo XX: la herencia asimilada de un pasado que busca el individualismo, la duda ante el interés de la novela como

[38] Hernández, Francisco Javier. *Y ese hombre seré yo*.p.22.
[39] Rousseau, Jean - Jacques. *Las confesiones*. Prefacio. p.2
[40] Kouroupakis, Ariane. y Werli, Laurence. " Autofiction en question ".
[41] Ollé – Laprune, Philippe. " Yo no es otro ".

representación de una vivencia real, la visión de la escritura como una posible forma de redención, y el rechazo de una cultura masiva de gustos uniformes que iba extendiéndose en la población . En la tradición francesa, André Gide será el gran continuador de Rousseau, apelando a la sinceridad total, la justificación, e incluso, el escándalo. Es uno de los referentes obligados para otros autobiógrafos, quienes lo han emulado haciendo de sus escritos una confesión pública desafiante (Violette Leduc), o publicando sus diarios o memorias como parte de la consolidación de una trayectoria no sólo literaria, sino también intelectual (Mauriac, Malraux, Sartre, Simone de Beauvoir, etc;), como si el discurso ficcional o filosófico fuera insuficiente para contener el deseo y la voluntad de comunicación.

Al igual que en Francia, en otras tradiciones europeas los textos autobiográficos se han publicado bajo diferentes modalidades y condiciones. En Inglaterra, los diarios de Katherine Mansfield (1923) y de Virginia Woolf (1941), son más bien textos póstumos que sus autoras no habían preparado explícitamente para la recepción [42]. Ambos diarios son publicados por los esposos quienes las sobreviven. Particularmente, John Murray, el marido de K. Mansfield, se apresuró a reunir cartas y diarios unos meses después de la muerte de la escritora. Leonard Woolf, el esposo de V. Woolf, confiesa en el prefacio de la primera edición de los diarios, que ha

[42] Wajsbrot, Cécile. " Mansfield – Wolf: solitude de l'ecrivain de fond". pp. 64-65.

desechado fragmentos que considera demasiado íntimos y personales. Es decir, son publicaciones delegadas y con ciertas mutilaciones. Sin embargo, además de sus diarios, ambas escritoras desarrollaron una amplia correspondencia epistolar de corte claramente autobiográfico. Particularmente, las cartas de V. Woolf retratan escenas autobiográficas y períodos de su vida, que describen – incluso con mayor amplitud y detalle que en sus diarios -sus reflexiones, vivencias, y aspectos de su entorno familiar y social cotidiano.

Pero los diarios más célebres de las primeras décadas del s. XX, son los de F. Kafka, cuya primera edición fue publicada por Max Brod en 1937. Son quizás, la mejor expresión de la oscilación contínua de un escritor entre el bienestar que produce la creación, y una desesperanza implacable contra sí mismo [43]. A diferencia de la abundancia de descripciones del contexto circundante como se observa en otros diarios, los de Kafka están plagados de reflexiones sobre su vida intelectual, afectiva, y el proceso creador. Es un aspirante a escritor que se confronta dolorosamente con el reto de la página en blanco y el proceso creador. No fue, sin embargo, un diarista ingenuo. Leyó con detenimiento las memorias de Goethe, la correspondencia de Fontane y Flaubert, los diarios de Grillparzer y Kierkegaard. Es uno de los representantes del discurso autobiográfico que ocupa gran parte de su introspección en

[43] Richard, Lionel. " Kafka: un procès avec lui-meme ". pp. 76-77.

dilucidar los pormenores de las resistencias o los estímulos que enfrenta la función escritural. Y si F.Kafka, como otros escritores, estuvo interesado en la literatura autobiográfica, posiblemente fue porque de ella le seducía aquello que era el objeto de su propia exploración: los pormenores del proceso de creación literaria. En otra vertiente opuesta a la de F. Kafka están los escritos autobiográficos de Thomas Mann, quien registraba sus boletines de salud, el inventario del tiempo, su estado físico, la descripción de los paseos que motivaban sus reflexiones literarias, así como las relaciones con su hermano Heinrich y otros artistas y figuras del espectáculo como Marlene Dietrich y Romain Rolland [44].

Es decir, tanto en el plano de la historia, como en los de la expresión, la evolución histórica de los textos autobiográficos ha tenido múltiples variantes, entre las cuales hemos mencionado algunas de sus tendencias principales : diarios póstumos, diarios de introspección, diarios descriptivos, diarios de denuncia de la marginalidad del escritor, memorias de una trayectoria política e intelectual, etc;

En los países de habla castellana de Latinoamérica, Sylvia Molloy [45] , estudiando la escritura autobiográfica, ha señalado que la tradición del género durante el s. XIX, estuvo marcada por una especie de imperativo documental de parte de los autores, que restringió la representación del yo en la historia narrada,

[44] Sauvat, Catherine. " Thomas Mann: chroniques de la vie ordinaire ". pp. 80-81.
[45] Molloy, Sylvia. *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica.*

focalizando la retórica autobiográfica sobre los hechos políticos, los acontecimientos sociales y los roles ejemplares de figuras públicas prominentes (como en los casos de D. F. Sarmiento y J.F. Manzano). Fue recién a partir del s. XX, que los autobiógrafos latinoamericanos dejaron de recurrir a estrategias de validación para representarse, tales como las pretensiones de historicidad o las de producir obras que sean de utilidad pública para la educación de nuevas generaciones (como las de V. Ocampo, J.M.Cané, Norah Lange, José Vasconcelos, etc;).

Si bien el s.XX fue el siglo en el que la producción autobiógrafa se hace regular en las literaturas de occidente, es a partir de la década de los 60, y gracias a la influencia de la etnología contemporánea y el desarrollo de la industria editorial, que el discurso autobiográfico alcanzó un auge sin precedentes, mereciendo la atención de la crítica literaria que los define e instituye como género [46].

D.Viart [47] señala que, particularmente, en la cultura contemporánea, se asiste a una sobrerrepresentación de las narraciones del yo. La representación de uno mismo es un producto largamente premiado por el mercado, no sólo respecto a los escritores, sino en general a todas las figuras públicas, políticas, personajes de la televisión y el cine. Viart indica que esta evolución

[46] Viart, Dominique. " Dime quién te obsesiona. Paradojas de lo autobiográfico". pp. 63-74.
[47] Ibid.

de la exhibición autobiográfica es propia del repliegue individualista y el fracaso de los grandes relatos ideológicos ocurrido en las últimas décadas del siglo pasado. No se aborda ninguna cuestión esencial sin que esta sea encarnada en una figura ejemplar, por lo que proliferan los textos autobiográficos desde los pertenecientes a candidatos de campañas políticas, o las de los intelectuales que se sienten obligados a añadir un plus a la consistencia de su obra, hasta los personajes del deporte y del espectáculo. La notable producción autobiográfica sin etiqueta literaria, sería un signo de la sensibilidad de los nuevos tiempos, producto de una subjetividad global, por un lado, y por otro, a una amplificación del discurso autobiográfico y su conversión en una práctica tributaria de la cultura de masas [48]. Desde esta perspectiva, las tendencias descritas no son ajenas al súbito - y casi simultáneo - interés de los escritores peruanos en la elaboración y publicación de escritos autobiográficos.

2.2 El discurso autobiográfico de *El pez en el agua*

Según P. Lejeune, un texto autobiográfico responde a la siguiente definición : " Relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, colocando el acento en

[48] Lejeune, Philippe . " Pour l'autobiographie " .pp. 20-23.

su vida individual, y en particular, sobre la historia de su personalidad " [49].

Lejeune además señala, que ciertos criterios para definir los escritos autobiográficos, pueden, sin embargo, no ser respetados complementamente, sin poner en cuestión necesariamente su pertenencia al discurso autobiográfico. Para completar la definición de lo que implica lo autobiográfico, Lejeune formula el concepto de *Pacto Autobiográfico*, que requiere de la garantía formal de la identidad del autor/narrador/personaje. Se llamará entonces, *Pacto Autobiográfico*, la afirmación de la identidad del autor en el texto, teniendo en cuenta incluso, la pragmática de la recepción y su presentación paratextual de la identidad, cualquiera que sea la opinión que el lector pudiera tener sobre la verdad o los enunciados[50].

De tal manera que el plano de la historia y la verdad que esta enuncia no tiene que ser obligatoriamente considerada como criterio de definición, puesto que es una verdad relativa. El autor puede decir que dice la verdad, puede incluso creerlo intensamente, pero su relato no tendría que ser auténtico necesariamente. Desde esta perspectiva, Kouroupakis y Werli [51] , señalan que la definición que Lejeune hace de lo autobiográfico debe ser relativizada respecto a la noción de verdad, puesto que afirmar que el texto

[49] Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique.* p. 14.
[50] Ibid. pp. 13 – 46.
[51] Kouroupakis, Ariane. y Werli, Laurence. " Autofiction en question ".

debe ser : " el relato de su propia existencia ", se presta a confusión, ya que el receptor podría albergar expectativas de encontrar correspondencia entre el texto y los hechos reales o elementos referenciales. Es entonces que el principio de identidad/autor/narrador/personaje, cobraría el valor principal.

Sin embargo, este principio tampoco es absoluto y también debe ser matizado, puesto que para que se cumpla, el receptor debe encontrar el mensaje característico de identidad en el texto o paratexto, de tal manera que sea claro y nítido que el autor ha querido hacer un relato de su propia existencia y que el tema del relato es él mismo. Esto no siempre ocurre en la narrativa contemporánea. Lo demuestran dos hechos coyunturales que generaron controversias en Francia, lugar en donde más se ha debatido la noción de *Pacto autobiográfico*. El primero fue la aparición del libro de Serge Doubrovsky, *Fils* (1977), publicado como una novela autobiográfica y a quien se considera fundador del concepto de autoficción [52]. En esta novela se cumple el principio de identidad de lo autobiográfico (correspondencia autor/narrador/personaje), pero el plano de la historia es ficcional. El segundo hecho fue la difusión de las obras de Pessoa durante la década de los ochenta en Francia, donde la noción de la heteronomia alentó una serie de controversias : Pessoa es un autor

[52] Montremy, Jean Maurice . " L'aventure de l'autofiction ". pp. 62-65.

de identidades falsas y verdaderas, y de textos eventualmente autobiográficos [53].

La definición de T.Todorov respecto a las características del Pacto Autobiográfico es, quizás, más precisa:

> La autobiografía se define por dos identidades : la del autor con el narrador, y la del narrador con el personaje principal. Esta segunda identidad resulta evidente : es la que resume el prefijo "auto ", y que permite distinguir la autobiografía de las memorias. La primera es más sutil : separa la autobiografía de la novela, pues ésta (última) estaría impregnada de elementos tomados de la vida del autor. Esta identidad distingue , en suma, los géneros referenciales o históricos, de los géneros ficcionales : la realidad del referente está plenamente indicada, puesto que se trata del autor del mismo libro, persona inscrita en el registro civil de su ciudad natal [54]

Para T. Todorov, el Pacto Autobiográfico es un acto de lenguaje que codifica dos propiedades : una propiedad semántica (la identidad del narrador/personaje, " hay que hablar de sí mismo"), y una propiedad pragmática (la identidad del autor /narrador y la pretensión de decir la verdad y no una ficción). Estas dos propiedades se presentan simultáneamente en el texto, pero pueden haber algunas particularidades en la propiedad pragmática. Por ejemplo, aunque exista la identidad del autor/narrador y la pretensión de decir la verdad, el autor puede utilizar técnicas narrativas que son habituales en la ficción.

Resumiendo podemos señalar entonces que la característica del texto autobiográfico está sustentada en la identidad del

[53] Montremy, Jean Maurice . " L'aventure de l'autofiction ".
[54] Todorov, Tzvetan. " El origen de los géneros ".p. 46-47.

autor/narrador/personaje (anp), y en la intención más o menos explícita de éste, en escribir un relato de su propia existencia.

Esta definición debe ser considerada también a partir del horizonte de expectativas del público lector según las modalidades de recepción de la obra [55], y a las vicisitudes de las formas literarias de nuestra época, no excluyéndose la fantasía con la que muchos autobiógrafos registran su propia vida, y en esa medida, es distante al modelo canónico de Rousseau. A decir de Gusdorf: "El privilegio de la autobiografía consiste, a fin de cuentas, en que nos muestra no las etapas de un desarrollo, cuyo inventario es tarea del historiador, sino el esfuerzo de un creador para dar sentido a su propia leyenda " [56].

Siguiendo a Gusdorf, podemos señalar que en el discurso autobiográfico interesa más lo expresado, en tanto es una convención de verdad entre el autor/narrador/personaje y el receptor, aunque no tenga la condición de referencialidad que se atribuye a otro tipo de textos, tales como las biografías o las crónicas periodísticas.

Por otra parte, existen diferencias tanto en el plano del discurso como en el de la historia respecto a las variedades de textos autobiográficos. Teniendo en cuenta las principales formas

[55] Jauss, Hans Robert. *La historia de la literatura como provocación.* pp 173- 174.
[56] Gusdorf, Georges. " Condiciones y límites de la autobiografía ". p.17

de presentación de éstos, se señalan características particulares para las memorias y las autobiografías.

Las memorias colocarían el énfasis principal en la narración de eventos exteriores a la intimidad del autor/narrador/personaje, hechos históricos, culturales o políticos, y jugando éste un rol de testigo [57]. Sus reflexiones y motivaciones personales estarían más en función de la historia exterior que en la instrospección personal. El autor/narrador/personaje sería una especie de observador privilegiado.

En las autobiografías en cambio, el énfasis está en el deseo o voluntad de ordenar recuerdos de parte del autor/narrador/personaje, de hacer o construir una historia de la personalidad, o una génesis de ésta desde la infancia a la adultez[58].

Sin embargo, la mayoría de autores señalan que las fronteras entre las autobiografías y las memorias no son claras ni fáciles de delimitar, y que frecuentemente existen interferencias [59].

De acuerdo a lo señalado, postulamos que *El pez en el agua* reúne los requisitos de un texto autobiográfico, que presenta una secuencia con un mayor énfasis en la convención literaria atribuida a las memorias, y otra secuencia con un mayor énfasis en lo que se ha descrito en la convención literaria como la historia personal del protagonista atribuido a las autobiografías.

[57] Estébanez Calderón , Demetrio. *Diccionario de términos literarios*; Hernández, Francisco Javier. *Y ese hombre seré yo*; Ollé – Laprune, Philippe. " Yo no es otro " ; Arfuch, Leonor. *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*.
[58] Estébanez Calderón , Demetrio. *Diccionario de términos literarios*
[59] Ibid.

En *El pez en el agua* se cumple el principio de identidad tanto por la correspondencia del autor/narrador/personaje, como por la intención del mismo en contar su experiencia personal. Lo primero está sustentado en las marcas paratextuales del texto, y en los nombres registrados en el plano de la historia en ambas secuencias. Lo segundo puede inferirse a partir del colofón del texto , en el que el autor/narrador/personaje da cuenta de sus propias impresiones con el devenir de los acontecimientos politicos en el país, tiempo después de la conclusión de la campaña política.

2.3 El discurso autobiográfico y los procedimientos operativos de la psicocrítica.

Deslindes, precisiones y convergencias en el discurso autobiográfico

Antes de pasar a detallar de manera suscinta algunas de las técnicas de análisis que utilizaremos para la decodificación textual, creemos necesario hacer algunos deslindes y precisiones.

Primero queremos señalar qué es lo que no vamos a hacer en el análisis textual y la hermenéutica crítica literaria.

No es nuestro propósito realizar la interpretación clínica de un autor a través del análisis del texto literario. Consideramos que ello sería una práctica psicobiografista o psicologista inapropiada para responder a las hipótesis formuladas para la presente investigación. Tampoco tenemos la pretensión de hacer una exégesis de la vasta

obra de M. Vargas Llosa, sino circunscribirnos a *El pez en el agua* a fin de valorar lo singular del texto y por lo tanto su aporte en la poética vargasllosiana [60].

Entonces, teniendo en cuenta la definición de género autobiográfico realizada por T. Todorov, hemos optado por un análisis textual circunscrito en la propiedad semántica del género (identidad narrador/personaje y la afirmación " hay que hablar de sí mismo"), sin ocuparnos de su propiedad pragmática (identidad autor/narrador, y la pretensión de decir la verdad y no una ficción), porque para el propósito de nuestra investigación , ésta última propiedad resulta irrelevante. Es decir, nos interesa explorar la obra, no al autor. Nos interesa determinar nuevos registros en la poética del escritor, y para ello analizaremos la arquitectura textual y las redes de asociación simbólica que de ella emergen, y que son, indudablemente, parte de los efectos estéticos que impactan en el lector y hacen que el texto cumpla con las funciones literarias horacianas del *delectare* y también del *prodesse*.

Por lo tanto, el proceso de exploración considerará la materia de análisis única y estrictamente en su inmanencia textual. Esto quiere decir que el autor/narrador/personaje, se categorizará como el narrador intradiegético o narrador personaje (np), categoría que

[60] El término Poética, será utilizado a lo largo de toda la investigación en su acepción más amplia referida a : la elección hecha por un autor entre todas las posibilidades literarias (temática, composición, estilo) ; al respecto, Marchese, Antonio y Forradellas Joaquín en su *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria* señala: " El término Poética, tal y como nos ha sido transmitido por la tradición, designa : 1) toda teoría interna de la literatura 2) la elección hecha por un autor entre todas las posibilidades literarias (temática, composición, estilo) 3) los códigos normativos construidos por una escuela literaria y/o conjunto de reglas prácticas cuyo empleo se hace obligatoria. " p. 325.

responde a los postulados teóricos del análisis estructural del relato, de los procedimientos operativos de la psicocrítica postulados por Ch.Mauron, y que resulta complementario al corpus teórico de los estudios autobiográficos [61].

Tampoco es nuestra pretensión hacer una crítica deconstructivista descartando el yo genético (autor/narrador/personaje), para entronizar la primacía de un yo textual no subjetivo , o un " desvanecimiento del yo " , a decir de F.J. Hernández [62] , respecto a algunos deconstructivistas como Paul de Man [63]. Nuestra opción no corresponde a una teoría del sujeto, sino a un constructo crítico literario válido para la investigación de nuestro objeto de estudio.

Para sustentar lo afirmado será necesario definir nuestros supuestos. Según R. Hernández, una teoría es : " Un conjunto de constructos (conceptos), definiciones y proposiciones relacionadas entre sí, que presentan un punto de vista sistemático de fenómenos, especificando relaciones entre variables, con el objeto de explicar y predecir fenómenos " [64].

Siendo los objetivos de la investigación, determinar los diferentes planos del discurso autobiográfico presentes en *El Pez en*

[61] Los resultados del estudio de las series simbólicas o redes de asociación presentes en *El pez en el agua*, podrán ser de utilidad para otras investigaciones en la perspectiva de la construcción de un yo, concebido no como referente de verdad de la historia contada, sino como un yo genético " que recuerda, se crea y se construye a sí mismo " , tal y como han señalado los estudios de Georges Gusdorf. Citado por Hernández, Francisco Javier. *Y ese hombre seré yo*. p.2
[62] Ibid. p.33
[63] Eakin, Paul John. " Autoinvención en la autobiografía : el momento del lenguaje ".
[64] Hernández, Roberto y Fernández, Carlos. *Metodología de la investigación*.p.40

el Agua, identificando secuencias simbólicas significativas para analizar el proceso de creación literaria; y en ellas, aquellas secuencias que están articuladas en torno a hechos traumáticos y a procesos de creación literaria; y también determinar los niveles de tensión o confrontación de acciones dramáticas y personajes en las secuencias simbólicas, así como analizar e interpretar las secuencias simbólicas en su asociación con la función catártica de la literatura; y estando éstos objetivos destinados a explicar nuestras hipótesis, creemos que con la metodología que nos hemos trazado, cumpliremos con el propósito de la investigación: analizar y demostrar cómo se presenta el fenómeno de la creación literaria como experiencia catártica, en el texto elegido.

En ese sentido, pensamos que nuestras reflexiones también convergen con lo que se llama la poética de la imaginación, y cuyos aportes A. García Berrio ha bien descrito:

> El hallazgo y descripción crítica de los productos de la actividad antropológica - imaginaria, manifiestos como formas literarias, es interesante para la Poética, porque se inserta en la actividad artística como proceso de comunicación. [En cambio] ...los datos del psicoanálisis de autor se ofrecen a los lectores como informaciones curiosas o incluso útiles, que sin embargo no buscan implicar inmediatamente a los receptores. Por el contrario, la existencia descubierta de estructuras imaginarias prototípicas en la obra , implican tanto al autor, emisor activo que las propone, como al público de receptores que son sus destinatarios, en quienes se reconoce por consiguiente, capacidad psicológica, sentimental y fantástica para acceder a esas estructuras antropológicas universalizables [65].

[65] García Berrio, Antonio. *Teoría de la literatura*. p. 328.

Es decir, la mecánica del proceso creador entendida como actividad antropológica - imaginaria, se cristaliza en actos de lenguaje, obras producidas, y emisiones de mensajes que recibe y procesa el lector, involucrándose con símbolos o series simbólicas que comparte con el texto, y que producen en él un efecto comunicacional [66]. Y son estas series simbólicas, justamente, el objetivo de nuestra exploración.

Procedimientos operativos de la psicocrítica

Charles Mauron es considerado por diversos autores [67] como uno de los exponentes que mayor rigor metodológico alcanzó en elaborar una metodología psicocrítica de análisis, con procesos operativos claramente delimitados. Actualmente se le considera un clásico de las variantes psicocríticas de análisis textual.

Mauron[68] señala que la psicocrítica trabaja fundamentalmente el análisis textual. En el texto literario existen una serie de asociaciones particulares , figuras míticas, y relaciones dramáticas entre estas figuras, que coexisten, están orgánicamente ligadas entre sí, y que requieren ser identificadas mediante

[66] Desde esta perspectiva, son obvias y notables las series simbólicas relativas al conflicto padre/hijo, país/padre, y otras de *El pez en el agua*, según veremos en el análisis textual.
[67] Reis, Carlos. *Fundamentos y técnicas del análisis literario*; García Berrio, Antonio *Teoría de la literatura*; Clancier, Anne. *Psicoanálisis, literatura, crítica*.
[68] Mauron, Charles. *Des Métaphores Obsèdantes au Mythe Personnel. Introduction á la Psychocritique*. p. 10-34

procedimientos empíricos a través de una sucesión de técnicas corroboradas por sus productos.

La psicocrítica parte de supuestos organizacionales en el texto literario, clasificándolo en unidades narrativas y atribuyéndoles funciones particulares.

Mauron procede también a identificar grupos organizacionales a través de las expresiones formales del texto, pero el marco conceptual sobre el que se sustenta el análisis de la interdependencia de estos grupos, su génesis y posterior evolución, provienen de la fuente del psicoanálisis [69]. Este procedimiento psicocrítico implica un juego de relaciones dinámicas entre el ejercicio crítico y el texto que se traduce en las operaciones técnicas que configuran el método.

El objeto del estudio de la psicocrítica está centrado en el análisis de las manifestaciones textuales que serían expresión de lo que Mauron llama la personalidad inconsciente del escritor, y que por ser reiterativas en el conjunto de la producción de un autor, configuran un mito personal. Pretende revelar en el texto literario hechos y relaciones reiteradas, inadvertidas o insuficientemente percibidas, que procederían de la personalidad inconsciente del escritor.

[69] Mauron, Charles. *Des Métaphores Obsèdantes au Mythe Personnel. Introduction á la Psychocritique.* p. 194-195

El proceso operativo de análisis está reseñado por Mauron de la siguiente manera[70]:

a.- Se comparan y analizan personajes, interacciones entre ellos o situaciones dramáticas que son reiteradas. Dichos elementos se denominan *redes de asociaciones*.

b.- Se investiga cómo se repiten estas redes de asociaciones, cómo se modifican o cómo se agrupan. Esta segunda operación tiene analogía con la clásica asociación de ideas y el despliegue de la fantasía ficcional.

c.-Mauron señala que todo personaje de alguna importancia, que aparece reiteradamente en un texto, representa la variación de una figura simbólica profunda. Una historia muy simple, puede revelar caracteres, juego de fuerzas y movimientos dinámicos repetidos en un argumento sustentado por los personajes y sus acciones, de donde podemos extraer elementos simbólicos reiterados.

d.- Posteriormente, se procede al análisis de las unidades narrativas que configuran las redes de asociaciones : concordancias entre los enunciados narrativos del texto (analogías y diferencias con las series de los personajes) análisis de dobles y correspondencias entre los movimientos dramáticos y las situaciones. Esto se realiza a través de un trabajo de

[70] Mauron, Charles. *Des Métaphores Obsèdantes au Mythe Personnel. Introduction á la Psychocritique*. pp. 10-34;194-195; Mauron, Charles. *Psicocrítica del género cómico*. pp.11 y siguientes.

descomposición (análisis) y recomposición (síntesis e interpretación).

Además de las técnicas indicadas, Mauron arriba a una última etapa que sería la de delimitar el mito personal de un autor, a través del análisis de sucesivas redes de asociaciones o figuras míticas que se repiten en varios textos de un mismo autor. Sin embargo, para arribar a este mito personal, Mauron ha estudiado las obras completas de algunos autores (Mallarmé, Racine, Mistral, etc;). En cambio, cuando se analizan solamente algunos fragmentos o algunas obras es posible encontrar tendencias o configuraciones míticas, pero no el mito personal del autor [71]. Nosotros, como ya se ha señalado anteriormente, sólo analizaremos un texto de un autor, por lo que sólo utilizaremos algunos de los principios de la psicocrítica, deteniéndonos en la primera etapa del método de Mauron. De esta manera nos limitaremos, únicamente, a identificar las redes de asociaciones y tendencias o configuraciones míticas en el texto elegido.

A continuación, describimos tres presupuestos teóricos psicoanalíticos importantes para comprender la interpretación del método psicocrítico, y que permitirán dar un sentido y una organización explicativa al material que se ha decodificado.

[71] Clancier, Anne. *Psicoanálisis, literatura, crítica*.

a.- La noción de trauma

Se denomina trauma a :

> Una experiencia vivida que aporta, en poco tiempo, un aumento tan grande de excitación a la vida psíquica, que fracasa su liquidación o su elaboración por los medios normales y habituales, lo que inevitablemente da lugar a trastornos duraderos en el funcionamiento energético [72].

Los traumas capaces de provocar repeticiones no pueden ser más que sucesos de gravedad tales como accidentes severos, agresiones, pérdida de un familiar muy cercano, y otros. Ello depende también de las idiosincrasias individuales, que igualmente pueden ser intensamente afectadas por sucesos de menor gravedad cuando la estructura del yo está débilmente consolidada, por razones de diversa índole que corresponden más bien a la historia biográfica de cada sujeto.

b. Vigencia y desarrollo de las cargas pulsionales

La pulsión es un impulso que hace que un organismo tienda hacia un fin. Las pulsiones se desenvuelven a través de un proceso dinámico y su objetivo o su fin, es suprimir el estado de tensión que reina en la fuente pulsional. Esta supresión se hace posible gracias al objeto que permite que la pulsión alcance su fin [73].

Podemos ilustrar una dinámica pulsional de la siguiente manera. El recuerdo de la escena traumática (producida por el trauma) persiste durante un cierto tiempo. Su repetición en la fantasía es expresión del intento del sujeto por dominar la descarga

[72] La Planche, Jean y Pontalis, Jean Bertrand. *Diccionario de Psicoanálisis.* p.468
[73] Ibid.pp 336 y siguientes.

de una excitación (pulsional) que produce el recuerdo. Esta excitación o energía puede disiparse con el tiempo, o podría devenir por ejemplo, en el sustento de la creación poética, tal y como veremos posteriormente en el análisis de la función escritural y el narrador personaje de *El pez en el agua*.

El trauma corresponde a un accidente exterior. Pero la repetición de una fantasía ligada al trauma, puede tener como causa un mecanismo que ya se ha estado estructurando en el funcionamiento habitual del psiquismo del sujeto.

Por otro lado, suponiendo que un deseo cualquiera busca periódicamente ser satisfecho, si éste es inaceptable para la conciencia, es bloqueado por el mecanismo de la represión que se considera parcialmente consciente. Pero si el mecanismo de represión fracasa, aparece el deseo (siempre a través de representaciones ideativas como imágenes o ideas) de nuevo, y produce en el individuo una inexplicable incomodidad o tensión. Si por el contrario, la represión logra vencer al deseo y lo regresa al inconsciente, que es lo que habitualmente ocurre, este bloqueo incrementa la carga de energía reprimida, no sólo a este deseo en particular, sino además y también a todos aquellos contenidos inconscientes asociados con experiencias análogas.

Esta situación es diferente a aquella producida por un trauma delimitado como un accidente exterior. Pero sus consecuencias son similares puesto que los resultados de un conjunto de experiencias

traumáticas o de un trauma, asociadas a la insatisfacción del deseo por efecto inevitable y básico de la represión, produce también una mayor carga que pugnará tarde o temprano por expresarse en el mundo exterior, a través de acciones o situaciones que el sujeto realiza en su contexto social.

c. Sumatoria de pulsiones : la obsesión reiterada.

La situación traumática, como se ha visto, genera una carga pulsional que podría disiparse con el tiempo. En cuanto a la intensidad de la carga reprimida, ello depende de la cantidad de energía que ha sido sucesivamente bloqueada en distintos momentos de la vida del individuo, y que es parte de la historia de la personalidad del sujeto y el medio en el que vive, o bien por la dinámica de contraposición de fuerzas entre los componentes de su propia personalidad, los procesos conscientes y por lo tanto voluntarios, y aquellos inconscientes e involuntarios (o explicado de una manera más sencilla – aunque un poco reduccionista a nuestro juicio - como lo hace Mauron, el conflicto entre la personalidad consciente y la inconsciente)[74]. Estas situaciones son frecuentes y ofrecen todos los matices imaginables, cualitativos (formas de expresarse) y cuantitativos (frecuencia o reiteración) según el medio social y/o el equilibrio interno del sujeto.

Como hemos señalado, y es necesario precisarlo, la presencia amortiguada de un trauma cualquiera que ha ocurrido en algún

[74] Clancier, Anne. *Psicoanálisis, literatura, crítica*. pp. 243-248

momento de la vida de un sujeto, puede ser retroalimentada por la energía de deseos que son periódicamente bloqueados e impedidos de ser satisfechos en la vida diaria.

Esta dinámica se expresa habitualmente a través de imágenes, pensamientos, o ideaciones convertidas en una obsesión. La obsesión puede entonces devenir en más intensa y frecuente.

La persistencia de la obsesión puede también obedecer a estímulos de la vida diaria. La causa es que existen procesos de flujo y reflujo cotidianos entre la conciencia y lo inconsciente, conducidos por energías que provienen de una u otra parte[75].

Un ligero estado de tensión inconsciente puede reflejarse en la fantasía, apareciendo como imágenes o ideas que proceden de la personalidad profunda y sus conflictos principales. Ellas intentan introducirse en la conciencia. Si el mecanismo de represión no es eficaz, o lo es sólo parcialmente, la conciencia puede aceptarlas o, incluso, hurgar en ellas. En particular, en el caso de los artistas, jugando con ellas, por lo que esta operación está asociada con las actividades de ensoñación [76]. En este caso, la conciencia se dilata y se aproxima a la fantasía inconsciente como si fuese una suerte de sueño en vigilia. Esta tercera causa de repetición - semi voluntaria- podría ser quizás, la más significativa, debido a su frecuencia en la vida cotidiana.

[75] Mauron, Charles. *Des Métaphores Obsèdantes au Mythe Personnel. Introduction á la Psychocritique*. pp. 107 – 110.
[76] Bachelard, Gastón. *La poética de la ensoñación*. pp 14 -16

En el texto literario podemos rastrear las obsesiones que van constituyendo las redes de asociación simbólicas, y que corresponden a estos procesos psíquicos profundos. Presentan correspondencias repetidas que no tienen más sentido que la constancia de ellas mismas en la narración.

Una vez sustentadas estas nociones que provienen de la teoría psicoanalítica, Mauron aborda el segundo problema importante que se relaciona con el método psicocrítico: ¿ Cuál es la relación de fuerzas entre la fantasía consciente y el escritor? Si el Yo del escritor (es decir, el narrador personaje) es más bien pasivo frente a la fuerte presión de las pulsiones, puede llegar a tener una semántica creadora análoga a los procesos de elaboración onírica, a deseos y fantasmas que fluyen con mayor facilidad del mundo del inconsciente, representados en lo formal a través de figuras literarias múltiples, como ocurre con mayor nitidez en el campo de la lírica, pudiendo devenir el Yo, incluso, en servidor del inconsciente [77]. Y el texto literario escrito será la resultante de un compromiso entre la represión de las exigencias del mundo real y vívido por un lado, y por otro, la perentoria necesidad intrapsíquica de descargar un potencial que proviene de la presión de fantasmas internos. Si por lo contrario, el Yo es capaz de sortear más o menos exitosamente el conflicto entre las exigencias del mundo real y la presión de sus fantasmas, entonces estaremos ante un escritor que

[77] Mauron, Charles. *Des Métaphores Obsèdantes au Mythe Personnel. Introduction á la Psychocritique*. pp. 227 - 240

no se doblegará ante el deseo, y más bien podrá utilizar las energías de las fantasías inconscientes y las utilizará elaborando una creación artística en alianza entre lo real y lo imaginado.

Una vez descritos los procedimientos operativos, identificaremos las redes de asociación. Estas redes sólo pueden explicarse en virtud de su naturaleza simbólica, por lo que es necesario remitirnos a una teoría de los símbolos y de la interpretación simbólica.

Según Estébanez [78], un símbolo, " en su acepción más sencilla, es un signo cuya presencia evoca otra realidad sugerida o representada por él. Por ejemplo, el olivo en la cultura mediterránea, representa la idea de paz ". Para T. Todorov [79], los dos componentes del símbolo, el simbolizante - la paz, en el ejemplo citado - y lo simbolizado - la paloma- , mantienen una relación motivada aunque no necesaria . Es decir en la cultura mediterránea, es la paloma y no la serpiente o el tiburón, la que tiene propiedades que nos permitirían evocar la paz (relación motivada). Sin embargo, la paloma es un ave que existe como tal, e independiente del significado humano que se le atribuye, y no necesariamente en todas las culturas, o en todas las circunstancias, tendría que motivar la idea de paz.

[78] Estébanez Calderón, Demetrio. *Diccionario de términos literarios*.p.993
[79] Todorov Tzvetan. *Théories du symbole*.

Desde la antropología, Lévi-Strauss [80] recoge la noción de símbolo que proviene de la lingüística estructural y define la idea de un orden simbólico que estructura la sociedad humana: " Toda cultura puede considerarse como un conjunto de sistemas simbólicos, entre los cuales figuran en primer plano el lenguaje, las reglas matrimoniales, las relaciones económicas, el arte, la ciencia, la religión ".

En este sentido, coincide con J. Lacan [81] para quien el término *orden simbólico* sirve para designar tanto un orden preestablecido de naturaleza simbólica en el que se inserta el sujeto humano, como la ley que fundamenta ese orden.

De una manera general, se puede señalar que desde el psicoanálisis, se utiliza la palabra simbólico para " designar la relación que une el contenido manifiesto de un comportamiento, de una idea, de una palabra, a un sentido latente " [82] (que como tal, permanece oculto en la realidad empírica).

Para una hermenéutica interpretativa, la noción de lo simbólico permite explorar y organizar los significados subyacentes a la arquitectura textual. Es así que en la secuencia de la *Bildung* se han identificados dos redes de asociación simbólica que se reiteran mayoritariamente en 72 segmentos narrativos o unidades

[80]Citado por La Planche, Jean y Pontalis, Jean Bertrand. *Diccionario de Psicoanálisis*. p. 425; Lévi- Strauss, Claude. *Las estructuras elementales del parentesco.*
[81] Citado por La Planche, Jean y Pontalis, Jean Bertrand. *Diccionario de Psicoanálisis*. pp. 425 – 426.
[82] Ibid. p.427

de análisis; mientras que en la secuencia del episodio político, se ha identificado una red simbólica que se reitera en 17 segmentos narrativos o unidades de análisis [83].

Las redes de asociación simbólica encontradas son las siguientes :

1era red de asociación : padre/narrador personaje/poder . Esta primera red contiene segmentos relativos a la aparición del padre y el desencadenamiento del hecho traumático, así como aquellos referidos a la relación entre el poder del padre, el modelo familiar y la reiteración traumática de confrontaciones.

2da red de asociación : padre/narrador personaje/función de la escritura. Esta segunda red tiene segmentos relativos a la relación entre el parricidio simbólico y la función imaginativa, así como los referidos a la función de la escritura ficcional que se asocia con la individuación social y la enmancipación parental.

3era red de asociación : función de la escritura/ficción y realidad. Esta tercera red asocia segmentos relativos a un contrapunto entre la función de la escritura y el juego entre la ficción y la realidad.

Una vez descubiertas estas tres redes de asociación presentes en 89 segmentos narrativos, procederemos a su decodificación analítica. Dichos segmentos narrativos, según

[83] Ver páginas 39 y 40 de la presente tesis. Asimismo, Mauron, Charles. *Des Métaphores Obsèdantes au Mythe Personnel. Introduction á la Psychocritique*. pp. 10-34; pp. 194-195; Mauron, Charles. *Psicocrítica del género cómico*. pp.11 y siguientes.

Mauron, constituyen una selección textual, cuya repetición y organización, puede tener correspondencia con procesos psíquicos profundos, correspondencia que se determinará a través de la síntesis hermenéutica.

Universidad Nacional Mayor de San
Facultad de Letras y Ciencias
BIBLIOTECA

002249

3. Capítulo tercero : las redes simbólicas de asociación

3.1 El lugar de la infancia

El lugar de la infancia es una constante en los escritos autobiográficos. Desde el punto de vista temático, es uno de los tópicos más desarrollados. Como espacio de rememoración, de nostalgia o de tristezas, pero rara vez es un lugar neutro o indiferente. Es el microcosmos configurador del futuro y lo saben los escritores, cuando buscan en la infancia las raíces de su propia historia. Pero más allá de las vivencias comunes, el autobiógrafo rememora lo singular y lo decisivo. F.J. Hernández señala que en el escritor existe la necesidad de una ordenación novelesca del relato, como ocurre con el discurso autobiográfico de Gide, Sartre y Stendhal. Sin embargo, por sobre la preocupaciones estilísticas, es el impulso del contar lo que predomina, y éste es el que elige los temas o los fragmentos de la vida que se habrán de narrar:

> La propia vida y sus vicisitudes es la que impone y resalta por sí misma, la importancia de determinados acontecimientos que no son en manera alguna figuras impuestas ni capítulos obligados de un hipotético ejercicio de estilo [84].

[84] Hernández, Francisco Javier. *Y ese hombre seré yo.* p.127

En *El pez en el agua*, la infancia fue inicialmente un lugar de engreimiento, un lugar privilegiado:

> En aquella casa fui engreído y consentido hasta extremos que hicieron de mí un pequeño monstruo. El engreimiento se debía a que era el primer nieto para los abuelos y el primer sobrino de los tíos y también a ser el hijo de la pobre Dorita, un niño sin papá. El no tener papá, o mejor dicho, que mi papá estuviera en el cielo, no era algo que me atormentara; al contrario, esa condición me confería un status privilegiado, y la falta de un papá verdadero había sido compensada con varios sustitutorios: el abuelo y los tíos Juan, Lucho, Jorge y Pedro [85] .

En el lugar idílico existen algunas sombras, sin embargo. El personaje narrador nos refiere que ha sido criado por la familia materna. Siendo hijo único de una madre que se separó del padre estando aún en gestación, y viviendo en una sociedad de provincia, con una cultura tradicional y conservadora, fue difícil para ella, sobrellevar el embarazo en aquellas condiciones. La familia extensa, es decir, los tíos y los abuelos formarán parte del universo familiar. Al lado de ellos, estaba la presencia del padre consanguíneo, descrita como una estampa que formaba parte del decorado de la casa: " De esta época era una fotografía de él, muy apuesto, en uniforme azul marino, que adornó mi velador toda mi infancia cochabambina y que, al parecer, yo besaba al meterme a la cama, dando las buenas noches a " mi papacito que está en el cielo" ". [86]

Y es en esta atmósfera familiar, cuando súbitamente aparece la figura de un padre a quien nuestro protagonista creía muerto. A

[85] Vargas Llosa, Mario. *El pez en el agua* .p 17.
[86] Ibid. p. 13

los diez años descubre una verdad celosamente ocultada por la familia materna, pero en una escena cargada de ambigüedad tal y como se expresa en el siguiente diálogo.

> - Tú ya lo sabes, por supuesto - dijo mi mamá sin que le temblara la voz - ¿No es cierto?
> -¿Qué cosa?
> - Que tu papá no estaba muerto. ¿No es cierto?
> - Por supuesto, por supuesto.
>
> Pero no lo sabía, ni remotamente lo sospechaba, y fue como si el mundo se me paralizara de sorpresa..¿ Mi papá, vivo? ¿ Y dónde había estado todo el tiempo en que lo creí muerto? [87]

Aunque la madre duda de que el niño hubiese creído la muerte supuesta, éste insiste en corroborar su desconocimiento. Hay indicios sutiles revelados por la madre, que nos hacen sospechar de que el secreto era velado misteriosa pero ineficazmente.

- ¿No me estás mintiendo mamá?
- ¿Crees que te voy a mentir en una cosa así?
- ¿De veras está vivo?
- Sí.
- ¿Lo voy a ver? ¿Lo voy a conocer? ¿Dónde está, pues?
- Aquí, en Piura. Lo vas a conocer ahora mismo.[88]

Nuestro protagonista daba brincos de felicidad, creyendo y no creyendo lo que acaba de escuchar. Era tal su emoción, que apenas escuchó las advertencias de discreción que sobre el encuentro le señalaba la madre. Es decir, la aparición del padre todavía es un

[87] Vargas Llosa, Mario. *El pez en el agua*. p. 9
[88] Ibid. p. 13

hecho integrado a un universo infantil descrito como agradable y seguro.

Detengámonos un momento en las escenas anteriores. En *El pez en el agua* la historia se inicia con un evento dramático : la aparición del padre. Posteriormente, el narrador personaje nos irá contando cómo era su universo familiar. Pero a efectos de nuestra análisis, hemos seguido el camino inverso. Hemos descrito la visión bondadosa que el narrador personaje tiene de su mundo infantil para comprender el impacto que tendrá posteriormente el padre en él.

Ya hemos citado algunas referencias que hacen mención a la figura omnímoda del padre como personaje crucial en la génesis argumental de esta secuencia. M. Martos, comentando el texto refiere:

> Vargas Llosa explora en los repliegues de su inconsciente y con las galas de su escritura que tiene mucho de novela, nos muestra las heridas narcisísticas más profundas infligidas casi siempre por el padre, una especie de Dios severo arrancado de las páginas del Antiguo Testamento, arbitrario, injusto, imprevisible. [89]

Por su parte J. Bruce indica: " ....un texto en el cual uno de los grandes temas es el del conflicto con el padre, que en apariencia, según el lugar común firmemente establecido, se resolverá mediante un parricidio simbólico. " [90]

[89] Martos, Marco. *El pez en el agua de Mario Vargas Llosa : relaciones simbólicas con el Perú y su gente.*
[90] Bruce, Jorge. *La premodernidad reflejada en el agua.* p.58

Veamos, entonces, qué puede significar esta aparición del padre en una inscripción simbólica. La noción de padre, desde la historia de los sistemas culturales, está ligada a una relación de protección, cuidado y poder indistintamente. Desde el psicoanálisis, está profundamente ligada al Complejo de Edipo:

> Conjunto organizado de deseos amorosos y hostiles que el niño experimenta respecto a sus padres. (....) el complejo se presenta como en la historia de Edipo Rey : deseo de la muerte del rival que es el personaje del mismo sexo y deseo sexual hacia el personaje del sexo opuesto. [91]

El Complejo de Edipo, sin embargo, está más allá de una situación real, es decir,de la influencia ejercida efectivamente sobre el niño por la pareja parental. Su eficacia procede de la intervención de una prohibición (la prohibición del incesto) que bloquea una satisfacción naturalmente buscada y une, inseparablemente, el deseo y la ley. Requisito indispensable y mínimo para que la cultura humana predomine sobre la naturaleza. Desde los estudios antropológicos y psicoanalíticos sabemos que la prohibición del incesto es la fuente de socialización primaria y de la convivencia humana, y la garantía de la sobrevivencia de la especie. Fue la manera primordial en que la unidad parento/filial se vinculara con los otros de la misma especie [92] .

El narrador personaje ha dicho que *no sabe* que el padre estaba vivo. Sin embargo, ya habíamos visto que la muerte del padre era una verdad dudosa que se deslizaba entre las líneas

[91] La Planche, Jean y Pontalis, Jean Bertrand. *Diccionario de Psicoanálisis.* p. 64
[92] Lévi – Strauss, Claude. *Las estructuras elementales del parentesco.*

textuales (" *Tú ya lo sabes, por supuesto ¿No es cierto?* "). La escritura traduce una sospecha de ambigüedad respecto a la verdad oficial. Como bien dice Bruce, era un padre negado:

> ....no podía tolerar la existencia de ese padre cuya ausencia tanto había hecho sufrir a su madre, y para la cual él había seguramente sido de un consuelo apasionado (....) y como esa verdad le resultaba intolerable, hizo lo que solemos hacer los humanos en esos casos: la negó [93].

El padre negado, a quien no se le quería ver, se impone. Y al hacerlo supone un peligro para la exclusividad que el hijo creía tener sobre la madre, y que hasta ese momento no estaba amenazada : " Le hablaba a mi mamá con una familiaridad que me hacía mal efecto y me daba un poquito de celos ". [94]

Más adelante, en el transcurso del desarrollo de la historia, el narrador personaje, refiriéndose al padre, señala retrospectivamente: "Hasta entonces yo le había tenido celos, porque me había robado a mi mamá ". [95]

Para el narrador personaje el padre representa un conjunto de sentimientos inquietantes, celos, rivalidad, competencia. Por otra parte, sabemos que el padre, en la prohibición del incesto, es una figura mítica. Impone el orden y separa el deseo de su realización. Según J. Lacan, el deseo originalmente no está en relación a la visión real del padre como rival o de la madre como objeto amoroso, sino con el fantasma, es decir, con un registro que

[93] Bruce, Jorge. . " La premodernidad reflejada en el agua" p.63.
[94] Vargas Llosa, Mario. *El pez en el agua*.p.29
[95] Ibid. p.52.

podríamos llamar mnémico, y que está más allá de una necesidad que busca una simple satisfacción [96]. Estaría más bien en el campo de lo imaginario, y esta relación imaginaria, en realidad, está principalmente dedicada al engaño, tiene la función de eludir el principio de realidad. El *no saber* no lo entendemos únicamente como desinformación. Es también un *desear no saber* para doblegar la realidad al imperativo que exige el fantasma. De ésta manera, el deseo está siempre presente, puesto que es independiente de la accesibilidad de los objetos reales.

Por otro lado, los fantasmas que generan el Edipo se reeditan durante la pubertad, período variable entre los once y catorce años. Nuestro personaje protagonista de diez años, está en los umbrales de una edad que, además, define el acceso a la madurez sexual y cultural. Esta es un proceso lento, que implica el deslinde de la individuación del hijo – narrador personaje - frente a las sucesivas identificaciones positivas y negativas con otras figuras masculinas de la familia materna con las que ha socializado (tíos, abuelos, etc),correlato de la figura mítica de un padre, que hasta ese momento, por estar físicamente ausente, era un fantasma negado.

En este contexto, la aparición paterna es doblemente amenazadora. No sólo pone en peligro el eje de relación exclusiva con la madre, sino el proceso embrionario de emancipación con las

[96] Lacan, Jacques. *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis.* ; Lacan, Jacques. "Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je," *Revue Française de Psychanalise* .

otras figuras masculinas que lo representaban. Estas quedan avasalladas por el poder de la nueva figura masculina, tan desconocida e inconmensurable, como conocidas y mensurables eran las otras. Así el primer encuentro entre el narrador personaje y su padre, lleva el signo de la catástrofe anticipada: "Tenía una sonrisa falsa, congelada en la cara" (...) "Tenía [el narrador personaje] como el sentimiento de una estafa: este papá no se parecía al que yo creía muerto. " [97]

Y también la desconfianza, el engaño, la furia:

> Ese señor y mi mamá se decían, a veces a media voz, intercambiando unas miradas que me indignaban. ¿Qué estaban insinuándose por debajo de aquello que oía? ¿hablaban de algo y se hacían los que no. Pero yo me daba cuenta muy bien, porque no era ningún tonto. ¿De qué me daba cuenta? ¿Qué me escondían?. [98]

El niño inocente que había creído la antigua versión familiar sobre la muerte del padre - tan conveniente para su deseo edípico - se revela ahora, sin embargo, como un niño de gran perspicacia, como quien reconoce una profecía anunciada. Está convencido de que hay algo más que un simple encuentro entre su madre y su padre: "....todo esto había sido tramado desde mucho antes, a mis espaldas, con la complicidad de mi mamá. Querían

[97] Vargas Llosa, Mario. *El pez en el agua.* p. 29
[98] Ibid. p. 30

embaucarme como si fuera un niñito, cuando yo me daba muy bien cuenta del engaño. " [99]

Más que una relación hijo/padre o hijo/ madre, lo que será interiorizado y permanecerá en la estructuración de la personalidad, son imágenes parentales ubicadas siempre en los vértices de una relación triangular madre/hijo/padre.

> Me dejaron en un cuarto solo y se encerraron en el de al lado. Estuve toda la noche con los ojos abiertos y el corazón sobresaltado, tratando de oír alguna voz, algún ruido, en el cuarto contiguo, muerto de celos y sintiéndome víctima de una gran traición. [100]

Las sospechas se convierten en certezas. El narrador personaje ha sido desplazado del amor materno. Al día siguiente de esta escena primordial , y muerto de celos, quiere regresar a la casa de la familia materna. Protesta débilmente, haciendo referencia a quienes han sido padres sustitutos y familia.

> - ¿Y qué van a decir los abuelos - balbuceé - La mamaé, el tío Lucho.
> - ¿Qué van a decir? - respondió él [padre] - ¿Acaso un hijo no debe estar con su padre? ¿ Qué piensas tú? ¿Qué te parece a tí? [101]

Queda sellada no sólo la separación del hijo y la madre, sino además, también, de la familia materna. Desde entonces, la emancipación a través de la resolución de la segunda crisis edípica que se produce durante la adolescencia a través de las

[99] Vargas Llosa, Mario. *El pez en el agua.* p.30
[100] Ibid. .p.31
[101] Ibid. p. 31

identificaciones que hemos indicado (con los adultos del entorno social), será tal vez tortuosa y difícil. Ahora el narrador personaje está fuera de la díada parental y el signo de la estructura triangular está definido por la exclusión.

> Desde que llegamos, me sentí excluido de la relación entre mi mamá y mi papá, un señor del que, a medida que pasaban los días, me parecía distanciarme. Me exasperaba que se encerraran en su dormitorio durante el día , y con cualquier pretexto les tocaba la puerta, hasta que mi padre me reconvino, advirtiéndome que no lo hiciera más. [102]

Una vida transformada y diferente a la que hasta entonces había conocido, es el hecho más saltante que se produce en esta sucesión dramática. Esta situación ha causado un impacto de tal magnitud para el narrador personaje, que coincide con la noción clásica de trauma: " Acontecimiento de la vida del sujeto caracterizado por su intensidad, por la incapacidad del sujeto de responder a él adecuadamente por el trastorno y los efectos duraderos que provoca en la organización psíquica. " [103]

El valor de la aparición del padre está claramente indicado por el narrador protagonista. Éste lo refiere en dos oportunidades a lo largo del texto. Primero, lo señala en relación a la historia conyugal de sus padres, y luego, asociado al aprendizaje de la lectura, como veremos más adelante. Ya en el primer encuentro con el padre, el narrador personaje nos lo confirma: ".....ese día - el más

[102] Vargas Llosa, Mario. *El pez en el agua.*p.51
[103] La Planche, Jean y Pontalis, Jean Bertrand. *Diccionario de Psicoanálisis.* pp.467

importante de todos los que había vivido hasta entonces, y acaso, de los que viviría después- .... " [104]

El suceso traumático vale no sólo para el lugar de la infancia. Tal vez, como dice el narrador personaje, para el resto de su vida. La articulación de estas secuencias dramáticas con sus respectivos personajes, tienen que ver con atributos míticos de poder que manifiesta la figura de un padre. Un primer atributo es la relación padre/poder. Así, el valor del padre está asociado al poder que representa.

Culturalmente, el ejercicio del poder se sustenta primariamente en la estructura social básica de la familia y se expresa en la relación parento/filial establecida a través de la ley del padre. Los hijos son sujetos del poder de los padres a través de interacciones complejas, dada la inevitable dependencia y control regulado por el paternizaje social. Para M. Foucault: "El poder es tan sólo un tipo particular de relación entre individuos. El rasgo distintivo del poder es que ciertos hombres pueden, en mayor o menor grado, determinar la conducta de otros hombres, pero nunca de una manera exhaustiva o coercitiva " [105]

Pero además, el poder parental no sólo implica la sujeción de una persona a otra, también incide en la definición de la identidad de uno mismo y el conocimiento de sí, a través de lo que se define

[104] Vargas Llosa, Mario. *El pez en el agua.* p.9
[105] Foucault, Michel. *El poder: cuatro conferencias*. p.73

como mecanismo de la identificación : " Proceso psicológico mediante el cual un sujeto asimila un aspecto, una propiedad, un atributo de otro y se transforma, total o parcialmente, sobre el modelo de éste. La personalidad se constituye y se diferencia mediante una serie de identificaciones. " [106]

Aunque la relación padre/hijo en el texto está sellada por el conflicto, los celos, el rencor y el desengaño, encontramos las huellas de la identificación inevitable entre ambos. Así, frente a un gesto de indiferencia que el narrador personaje muestra hacia su padre, y frente al cual el padre se queda mudo y no reclama, el narrador personaje refiere: " Pero no lo hizo [el reclamo], sin duda, porque el palo [el padre] era tan orgulloso como la astilla [el hijo]" [107]

En el transcurso de la historia, curiosamente, cuando aún no ha sido internado en el colegio Leoncio Prado donde estudiará parte de la secundaria, el narrador personaje pensaba en ser marino, y lo atribuye a que le gustaba el mar y las novelas de aventuras. Entonces, el hecho de ser marino le parecía congeniar esas dos aficiones: "Como en esa época no se me pasaba por la cabeza de ser algún día sólo un escritor, cuando me preguntaban qué sería de grande, mi respuesta era: marino. " [108]

[106] La Planche, Jean y Pontalis, Jean Bertrand. *Diccionario de Psicoanálisis*.p.190
[107] Vargas Llosa, Mario. *El pez en el agua*.p.55
[108] Ibid. p.101

No creemos que el *desear ser marino* , se deba únicamente a la relación entre el mar y las novelas de aventuras. Pensamos que expresa otros significados que tienen que ver con momentos fundamentales en la historia del narrador personaje. Señalaremos que en las labores anímicas, muchas veces se enlaza un deseo presente, con otro pretérito, casi siempre infantil, pero en el que se ha satisfecho tal deseo. En el caso del narrador personaje *el ser marino*, lo podemos relacionar con un antiguo episodio de su vida infantil explicado en un segmento narrativo anterior y que podemos asociarlo con este momento de la historia.

El padre que tiene el narrador personaje adolescente, es hostil, despierta odio en el hijo. Pero hubo otra época en que nuestro protagonista tenía un padre bueno. No olvidemos que en el comienzo de la historia, cuando el narrador personaje aún era un niño, tenía una foto sobre su velador, donde aparecía el padre vestido con un uniforme azul marino, foto que además tenía el valor de ser el único recuerdo del progenitor hasta entonces creído muerto. En ese pasado el narrador personaje no sufría como ahora, por el contrario, era un niño mimado y amado aún a pesar de tener al padre muerto. Su infancia sería recordada con nostalgia por el narrador personaje, y con ella, todos los hechos, sueños y fantasías que la acompañaron en aquellos momentos de su vida.

Deteniéndonos en la primera asociación: padre - uniforme azul marino, y en la segunda : marino - narrador personaje marino, podemos señalar que una fantasía flota en tres tiempos :

a) la labor anímica enlaza una impresión actual (el mar se asocia con las novelas de aventuras = deseo de ser marino)

b) con una impresión antigua muy poderosa en la socialización infantil, momento en el cual la figura de una madre y un padre tiene gran relevancia por ser modelos básicos de identificación (*ser como mi padre y como mi madre*). Partiendo de estos supuestos, recordemos que la única imagen que el narrador personaje tiene de su padre, es una foto sobre el velador, en donde está vestido con un uniforme azul marino (*ser como mi padre vestido de uniforme azul marino*)

c) Creando desde entonces, una situación futura: *ahora seré marino, como mi amado padre muerto que también fue marino.* El padre marino es el padre bueno, el fantástico, el que estaba muerto. No el padre real de la adolescencia, a quien el narrador personaje no acepta.

La identificación está considerada como uno de los más importantes mecanismos de defensa, que hacen de él la operación fundamental a través de la cual se constituye el sujeto humano. Desde tiempos anteriores al Complejo de Edipo, y posteriores a él, se van configurando las estructuras psíquicas entre el individuo y el mundo exterior, entre los mecanismos de defensa tales como la

identificación y las pulsiones internas. Ser marino, entre todos los significados posibles, es también una remembranza hacia el mundo amado de la infancia. Existe un fluir constante entre situación presente y recuerdos importantes. Entre un pasado considerado como gozoso frente a la tristeza de la vida actual.

Que el padre fue, indudablemente, una figura central de identificación, con todas las posibilidades imaginables en la vida del narrador personaje, lo encontramos también en el siguiente párrafo, cuando nuestro protagonista hace una disquisición sobre la relación entre el padre y él : " Pero, hijo suyo al fin y al cabo, nunca supe corresponderle, y , aunque procuré siempre mostrarme educado con él, jamás le demostré más cariño que el que le tenía (es decir, ninguno). "[109]

El narrador personaje confirma que pese a la conflictiva relación con su progenitor, ellos, finalmente, están ligados uno al otro. ¿En qué?¿Por qué? Por el conjunto de identificaciones que niños y adolescentes desarrollan con las figuras masculinas cercanas, especialmente la del padre. Y en el caso que nos ocupa, ligados, incluso, por el no –cariño.

El padre muy pronto se revela como un sujeto exasperado, amenazador, que maltrata a la madre y al hijo a través de la violencia física. Hasta el extremo de que el padre no sólo se

[109] Vargas Llosa, Mario. *El pez en el agua.* p.339.

convierte en motivo de celos para el hijo, sino que además, suscita el miedo.

> Esa fue la primera vez que me riñó. Sin golpearme, pero alzando la voz de una manera que me asustó, y mirándome con una mirada fija que desde esa noche aprendí a asociar con sus rabias. Hasta entonces yo le había tenido celos, porque me había robado a mi mamá, pero desde ese día, empecé a tenerle miedo. [110]

Temor, miedo, sentimientos que revelan el ejercicio del poder paterno, que establece una dinámica de interacción ligando al dominador con el dominado y su identidad. Imponiéndole una ley de verdad que el dominado y los que lo rodean deben reconocer.

Pero esta situación traumática está asociada a otro hecho crucial en la experiencia infantil del narrador personaje. Sylvia Molloy [111] ha señalado la importancia de la Escena de Lectura en la retórica autobiográfica de escritores. Generalmente está asociada a un mentor, a una figura que inspira curiosidad y libertad de pensamiento. Quizás algún adulto ejemplar. Los escritores descubren el mundo de los libros como un espacio de libertad, y la actividad de la lectura, como el hecho primordial de estímulo fantástico, en el que la vida adquiere una dimensión más rica e intensa que en cualquier otra dimensión, cumpliendo no sólo con entretener, sino también con una función formativa. Lo curioso y lo llamativo, y a lo que volveremos más adelante, es que para el narrador personaje, la escena de lectura en los dos momentos en la

[110] Vargas Llosa, Mario. *El pez en el agua.*p.52
[111] Molloy, Sylvia. *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica.* pp 80 – 86.

que ésta aparece, está ligada con el padre. Primero, cuando se entera que el padre no está muerto, que existe : "Era como una de esas fantasías de las historias, tan seductoras y emocionantes que parecían ciertas, pero sólo mientras duraba la lectura...." [112]

Y en segundo lugar, refiriéndose a la lectura como experiencia formativa: " Aprendí a leer poco después, en la clase del hermano Justiniano, y esto fue lo más importante que me pasó en la vida hasta aquella tarde del malecón Eguiguren..." [lugar en que se encuentra con el padre] [113]

El mismo narrador personaje lo dice. Antes del padre, la lectura fue el hecho primordial. Pero tan primordial como la experiencia traumática del encuentro con el padre. Se infiere entonces la asociación entre la creatividad que emana del proceso lector y el hecho traumático. En la lectura, el espacio es libre, fuera de ella, está el padre.

3.2 El poder del padre, el modelo familiar y la reiteración traumática

Frente a la situación así planteada, ya hemos visto que se ha establecido una dinámica de poder en la que el padre impone su dominación y una ley de verdad en la que el dominado se inscribe.

Pero esta ley de verdad para el narrador personaje significa un nuevo modelo de familia, diferente a la que tuvo anteriormente. La

[112] Vargas Llosa, Mario. *El pez en el agua.*p.20
[113] Ibid. p. 17

vida y las conductas de cada uno de los miembros de la nueva familia (padre, madre, narrador personaje) cambian, pero además, y ésto será lo más importante, también cambiará el destino de sus integrantes.

A continuación, veamos comparativamente el modelo de familia materna y el que se establece a partir de la orden paterna.

La familia materna ha sido descrita, sino idílicamente, por lo menos en armonía. El narrador personaje relata cómo había sido el comportamiento de ellos frente a la situación de su madre, con un hijo y sin marido en aquella época: " Menos mal que el abuelito Pedro, la abuela Carmen, la Mamaé y todos sus hermanos se habían portado tan bien. Acariñándola, protegiéndola y haciéndola sentir que, aunque había perdido a su marido, siempre tendría un hogar y una familia. " [114]

Además el narrador personaje nos describe, a su juicio, en qué consiste una relación conyugal, sino feliz, por lo menos adecuada. Explica que esta relación fue la de los abuelos maternos, y la condición del modelo de felicidad descrito, estriba en que el abuelo dedicó su vida a evitar que su mujer se enterara de que lo malo y lo sucio forman también parte de la existencia: " A esta meta dedicó su vida y la abuelita Carmen lo supo, y por eso, en su relación matrimonial, fueron lo más felices que puede ser una

[114] Vargas Llosa, Mario. *El pez en el agua.*p.15

pareja en esta vida donde, tan a a menudo, la palabra felicidad parece obscena. " [115]

Frente a ello y por el contrario, la relación conyugal madre/padre del narrador personaje, es descrita de la siguiente manera.

> Una historia de folletín, truculenta y vulgar, que - lo fui descubriendo después, a medida que la reconstruía con datos de aquí y allá y añadidos imaginarios donde resultaba imposible llenar los blancos - había avergonzado a mi familia materna (mi única familia en verdad) y destruido la vida de mi madre cuando era todavía más que una adolescente. [116]

A continuación señalamos las características del modelo de familia materna, que el narrador personaje reconoce como la suya:

> De algún modo y por alguna complicada razón, la familia de mi madre llegó a representar para él [el padre] lo que nunca tuvo o lo que su familia perdió - la estabilidad de un hogar burgués, el firme tramado de relaciones con otras familias semejantes, el referente de una tradición y un cierto distintivo social . [117]

En el párrafo anterior, el narrador personaje interpreta que este modelo de familia representó para el padre una carencia, " lo que nunca tuvo " , o una pérdida sentida, " lo que su familia perdió". Y ello lo explica por " alguna complicada razón ". Esta última frase, expresa lo incomprensible, oscuro, o lo complejo. Es decir, un *no saber*. Inferimos que el narrador personaje ha vivido un paradigma familiar, que si otros, como el padre, no lo poseen, están en una situación de desventaja, de minusvalía. Creemos que

[115] Vargas Llosa, Mario. *El pez en el agua*.p.72
[116] Ibid. p. 1 Subrayado nuestro.
[117] Ibid. p. 13

este cauteloso *no saber* del narrador personaje, silencia sentimientos de envidia que está atribuyendo al padre.

Melanie Klein indica que la envidia es una de las pasiones más antiguas en la vida de los hombres [118]. La envidia, según la autora, da lugar a la codicia, y la refuerza. Los sentimientos de envidia cobran relevancia edípica porque ilustran la rivalidad del adulto hacia el niño, o la proyección angustiada del niño hacia lo que para él significa el padre. Envidia cierta, porque el modelo de la familia materna es identificado por el narrador personaje como válido para sí mismo y otros, y por lo tanto, su ausencia será una carencia. Pero además el *no saber* del narrador personaje también puede revelar dudas y especulaciones sobre la existencia de la envidia paterna. Porque si el padre no tuvo esa representación de lo que *debe* ser una familia, no tendría necesariamente que considerarla como modelo para sí mismo o los suyos.

Desde entonces, la nueva familia del narrador personaje organizada por la ley paterna, se presenta con rasgos distintivos de aislamiento social, miedo, violencia física, terror.

> Vivíamos en tensión. Yo tenía el pálpito de que en cualquier momento iba a ocurrir algo tremendo, una gran desgracia, que en una de sus rabias él iba a matar a mi mamá o a mí o a los dos juntos. Era la casa más anormal del mundo. Nunca se recibía una visita, nunca salíamos a visitar a nadie. Ni siquiera íbamos donde los tíos César y Orieli [familia paterna], porque mi padre detestaba la vida social. [119]

[118] Klein, Melanie. *Envy and gratitude.*
[119] Vargas Llosa, Mario. *El pez en el agua.* p.36

La casa se convierte en la imagen de la desarmonía, el caos, la representación siniestra del mal y de la muerte. El pálpito anuncia sentimientos apocalípticos acompañados por la percepción de que el aislamiento social es parte de una constelación trágica. Por negación podemos definir la antítesis de lo que es una *buena* casa: acogedora, con seguridad vital, sentimientos de amor y vida social activa. Aspectos que ilustran la magnitud del deseo no satisfecho del narrador personaje, y por lo tanto, la respectiva intensidad de la situación traumática.

El padre aparece como una imagen cargada de cualidades temibles. Refiriéndose al desdén del padre por las creencias religiosas: "¿No era normal que alguien que a mí me parecía la encarnación de la crueldad, el mal hecho hombre, fuera incrédulo y apóstata? " [120]

Y en otro momento, respecto a los sentimientos que en el narrador personaje despertaba el padre:

> Lo decía con una vocecita que yo lo escuchaba por primera vez, con ese tono agudo, silabeante, que pronto me infundiría más pavor que esas prédicas sobre el infierno que nos dio, allá en Cochabamba, el hermano Agustín, cuando nos preparaba para la primera comunión. [121]

La imagen amedrentadora continuará siempre, a lo largo de toda la secuencia textual: "Me escuchó, empalideciendo, y

[120] Vargas Llosa, Mario. *El pez en el agua*.p.75
[121] Ibid. p. 31

escrutándome con esa mirada fría que nunca he visto en nadie más. " [122]

La serie de secuencias anteriores nos indica que se produce en la vida cotidiana del narrador personaje una situación reiterativa. La acumulación de las cargas agresivas refuerza el carácter intenso de las vivencias traumáticas.

Así como hemos señalado que la imagen paterna ha sido fuente indudable y contradictoria de sucesivas identificaciones inevitables, tenemos otra, la sustituta, la bondadosa, fuente probable de identificaciones positivas. Es el abuelo materno, personaje con valores y principios morales y religiosos que guiaron los actos de su existencia: "...él fue mi verdadero padre los primeros diez años de mi vida, quien me crió y alimentó..." [123]. (...) " Pero fue el hombre más bueno y generoso que he conocido y a su recuerdo suelo recurrir cuando me siento muy desesperado de la especie y proclive a creer que la humanidad, es, a fin de cuentas, una buena basura." [124]

En el anterior párrafo podemos determinar literalmente, que al abuelo se le atribuye la imagen paterna sustituta del padre ausente. Pero al mismo tiempo, al señalar que lo fue durante los primeros diez años de su vida, momento en que aparece el padre

[122] Vargas Llosa, Mario. *El pez en el agua*.p.254
[123] Ibid. p. 72
[124] Ibid. p. 72

verdadero, el narrador personaje confirma al otro, al consanguíneo, como el que, independientemente de su voluntad, su rechazo, su descalificación y/o desconocimiento, ocupará inevitablemente su lugar. Entonces, al hacerlo, tendrá que aceptar sus atributos de ley paterna organizadora.

Hasta el momento hemos reseñado las dinámicas familiares antagónicas, así como dos de los modelos de identificación de importancia para la identidad del narrador personaje. Hemos explicado que, además, el ejercicio del poder implica también un cambio de rumbo en quienes subyuga : " Me mandó a la cama y poco después, ya acostado lo oí, reprochando a mi madre haberme educado como un niñito caprichoso y diciendo cosas durísimas contra la familia Llosa. " [125]

En este párrafo, está la primera mención del cambio de futuro que se anuncia. Además, encontramos otras asociaciones que son indeseables para el padre y que describen el imaginario masculino al que quiere suscribir a su hijo.

> Y, en la casa, me hacía pedirle perdón, me siguió pegando a la vez que me advertía que me iba a enderezar, a hacer de mí un hombrecito, pues él no permitiría que su hijo fuera el maricueca que habían criado los Llosa. [126]

> El [el padre] se burlaba de los beatos que eran los Llosa y de esa mariconería que me habían inculcado de persignarme al pasar delante de una iglesia y de esas

[125] Vargas Llosa, Mario. *El pez en el agua*.p.52
[126] Ibid. p. 54

costumbres de los católicos de arrodillarse ante esos hombres con polleras que eran los curas. [127]

Lo particular es, de acuerdo con los párrafos anteriores, que el cambio de modelo de vida para el narrador personaje tiene un contenido claramente sexual : él no será la *maricueca* que han criado los Llosa. Además, él no se arrodillará ante esos hombres con polleras, (faldas), característica de vestimenta femenina, es decir, no se arrodillará ante un hombre presentado como una mujer, o tal vez, no se someterá a una mujer. El poder de dominio no es sólo de padre a hijo, sino de hombre a mujer.

La crisis edípica y su posterior resolución en la adolescencia, no es considerada como una simple rivalidad, sino que significa además, una ambivalencia compleja en la medida en que la identificación que se establece entre padre/hijo, está cargada de sentimientos contradictorios de carácter heterosexual - identificación de la identidad sexual masculina a partir de la diferenciación con el padre, negándole el atributo de ser objeto de deseo - y homosexual - por inversión, confiriéndole el atributo de ser objeto de deseo. La emancipación, la maduración sexual y cultural a la que hemos aludido anteriormente, requiere para el adolescente, resolver entre otros aspectos complejos, éste, el de la diferenciación de los sentimientos homo y heterosexuales, que se dan en el campo de los procesos inconscientes. Las vicisitudes que

[127] Vargas Llosa, Mario. *El pez en el agua.* p.55

cobra este proceso de diferenciación son múltiples y no vamos a profundizar en este aspecto. Lo constatamos por la importancia que tendrá más adelante, según veremos.

El término *maricueca* o *maricón*, también está asociado por inversión, en el imaginario social cultural expresado en el texto en mención, con la noción de hombría, fuerza, valentía, capacidad de lucha, enfrentamiento físico, y, tal vez lo más significativo, con la insumisión [128].

La relación social de subyugación y sometimiento que instituye el poder parental, requiere sin embargo, de un juego de probabilidades. No hay un real ejercicio de poder sobre esclavos, pues entonces no habrían probabilidades de intercambio, de oposición y de enfrentamiento, sino simplemente, una situación de coerción o violencia. La dinámica del poder se desarrolla a través de quien lo ejerce, facilitando, obstaculizando, induciendo o limitando conductas. Puede incluso obligar o impedir resolutivamente, pero siempre y cuando el sujeto pasivo de poder, tenga el margen de la acción. En ese sentido, Focucault indica: "No se puede separar la relación de poder y la insumisión de la libertad. La tenaz resistencia

[128] Aquí entendemos el término de imaginario social, tal y como lo desarrolla Cornelius Castoriadis como una red simbólica de figuras, formas e imágenes que instituyen lo social y lo cultural, y que configuran la subjetividad no sólo de individuos sino también de colectividades. Son modos de pensamiento y acción, normas y valores que tienen como sustrato procesos inconscientes en constante confrontación con una realidad que a la vez que instituye, también es dialécticamente institituida. Santullo Barrio, Fernando y La Torre, Andrea. "Ideas radicales de Occidente" .

de la voluntad y la intransitividad de la libertad se encuentran en el centro de la relación de poder, y sin cesar, la provocan. " [129]

La dominación parental provocará la protesta constante del narrador personaje sobre gustos, aficiones, formas de ser y proyectos de vida para el futuro. Poder versus libertad, es la antítesis de la confrontación de dos sujetos que se afirman en sus propias posiciones. Las diferencias entre padre e hijo deberían ser complementarias, puesto que entre ellos media lo biológico y lo cultural (edad, rol parental y filial) pero se convierten en asimétricas, como si ambos contrincantes tuvieran el mismo status. Lo cual define su carácter inadecuado y traumático.

Las relaciones de poder, además, se identifican a través de las formas de resistencia. Es el nexo entre las relaciones de poder y las estrategias de enfrentamiento a él, lo que constituye una de sus características más elocuentes. Ello lo podemos observar en las resistencias que expresa el narrador personaje:

> Mis manifestaciones de rebeldía, si se pueden llamar así, eran remotas y cobardes, se fraguaban en mi imaginación, a salvo de sus miradas, cuando en mi cama, a oscuras, inventaba para él maldades, o con actitudes y gestos imperceptibles para nadie que no fuera yo mismo. [130]

Así, no hay existencia de una relación de poder, sin que se le oponga la resistencia, la posibilidad de huida, o la eventual capitulación.

[129] Foucault, Michel.*El poder: cuatro conferencias*. p.31
[130] Vargas Llosa, Mario. *El pez en el agua*.p.55

La insumisión en el narrador personaje es soslayada, indirecta, a través de la presión constante que ejerce sobre su madre, exigiéndole la huida de aquel hombre que era su padre: "Cuando no estaba él, solo frente a mi madre, yo cobraba la seguridad y las insolencias que antes me consentían los abuelos y la Mamaé. Mis escenas exigiéndole que nos escapáramos donde él nunca pudiera encontrarnos, debía hacer mucho más difícil su vida." [131]

Pero como toda lucha contra el poder, pone en cuestión el status del individuo (ya hemos visto cómo el ejercicio del poder está ligado de una manera compleja a la identidad y a la individuación), también afirma su derecho a la diferencia, y por lo tanto, confirma la autonomía de su individualidad y el derecho a la emancipación. Así que observamos que el narrador personaje tendrá la oportunidad de conseguir victorias frente a ese poder. En la continua violencia entre la pareja conyugal, se producirán huidas de la madre con el hijo hacia la familia materna. Así, durante la primera escapada, el narrador personaje señala:

> Sobre todo, era maravilloso sentir que estaba otra vez con mi familia [materna], lejos de ese señor y saber que nunca volvería a oírlo, ni verlo ni a sentir miedo (...) fuera lo que fuera, yo no tenía palabras suficientes para agradecer a Dios, a la Virgen y a ese Señor de Limpias del que la abuelita Carmen era tan devota, por habernos librado de él. [132]

[131] Vargas Llosa, Mario. *El pez en el agua.*p.58
[132] Ibid. p. 59

La huida se convierte en el principal recurso, para alejarse del poder paterno. Las escapadas son múltiples. Sin embargo, el padre intenta diversas estrategias para mantener su dispositivo de ejercicio del poder, conciliando, cediendo, retrocediendo o avanzando amenazadoramente.

> En el auto, habló con amabilidad, me explicó que iríamos a recoger mi ropa y la de mi mamá y que me llevaría después a Miraflores. Yo estaba seguro de que esa manera afable escondía una trampa y que apenas llegáramos a la casa de la Av. Salaverry, me pegaría. Pero no lo hizo. (....) No podía creer que él actuara de esa manera tan comprensiva. [133]

> Ocurrió luego de algunas de nuestras escapadas; en la reconciliación , mi madre consiguió que mi papá me permitiera, al terminar las clases del sábado, ir directamente del La Salle a donde la tía Lala y Juan. [134]

> Creo que los programas cómicos de Teresita Arce, la Chola Purificación Chauca, en Radio Central, eran la única diversión de la casa, unos programas en los que él siempre se reía. Y mi mamá y yo nos reíamos también, al unísono, con nuestro amo y señor. [135]

Más aún, el padre accede en una de las conciliaciones, a la presencia de otra persona más en la familia.

> Poco después la Mamaé se mudó con nosotros, a La Perla. No sé cómo consintió mi padre que alguien tan visceralmente representativo de la familia que detestaba, se incorporase a su hogar. Tal vez lo decidió el saber que de este modo, mi madre tendría compañía las largas horas que él pasaba en la oficina. [136]

Esta asociación que se establece entre poder/resistencia/ insumisión/ conciliación, se hará presente en forma constante a lo

[133] Vargas Llosa, Mario. *El pez en el agua.*p.60
[134] Ibid. p. 64
[135] Ibid. p. 68
[136] Ibid. p. 73

largo de toda la secuencia del texto, ilustrando las probabilidades del juego. Pero también implica una tensión constante que tiene los atributos de una situación estresante, y por lo tanto, de carácter traumático.

Al respecto, cuando el narrador personaje describe los primeros tiempos de su relación con el padre, indica:

> Peor que no salir nunca y pasarme las horas en mi cuarto, era una sensación nueva, una experiencia que en esos meses se apoderó de mí y fue desde entonces, compañera: el miedo.(....) Yo sentía pánico. Me temblaban las piernas. Quería volverme chiquito, desaparecer. [137]

> ...mi memoria de los años lasallinos está empapada por la presencia de mi padre, cuya sombra aplastante se alargaba, seguía mis pasos y parecía interferir en todas mis actividades y estropearlas. [138]

Hemos definido que una situación es traumática, cuando es capaz de provocar tensiones graves y repetidas en quien la padece. El temor del narrador personaje, la sombra paterna que lo acompaña, afecta el conjunto de actos de su vida escolar, e ilustra la fuerza de la tensión, así como la calidad de los sentimientos de agresión y culpa que le despiertan. Agresión como respuesta de autodefensa, y culpa por permitir la emergencia de hostilidad hacia el padre. Lo podemos ilustrar a través de la escena dramática que viene a continuación.

El narrador personaje, joven adolescente, está enamorado de Helena quien vive en Miraflores, lugar adonde él puede ir de visita

[137] Vargas Llosa, Mario. *El pez en el agua.*p.53
[138] Ibid. p.57

los fines de semana. Sin embargo, saca malas notas, y ante la idea de ser castigado y no poder ver a Helena, hace un fraude con la nota. El padre se entera, y le propina una paliza pública, delante de sus compañeros de estudios: " *Lo que sucedió entonces, todavía me llena de vergüenza cuando, de pronto, el inconsciente me resucita estas imágenes* " . [139]

Miedo, terror, vergüenza, humillación, sensación de sometimiento. Sentimientos que están presentes en la asociación que hemos mencionado anteriormente, como de poder/resistencia/insumisión/conciliación.

Deteniéndonos en el fragmento narrativo anterior, encontramos interpretaciones posibles de la situación dramática argumental, desde una visión psicocrítica. Ya hemos visto, según Mauron, la importancia de buscar las reiterancias entre personajes o series dramáticas. La búsqueda de sentido de esta reiterancia, la encontramos en las asociaciones simbólicas que las configuran. La primera regularidad constante, es la presencia de un personaje, el padre, quien o bien interactúa directamente con el narrador personaje, o bien lo hace a través de una serie de situaciones dramáticas que se van configurando en la línea argumental : así encontramos segmentos narrativos en donde están presentes las interacciones entre el padre y otros personajes, o segmentos narrativos que describen información referida directa o

[139] Vargas Llosa, Mario. *El pez en el agua.*p.70

indirectamente al padre o a sus vínculos. Estos segmentos constituyen unidades asociativas que se agrupan en una red de asociación: padre/narrador personaje/poder. Esta red tiene dos componentes. Por una parte, el hecho traumático está asociado con el padre y por otra, el poder del padre está asociado con un modelo familiar y con una reiteración traumática.

La aparición del padre que se creía muerto despierta odio, hostilidad , celos y miedo en el protagonista. La imagen del padre real se confronta con la imagen fantasmática del padre muerto, revestido de atributos de bondad. Este hecho se convierte en un acontecimiento altamente traumático.

El hecho traumático significa que existen emociones intensas que no pueden ser procesadas por el sujeto, se hacen intolerables, y al no poder ser resueltas integrándose a la vida cotidiana, son reprimidas defensivamente para evitar la intensa angustia producida. Sin embargo, lo traumático consiste en que por más que la represión intente evitarlo, la angustia seguirá apareciendo en el futuro, asociada al hecho traumático original, en este caso, a cualquier enfrentamiento o dificultad de relación con el padre.

Cuando el protagonista se ve obligado a vivir con el padre, el modelo de familia que encuentra es el reverso del otro, en el que había vivido hasta entonces. El hogar *bueno* del pasado, se contrapone con el hogar *malo* del presente, cargado además y también , por la situación traumática de la aparición imprevista del

padre. Se reitera la situación traumática, pues el padre se convierte en un sujeto violento. A los celos y la hostilidad iniciales, se suman el miedo y el terror. Al lado de esta situación dramática, sin embargo, encontramos que existía otro hecho importante para la vida del protagonista en el pasado y al que regresaremos después: su experiencia lectora. Experiencia que le deparó un mundo de fantasías seductoras y emocionantes. La infancia entonces, estará marcada por estos dos hechos fundamentales: la experiencia traumática de la aparición del padre que produce una profunda herida narcisística y la experiencia lectora como fuente de gratificación.

Ahora veamos cuál es la función de la escritura y cómo se produce la compensación que restañe la herida narcisística.

3.3 El lugar de la escritura y la compensación narcisística

Regresando al universo familiar, veamos los sentimientos que el narrador personaje manifiesta hacia su madre: "Pese a ser tan joven mi madre no tuvo - no quiso tener - pretendientes. A poco de llegar a Cochabamba, comenzó a trabajar como auxiliar de contabilidad en la Casa Grace y su trabajo y yo ocupamos toda su vida . " [140]

[140] Vargas Llosa, Mario. *El pez en el agua.*p.19. Subrayado nuestro.

En el mismo párrafo, el narrador personaje, sin embargo, agrega que él y el trabajo no ocupaban en realidad, " *toda* " su vida: " *...pese a lo ocurrido, siguió enamorada de mi padre, con una pasión total e inconmovible, que ocultó a todos los que la rodeaban.* " [141]

El narrador personaje refiriéndose a la gestación del primer encuentro entre él y su padre, califica los prolegómenos previos de concertación entre madre y padre:

> Nadie en la familia supo de ese encuentro ni de la secreta reconciliación, ni de la conjura epistolar de varios meses, fraguando la emboscada que había comenzado ya a tener lugar aquella tarde, en el malecón Eguiguren, bajo el radiante sol del verano que empezaba. ¿Por qué no comunicó mi madre a sus padres y hermanos que había visto a mi padre? ¿Por qué no les dijo lo que iba a hacer? Porque sabía que ellos hubieran tratado de disuadirla y le hubieran pronosticado lo que le esperaba. [142]

Conjura epistolar, emboscada fraguada bajo un radiante sol del verano que empieza. La amenaza sombría de un futuro que se avecina, frente a una imagen hermosa del paisaje, que acentúa aún más el contraste entre el presente y el futuro. Pero además, la madre encubre esa amenaza sombría. Ella oculta una verdad que ya sabía, que imaginaba, porque la familia le hubiera pronosticado lo que le esperaba. Ella no es inocente de ese mundo de violencia física, de terror, de muerte que se avecina y de la cual involuntaria o voluntariamente, es cómplice. Finalmente lo *involuntario* de la conducta de la madre propiciadora del próximo sufrimiento

[141] Vargas Llosa, Mario. *El pez en el agua.* p.19.
[142] Ibid. p. 28

traumático del hijo, que podría eximirla de culpa de alguna manera si es juzgada con criterios razonables, es irrelevante en el proceso inconsciente del narrador personaje, puesto que como hemos visto, lo que prima en el Edipo en realidad, no es la necesidad de satisfacer el amor de un hijo hacia la madre en términos fácticos, sino el deseo por ella, que por definición, elude el principio de realidad. Si esto lo ilustramos en el caso del narrador personaje, apareciera o no el padre, amenazara o no al hijo, el deseo siempre estaría ahí, eludiendo la realidad de la presencia de un padre o cualquier otro que lo sustituya.

Es decir, sea cual sea la situación dramática, la madre estará ligada al deseo. Y en tanto sea así, la madre (no como objeto real, sino como representación fantasmática de múltiples imágenes de identificación, de emociones y sentimientos comunes a todos los seres humanos, que como tales, siempre tienen relación con un fantasma materno, madre real o sustitutas) y sus representaciones, seguirán siendo inalcanzables, y llegarán a formar parte de otros componentes psíquicos en la estructuración de los procesos inconscientes de los individuos, de sus maneras de ser, proceder y actuar en el mundo real.

En el caso particular del narrador personaje, cuanto más inalcanzable sea la imagen materna, más trágico será su sufrimiento, puesto que aquí existe una amenaza que además, no sólo es fantasmática, sino que produce padecimientos y dolores

reales. Al habitual deseo nunca satisfecho que tienen todos los individuos respecto a las representaciones maternas, en el narrador personaje, se asociará una carga traumática de terror. De mentira, traición, de exclusión. Se lo reprochará a la madre:

> Algún día de desesperación, llegué a amenazarla con que, si no nos íbamos, le acusaría a mi papá que en Piura había ido a visitarla a la prefectura ese español que se llamaba Azcárate, ese que trataba de comprarme llevándome al campeonato de box. Ella se ponía a llorar y yo me sentía un miserable. [143]

En otra oportunidad, durante una de las múltiples reconciliaciones entre padre y madre, el narrador personaje se interpela: " Se me vino el mundo abajo. ¿Cómo podía hacer eso? ¿También me traicionaba mi mamá? " [144] . Estas situaciones producían incomodidad al narrador protagonista: " Cuando mi mamá trataba de convencerme de que él [el padre] me quería o de que yo debía quererlo a él, pues, a pesar de todo, era mi papá, yo le guardaba aún más rencor [a ella] que por las amistadas. " [145]

La madre insistía en la relación triádica imposible, en ese vaivén del poder, de acercamientos y huidas, entre ella, el narrador personaje y el padre, lo que generaba sentimientos de ira en nuestro protagonista que ilustran cuán fuerte era la carga ambivalente y traumática no sólo hacia el padre, sino también hacia la madre: " Yo le contestaba a gritos que a mí ese señor no me importaba, que no lo quería, no lo querría nunca, pues a quien

[143] Vargas Llosa, Mario. *El pez en el agua*. p. 58
[144] Ibid. p. 60
[145] Ibid. p. 61

quería era a mis tíos y mis abuelos. Esas escenas la amargaban y la hacían llorar . " [146]

Con los años, ya en la adultez, el narrador personaje intentará comprender el por qué de la actitud de la madre, recordando aquellos tiempos.

> Eso lo sé ahora, pero a los once o doce años de edad, no lo sabía, e incluso si lo hubiera sabido tampoco lo hubiera entendido. Lo único que sabía y entendía era que, cada vez que se amistaban, yo tenía que volver al encierro, a la soledad y al miedo, y eso me fue llenando el corazón de rencor también hacia mi madre, con la que, desde entonces, no volví a estar tan unido como antes de conocer a mi padre. [147]

La huella traumática en términos de intensidad se ha reseñado en uno de los presupuestos de la teoría psicoanalítica, como la noción de vigencia y desarrollo de las cargas pulsionales. Los resultados de un conjunto de experiencias traumáticas asociadas a la insatisfacción del deseo, producen también una mayor carga tensional, que pugnará tarde o temprano por expresarse en el mundo exterior, a través de acciones o situaciones que el individuo realiza en su contexto social. En el párrafo citado, vemos como en el recuerdo de las escenas dramáticas, el narrador personaje asocia la intensidad de su padecimiento con la nueva relación que establecerá con la madre desde esa época hacia el futuro, signada ahora por el distanciamiento, tal vez por el resentimiento o la nostalgia de un bien perdido.

[146] Vargas Llosa, Mario. *El pez en el agua*. p. 54
[147] Ibid. p. 61

El padre es objeto de una pasión inconmovible por la madre, como hemos descrito. El narrador personaje no es una interferencia determinante entre ellos dos, pues finalmente, pese a las sucesivas escapadas y reconciliaciones, pese al maltrato físico y la violencia ejercida contra madre e hijo, frente a los miedos, terrores, avasallamientos, imposiciones, inequidades, madre y padre regresan juntos. Pero sin embargo, existe algo que sería lo único que separaría definitivamente al padre de la madre. Algo que será la única posibilidad para el narrador protagonista de recobrar la independencia frente al padre, logrando la separación de la díada parental. Un rival, que se opone al padre.

> Pero, aunque se burlaba mucho de los beatos que éramos mi mamá y yo, no nos prohibía ir a misa, acaso porque sospechaba que, aunque ella obedecía todas sus órdenes y prohibiciones, ésta no la hubiera respetado: su fe en Dios y en la Iglesia Católica era más fuerte que la pasión que sentía por él. [148]

Las estrategias de lucha contra el poder parental, son la huida, el reemplazo de él por un sustituto, que en ambos casos, y si no aparece otra figura parental, sería el propio narrador personaje, recuperando de alguna manera la exclusividad, o finalmente, la separación del narrador personaje de la propia díada parental.

Para la madre, el único sustituto, era tan o más poderoso que el padre, es decir, Dios. El narrador personaje no sólo compite con el poder parental, sino que pareciera que toda lucha será inútil,

[148] Vargas Llosa, Mario. *El pez en el agua*.p.55

jamás podrá tener capacidad de reemplazarlo, puesto que vencerlo implica separarse de él, pero esto será tan difícil como inalcanzable. Ya que lo único que lo haría posible, sería la oposición entre el poder parental y la omnipotencia inasible del poder divino.El tiempo confirmará estas alternativas, la única que le quedará al narrador personaje será la separación de ambos, es decir, su propia emancipación de la díada parental.

En nuestra cultura, el ejercicio del derecho de un individuo a realizar un determinado acto lleva siempre aparejada una prohibición. Ella es la prohibición de abusar sobre otro individuo a través del ejercicio de ese derecho. Ilustrando esto en sus formas más extremas, diríamos que sólo hay derecho de atentar contra la integridad física de otra persona, en tanto sea amenazada la propia vida (defensa personal, una situación de conflicto armado, etc;).

Ya hemos visto la importancia de la prohibición del incesto, como regulación normativa social e históricamente dada. Hemos también definido la determinación del Complejo de Edipo en esta regulación social. Pero, como todo ejercicio de derecho que hemos mencionado, tiene como límite una prohibición, existe siempre la posibilidad de violarla. Pero esto no ocurrirá, porque quien viole la prohibición tendrá, como se espera en el imaginario social de todas las épocas, frente a cualquier abuso que sanciona la ley, un castigo. Y este castigo frente a la posibilidad de violar el tabú del incesto, (posibilidad fantaseada desde la fase del desarrollo en la que se

establece el Complejo de Edipo), será lo que el psicoanálisis define como Complejo de Castración : " El niño teme la castración como realización de una amenaza paterna en respuesta a sus actividades sexuales, lo cual le provoca una intensa angustia de castración."[149]

El complejo de castración guarda entonces íntima relación con el Complejo de Edipo y especialmente con su función prohibitiva y normativa. La fantasía de esta amenaza que técnicamente se denomina castración, puede manifestarse en los fantasmas del niño, a través de mecanismos de desplazamiento de la angustia que este peligro representa. Explicado en la vida cotidiana, podemos ejemplificarlo así: un niño puede asociar la angustia inconsciente de castración, con la angustia producida por otros sucesos traumáticos ocurridos en épocas simultáneas o contiguas al desarrollo del Complejo de Edipo, como accidentes físicos, intervenciones quirúrgicas, enfermedades padecidas.

Pero, además, también puede asociarse la angustia de castración, no sólo con angustias vinculadas a eventos traumáticos como los mencionados, que son experiencias singulares de impacto físico, sino con otras que son generadas por situaciones traumáticas de impacto psíquico, como por ejemplo, el autoritarismo de una maestra en la escuela, que produce sentimientos de inferioridad en el niño, u otros de estilo semejante, que se convierten en refuerzos de la angustia de castración.

[149] La Planche, Jean y Pontalis, Jean Bertrand. *Diccionario de Psicoanálisis* p.60

Si la angustia de castración es vivida en asociación a otras angustias, es posible que su intensidad sea poderosa. Ello no es determinante y su efecto en la personalidad del niño depende de una serie de condiciones, como los recursos individuales y familiares que el niño encuentra en su entorno social.

Si a un padre violento se le opone una madre o una abuela cálida y afectuosa. Si a una maestra autoritaria, se le oponen padre y madre cariñosos que proporcionen seguridad al niño, los efectos de estas experiencias traumáticas pueden ser mediatizados y amortiguados en las vivencias futuras, hasta desaparecer virtualmente. Además, recordemos que el Complejo de Edipo se representa más allá de los objetos o personas reales que lo conforman. Es una situación inconsciente y fantasmática. La misma propiedad tiene el Complejo de Castración. Un padre de actitud bondadosa, igual despierta en el niño la angustia de castración, pues ésta no está relacionada con la relación física padre/hijo, sino con las imágenes del inconsciente y los temores vividos en la evolución intrapsíquica natural de fantasías, emociones y pulsiones de los seres humanos, y de toda estructura del afecto.

Ahora veamos cómo resuelve el narrador personaje ésta situación.Y cuál es la asociación entre el parricidio simbólico y la función imaginativa.

Regresando al narrador personaje, la situación dramática tiene un cariz conmovedor. No sólo se ha presentado el padre en el

momento de la pubertad, cuando se revive el Complejo de Edipo, y todas sus contradicciones, así como las que provienen del Complejo de Castración, sino que además es un padre asociado inclusive a lo demoníaco, a la imagen pavorosa del infierno.

Y lo que es peor, también a una amenaza real de muerte:"...que en una de sus rabias [del padre] él iba a matar a mi mamá o a mí, o a los dos juntos. " [150]

> Eso sí, lo veía sin tregua,en mis pesadillas y en mis miedos, y cada vez que oía a mi padre gritar y amenazar a mi mamá, me parecía que, en efecto, lo que decía, lo iba a hacer: sacar ese revólver y dispararle cinco tiros y matarla y matarme después a mí. [151]

Este peligro filicida continuará en forma constante a lo largo de todos los primeros veinte años de la vida del narrador personaje. Cuando éste finalmente se fuga de la ciudad para casarse con Julia, su novia (y tía materna a la vez), relata la reacción que tuvo su padre al enterarse del suceso a través de un pariente: " Pero se había llevado el susto de su vida poco después, cuando súbitamente se presentó mi padre en su pensión y le puso un revólver en el pecho, exigiéndole que delatara mi paradero. " [152]

Al enterarse de este matrimonio, la madre también reacciona ante el narrador personaje con llantos y gritos. Luego le dice:"...que mi padre estaba fuera de sí, que lo evitara, pues era

[150] Vargas Llosa, Mario. *El pez en el agua*.p.56
[151] Ibid. p.63
[152] Ibid. p. 332

capaz de matarme. Andaba con el famoso revólver en el bolsillo."[153]

Además, el padre reitera su intención filicida. El narrador personaje en estas mismas circunstancias del matrimonio consumado, recibe una carta: " Me daba pocos días de plazo para que Julia partiera del país. Terminaba diciéndome entre palabrotas, que si no le obedecía, me mataría como un perro rabioso. " [154]

El temor filicida es resumido por el narrador personaje: "Este revólver que le mostró al tío Juan, fue un objeto emblemático de mi infancia y juventud, el símbolo de la relación que tuve con mi padre mientras vivía con él. " [155]

Además de la angustia del castigo fantasmático del Complejo de Castración, está la angustia de la muerte literal, del homicidio (amenaza contra la madre) y del filicidio. Esta concentración angustiosa traumática se expresa en el símbolo de la relación con el padre: un revólver.

En estas circunstancias, la madre traiciona, engaña, es cómplice, aspectos que bien han podido ser mediatizados por otras conductas diferentes y opuestas, como el ser cariñosa, protectora, etc; pero lo cierto es que la situación dramática vivida con su carga de angustia, marcó un distanciamiento definitivo con ella, pues el

[153] Vargas Llosa, Mario. *El pez en el agua*.p.333
[154] Ibid. p.334
[155] Ibid. p.63

narrador personaje describe que sus relaciones mutuas ya no volvieron a ser como antes.

La magnitud de este distanciamento se puede explicar por dos condiciones. La naturaleza particular del vínculo previo: madre aparentemente exclusiva hasta la aparición del padre, sustitutos paternos de carácter bondadoso como el abuelo, sentimientos intensos de pérdida de la sociabilidad, cariño y goce que proporcionaba la familia materna y de la cual es violentamente separado. Y por la intensidad de lo sufrido, descrito como una sumatoria de cargas estresantes: reclusión, aislamiento, sometimiento, humillación, palizas y amenazas contra la integridad física en forma reiterada.

En esta constelación traumática, el padre no solo inspira terror, sino también odio.

> ...deseaba que le sobrevinieran todas las desgracias del mundo, me llenaba de espanto porque odiar a su propio padre tenía que ser un pecado mortal, por el que Dios me castigaría (...) siempre tenía la conciencia sucia con esa culpa, odiar a mi papá y desear que se muriera para que yo y mi mamá volviéramos a tener la vida de antes. [156]

Ante el filicidio aparece el deseo del parricidio en la fantasía del narrador personaje, asociado con una culpa tan intensa como intenso era el odio que sentía hacia el padre. Situación que revela los trazos de una profunda herida narcisística.

[156] Vargas Llosa, Mario. *El pez en el agua*.p.54

J. Lacan señala que el Yo, desde la más temprana época de la vida, se autodefine a través del descubrimiento de un *otro* que no es en realidad, sino la identificación difusa pero vivida como real, del sí mismo[157]. En términos más sencillos, diríamos que existe un autodescubrimiento del Yo, que configura uno de los aspectos básicos de lo que será la identidad del sujeto en adelante, y que se denomina narcisismo. Una característica primaria de la personalidad que está relacionada con el aprecio y la estima por uno mismo.

Pero el componente narcisista de cualquier persona está además estrechamente ligado con otra noción denominada el Ideal del Yo: " Instancia de la personalidad que resulta de la convergencia del narcisismo y las identificaciones con los padres, sus sustitutos y los ideales colectivos (...) constituye un modelo al que el sujeto intenta ajustarse. " [158]

Es una especie de imbricación entre lo que uno debe ser y lo que no debe ser, como aspiración sentida. El Ideal del Yo, es otro de los componentes presentes en la estructuración de la personalidad, y por lo tanto es un atributo específico del sujeto.

La reiteración traumática del narrador personaje, tanto por el momento inicial en que ocurrió (aparición súbita del padre), como por su cualidad, intensidad, y por el tipo de respuestas que en él

[157] Lacan, Jacques. *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis.*
[158] La Planche, Jean y Pontalis, Jean Bertrand. *Diccionario de Psicoanálisis*.p. 186

despiertan cargadas proporcionalmente (y esto es una particularidad de la idiosincrasia individual) hacen suponer que los componentes narcisistas y el Ideal del Yo, han sido afectados severamente. Es decir, se ha producido una profunda herida narcisística en el narrador personaje.

Sin embargo, frente a un daño producido en la estructura psíquica, siempre existe, naturalmente, una forma de repararlo. De ello se encargan los mecanismos de defensa del sujeto, así como los recursos del medio social o exterior.

Recordemos que el narrador personaje, en sus primeros años infantiles, gozaba de una serie de placeres, como la celebración que le hacía la familia materna de sus primeros garabatos de fabulador.

> ...recuerdo también, con qué cariño, las historietas y los libros que leía con concentración y olvido místicos, totalmente inmerso en la ilusión (...) la serie de Guillermo, un niño travieso de mi edad, de quien cada libro narraba una aventura, que yo intentaba repetir luego en el jardín de la casa. Y recuerdo mis primeros garabatos de fabulador, que solían ser versitos, o prolongaciones y enmiendas de las historias que leía, y que la familia me celebraba. [159]

Agreguemos la asociación entre dos sucesos que el narrador personaje refiere como centrales en su vida, tanto el carácter intenso y crucial del descubrimiento de la lectura, como el del descubrimiento del padre vivo. Este aspecto ya lo hemos revisado inicialmente, cuando abordamos la infancia del narrador protagonista.

[159] Vargas Llosa, Mario. *El pez en el agua*.p.19

> Aprendí a leer poco después, en la clase del hermano Justiniano, y esto, lo más importante que me pasó en la vida hasta aquella tarde del malecón Eguiguren, sosegó en algo mis ímpetus . Pues la lectura de los Billikens, Penecas y toda clase de historietas y libros de aventuras se convirtió en una ocupación apasionante, que me tenía quieto muchas horas. [160]

La lectura cumple aquí la función de sosiego de los ímpetus del niño , nuestro narrador personaje, que por lo demás, ya ha sido descrito como tan travieso, engreído y mimado por la familia materna, que era como un pequeño monstruo. Tiene una función tranquilizadora.

Recordemos también el rol de padre sustituto y bondadoso que cumplió el abuelo, y que como imagen de identificación interiorizada, persistirá durante el resto de la vida del narrador personaje. Él sería la figura del mentor, del guía que oficia en la Escena de Lectura, el espacio privilegiado de libertad para un futuro escritor y que tiene gran relevancia para el cauce imaginativo creador [161]. No es casual entonces, que tenga grandes atributos.

> El abuelo era aficionado a la poesía - mi bisabuelo Belisario había sido poeta y publicado una novela - y me enseñaba a memorizar versos de Campoamor o de Rubén Darío y tanto él como mi madre (que tenía en su velador un ejemplar de los Veinte poemas de amor y una canción desesperada, de Pablo Neruda, que me prohibió leer). me festejaban esas temeridades preliterarias como gracias. [162]

La gratificación narcisística infantil del narrador personaje está asociada a las celebraciones de la familia materna, a la

[160] Vargas Llosa, Mario. *El pez en el agua*.p.17. Subrayado nuestro.
[161] Molloy, Sylvia. *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica.*
[162] Vargas Llosa, Mario. *El pez en el agua*.p.19

fabulación del niño, y más aún, a la identificación con el padre sustituto, y todo ello con actividades literarias. Además, la función de lectura y de escritura no sólo representan una fuente placentera, sino que son vehículos, especialmente la lectura, de catarsis, de descarga de una intensa actividad infantil, es decir, son fuente además de apaciguamiento.

Gratificación y tranquilidad. Estas son las dos funciones que cumple la literatura para el narrador personaje durante sus primeros años. Lo serán también más tarde, en los primeros meses que pasa viviendo con su padre.

> En esos primeros meses largos y siniestros de 1947, las lecturas fueron la escapatoria de la soledad en que me hallé de pronto, después de haber vivido rodeado de parientes y amigos, acostumbrado a que me dieran gusto en todo y me celebraran como gracias las malacrianzas. En esos meses me habitué a fantasear y soñar, a buscar en la imaginación, que esas revistas y novelitas azuzaban, una vida alternativa a la que tenía, sola y carcelaria. Si ya había en mí las semillas de un fabulador, en esta etapa cuajaron, y, si no las había, allí debieron brotar. [163]

En la lucha de enfrentamiento entre el narrador personaje y su padre, el modelo de vida que éste piensa para su hijo, tiene particularidades: "....despotricó contra la educación que me habían dado, engriéndome e inculcándome que lo odiara y fomentándome mariconerías como decir que de grande sería torero o poeta. Pero su nombre estaba en juego y él no tendría un hijo maricón." [164]

[163] Vargas Llosa, Mario. *El pez en el agua*.p.53
[164]Ibid.p.63

Ya hemos referido el especial contenido sexual que implica la hombría para el padre, definida por oposición con la *mariconería*. Ser poeta o torero, eran sinónimos de *mariconería*. Pero además, ambos oficios están asociados al odio que el padre supone siente el narrador personaje por él. La insumisión de nuestro protagonista, como oposición tan acendrada como el ataque sentido, se relaciona con la intensa herida narcisística que el padre representa. La que es antitética, por asociación, a la gratificación narcisística que le produce, justamente, la fuente que despierta el rechazo del padre: ser poeta.

> Escribir esos poemas era otra de esas maneras secretas de resistir a mi padre, pues sabía cuánto le irritaba que yo escribiera versos, algo que él asociaba con la excentricidad, la bohemia, y lo que más podía horrorizarlo: la mariconería. Supongo que, para él, si tenían que escribirse versos, algo que no estaba demostrado en absoluto - en la casa no había un sólo libro de versos ni de prosa, fuera de los míos, y a él nunca lo vi leer otra cosa que el periódico - debían escribirlos las mujeres. Era un quehacer incompatible con los pantalones y los huevos. [165]

Una forma de hacer hombre al narrador personaje, y lo señalaba el padre, era convertirlo en soldado raso. Finalmente, decide erradicar posibles tentaciones de contenido sexual (la mariconería) ingresándolo al colegio militar Leoncio Prado. Suceso que inicialmente despierta curiosidad y cierta complacencia en el narrador personaje. Señala incluso que le parecía una experiencia que podría ser divertida porque, además, el internamiento

[165] Vargas Llosa, Mario. *El pez en el agua*. p.69

implicaba que estaría lejos del padre, lo cual no dejaba de ser alentador: " Y vivir lejos de él toda la semana, todavía mejor. " [166]

Pero en el colegio militar también descubre un mundo de encierro y soledad: " ....encerrado entre esas rejas corroídas por la humedad de La Perla, en esos días y noches grises, de tristísima neblina, leí y escribí como no lo había hecho nunca antes y empecé a ser (aunque entonces no lo supiera) un escritor. "[167]

Que lejos de doblegarlo, afirman con fuerza en el narrador personaje, aquellos recursos personales que había aprendido en la infancia, y que cumplían la función de ser fuente de gratificación y de sosiego.

> Esa capacidad de abstraerme de lo circundante para vivir en la fantasía, para recrear con la imaginación las ficciones que me hechizaban, la había tenido desde niño y en esos años de 1950 y 1951, se convirtió en mi estrategia de defensa contra la amargura de estar encerrado, lejos de mi familia (materna), de Miraflores, de las chicas, del barrio, de esas cosas hermosas que disfrutaba en libertad. [168]

Anotemos aquí lo que señala C. Millot , interperlándose sobre el destino de aquellos, que, entre todos, fueron marcados por este *intercambio fatídico* :

> .....por donde la letra llega a sustituír al deseo, heredando su potencia hasta el punto de imponerse sin reserva alguna y conducir, a veces, a la reclusión voluntaria (....) o forzada (....) ¿Cuál es el goce que otorga al acto de escribir el poder de ser preferido a cualquier otro? [169]

[166] Vargas Llosa, Mario. *El pez en el agua*.p.102
[167] Ibid. 104
[168] Ibid. 115
[169] Millot, Catherine. *La vocación del escritor.* p. 7

La cualidad humana del goce tiene sus variantes. Pero como señala la autora, la vinculación entre deseo y acto es un aspecto fundamental, pues está estrechamente ligada con las vicisitudes múltiples de los procesos inconscientes descritos anteriormente, en el imaginario más profundo del narrador personaje.

Para éste, la escritura representará un descubrimiento valioso. Porque entre sus funciones no sólo estará el goce asociado a las reminiscencias de una infancia nostálgica y perdida, sino también el placer de la gratificación estética y el sosiego como un recurso personal inenajenable Pero además, la respuesta a la herida narcisística inflingida por el padre, una estrategia de lucha contra su poder omnímodo, que, curiosamente, será producto de una función de poder asociada justamente a la afirmación de la sexualidad masculina.

El internado del narrador personaje en el colegio Leoncio Prado, será descrito con dureza:

> La aventura leonciopradina no iba a ser lo que yo, malogrado por las novelas, imaginaba, sino algo más prosaico, y que iba a destestar el internado y la vida militar, con sus jerarquías mecánicas determinadas por la cronología, la violencia legitimada que ellas significaban, y todos los ritos, símbolos, retóricas y ceremonias que la forman y que nosotros siendo tan jóvenes(...) comprendíamos a medias....[170]

[170] Vargas Llosa, Mario. *El pez en el agua*.p.104

A la violencia doméstica sufrida, se agregaba ahora una violencia institucionalizada y tolerada a través de la ritualización y la rutina. Frente a un ambiente descrito por el narrador personaje, en el que estaba legitimada la matonería y el abuso, y en el que la escala de valores se regía por el machismo y la virilidad, escribir, era una cualidad no desdeñable: " Escribir, en el colegio, era posible - tolerado y hasta festejado - si se escribía como lo hacía yo: profesionalmente. " [171]

Muy pronto el narrador personaje advierte que sus habilidades literarias son apetecidas por otros. Generalmente cartas de amor que necesitaban sus condiscípulos, y que hacían que lo buscaran y le pagaran el servicio con un bien preciado y además prohibido, como eran los cigarrillos. Pero además, el narrador personaje se da la libertad también de hacerlo gratis, y utilizar la función literaria como un medio de distribuir favores. Hace finalmente una novelita erótica que despierta un " estallido de aprobadoras obscenidades " y que incluso quiere comprársela uno de sus condiscípulos.

Esta función de la escritura tendrá efectos más vastos para el narrador protagonista. Veamos qué significará respecto a la enmancipación parental.

Es un medio conformado por muchachos adolescentes, entre catorce y dieciséis años. Algunos autores denominan a la

[171] Vargas Llosa, Mario. *El pez en el agua*.p.113

adolescencia, la crisis de la metamorfosis. Etapa crucial en los individuos, donde se inicia un proceso de independencia irreductible. G. Carvajal [172] explica, que las exigencias de libertad son tan grandes en los adolescentes, porque necesitan dejar de sentir, definitivamente, que de alguna manera están fusionados o ligados a las imágenes primarias que guiaron las primeras identificaciones infantiles, ya sean éstas positivas o buenas, o negativas y temibles . Se afirman las estructuras yoicas, la personalidad del sujeto y su diferenciación con el mundo de la infancia. Se establecen perfiles propios frente a las figuras de identificación que constituyeron, hasta este momento de la vida, las referencias fundamentales que guiaron su accionar en el medio social.

Para el narrador personaje, las figuras de identificación, o de influencia significativa, como ocurre habitualmente, han sido variadas. Los enunciados textuales señalan a tíos y parientes maternos, así como otros que podemos deducir con la precisión textual: abuelo, madre y padre. Este proceso de diferenciación es complejo y alcanza múltiples aspectos, tanto el de la configuración de las estructuras psíquicas, como también el de situarse como individuos en una cultura dada. Uno de ellos es la capacidad de pensar que va adquiriendo un sello distintivo y organizador. Según Carvajal, es el pensar como:

[172] Carvajal, Guillermo. *Adolecer : la aventura de una metamorfosis.*

....la capacidad de adaptación al mundo externo, de aplazamiento, de organización, de traer a la mente contenidos que ya existían en ella, es decir, de usar la memoria para planear, organizar y en última instancia, para crear, haciendo uso de las experiencias pasadas. [173]

Es una fase de la vida en donde el sujeto va confirmando el perfil de sus propios recursos internos para manejarse en el universo de afuera, en las interacciones sociales, en los retos presentes y en las perspectivas de futuro.

Pero una de sus características fundamentales, y es la que justamente nos interesa relevar, es la importancia que para él tiene la aceptación de su grupo etario. Adolescencia y grupo de pares, o de muchachos de la misma edad con quienes comparte un espacio común de referencia (escuela, barrio, etc;) es el signo clave de esta edad. Compartir el código grupal, no ser rechazado, ser admitido en el grupo de referencia, genera grandes ansiedades y su valor se vive sobredimensionadamente.

El narrador personaje desarrolla el oficio de la escritura, en un medio en donde ésta, bajo ciertas particularidades, representa una manera no sólo de ser aceptado, sino también de conferirle el atributo de la diferencia. Situación que lejos de separarlo grupalmente, como veremos, le otorga un status propio, una singularidad que le da la distinción necesaria como para diferenciarse del líder, pero no para constituirse en rival. Se ubica entonces en una posición que hasta cierto punto, podríamos llamar

[173] Carvajal, Guillermo. *Adolecer: la aventura de una metamorfosis.* p.29

privilegiada. Siendo del grupo, preserva sin embargo su identidad, es necesitado por otros, no tiene que enfrentar la competencia del liderazgo, y tiene recursos individuales de un sesgo poco común que le permiten jugar con la dinámica de pertenencia-independencia grupal, lo que le significa un poder que otros no poseen: " .....escribir cartas de amor y novelitas eróticas no estaba mal visto ni era considerado denigrante o de maricas. La literatura de esas características tenía derecho de ciudad en ese templo al machismo y me ganó fama de excéntrico. " [174]

Este poder que tiene la escritura por el sólo hecho de la singularidad de su ejercicio, tiene el valor suficiente para el narrador personaje, como para hacerlo capaz de defender su derecho a poseerlo, con el recurso de la violencia física, que en el medio grupal leonciopradino es signo natural de afirmación masculina.

> El loco Cox, compañero de año, haciéndose el gracioso, me arrebató un día uno de los tomos de El vizconde de Bragelonne, que yo leía en el descampado frente a las cuadras. Echó a correr y empezó a pasar el libro a otros como una pelota de básquet. Esa fue una de las pocas veces que me trompeé en el colegio, lanzándome sobre él, furibundo, como si en ello me fuera la vida. [175]

La función escritural, la importancia del poder creador para el narrador personaje es una compensación fundamental frente a la herida narcisística. Sin embargo, ahora lo veremos, estableciendo

[174] Vargas Llosa, Mario. *El pez en el agua*.p.114
[175] Ibid. p.116

la estrecha relación entre la magnitud de los efectos de la herida narcisística y el recurso que se le opone a través de la función de la escritura. Para ello nos remitiremos a la noción de obsesión reiterada, y el devenir que ello implicará para el narrador personaje. Mientras la compensación literaria lo autoafirma, la figura paterna continúa siendo una amenaza no sólo potencial, sino real.

Llegado el narrador personaje a los dieciocho años, cada nueva decisión que asume puede significar una reedición de las mismas sensaciones de impotencia y descalificación que, por algún extraño y secreto poder oculto, despierta su interacción con el padre. El narrador personaje cuenta que consigue un empleo más atractivo que otro que el padre le había proporcionado.

> Di la noticia a mi padre lleno de aprensión. Pese que andaba camino de los dieciocho años, el temor ante él reaparecería en esas ocasiones - una sensación paralizante que empequeñecía y anulaba ante mí mismo mis propios argumentos, aún en asuntos en los que estaba seguro de tener razón - así como el malestar cuando él estaba cerca, incluso en las más anodinas situaciones.[176]

Sin embargo, existen otras presiones narcisísticas para el narrador personaje, tan o más poderosas que el temor al padre. Años atrás, cuando aún no había llegado a los catorce años, en plena adolescencia, se atreve a dar un paso de audacia. La situación está relacionada con la imagen corporal y la importancia que ella tiene en la adolescencia. El narrador personaje decide

[176] Vargas Llosa, Mario. *El pez en el agua*.p.254

arreglarse un defecto en la disposición de su dentadura, aspecto que había sido motivo de algunos episodios de burla entre sus compañeros. El tener los primeros vínculos con chicas y algunos episodios de enamoramiento, hacen que la necesidad de corregir su dentadura se convierta en una ambición intensamente acariciada, según la describe. Necesitar recurrir a su padre, constituye uno de los más grandes retos del narrador personaje: " Batallé entre mi soberbia y mi coquetería muchos días, antes de dar ese gran paso, al que, en el fondo tenía por una abyecta abdicación. Pero la coquetería fue más fuerte - debió temblarme la voz - pero se lo pedí. " [177]

Este último párrafo describe que el narcisismo del narrador personaje, con las connotaciones propias que éste adquiere por la edad en que se encuentra, tiene el poder de doblegar la insumisión y rechazo que despierta el padre. El narrador personaje define el reclamo de una función paterna, es decir, recurrir al padre como fuente de satisfacción de alguna necesidad sentida como importante por un hijo, cualquiera que sea la naturaleza del pedido, como " abyecta abdicación ". Que sin embargo realiza. La herida narcisística que significa el padre, puede ser tan intensa como una necesidad narcisística propia. En otros casos, si no existiera la capacidad de una autoafirmación narcisística fortalecida por recursos propios capaces de intentar satisfacerla, o si no existiera

[177] Vargas Llosa, Mario. *El pez en el agua*.p.78

una presión narcisística de tan peculiar intensidad, el sujeto no intentaría el enfrentamiento frente a un fantasma paterno que como hemos visto a lo largo del texto, es de indudable y opresivo peso gravitacional.

El relato particular de esta escena nos permite señalar que la existencia de otras fuentes de suministros narcisísticos para el narrador personaje, puede ser considerada como coadyuvante de sus mecanismos de insumisión, y por lo tanto de resistencia y enfrentamiento al poder, mecanismos que, en este caso particular, refuerzan la potencia de la individuación.

Comparada esta escena con la descrita anteriormente, que se produce años más tarde, observamos que el conflicto entre la carga inconsciente negativa que despierta el padre (daño temido, fantasmas filicidas, etc;) y otras cargas inconscientes positivas de gratificación (ser amado, admirado, etc;) se oponen pero no imponen capitulaciones de uno u otro signo. En otras palabras, en términos de enfrentamiento y dicho de otra manera, el narrador personaje pese a la magnitud de la herida narcisística, tendrá la oportunidad de recurrir a otras fuentes de gratificación que en tanto sean lo suficientemente placenteras, facilitarán el camino de la enmancipación definitiva.

> Y es probable que sin el desprecio de mi progenitor por la literatura, nunca hubiera perseverado yo de manera tan obstinada en lo que era entonces un juego, pero se iría convirtiendo en algo obsesivo y perentorio: una vocación. Si en esos años no hubiera sufrido tanto a su lado, y no hubiera

sentido que aquello era lo que más podía decepcionarlo, probablemente no sería ahora un escritor [178]

Aquí, el narrador personaje hace una asociación entre la función de la escritura, y un atributo de afrenta al padre. Indica además, que ello será un estímulo poderoso para que se convierta en obsesivo y perentorio. Es decir, hay una oposición entre función de la escritura y ofensa paterna que tiene igual magnitud. Ambas, la escritura y la ofensa al padre, persistirán aún muchos años después, ya en la madurez del narrador personaje.

> Cuando nos veíamos (el narrador personaje y el padre) - cada dos, a veces tres años, siempre por muy pocos días - nuestra relación era civil pero helada. Para él siempre fue algo incomprensible que yo llegara a hacerme conocido gracias a mis libros, que se diera a veces con mi retrato y mi nombre en Time o en Los Angeles Times; lo halagaba, sin duda, pero también lo desconcertaba y confundía, y por eso nunca hablamos de mis novelas, hasta nuestra última disputa, la que nos incomunicó del todo hasta su muerte, en enero de 1979. [179]

A lo largo de la interpretación instrumentada de toda esta secuencia del texto, este último párrafo nos resulta especialmente singular, pues define la interacción paterno filial que ya no tendrá ningún otro desenlace posible, pues concluirá con la separación última de ambos, sellada con la muerte paterna.

Es entonces la descripción final de la interacción paterno filial que expresará ese otro sentido que está más allá de lo real, en el ámbito de lo simbólico, plano diferente al manifiesto y evidente. "Incomprensible, desconcertante, confuso " para el padre que el

[178] Vargas Llosa, Mario. *El pez en el agua*.p.101
[179] Ibid. p.340

hijo acceda a " hacerse conocido" , que adquiera la singularidad y el reconocimiento de otros. El poder filial ahora sustituye al poder paterno, lo que equivale, simbólicamente, a una capitulación.

Hasta el momento hemos seguido el hilo conductor de la primera red de asociación (Padre/poder/personaje narrador) ubicando la situación de la figura paterna en la relación triangular: díada parental e hijo, así como la reiteración traumática que ello representa como dinámica de poder entre el antagonismo y la identificación.

A continuación hemos visto cómo la evolución de la relación triangular (con la madre y el padre), y la concomitante reiteración traumática que implicó para el narrador personaje, consolidó una herida narcisística profunda. Hemos identificado además, la función de la escritura en esta constelación de asociaciones. Hemos observado así mismo, cómo la escritura ficcional, o la actividad creadora, actúa como compensación a la herida narcisística. Pero a su vez, esta compensación oscila con la amenaza paterna que es violenta, inclusive potencialmente letal. Sin embargo, el narrador personaje realiza un parricidio . Imaginariamente, desea su desaparición. Es decir, un parricidio simbólico. Simultáneamente, la función de la escritura reedita el espacio de libertad de la infancia, y le asegura al narrador protagonista, un mecanismo satisfactorio de autoafirmación ante el mundo. Fortalecer su individuación social. Hemos resumido aquí la segunda red de asociación simbólica:

Padre/personaje narrador/función escritural. Esta red tiene a su vez dos componentes : el parricidio simbólico y la cristalización de la función imaginativa y escritural.

Antes de pasar a la tercera red de asociación en el acápite siguiente, analizaremos la importancia que tienen las dos redes de asociación simbólicas que acabamos de detallar.

En la primera red de asociación padre/poder/personaje narrador, el rechazo que el padre siente frente a la familia materna es atribuído por el narrador personaje a una carencia, o a una sensación de pérdida. Éste indica que el padre se siente disminuído frente a ellos, y ello es fuente de conflicto constante, afirmando valores que siente antagónicos a dicha familia.

Hemos analogado esta interpretación del narrador personaje, con un sentimiento de envidia atribuido por el hijo al padre. Así este último designa antitéticamente la hombría frente a la mariconería, lo masculino frente a lo femenino, la literatura es parte de la mariconería y la femeneidad, impensables en el *hombrecito* que él quiere hacer del narrador personaje, su hijo.

Hemos citado a Melanie Klein quien nos refiere que la envidia da lugar a la codicia, pero eventualmente ésta puede derivar hacia la envidia de la creatividad de los demás. Creatividad que entendemos como toda posible respuesta de resistencia al poder paterno, o como toda posible fuente de obtención de otras gratificaciones narcisísticas que el objeto de la envidia posee.

Ello produce en el sujeto que se siente objeto de esta envidia, dos sentimientos producto de sus reminiscencias fantasmáticas. Uno de culpa, por poseer atributos capaces de despertarla, y miedo de ser aniquilado por poseerlos. La culpa por ser sujeto de envidia del padre, hemos visto que está a su vez ligada traumáticamente, por la continuidad temporal en que se presentaron, con la reviviscencia del Edipo en la pubertad, el apartamiento de las fuentes de identificación gratificantes de la familia materna y la consolidación de la exclusión del narrador personaje de la díada parental.

Ello despierta deseos simbólicos parricidas reprimidos por la amenaza de castigo que genera la angustia de castración. El deseo parricida es inaceptable y rechazado por un narrador personaje púber que siente que *no se debe odiar a un padre*. La culpa en estas circunstancias, es tan intensa, como el deseo parricida y el miedo despertado está además traumáticamente reforzado por el temor ya no fantasmático sino real, por las reiteradas amenazas parentales de homicidio materno y filicidio.

La herida narcisística inflingida, cuya carga traumática se reitera en las sucesivas escenas que se producen en la interacción parento/filial, despiertan la resistencia y la insumisión en el narrador personaje, como dinámica de poder entre el antagonismo y la identificación, alimentada por la afirmación de ciertos mecanismos adaptativos cuya fuente original son los recursos de

gratificación inenajenables, aprendidos en la primera infancia. El despliegue de la fantasía, esa sensibilidad endopsíquica, de hurgar en la vigilia de la ensoñación, entre la consciencia y el deseo, entre el ejercicio de la lectura y la fabulación como poder demiúrgico sobre los otros, o como refugio frente a la hostilidad exterior.

Pensamos que esta primera red de asociación instala simbólicamente la restitución del goce en la letra. O como diría C. Millot [180] , añade el acto a la letra, y el narrador personaje es elegido por la palabra, en la medida en que es el deseo el que imprime el rumbo. Lo hemos descrito como función de escritura en términos de apaciguamiento y catarsis. Pero también como respuesta a la ofensa y al miedo fantasmático.

En la segunda red de asociación, padre/personaje-narrador/función de la escritura, se consolida la identidad del narrador personaje en la afirmación del camino hacia la enmancipación parental.

El ejercicio de la simbolización ficcional, coincide con la magnitud de la eclosión adolescente, otorgando a los recursos narcisísticos originales, atributos de asertividad sexual masculina y de poder sobre los otros.

La función de la escritura retroalimenta el goce frente al deseo, y a su vez, la eficacia de la convergencia entre letra y deseo se despliega en la elaboración literaria, en las primeras novelitas

[180] Millot, Catherine. *La vocación del escritor.*

eróticas, y por supuesto, en la estrategia de poder librada contra el modelo que el padre quiere hacer del narrador personaje. En adelante, la respuesta frente a los flujos y reflujos de hostilidad parento filial, serán la génesis de la elección del narrador personaje por llegar a ser aquello que será la victoria de su identidad y la capitulación paterna, es decir, asumirse como escritor, tal y como él lo describe, con obsesión y exclusividad. Que simbólicamente, esta reiteración obsesiva puede estar tan ligada al padre fantasmático, como quizás lo fuera el temor al filicidio y el deseo parricida. El párrafo final (" .... y por eso nunca hablamos de mis novelas, hasta nuestra última disputa, la que nos incomunicó del todo hasta su muerte, en enero de 1979 ". [181]) , lo confirma, más allá de los acercamientos o conciliaciones probables - que también son señaladas en los enunciados textuales - el daño narcisístico no fue quizás reparado, pero halló en la elaboración ficcional, el motivo de su permanencia y tal vez en esta vinculación estuvo primariamente cifrado.

3.4 Realidad y ficción en el escritor.

Al referirnos a la función de la escritura, estamos partiendo de los atributos simbólicos del lenguaje, tal y como lo señala E. Sapir: "El lenguaje es un método exclusivamente humano y no instintivo,

[181] Vargas Llosa, Mario. *El pez en el agua*.p.340

de comunicar ideas, emociones y deseos por medio de un sistema de símbolos producidos de manera deliberada. " [182]

La función de la escritura expresa estructuras conceptuales o semánticas que integran el registro simbólico de *El pez en el agua,* lugar en el que hemos focalizado nuestro análisis. Hemos precisado además, en los ítems anteriores de la presente tesis, algunos de sus atributos a través de la decodificación de la secuencia de la *Bildung,* la que es semánticamente más rica en los atributos simbólicos relativos a la función escritural, la función catártica (el acto de escribir produce bienestar en el narrador personaje), y la individuación del sujeto. Ahora veamos las asociaciones que se establecen en la secuencia del episodio político. Una de las primeras funciones de la creación, será el mecanismo sublimatorio que se evidencia en el quehacer literario.

En la secuencia del episodio político, el narrador personaje reflexiona: " En marzo había cumplido cincuenta y un años. Todo parecía indicar que mi vida, agitada desde que nací, transcurriría en adelante más bien tranquila: entre Lima y Londres, dedicada a escribir y con alguna que otra incursión universitaria por Estados Unidos. " [183]

Sin embargo, poco tiempo después, el narrador personaje es tentado para actuar en la política peruana. Esta posibilidad despierta los comentarios de su esposa, Patricia, quien a lo largo de

[182]Sapir, Edward. *El lenguaje*.p.14
[183]Vargas Llosa, Mario. *El pez en el agua*.p.34

la 2da secuencia, se convertirá en un personaje funcional que constantemente establece un contrapunto entre las reflexiones del narrador personaje y las suyas propias. Al respecto, Patricia confronta la tentación política del narrador personaje:

> - Si subes a ese estrado, terminarás haciendo política. Y la literatura se irá al diablo y la familia se irá al diablo también.¿Acaso no sabes lo que es hacer política en este país?(...) ¿Vas a dejar tus libros, la vida cómoda que ahora tienes para hacer política en el Perú? ¿No sabes cómo te lo van a pagar? [184]

La función de la escritura está asociada en los dos párrafos anteriores a la tranquilidad, la estabilidad familiar y la comodidad. Se contrapone en cambio al ejercicio de la actividad política, que produce desasosiego, inestabilidad familiar e ingratitud.

La función catártica del arte fue definida por Aristóteles desde la antigüedad, como una " expurgación de pasiones " [185]. En la tragedia, la expurgación se producía tanto en el espectador que contemplaba la representación dramática, como en quien la realizaba o actuaba. Según la teoría clásica aristotélica, la catarsis se llevaba a cabo por vía del temor y la compasión, ya que ambas pasiones, estando desordenadas en el ánimo del sujeto, se armonizaban y purificaban, encontrando un orden a través de ejercicio artístico.

La función de la catarsis a través del arte, ha sido recogida por otros teóricos contemporáneos como H. R. Jauss, quien la

[184] Vargas Llosa, Mario. *El pez en el agua*. p.42
[185] Aristóteles. *Poética*.p. 49

define como: " El placer de las emociones propias que son capaces de hacer que el oyente o el espectador cambie sus convicciones y libere su estado de ánimo. " [186]

H.R. Jauss recoge los aportes del psicoanálisis señalando que S.Freud actualiza y supera a la vez, la doctrina tradicional del placer catártico, al reconocer que al goce estético se le añade una nueva función, que es el de liberar una fuente de placer ligada a la dimensión inconsciente:

> Se trata de la experiencia estética producida por el resurgir de lo reprimido: el encuentro con los ideales encarnados en los juegos infantiles o con los deseos celosamente guardados y, por consiguiente, el feliz reconocimiento de experiencias olvidades y de tiempos perdidos. [187]

De tal manera que el placer despertado por la función escritural en el narrador personaje, no sólo estaría ligada a un hecho fáctico y presente, sino también a la implicancia histórica de sus pulsiones.

S. Freud denunciaba que en el artista existía una impotencia para satisfacerse de la realidad y que ello originaba un repliegue sobre la experiencia imaginativa. Este repliegue es posible gracias a la capacidad de sublimación del individuo, a través de la cual se procesa la intensidad de pulsiones internas, las que originalmente desde la infancia, pudieron haber tenido una dirección sexual, pero

[186] Jauss, Hans Robert. *Experiencia estética y hermenéutica literaria*.p. 75.
[187] Ibid.p. 75

que a través de la socialización y el desarrollo del individuo, se colocan al servicio de la cultura.

S. Freud resume este mecanismo a través de una definición formulada en 1932: " Llamamos sublimación, a cierto tipo de modificación (en la pulsión) del fin y del cambio de objeto, en el cual entra en consideración nuestra valoración social. " [188]

La noción de sublimación explica la persistencia y gratificación de ciertos tipos de actividades tales como la creación artística, la investigación intelectual, y , en general, actividades a las cuales una determinada sociedad concede gran valor.

Con mayor énfasis, C. Millot [189] señala que en la escritura el trabajo sobre el lenguaje activa un mecanismo sublimatorio o amortiguador y transformador de una crisis del sujeto, desplegando y agotando la angustia gracias al trabajo literario, especialmente en lo que se denomina el estilo. De esta manera, el espacio donde se trabaja el estilo, sería el lugar virtual de la sublimación.

El estilo, por una parte, tiene que ver con las cualidades morfológicas de la lengua. Con la posibilidad o no de que ésta pueda crear palabras compuestas, con su estructura analítica o sintética, con las posibles posiciones de las palabras en determinados órdenes al interior de una frase. Pero básicamente, el escritor hace una utilización peculiar de los esquemas formales

[188] Freud, Sigmund. " Nuevas lecciones introductorias al psicoanálisis ". pp.832-833 (paréntesis nuestro) ; La Planche, Jean y Pontalis, Jean Bertrand. *Diccionario de Psicoanálisis.* p.436.
[189] Millot, Catherine. *La vocación del escritor.*

básicos de la lengua, y los aprovecha para crear sobre ellos nuevas formas [190] . El estilo, es un atributo artístico esencialmente individual. Es el aspecto en el que fluye el acento personal del artista en la lengua.

Una y otra vez, el escritor se confronta con las palabras, con su sonoridad, su ritmo, su disposición sintáctica, delimita una estructura argumental, selecciona los personajes, y en esta actividad va construyendo el estilo en el trabajo artístico del lenguaje. Al respecto, señala G. Mounin:

> Cuando hay elaboración, el sentido de la palabra no permite imaginar que el autor no sea consciente de lo que hace. Sin embargo Martinet, siempre vigilante añade a continuación : el estilo supone una elaboración, inconsciente e intuitiva quizá, en ocasiones, pero indispensable. Y también Jakobson, tras haber definido el estilo por la consideración del mensaje como mensaje, como el acento puesto sobre el mensaje en su calidad de tal, añade, casi inmediatamente, que esta función poética está siempre íntimamente ligada a la función emotiva del lenguaje- es decir a algo no siempre controlado por la actividad consciente del sujeto, al menos desde tan cerca. [191]

Función emotiva, particularmente en lo que A. Martinet [192] denomina las connotaciones , o el empleo que un sujeto hace de una palabra que no corresponde a la experiencia de todos los usuarios de esa palabra en esa lengua. Así, el estilo connota la experiencia de una persona, siendo lo que se conoce como la singularidad del artista.

[190] Sapir, Edward. *El lenguaje*
[191] Mounin, Georges. *Claves para la lingüistica*.p.135
[192] Martinet, André. *La linguística. Guía alfabética*.

El estilo no se va configurando en la redacción del primer borrador de un escritor, sino en la corrección incesante y múltiple del texto literario. Es en ese proceso en que se genera el mecanismo sublimatorio, y donde la función simbólica de la escritura adquiere una gran intensidad. En el narrador personaje, de pronto, la función sublimatoria es dejada de lado. Aparece la tentación de la actividad política como antitética a la función escritural. Ello produce dudas, genera la necesidad de tomar decisiones. La actividad política se revela con la insospechada capacidad de competir con la poderosa función simbólica sublimatoria. El narrador personaje retrocede en su decisión de participar en la vida política del Perú : " Regresaba a mi escritorio y a mis libros. Pero nadie me lo creyó, empezando por mi mujer. Yo tampoco me lo creí. " [193]

La política ejerce sobre el narrador personaje una atracción difícil de soslayar. Aún a pesar de haber decidido finalmente, presentarse como candidato presidencial, sus dudas y titubeos son persistentes cuando se presentan las dificultades, o cuando la realidad resulta desesperanzadora, como el episodio en que el narrador personaje se desengaña de los aliados políticos que lo acompañarán en la campaña electoral:

> Mi reacción primera fue decir : no voy (de candidato presidencial) No sirvo para esto. Me he equivocado. No sé hacerlo y tampoco me gusta. Estos meses han sido más que

[193] Vargas Llosa, Mario. *El pez en el agua*.p.79

suficientes para darme cuenta. Me quedo con mis libros y mis papeles, de los que no debí apartarme nunca. [194]

A despecho del párrafo anterior, el narrador personaje regresará de nuevo a la actividad política, y volverá a intentar renunciar, y lo hará en varias oportunidades, siempre anteponiendo la política a la actividad literaria, como si esta última fuera más que un oficio, un refugio.

Es decir, el narrador personaje intenta siempre preservar la función simbólica de la escritura:

> Desde que comenzó mi vida política tomé una decisión : no voy a dejar de leer ni de escribir siquiera un par de horas al día. Aun si soy presidente. Fue una decisión sólo en parte egoísta. También, dictada por el convencimiento de que lo que quería hacer, lo haría mejor si conservaba un espacio personal, amurallado contra la política, hecho de ideas, reflexiones, sueños y trabajo intelectual [195].

Otro aspecto relevante en la segunda secuencia, es la confrontación constante de la realidad empírica con la ficción.

> En cuanto a escribir, me fue imposible. Quiero decir, escribir ficciones. No era sólo la falta de tiempo. Me era imposible concentrarme, abandonarme a la fantasía, alcanzar ese estado de ruptura con lo circundante que es lo formidable de escribir novelas o teatro. Interferían preocupaciones impuras, inmediatas, y no había manera de escapar a la agobiante actualidad. [196]

La posibilidad de hacer ficción literaria, y por lo tanto, de ejercer la función simbólica escritural, no es posible. El narrador personaje ha señalado en el párrafo anterior, que al no hacerlo,

[194] Vargas Llosa, Mario. *El pez en el agua* p. 98
[195] Ibid. p. 211
[196] Ibid.p.211

cualquier actividad - en este caso la política- quedaría afectada, pues se perdería la posibilidad de las " reflexiones " , pero tal vez, lo más importante, los " sueños " , expresión del deseo y de la fantasía.

Esa diferencia entre realidad (actividad política) y ficción (actividad literaria), tiene atributos antitéticamente adjetivados:

> Y en las noches, antes de dormir, leía poesía, siempre a los clásicos del Siglo de Oro, y la mayor parte de las veces a Góngora. Era un baño lustral, cada vez, aunque fuera sólo por media hora, salir de las discusiones, las conspiraciones, las intrigas y las invectivas y ser huésped de un mundo perfecto, desasido de toda actualidad, resplandeciente de armonía, habitado por ninfas y villanos literarios a más no poder y por monstruos mitológicos, que se movían en paisajes quintaesenciales, entre referencias a las fabulaciones griegas y romanas, música sutil y arquitecturas depuradas. [197]

La ficción configura un orden (" mundo perfecto ") y una estructura paralela al mundo real (" discusiones, conspiraciones, intrigas e invectivas "). Hay una concepción implícita en ello, que no sólo enuncia la función representativa de la literatura, sino además su autonomía (" desasido de toda actualidad "). La función de la escritura, expresa la necesidad de un orden ficcional frente al desorden real del mundo. Esto traerá como consecuencia la concepción del producto artístico como una " mentira verdadera"[198]. El producto artístico tendrá entonces su propia verdad:

> Había leído a Góngora, desde mis años universitarios, con admiración algo distante; su perfección me parecía algo

[197] Vargas Llosa, Mario. *El pez en el agua*.p.212 .Subrayado nuestro.
[198] Sobrevilla, David. " La nueva teoría de la novela de Mario Vargas Llosa".

> inhumana y su mundo demasiado cerebral y quimérico. Pero entre 1987 y 1990 cuánto le agradecí haber erigido ese enclave desactualizado y barroco , suspendido en las alturas más egregias del intelecto y la sensibilidad, emancipado de lo feo, de lo mezquino, de lo mediocre, de ese tramado sórdido en que se dibuja la vida cotidiana para la mayoría de los mortales. [199]

Verdad ilusoria, como convención literaria, y que en la ficción supera lo deleznable del mundo real. A partir de este momento, el juego "realidad " opuesta a la " ficción ", produce equivalencias cuyos límites se difuminan en el acontecer del plano de la historia:"El APRA y el gobierno desencadenan entonces contra mí, en Iquitos, una campaña descomunal, y, strictu senso, literaria. (...) Las loretanas, que eran la mayoría de mis oyentes, mostraron mejor humor que mis adversarios, riéndose con mis anécdotas, sobre aquella ficción. " [200]

El narrador personaje hace del hecho social una ficción, y viceversa.

> Cuando subí al escritorio - también con las persianas bajas para evitar las miradas de la calle - allí estaba el arzobispo echando una ojeada a los estantes. La media hora o tres cuartos de hora que conversamos ha quedado en mi memoria confundida con algunos de los episodios más inusuales de las buenas novelas que he leído. [201]

A pesar que el narrador personaje intenta, débilmente, establecer diferencias entre la fantasía literaria y la realidad, también los personajes del mundo concreto parecieran brotar del mundo fantástico.

[199]Vargas Llosa, Mario. *El pez en el agua*.p.212
[200] Ibid.p 81.Subrayado nuestro.
[201] Ibid.p.484 Subrayado nuestro.

> Javier, que los lectores de mis libros de alguna manera conocen, pues - con las distancias que separan ficción y realidad- me había servido de modelo para el Javier de mis primeros cuentos y de La tía Julia y el escribidor, había hecho una destacada carrera como economista y ocupado importantes cargos políticos [202]

Es una constante en la secuencia del episodio político, el que las acciones, personajes e historia, oscilan entre una y otra frontera:

> Desde muy joven he vivido fascinado con la ficción porque mi vocación me ha hecho muy sensible a ese fenómeno. (...) Tal vez porque es una necesidad irresistible que la especie humana trata de aplacar de cualquier modo y aun por conductos inimaginables, la ficción aparece por doquier, despunta en la religión y en la ciencia y en las actividades más aparentemente vacunadas contra ella. La política, sobre todo en países donde la ignorancia y las pasiones juegan un papel tan importante en ella como el Perú, es uno de esos campos abonados para que lo ficticio, lo imaginario echen raíces. [203]

Siguiendo las reflexiones de C. Millot [204], el escritor realizaría la recuperación del objeto de goce (de cualidad fantasmática y ligado a las identificaciones parentales primitivas) a través de esa actividad sublimatoria, denominada estilo literario. Pero en el narrador personaje la actividad literaria se opone a la actividad política, así como se realiza la oposición ficción/realidad.

Pareciera que en esta lucha de disyunciones el ejercicio de la política pudiera cumplir una función sustitutoria de carácter sublimatorio, y de la misma intensidad que la función de la

[202] Vargas Llosa, Mario. *El pez en el agua.* p.367. Subrayado nuestro.
[203] Ibid.p. 361
[204] Millot, Catherine. *La vocación del escritor.*

escritura en la medida en que es capaz de oponerse a ella, como hemos mencionado anteriormente. ¿Cuál es la virtud de la política que hace posible la competencia con la función de la escritura? tal vez el siguiente párrafo pueda ilustrar la respuesta:

> Michel Leiris comparó el arte de escribir con una tauromaquia, bella alegoría para expresar el riesgo que debería estar dispuesto a correr el poeta o el prosista a la hora de enfrentarse a la página en blanco. Pero la imagen conviene todavía mejor al político que, desde lo alto de unas tablas, un balcón o el atrio de una iglesia, encara a una multitud enfervorizada. Lo que tiene al frente es algo tan rotundo como un toro de Lidia,temible y al mismo tiempo tan ingenuo y manejable que puede ser llevado y traído por él si sabe mover con destreza el trapo rojo de la entonación y el ademán [205]

Aquí, la función de la escritura es análoga a la función política, y ambas se conciben como un enfrentamiento. Esto no es más que la oposición de poder amo/esclavo o dominador/dominado. Es el poder lo que está en juego en las disyunciones hasta ahora establecidas : ficción/realidad, actividad literaria/actividad política, página en blanco/muchedumbre seducible.

M. Foucault [206] señala que el ejercicio del poder es una manera para algunos de estructurar el campo posible de acción de otros. El poder existe sólo en acto, y son las relaciones de poder entre las personas o grupos de individuos las que lo expresan. Acto de dominación ficcional en la función escritural que estructura la acción de un mundo en el plano de la historia literaria, y acto de

[205] Vargas Llosa, Mario. *El pez en el agua*.p.. 173
[206] Foucault, Michel.*El poder: cuatro conferencias*.

dominación en la contienda política frente a los adversarios o al público expectante.

Recordemos que inicialmente, se planteó la primera asociación actividad escritural/comodidad/estabilidad familiar como opuesta a la asociación actividad política/desasosiego/ inestabilidad familiar/ingratitud. El narrador personaje incluso llega a decir que percibía un futuro tranquilo cuando aún no se presentaba la oportunidad de ser candidato presidencial. Sin embargo, el narrador personaje finalmente opta por la segunda asociación, por el desasosiego, pero también, como acabamos de ver, por el poder ya no sólo ficcional, sino el real, es decir, aspirar al cargo de presidente del Perú, es tener el poder máximo, como lo es el del demiurgo que crea. ¿Por qué? ¿Por qué abandonar la función escritural, la tranquilidad, el sosiego?

J. Lacan señala que el deseo, entendido como pulsión fantasmática nunca satisfecha, por definición, elude el principio de realidad [207]. En esta perspectiva, el Yo, entelequia reguladora de la vida cotidiana entre el mundo externo y el interno, cumple una función de ocultación. En los siguientes párrafos, podemos desarrollar el análisis de esta función de ocultación del deseo:

> Así comenzó esta historia. Desde entonces, cada vez que me han preguntado por qué estuve dispuesto a dejar mi vocación de escritor por la política, he respondido : Por una razón moral. Porque las circunstancias me pusieron en una situación de liderazgo en un momento crítico de la vida de mi país. Porque me pareció que se presentaba la oportunidad de

[207] Lacan, Jacques. *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis.*

hacer, con el apoyo de una mayoría, las reformas liberales que, desde comienzos de los años setenta, yo defendía en artículos y polémicas como necesarias para salvar al Perú. [208]

Propósitos loables y casi mesiánicos. Sin embargo, como hemos visto al principio, el contrapunto de Patricia, su esposa, enuncia lo oculto:

Pero alguien que me conoce tanto como yo, o acaso mejor, Patricia, no lo cree así. La obligación moral no fue lo decisivo - dice ella -. " Fue la aventura, la ilusión de vivir una experiencia llena de excitación y de riesgo. De escribir, en la vida real, la gran novela" [209]

Y más adelante, el narrador personaje señala:

Tal vez tiene razón. Es verdad que si la presidencia del Perú no hubiera sido, como le dije bromeando a un periodista, el oficio más peligroso del mundo, jamás hubiera sido candidato. (.....) Siempre he creído que escribir novelas ha sido, en mi caso, una manera de vivir las muchas vidas - las muchas aventuras - que hubiera querido tener, y no descarto que, en ese fondo oscuro donde se traman nuestros actos, fuera la tentación de la aventura, antes que ningún altruismo, lo que me empujara a la política profesional. [210]

El fondo oscuro pareciera ser el lugar involuntario, aquel que proviene de las profundidades del inconsciente. Y así como para el narrador personaje, la función de la escritura fue el poder esgrimido exitosamente contra el padre en la secuencia de la *Bildung* de *El pez en el agua*, la actividad política, pareciera ser la última batalla en donde el narrador personaje espera repetir la victoria sobre el padre para *salvar* al Perú. País que representa, simbólicamente,

[208] Vargas Llosa, Mario. *El pez en el agua*.p.46 Subrayado nuestro.
[209] Ibid. p. 46
[210] Ibid. p.46 Subrayado nuestro.

tensiones fantasmáticas de intensas cargas afectivas contradictorias:

> Aunque nací en el Perú (...) mi vocación es de un cosmopolita y un apátrida, que siempre detestó el nacionalismo y que, desde joven, creyó que, si no había manera de disolver las fronteras y sacudirse la etiqueta de una nacionalidad, ésta debe ser elegida, no impuesta.(...) He vivido mucho en el extranjero y nunca me he sentido un forastero total en ninguna parte. Pese a ello, las relaciones que tengo con el país donde nací son más entrañables que con los otros, incluso aquellos en los que he llegado a sentirme en mi casa, como España, Francia o Inglaterra. No sé por qué es así, y en todo caso no es por una cuestión de principio. Pero lo que ocurre en el Perú me afecta más, me irrita más, que lo que sucede en otras partes, y, de una manera que no podría justificar, siento que hay entre mí y los peruanos algo que, para bien y para mal - sobre todo para mal - parece atarme a ellos de modo irrompible. [211]

El narrador personaje expresa que no sólo fue la tentación de la aventura lo que hizo que asumiera la opción política. También admite un compromiso moral que lo llevó a ella. Y lo explica por las ambivalencias que en él despierta el Perú. Relación de amor-odio, de bien-mal, motivo de mortificación, de exasperación y de tristeza.

Aquí, la función escritural, conduce al narrador personaje a través de la frágil línea divisoria entre ficción y realidad, y lo lleva, *en la vida real,* (a) *escribir la gran novela*. Pero el propósito fracasa, y nuestro protagonista es derrotado en la contienda política.

La realidad le demuestra que no es posible reeditar la victoria simbólica sobre el padre, y lo que ello representa como afirmación

[211] Vargas Llosa, Mario. *El pez en el agua*.p.47

del narcisismo, a través del terreno electoral y político. Como no puede desprenderse de la filiación paterna, porque la lleva internalizada desde las imagos infantiles según hemos visto en la *Bildung*, tampoco podrá desprenderse de su nacionalidad, como metáfora de su origen y también arraigada en las profundidades de éstas imagos originales.

En ambas contiendas, contra la omnipresencia paterna en la primera secuencia, y contra la omnipresencia de la nacionalidad en la segunda, los resultados son análogos: la función escritural termina vencedora como fuente inagotable de goce y gratificación. Aunque amargamente, la conciencia del narrador personaje confirma que sólo la letra sustituye al deseo. O quizás, que el narrador personaje no podrá nunca derrotar al deseo, ni oponérsele, en el lugar donde éste ha sido inscrito.

Es así que esta vida, tal y como ha sido contada, termina en un fracaso político que parece reeditar antiguos fracasos. Pero un fracaso que es pretexto también, a fin de cuentas, para reeditar una vez más, en el acto de escribir, la puesta del sí mismo en la escena literaria, pues como dice G.Gusdorf, una vida que se cuenta es "...la apuesta existencial en una partida que, en realidad, no puede ser perdida ni ganada. La creación artística es una lucha con el ángel, en la que tanto el creador como su enemigo están seguros

de vencer. El creador lucha contra su sombra, con la única seguridad de que jamás la podrá apresar " [212].



[212] Gusdorf, Georges. " Condiciones y límites de la autobiografía ". p. 17

Conclusiones

A partir de lo expuesto en la presente investigación, podemos formular las siguientes conclusiones .

1. *El pez en el agua* constituye un aporte en la producción artística de M. Vargas Llosa y especialmente para la vertiente de estudios autobiográficos peruanos, en la medida en que muestra una semántica rica y compleja de la estructura imaginaria que se desprende de los textos autobiográficos.
2. A través del estudio de segmentos narrativos reiterados, se puede arribar a un sentido explicativo de la organización simbólica textual gracias a los presupuestos de la psicocrítica.
3. Consecuentemente, el análisis psicocrítico permite explorar una gran dimensión de significados respecto al proceso de creación artística en esta obra de M. Vargas Llosa en particular, encontrándose que en *El pez en el agua,* las acciones dramáticas y la caracterización de personajes se articulan en un entramado simbólico a través de 89 segmentos narrativos y tres redes de asociación simbólicas.
4. A partir del análisis de estas redes de asociación, podemos afirmar que *El pez en el agua* es una obra singular en la producción vargasllosiana, porque tiene como uno de los temas más importantes, no sólo la historia de un conflicto

con la figura paterna, sino además la asociación entre este conflicto y el proceso de creación artística, así como sus potencialidades catárticas. El simbolismo de la figura paterna se reedita en hechos cruciales de la adultez, los que vividos a través de la lucha y el fracaso de la contienda política se convierten en una oportunidad más para reafirmar la función catártica literaria.

5. El análisis textual permite demostrar la relación existente entre hechos traumáticos y la función de la catarsis como parte del proceso de creación literaria, la misma que significa fuente de goce y placer estéticos.
6. En ese sentido, en *El pez en el agua*, el discurso literario no sólo nos muestra las reminiscencias de una infancia nostálgica y perdida, sino también el recurso personal e inenajenable, del acto de comunicación que constituye la experiencia literaria.
7. Cabe destacar, además, que el texto nos permite establecer la función de la escritura a través del análisis de las relaciones entre el oficio literario y las experiencias vitales del narrador protagonista; entre los hechos sociales y las experiencias ficticias; entre el arte de escribir y la actividad política; entre personajes reales y personajes ficticios.
8. Estas analogías y correlaciones en el oficio del escritor que nos muestra *El pez en el agua*, nos permiten inferir que el

producto artístico tiene una virtualidad de *verdad* como convención literaria, que supera a la realidad empírica en el proceso imaginativo, y que constituye una fuente de motivación para el creador.

9. Las conclusiones mencionadas son los rasgos distintivos de *El pez en el agua* que nos permiten arribar a una poética de la función catártica literaria.

10. Otro de los aspectos significativos de esta obra en particular, es que el contenido simbólico más complejo está en una de las secuencias textuales, la de la historia formativa o *Bildung*, la que concentra notablemente el conflicto con el padre, mientras que la secuencia del episodio político aparece con contenidos menos relevantes respecto al ser del escritor y el proceso creador.

11. Además existen comentarios críticos que señalan claramente cómo la secuencia de la *Bildung* o de la formación de un escritor en ciernes, es el aspecto del libro que más incita a la lectura, y el que más comentarios e interrogantes ha levantado. Se ha mencionado incluso, que no se había tratado antes en la literatura peruana, de una manera tan nítida y descarnada, el enfrentamiento de un hijo con el padre. Es decir, el abordaje literario de un Edipo mítico capaz de evocar otros fenómenos semejantes en la tradición literaria europea, como la carta de F. Kafka a su padre.

12. Por lo dicho, podemos afirmar que tanto el plano de la historia como el plano de la expresión de *El pez en el agua*, reactualizan en el lector dimensiones comunicacionales míticas. De tal manera que las figuras, los declives entre ambas secuencias, los cortes temporales y espaciales, las interacciones dramáticas de los personajes, son parte de una conveniente arquitectura textual que genera tensiones en la hermenéutica de la lectura a través de la superposición y contrapunto de las dos secuencias narrativas, que si bien transcurren en paralelo, están asociadas a través de redes simbólicas, expandiendo los significados de la historia narrada.

13. Si bien los tópicos vargasllosianos han abundado en la temática del poder, este ha sido tradicionalmente abordado a través de imaginarios políticos y sociales. La urdimbre doméstica del poder en la oposición hijo/padre con sus violencias (incluidas las familiares de todos los órdenes), también es otro de los tópicos novedosos en *El pez en el agua.* Ya hemos mencionado en la introducción de esta investigación, que el tópico fue abordado bajo un tratamiento diferente - y en el contexto de la ficción - en la novela *La tía Julia y el escribidor .*

14. En cambio, *El pez en el agua* tiene la posibilidad de hacernos dilucidar el juego de tensiones que resultan del

ejercicio del poder paterno: poder/resistencia/insumisión, y la compensación que significa el fenómeno de la creación artística como acto de rebeldía, protesta y libertad humanas.

15. El texto examinado describe constantes comunes al discurso autobiográfico : la Escena de Lectura, la constelación de figuras significativas de la infancia, la reedición de conflictos edípicos, así como los procesos de individuación de un escritor en ciernes entre otros, enriqueciendo la comprensión de los niveles de sentido analizables en el texto. Asimismo, la secuencia de la crónica política confirma la preeminencia del acto escritural y del proceso de creación como respuesta frente a las insatisfacciones que produce la realidad empírica.

16. *El pez en el agua* nos muestra también, como pocas veces se ha hecho en la literatura peruana, los pliegues de la catarsis y la sublimación como mecanismo psíquico de la actividad imaginativa creadora, pliegues que a los ojos de un lector de primer orden, o lector promedio (el generalmente llamado gran público lector), podrían permanecer ocultos, y apenas sugeridos a través del *delectare* horaciano.

BIBLIOGRAFÍA

- Aristóteles. *Poética*. Buenos Aires: Ed. Emecé, 1962.
- Arfuch, Leonor. *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. México: FCE, 2002.
- Angvik , Birger. *La ausencia de la forma da forma a la crítica que forma el canon literario peruano.* Lima : Fondo editorial de la PUCP, 1999.
- Armas Marcelo, J.J. *Vargas Llosa. El vicio de escribir.* Madrid: Ed. Alfaguara, 2002.
- Bachelard, Gastón. *La poética de la ensoñación*. México: FCE, 1997.
- Bellenger, Yvonne. " Écrits intimes ".*Magazine littéraire*. Nº 252 – 253 (1988) : 20-22.
- Bruce, Jorge. . " La premodernidad reflejada en el agua" . *Márgenes*. Año VI, Nº 12 (1994) : 55-74.
- Carvajal, Guillermo. *Adolecer : la aventura de una metamorfosis.* Bogotá: Editorial Tiresias, 1993.
- Chatman, Seymour. *Historia y discurso.* Madrid : Ed. Taurus, 1990.
- Chocano, José Santos. *Memorias : las mil y una aventuras*. Santiago de Chile: Editorial Nacimiento, 1940.
- Clancier, Anne. *Psicoanálisis, literatura, crítica*.Madrid:Cátedra, 1979.

- Coaguila, Jorge. *Ribeyro. La palabra inmortal.* Lima: Jaime Campodónico Editor, 1992.
- Eakin, Paul John. " Autoinvención en la autobiografía : el momento del lenguaje ". Ed. Ángel Loureiro. *Suplemento Anthropos* . Nº29 (1991): 79-93.
- Eco, Umberto. *Seis paseos por los bosques narrativos.* Lumen:Barcelona, 1996.
- Eco, Umberto. *Lector in fabula.* Barcelona: Lumen, 1987.
- Estébanez Calderón , Demetrio. *Diccionario de términos literarios.* Madrid: Alianza Editorial, 1999.
- Foucault, Michel.. *El poder: cuatro conferencias*. México: Ed. Univ. Autónoma de México, 1989.
- Freud, Sigmund. " Nuevas lecciones introductorias al psicoanálisis ". En *Obras completas.* Tomo II. Madrid: Ed. Biblioteca Nueva, 1958.
- Gálvez, Marina. *La novela hispanoamericana contemporánea*. Madrid: Taurus, 1992.
- García Berrio, Antonio. *Teoría de la literatura.* Madrid: Cátedra, 1989.
- Ghibelini, Mario. " Vuelo de libelo. Que ha-ble, que ha-ble....Vargas Llosa ante el trance imposible de admitir que se equivocó con Toledo ". *Somos* ,suplemento de *El Comercio.* Año XVI ; Nº 890 (2003).

- Gnutzmann, Rita. *Cómo leer a Mario Vargas Llosa.* Madrid: Júcar, 1992.
- Gusdorf, Georges. " De l'autobiographie initiatique au genre littéraire ". *Revue d'Histoire Littéraire de la France.* (1975). Noviembre- Diciembre.
- Gusdorf, Georges. " Condiciones y límites de la autobiografía ". Ed. Ángel Loureiro. *Suplemento Anthropos.* Nº 29 (1991): 9- 18.
- Hernández, Francisco Javier. *Y ese hombre seré yo.* Murcia : Universidad de Murcia, 1993.
- Hernández, Roberto y Fernández, Carlos. *Metodología de la investigación.* México: McGraw Hill, 1997.
- Jauss, Hans Robert. *La historia de la literatura como provocación.* Barcelona: Ediciones Península, 1976.
- Jauss, Hans Robert. *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Madrid:Ed. Taurus, 1986.
- Klein, Melanie. *Envy and gratitude*. Londres: Ed. Tavistock, 1958.
- Kouroupakis, Ariane. y Werli, Laurence. " Autofiction en question ". 23 Noviembre del 2003. Website perteneciente a la Universidad de Rennes 2, Francia. Disponible en: http://www.uhb.fr/alc/cellam/soi-disant/01Question/Analyse/intro.html.

- Lacan, Jacques. *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis.* Buenos Aires: Paidos, 1987.
- Lacan, Jacques._ " Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je" . *Revue Française de Psychanalise ;* Año XIII ; Nº 4 (1949); 449 - 455.
- La Planche, Jean y Pontalis, Jean Bertrand. *Diccionario de Psicoanálisis.* Barcelona: Editorial Labor, 1971.
- Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique.* Nueva edición aumentada. París: Ed. Seuil, 1996.
- Lejeune, Philippe . " Pour l'autobiographie " . *Magazine littéraire.* Nº409 (2002): 20-23.
- Lejeune, Philippe. *Je est un autre. L'autobiographie de la littérature aux médias.* París:Éditions du Seuil, 1980.
- Le Pape, Pierre. " Candide candidat. Les mésaventures de Mario Vargas Llosa dans la fosse aux lions politicienne". *Le Monde Hebdomadaire.* Jueves 9 de febrero (1995).
- Lévi – Strauss, Claude. *Las estructuras elementales del parentesco.* Buenos Aires: Paidós, 1969.
- Mauron, Charles. *Des Métaphores Obsèdantes au Mythe Personnel. Introduction á la Psychocritique.* París : Librairie José Corti, 1998.
- Mauron, Charles. *Psicocrítica del género cómico.* Madrid: ARCO/LIBROS, 1998.

- Marchese, Antonio y Forradellas, Joaquín. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ed. Ariel, 1998.
- Martos, Marco. " El pez en el agua de Mario Vargas Llosa : relaciones simbólicas con el Perú y su gente " . Ponencia presentada en Encuentro de Literatura Peruana organizado por la Universidad de Lima; Lima, 1993. (Inédito).
- Martinet, André. *La linguística. Guía alfabética*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1969.
- Millot, Catherine. *La vocación del escritor.* Buenos Aires: Ed. Ariel,1993.
- Molloy, Sylvia. *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica.* México: FCE, 1996.
- Montremy, Jean Maurice . " L'aventure de l'autofiction". *Magazine littéraire*; Nº409 (2002) :62-65.
- Mounin, Georges. *Claves para la lingüistica*. Barcelona: Ed. Anagrama,1969.
- Ollé – Laprune, Philippe. " Yo no es otro " . *Revista Fractal*. Nº 18 . 16 Noviembre del 2003. Website perteneciente a Revista Fractal. Disponible en : http://www.fractal.com.mx
- Oviedo, José Miguel. *Mario Vargas Llosa : la invención de una realidad.* Barcelona : Seix Barral – Biblioteca Breve, 1982.
- Reis, Carlos. *Fundamentos y técnicas del análisis literario.* Madrid: Ed. Gredos, 1985.

- Ribeyro, Julio Ramón. *La caza sutil.* Lima : Editorial Milla Batres, 1976.
- Richard, Lionel. " Kafka: un procès avec lui-meme ". *Magazine littéraire*. Nº252 –253 (1988): 76-77.
- Rossman, Charles y Friedman, Alan Warren. *Mario Vargas Llosa, estudios críticos.* Madrid: Alambra, 1983.
- Rousseau , Jean – Jacques. *Las confesiones*. Madrid: Alianza, 1997.
- Santullo Barrio, Fernando. y La Torre, Andrea. "Ideas radicales de Occidente" . 5 de Noviembre del 2003. Website perteneciente a Henciclopedia Orq. Uruguay. Disponible en: http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Santullo/Castoriadis.htm
- Sapir, Edward. *El lenguaje.* México: Ed. FCEF, 1966.
- Sauvat, Catherine. " Thomas Mann: chroniques de la vie ordinaire ". *Magazine littéraire* ; Nº252 –253 (1988):80-81.
- Sobrevilla, David. " La nueva teoría de la novela de Mario Vargas Llosa". *Cuadernos hispanoamericanos* ; Nº 496 (1996):58-71.
- Todorov, Tzvetan. " Las categorías del relato literario ". En : varios, *Análisis estructural del relato.* Buenos Aires : Tiempo Nuevo, 1972.
- Todorov, Tzvetan. " El origen de los géneros ". En : *Teoría de los géneros literarios.* Madrid: Arco/libros, 1988.

- Todorov, Tzvetan. *Théories du symbole.* Paris: Éditions du Seuil, 1977.
- Vargas Llosa, Mario. *El pez en el agua*. *Memorias*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1993.
- Vargas Llosa, Mario. *El pez en el agua. Memorias.* Serie: crónicas contemporáneas. Lima : PEISA, 2002.
- Viart, Dominique. " Dime quién te obsesiona. Paradojas de lo autobiográfico". *Cuadernos Hispanoamericanos* ; Nº 621(2002):63-74.
- Wajsbrot, Cécile. " Mansfield – Wolf: solitude de l'ecrivain de fond". *Magazine littéraire* ; Nº252–253 (1988):64-65.
- Zorrilla, Zein. *Vargas Llosa y su demonio mayor. La sombra del padre.* Lima: Lluvia editores,2000.


REGVM IN PERV. S.M ACADEMIA S. MARCI VRBIS
VLT
PLVS
RA