

LA BÚSQUEDA DE LA VERDAD CONDUCE AL FRACASO:  
ANÁLISIS SOCIAL Y NARRATOLÓGICO DE  
*¿QUIÉN MATÓ A PALOMINO MOLERO?* DE  
MARIO VARGAS LLOSA

LUIS A. ABANTO ROJAS. 600709

THÈSE DE MAÎTRISE

Directeur: professeur J. Guillermo Renart

Département de langues et littératures modernes

Université d'Ottawa.

© Luis Abanto Ottawa, Canada, 1996



National Library  
of Canada

Acquisitions and  
Bibliographic Services Branch

395 Wellington Street  
Ottawa, Ontario  
K1A 0N4

Bibliothèque nationale  
du Canada

Direction des acquisitions et  
des services bibliographiques

395, rue Wellington  
Ottawa (Ontario)  
K1A 0N4

*Your file* *Votre référence*

*Our file* *Notre référence*

**The author has granted an irrevocable non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of his/her thesis by any means and in any form or format, making this thesis available to interested persons.**

**L'auteur a accordé une licence irrévocable et non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de sa thèse de quelque manière et sous quelque forme que ce soit pour mettre des exemplaires de cette thèse à la disposition des personnes intéressées.**

**The author retains ownership of the copyright in his/her thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without his/her permission.**

**L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège sa thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.**

ISBN 0-612-15580-3

**Canada**



UNIVERSITÉ D'OTTAWA  
UNIVERSITY OF OTTAWA

M.A Dissertation Abstract

"La búsqueda de la verdad conduce al fracaso:  
Análisis social y narratológico de *¿Quién mató a Palomino Molero?*  
de Mario Vargas Llosa."

Luis A. Abanto Rojas  
University of Ottawa, 1996

Thesis supervisor: Professor J. Guillermo Renart

*¿Quién mató a Palomino Molero?* (1986) has received little attention by critics and scholars. What criticism does exist contributes to a panoramic, and in certain cases, fragmentary view of the novel, but little to an understanding of its deep structure, narrative functioning and content.

This thesis attempts to fill the gap in existing critical approaches by proposing a new reading based on a reassessment of the author's conception of literary creativity (chapter I), an analysis of the detective genre and its use by the author to illustrate the socio-political condition of Peruvian reality (chapters II and III), and an examination of the novel's narrative functioning from a narratological perspective (chapter IV).

The main conclusions of my study are as follows: First, Vargas Llosa, in this work, takes his personal experiences as the stimulus and substance (he calls them "the demons") for the novel's story and problematics. Second, both partially in adopting and transgressing the detective story structure, the author efficiently projects that story and the economic realities of the 1950s. Third, the world-vision that thus emerges is one of a society deeply fractured and divided. Consequently, one can verify that there is a thematic continuity between this vision and that which is encountered in previous major novels of Vargas Llosa. Fourth, in the case of *¿Quién mató a Palomino Molero?*, this world-vision is mainly conveyed through the focalization of the

character-focalizer Lituma, and the appropriate use of a privileged, heterodiegetic narrator, mimetic discourse, and indirect free discourse. Fifth, both the adoption and the transgressions of the detective story structure, as well as the narratological components efficiently articulate the expression of the aforementioned world-vision by the implied author. *¿Quién mató a Palomino Molero?* thus constitutes a meaningful quest novel that convincingly shows that, in the world presented, all quest for truth by the underprivileged sectors of society, whenever jeopardizes the interests of the privileged ones, inevitably ends in failure.

A mi compañera Mary-Jacqueline,  
y a mis padres esperándome en el Perú.

## RECONOCIMIENTOS

No habría podido llegar a esta etapa final, si no hubiera contado con el estímulo abierto y cordial que me ha brindado el personal docente y administrativo del Departamento de lenguas y literaturas modernas de la Universidad de Ottawa. Nada de lo que pudiera decir ahora bastaría para agradecerles todo el apoyo académico y financiero, la confianza amistosa y el interés personal que en todo momento encontré en esta casa de estudios desde mi llegada en 1992.

Mis palabras resultarían insuficientes para agradecer a mi consejero, el Profesor J. Guillermo Renart, quien con mucha dedicación, paciencia, sugerencias y críticas, iluminó el camino que hiciera posible la realización de esta tesis. Pero a él no sólo le debo su guía erudita, sino, también, su amistad y su buen humor que han hecho de este trabajo y de mis años en este departamento, una experiencia grata y positiva.

Mi deuda será igualmente impagable al Profesor Nigel Dennis por haberle causado exuberantes dolores de cabeza. Quisiera darle las gracias por su orientación y guía académica y administrativa, y en especial por todo su tiempo, tolerancia, atención y apoyo; en el sentido amplio de la palabra, que gentilmente me ha brindado durante mi estadía en esta universidad. Por otro lado, estos reconocimientos se hacen extensivos al profesor Franco Ricci, quien con mucha voluntad ha sido uno de los examinadores de esta tesis.

De igual manera, quisiera agradecer a todos mis compañeros del programa de licenciatura y maestría de este departamento, por su amistad, consejos y apoyo moral que durante todo este tiempo ha sido fructífero para la cristalización de este proyecto.

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN .....	p.1
<b>CAPÍTULO I</b>	
El proceso de la creación literaria y la génesis de <i>¿Quién mató a Palomino Molero?</i> .....	p.8
1. Vargas Llosa y el proceso de la creación literaria .....	p.9
1.1. "Realidad real" vs. "realidad ficticia".....	p.12
1.2. La noción de "verdad" en la novela .....	p.14
2. El novelista y sus "demonios": subtexto biográfico de <i>¿Quien mató a Palomino Molero?</i> ...	p.15
2.1. Los demonios personales .....	p.16
2.2. Los demonios históricos.....	p.20
2.3. Los demonios culturales.....	p.23
<b>CAPÍTULO II</b>	
El relato policial y <i>¿Quién mató a Palomino Molero?</i> .....	p.28
1. Algunas reflexiones sobre el relato policial .....	p.29
1.1. La denominación.....	p.29
1.2. El relato policial: ¿un género literario?.....	p.30
2. Cumplimiento de la estructura básica del relato policial .....	p.38
2.1. <i>¿Quién mató a Palomino Molero?</i> y los elementos básicos del relato policial .....	p.38
2.2. <i>¿Quién mató a Palomino Molero?</i> y la estructura de la acción del relato policial ...	p.44
3. Los "incumplimientos" de la estructura básica del relato policial .....	p.47
<b>CAPÍTULO III</b>	
El cosmos laberíntico: el mundo ficcional y su marco referencial .....	p.55
1. La referencia "real" en el texto ficcional .....	p.55
2. El marco referencial: raíces históricas .....	p.58
3. Analogías entre el mundo real y el mundo ficcional .....	p.63
3.1. El contraste habitacional .....	p.63
3.2. La superposición económica .....	p.65
3.3. La superposición en lo político .....	p.66
3.4. El contraste cultural e ideológico .....	p.67

## CAPÍTULO IV

Aspectos narratológicos .....	p.74
1. El estatus del narrador .....	p.75
2. La postura frásica del narrador ante el discurso del personaje .....	p.85
2.1 El discurso reproducido .....	p.86
2.2. El estilo indirecto libre .....	p.92
3. La postura perceptual .....	p.94
CONCLUSIÓN .....	p.102
NOTAS .....	p.105
OBRAS CITADAS Y CONSULTAS .....	p.108

## INTRODUCCIÓN

La búsqueda de la verdad está en el centro temático e ideológico de la obra en que me he de ocupar aquí, y constituye el factor primordial de su estructura narrativa. Al incorporar esa búsqueda, la obra expresa una fuerza humana de ingente sentido personal y social; empezaré, pues, tratando de sugerir ese vasto sentido, así como su relación con la literatura en general, y en particular con la novela según es ésta concebida por Mario Vargas Llosa.

En la sociedad occidental, el ser humano busca en el templo de la verdad, seguridad y protección contra la incertidumbre de la vida real. Lo que verdaderamente ha hecho él, o han hecho los otros, justificará el tratamiento que le corresponda en justicia por parte de la sociedad. De igual manera, el individuo busca en esta morada, una guía, un patrón, un canon que codifique y controle el turbulento cauce de la acción humana para de esta manera poder hacer de la vida un existir más llevadero. Por esta razón, cuando el individuo huye de las mil y una caras de la mentira, no sólo intenta ponerse a salvo del engaño, sino también de los perjuicios que puedan resultar de la injusticia y la violencia. Pero, paradójicamente, esa voluntad de búsqueda de la verdad puede conducir a interminables abismos en la medida en que esta verdad pase a ser una pura apariencia destinada a dar legitimación a determinadas realidades sociales. En este caso, esa verdad podría estar sembrada en un terreno movedizo y su imagen no sería más que un ilusorio oasis, una fraudulenta máscara moldeada por un grupo humano que ejerce el poder. En este estado de cosas, entre verdad legitimadora/legitimada y verdad en sí habría una desmesurada diferencia.

Cuando la verdad representa un sistema de codificación y reglamentación de vida en comunidad, su esencia parece estar arraigada en los dominios del poder y entonces tener acceso a la verdad equivale a tener acceso al poder. Supone esta aseveración que si la substantividad de la verdad estuviese supeditada a la legitimación del poder, un cuestionamiento de la verdad debería pasar por la disección del aparato humano que la crea y ampara. De producirse una incompatibilidad entre la verdad en sí y la verdad legitimada, los inicuos rostros del poder

quedarían al descubierto y su inmunidad entraría en tela de juicio. Frente a este eventual riesgo, los grupos hegemónicos tienen presente que la conservación de sus privilegios está subordinada a la fuerza de persuasión, y no sin razón, con el fin de imponer normas y encubrir lacras institucionales, deben apoderarse del lenguaje: entonces es cuando la lengua se convierte en un sistema de clasificación y jerarquización opresivo.

Cuando la opresión asienta sus bases en el acto de la comunicación, el individuo suele utilizar, entre otros recursos, tonos, inflexiones, tipos de proposiciones, que fortalezcan su supremacía sobre su receptor o receptores. Este tipo de relación lingüística puede acentuarse en la medida en que los desniveles políticos y socio-económicos de los interlocutores sean más contrastados. Siendo así, al contrario del esquema horizontal de la comunicación emisor-mensaje-receptor, la dinámica comunicativa entre el poder y la verdad presenta una fisionomía vertical: dominante-dominado. Este esquema conduce a considerar que si la verdad de pronto se hallara en medio de los estratos sociales inferiores, y la superioridad del grupo detentor del poder entrara en peligro como consecuencia de ello, tal grupo rechazaría la verdad. En respuesta a esta endémica situación de la vida real, quienes buscan la sobrevivencia y reconocimiento de esa verdad marginalizada, podrían volcarse sobre otra de las funciones del lenguaje: la de crear mundos ficticios en donde poder ganar las batallas que en la vida real se han perdido.

La literatura moderna tiene consciencia de esta problemática, y asimismo, de las posibilidades creadoras del lenguaje. Al crear mundos artificiales y autónomos, la literatura, gracias al principio de la verosimilitud, supone una búsqueda y hallazgo de una verdad superior: hacer trascender la opacidad de la experiencia humana. En la verbalización de mundos alternos, simulacros que intentan ordenar y corregir cosmos laberínticos, la literatura objeta contra los regímenes de verdades establecidas. Por su poder de desmitificación, de desenmascaramiento de espejismos sociales, la literatura surge, entonces, como una constante y aguda expresión subversiva.

Este carácter social de la literatura tiene singulares resonancias en el pensamiento estético de Mario Vargas Llosa: "Escribir novelas es un acto de rebelión contra la realidad." En la trayectoria

novelística de este autor, esta actitud contestataria representa uno de los pilares sobre los cuales se erige una voluntad de desembozar esas verdades disimuladas detrás de los falaces paraísos reflejados en el horizonte de la legitimidad: el individuo víctima de una sociedad decadente. Alumbrado por este foco temático, Vargas Llosa toca en el conjunto de sus novelas, las llagas más profundas de la realidad peruana y latinoamericana: el militarismo, la violencia, el machismo, la corrupción, la explotación, la injusticia.

Esta postura ideológica se vuelve a reiterar en una de sus últimas novelas, *¿Quién mató a Palomino Molero?* (1986)<sup>1</sup>, obra en la que, además, el autor acentúa sugerentemente los márgenes que deslindan el desequilibrio entre el individuo y su entorno vital desde una perspectiva periférica, y los efectos devastadores que ello origina en la búsqueda de la verdad. A través de una encuesta policial, el texto ilumina el contrastado relieve de un mundo político, socio-económico y cultural en el cual la búsqueda de la verdad por dos representantes de un sector socialmente marginalizado conduce inevitablemente al fracaso. Los héroes de *¿Quién mató a Palomino Molero?*, lejos de pretender la conquista de un espacio feliz, se embarcan en un viaje al término del cual esperan encontrar el templo de la verdad, morada desde donde esperan hacer justicia y devolver la calma a la turbulencia causada por el asesinato de un miembro de las capas sociales carentes de poder. Pero pese a las aspiraciones y expectativas de ambos protagonistas, el final de esta intrincada peregrinación desemboca en el mar del fracaso puesto que esa verdad, que se vuelve inaccesible y confusa, no es sino el engañoso reflejo de una sociedad impostora. Tal es, a la vez, el centro temático de la obra y la postura ideológica que encarna.

\*\*\*

El estudio estará destinado a explorar algunos de los aspectos más relevantes de la agreste travesía que impide la búsqueda de la verdad dentro del mundo evocado por el texto. Confío que esta exploración demostrará la centralidad narrativa, temática e ideológica de la condenación al fracaso que espera todo esfuerzo de búsqueda en tal clase de mundo. Para tal fin, nuestro plan de

trabajo habrá de dividirse en cuatro capítulos. El primero estará consagrado a iluminar los puntos primordiales del proceso de la creación literaria según ésta es concebida por Mario Vargas Llosa. A partir de esta plataforma inaugural, se habrán de discutir las relaciones entre el autor, la realidad y la literatura en *¿Quién mató a Palomino Molero?*, y sugerirse la manera como ello conduce a la plasmación de la expresión adecuada del tema y la postura ideológica centrales.

A continuación, y porque la dimensión temática de esta obra se envuelve y estructura en un proceso de forma indagatoria que se ajusta en buena parte al esquema del relato policial, se intentará demostrar que dicho género constituye un vehículo apropiado de los significados ideológicos pertinentes sobre el mundo representado. Siendo así, este capítulo se iniciará con unas reflexiones teóricas sobre el relato policial; éstas permitirán observar la actitud del autor ante dicha tradición: la parte del cumplimiento y la del "incumplimiento" del modelo básico, así como la función de tal actitud en la expresión de la postura ideológica del autor.

El tercer capítulo nos conducirá a establecer la conexión entre el mundo ficcional y su referente real. Esta etapa comprenderá dos tareas. La primera consistirá en una reflexión teórica sobre la referencia real en el texto ficcional; tarea a realizarse a la luz de los aportes de J. Guillermo Renart en su estudio «La référence réelle dans la lecture littéraire.»<sup>2</sup> A partir de este marco teórico, se habrá de demostrar que el mundo ficcional de *¿Quién mató a Palomino Molero?* está elaborado sobre una base de elementos análogos a los de la realidad real. Esta segunda tarea estará iluminada por un instrumental sociológico propuesto por Ismael Silva y Roger Vekemans en "El concepto de marginalidad." Tal análisis permitirá mostrar los efectos en el fracaso de la búsqueda de la verdad, que se producen en una sociedad tajantemente dividida en el plano socio-económico, político y cultural, como es la sociedad que dicho análisis revela.

El cuarto capítulo se dedicará a la aplicación de ciertos conceptos narratológicos pertinentes al texto en cuestión, especialmente estatus del narrador, postura frásica y postura perceptual. Si, por un lado, este acercamiento discernirá las clases de narradores, de discursos y de posturas narrativas, por otro lado, estos mismos aspectos darán cuenta del tipo de información textual que el autor implícito proporciona a través de Lituma, efectivo policial y, a su vez, representante de un

medio social desamparado. Todos estos aspectos han de revelar que los propósitos de este personaje van más allá de la simple resolución de la muerte de Palomino Molero; se habrá de observar, en efecto, que esta investigación policial -que afluye en tierra yerma-, deviene para Lituma una profunda reflexión sobre los principios organizadores del mundo ficcionalmente evocado.

La síntesis conclusiva mostrará la articulación narrativa e ideológica de los resultados obtenidos en los análisis de los capítulos precedentes, destacando cómo dicha articulación fundamenta mi tesis central: en el mundo evocado, la búsqueda de la verdad desde los confines sociales, conduce inevitablemente al fracaso.

\*\*\*

Para completar estas anotaciones introductorias, haré un resumen de la historia, y agregaré unos breves comentarios aclaratorios sobre la recepción crítica de la obra.

*¿Quién mató a Palomino Molero?* relata la investigación de un homicidio cometido en Talara, en la costa septentrional del Perú. Las primeras pistas recogidas en la ciudad de Piura, ciudad natal de la víctima y del sargento Lituma, revelan que Palomino Molero, cantante y guitarrista, tenía ligaciones amorosas con una joven residente en la Base Aérea de Piura, pero luego, inexplicablemente éste se enroló como voluntario en la Base Aérea de Talara, pese a estar exento del servicio militar. La encuesta policial encuentra sus primeras trabas legales en el Coronel Mindreau, jefe de la base de Talara, quien, amparándose de dispositivos legales, rechaza la petición de Silva y Lituma de iniciar una investigación en el seno de la base militar. Asimismo, los guardias interrogan al Teniente Dufó -novio oficial de la hija del Coronel- de quien no obtienen detalles precisos sobre el asesinato. Sin embargo, ambas entrevistas hacen sospechar a los policías que la resolución del crimen se encuentra dentro de la misma base a la cual no tienen acceso.

Gracias a una nota anónima, Silva y Lituma recurren a Doña Lupe, quien les confiesa que Palomino Molero vivía un prohibido idilio con Alicia Mindreau, y juntos habían escapado de Talara

para refugiarse en su casa, en Amotape, de donde el Coronel Mindreau, asistido por el Teniente Dufó, finalmente embarcó a los "prófugos." La historia policial termina con la confesión y suicidio del Coronel, habiendo antes liquidado a su propia hija. Esta historia principal hace contrapunto con la historia "amorosa" entre el Teniente y Doña Adriana; en realidad, se trata de una obstinación sexual unilateral, no correspondida por Doña Adriana. Ambas historias congregan en el fracaso de los héroes: por un lado, el Teniente Silva no logra realizar su meta personal (poseer sexualmente a Doña Adriana); y por otro, el resultado de la encuesta policial concluye con el castigo de los mismos guardias que son desplazados a zonas remotas de los Andes.

Cuando apareció *¿Quién mató a Palomino Molero?*, Mario Vargas Llosa no volvió a recibir la misma ovación con que la crítica celebró sus obras cumbres *La ciudad y los perros* (1962), *La Casa Verde* (1966), *Conversación en la Catedral* (1972) y *La guerra del fin del mundo* (1981). Esta novela ha sido objeto de comentarios diversos, muchos de ellos negativos. Entre los seguidores más cercanos de la novelística vargasllosiana, Antonio Cornejo Polar la calificó de relato menor que no añadía nada sustancial al núcleo de las grandes novelas de Vargas Llosa. Julio Ortega, por su parte, señaló que esta novela se trataba de la menos interesante en la trayectoria literaria del autor. Otros críticos, como N. Badenberg, A. Honold y S. Hosrtmann o R. Boland, sin embargo, coincidieron en destacar algunos aspectos significativos de esta obra -los cuales habré de señalar en el momento apropiado.

Por otro lado, la marca de "relato policial" no siempre constituye una etiqueta atractiva en la cúspide de la alta literatura. Al hablar de "género policial", gran parte de la crítica remite al terreno de la literatura popular o "para-literatura" cuya reputación sociológica la considera fruto de producción serial, marcada por una construcción estereotípica, identificada con los medios de difusión masivos... todos éstos, rasgos que lo condenan a los páramos de la literatura no canónica. Con estas breves aclaraciones, quisiera mencionar que este estudio no se concentrará en una lectura lineal prescrita por las reglas de esta tradición literaria; al contrario, tratará de proponer una lectura pluridimensional basada, en lo posible, en la conjugación de los instrumentales críticos y teóricos anunciados en el plan de trabajo. Este propósito nace de una voluntad de intentar demostrar que la

amplitud y el poder figuracional del texto literario no depende necesariamente de su radio temático y estructural.

## CAPÍTULO I

### El proceso de la creación literaria y la génesis de *¿Quién mató a Palomino Molero?*

En abril de 1986 no sólo apareció *¿Quién mató a Palomino Molero?*, sino también, el artículo "La prehistoria de Hemingway" en el que Mario Vargas Llosa sostenía:

Una ficción es siempre una recomposición fraudulenta de la realidad; una mentira que, si el creador tiene genio, ha sido dotada de un poder de persuasión capaz de imponerla como cierta en el instante mágico de la lectura. Una ficción no expresa el mundo, lo cambia, lo rehace en función de ambiciones, apetitos o frustraciones poderosamente sentidos por el creador y a partir de los cuales opera su imaginación. Esa mudanza de la experiencia personal en literatura -es decir, en experiencia universal, en un mito en el que otros hombres pueden reconocerse- es siempre misteriosa y las biografías literarias logradas son las que consiguen hacerla inteligible. (*Contra viento*, 382)<sup>3</sup>

En esta declaración, el escritor arequipeño reiteraba una vez más, que en entonces tres décadas de asiduo batallar en el arte de escribir, el proceso de la creación literaria no había dejado de ocupar el epicentro de sus reflexiones teóricas. Obras como "Carta de batalla por *Tirant lo blanc*" (1969, 1984), *García Márquez: Historia de un deicidio* (1971), *El Buitre y el Ave Fénix. Conversaciones con Vargas Llosa* (1972), *García Márquez y la problemática de la novela* (1973), *La verdad de las mentiras* (1990) y diversos artículos reunidos en *Contra viento y marea* (1983, 1986), constituyen el testimonio de una búsqueda central en la que confluyen tópicos que giran en torno al surgimiento del género novelesco, la dinámica entre la novela y el novelista, el porqué y sobre qué escribe el novelista, entre otros.

Pero la formulación de una terminología y metodología crítica personal, aplicada específicamente a la obra de su entonces amigo Gabriel García Márquez, fue quizás uno de sus trabajos intelectuales que más comentarios provocó en el seno de la crítica. El uso de un vocabulario técnico -"vasos comunicantes", "caja china" o "salto cualitativo"- y un enfoque

analítico discordantes con las principales corrientes crítico-literarias modernas, fueron severamente censurados por personalidades de la talla de Angel Rama, quien calificó la propuesta vargasllosiana de arcaizante, decimonónica, individualista e incluso peligrosa.<sup>4</sup> Belén Castañeda ha señalado en su estudio "Vargas Llosa: el novelista como crítico", que la obra teórico-crítica de este autor -aunque en repetidas veces éste ratificó no haber pretendido una magnitud universal- puede ser considerada una amalgama y, en ciertos casos, una alteración de numerosos principios teóricos de los cuales ha resultado una concepción crítica no totalmente original pero sí problemática (Castañeda, 347-8). Pero más allá de su valor científico, la significación de los planteamientos vargasllosianos puede residir en su carácter testimonial, es decir, en tratarse de una visión de la obra literaria no desde el punto de vista del crítico literario, sino desde la perspectiva del propio creador. Asimismo, en la elaboración de una teoría y crítica personal se podría observar el desacuerdo de Vargas Llosa con la terminología y metodología utilizadas por la crítica actual; tal actitud es sumamente perceptible en uno de sus recientes artículos, "Staring into the abyss", aparecido en *The Sunday Times*.<sup>5</sup>

El presente capítulo no habrá de prolongar la polémica sobre este aspecto de la obra de Vargas Llosa; sin embargo, habrá de destacar los planteamientos más relevantes de su concepción del proceso de la creación literaria, aspectos desde donde se habrá de discutir las relaciones entre el autor, la realidad y la literatura en *¿Quién mató a Palomino Molero?*

## **1. Vargas Llosa y el proceso de la creación literaria**

Al intentar dilucidar los mecanismos generadores del proceso de la creación literaria, Vargas Llosa parte de algo que él considera muy sencillo:

Los hombres no están contentos con su suerte y casi todos -ricos o pobres, geniales o mediocres, célebres u oscuros- quisieran una vida distinta de la que viven. (*La verdad*, 6)<sup>6</sup>

Análogamente, se puede sostener que el germen de las ficciones se nutre en el meollo del ansia de

complementar la imperfección de la esencia humana. Tal anomalía se vería reflejada en la ausencia de puesto fijo en el cosmos, de metas determinadas y de naturaleza propia -contradiendo la acepción clásica y judeo-cristiana. Si el ser humano fuera perfecto, más acabado, quizás aspiraría a menos y mejor encauzados estarían sus deseos; pero para contrarrestar esta angustia y hacer más llevadera la vida cotidiana, el individuo descubre en el horizonte del deseo y de la voluntad -vasto y variable como su propia imperfección- la ventana que lo incita a aspirar a todo, y potencialmente luego, poder serlo todo. Siendo así, es de suponer que mientras perdure esta difusa faz de la existencia humana, la ficción seguirá siendo uno de los umbrales que abren senderos ascendentes a la cima de la complementariedad anhelada puesto que

Ellas [las ficciones] se escriben y se leen para que los seres humanos tengan las vidas que no se resignan a no tener. En el embrión de toda novela bulle una inconformidad, late un deseo. (*La verdad*, 6)

Partiendo de estas meditaciones de raíz existencial, la función de la novela en la acepción vargasllosiana, consistiría en rehacer la realidad pero modificándola, "embelleciéndola o empeorándola". El acto de escribir novelas no se reduciría a un mecánico ejercicio que intenta retratar fielmente la realidad, sino, a una voluntad de contar la vida "para transformarla, añadiéndole algo" puesto que sólo así, "la ficción nos completa, a nosotros, seres mutilados a quienes ha sido impuesta la atroz dicotomía de tener una sola vida y los deseos y fantasías de desear mil" (*La verdad*, 11). Paradójicamente, la validez de esta función puede caducar cuando el ser humano se conforma con su destino, cuando la aparente plenitud y suficiencia de la vida están sujetas por una fe religiosa que todo lo explica y justifica. Ello significaría que si de pronto, tras el debilitamiento y deterioro de dogmas, esquemas y preceptos sobre los cuales la existencia humana se afirma, la cultura religiosa entrara en crisis, ése sería el momento propicio para el surgimiento de la ficción. Es a partir de este panorama contextual que Vargas Llosa propone:

La ficción es un arte donde la fe experimenta alguna crisis, *donde hace falta creer en algo.* (*La verdad*, 12)

En este testimonio, el autor vuelve sobre las relaciones entre el género novelístico, la crisis de la fe y el momento histórico, temas discutidos con Cano Garivía en *El Buitre y el Ave Fénix* (1972). En esta entrevista, Vargas Llosa sostiene que, en Occidente, el final de la Edad Media coincide con la activación del género novelesco, precisamente en el momento en el que la idea de Dios comienza a ser desplazada por la razón, por la inteligencia. Pero esta nueva visión del mundo, que estimulara el florecer del Renacimiento, no llegaría necesariamente a colmar el vacío dejado por el orden teológico. Así, la insuficiencia de la fe, y luego la de la razón, produciría la efervescencia de la ficción. Sin embargo, la suplantación de Dios -deicidio producido por autores como Fielding, Cervantes, Martorell, señala Vargas Llosa-, habría puesto al descubierto el caos de la realidad y la confusión de la existencia humana, hecho que habría provocado la urgencia de estructuras sustitutivas.

Ahora, la relación entre la crisis de la fe y el apogeo de la ficción constituye un fenómeno que de alguna manera se repite en épocas equivalentes; dicho de otro modo, en períodos en que la idea para explicar la vida y la muerte, el mundo y el trasmundo, entra en crisis. Por esta razón, Vargas Llosa declara que las épocas de decadencia histórica son las que más han sido estimulantes para la novela (Gaviria, 15). En definitiva, cuando una sociedad experimenta un debilitamiento de sus bases constitutivas, la novela deviene una alternativa capaz de proporcionar órdenes artificiales, verbales mundos que representan refugio y seguridad capaces de saciar las necesidades y temores de la vida real (*La verdad*, 12).

En la medida en que la literatura crea mundos verbales a partir de la realidad real, el novelista asume el rol de suplantador y/o adversario de Dios.<sup>7</sup> Esta idea ha sido expuesta a propósito del autor de *Tirant lo blanc*:

Martorell es el primero de esa estirpe de suplantadores de Dios -Fielding, Balzac, Dickens, Flaubert, Tolstoy, Joyce, Faulkner- que pretenden crear en sus novelas una "realidad total"... ("Carta de batalla", ii)

En el acto deicidio el novelista expresa su rebeldía, su "demencia luciferina" contra la vida real. Tal desavenencia, que esconde secretas obsesiones, se materializa en un mundo ficcional cuya

construcción se asienta sobre dos elementos específicos: la reedificación de la realidad con la que el autor está enemistado y las razones de esta discordia. Pero la ficción como testimonio personal, fruto de una realidad real alterada, cobrará cierta trascendencia en la medida en que ésta exprese una necesidad general y en que más sean los lectores que identifiquen en ella las obsesiones que les atormentan (*La verdad*, 7).

Huelga señalar que esta importancia atribuida por Vargas Llosa a la experiencia real en la creación de la obra literaria, ha hecho que la crítica lo catalogue bajo la etiqueta que agrupa a los escritores latinoamericanos de neorrealistas.<sup>8</sup>

### 1.1. "Realidad real" vs. "realidad ficticia"

Si el proceso creativo significa una tentativa de corrección, cambio o abolición de la realidad real, es menester señalar aquí la distinción que hace Vargas Llosa entre "realidad real" y "realidad ficticia". Por un lado, entiende por "realidad real" la realidad concreta, objetiva y natural del mundo, en la que se incluyen las imperfecciones y aspiraciones del ser humano y de su entorno espacio-temporal. La noción de "realidad ficticia", por otro lado, denota el mundo verbal en el que el autor, partiendo de sus propias vivencias reales y personales, hace de éstas una realidad universal que puede ser compartida (o ¡no!) por el lector. No gratuitamente se hallan analogadas y explicitadas estas dos nociones en la estructura de *García Márquez: historia de un deicidio* (1971): la primera parte, titulada "La realidad real" -a la vez dividida en capítulos "La realidad como anécdota" y "El novelista y sus demonios"-, está consagrada al estudio de la vida del autor y a cómo estas experiencias reales sirven de materia prima para la elaboración de su obra literaria, tema sobre el cual trata la segunda parte, "La realidad ficticia".

La dimensión artificial construida a base de palabras constituye, entonces, la primera línea divisoria entre "realidad real" y la "realidad ficticia":

Al traducirse en palabras, los hechos sufren una profunda modificación. El hecho real -la sangrienta batalla en la que tomé parte, el perfil gótico de la muchacha que amé- es uno, en tanto que los signos que podrían describirlo son innumerables. Al elegir unos y descartar

otros, el novelista privilegia una y asesina otras mil posibilidades o versiones de aquello que describe: esto, entonces, muda de naturaleza, *lo que describe se convierte en lo descrito*. (*La verdad*, 8)

El tiempo es el segundo elemento que delimita el contraste entre "realidad real" y "realidad ficticia". Vargas Llosa explica que mientras la vida real constituye un incommensurable fluir que no empieza ni acaba jamás, la vida de la ficción representa un simulacro en donde el caos real se organiza mediante una causa y un efecto, un principio y un final. Gracias a tal estructuración del tiempo

la vida adopta un sentido que podemos percibir porque ellas [las ficciones] nos ofrecen una perspectiva que la vida verdadera, en la que estamos inmersos, siempre nos niega. (*La verdad*, 9)

Si bien es cierto que un intento de reproducir verbalmente la totalidad de la experiencia humana resultaría inútil debido a su carácter infinito y caótico, gracias al artificio del tiempo novelesco el creador se permite tomar distintas y distantes realidades espacio-temporales para ordenarlas (o alterarlas) bajo su propia perspectiva o visión del mundo. Así, este sentido ficticio que aparenta recrear la vida, en realidad la rectifica. Cuando el creador selecciona y verbaliza un fragmento espacio-temporal específico de la realidad real, no sólo describe una época y sus seres que la habitaron, sino también testifica acerca de las aspiraciones y obsesiones en las que éstos alguna vez se refugiaron para suavizar la angustiada tarea de vivir. Vargas Llosa ha planteado que en una "novela totalizadora" pueden coexistir los fantasmas representativos de una época: sus guerras, su cultura, sus costumbres ... ("Carta de Batalla", xiii).

Finalmente, para que la "realidad ficticia" constituya un objeto dotado de vida propia, de autonomía, además de ser una construcción lingüística ordenada por un elemento temporal, ella requiere que el autor desaparezca del mundo ficcional. Según Vargas Llosa, la evitación de la presencia del autor en la obra -tendencia que para la crítica se inaugura con Flaubert-, era un hecho ya perceptible en la novela de caballería *Tirant lo Blanc*, de Joan Martorell ("Carta de batalla", xv).

## 1.2. La noción de "verdad" en la novela

No obstante lo que vengo de exponer, estos tres elementos -expresión verbal, organización temporal, y desaparición del autor- no son suficientes, según Vargas Llosa, para dilucidar la fisionomía del mundo ficcional puesto que

¿Qué diferencia hay, entonces, entre una ficción y un reportaje periodístico o un libro de historia? ¿No están compuestos ellos de palabras? ¿No encierran acaso en el tiempo artificial del relato ese torrente sin riberas, el tiempo real? (*La verdad*, 10)

La respuesta del propio Vargas Llosa intentaría explicar que se trata de sistemas opuestos de aproximación a lo real: en cada caso, la oposición verdad-mentira funcionaría de manera distinta. Si, por un lado, esta dicotomía en el texto histórico o periodístico depende de la dinámica "cercanía vs. lejanía" entre lo escrito y su referente real, en la novela, la verdad y la mentira constituyen conceptos exclusivamente estéticos:

Toda buena novela dice la verdad y toda mala novela miente. Porque «decir la verdad» para una novela significa hacer vivir al lector una ilusión y «mentir» ser incapaz de lograr esa superchería. (*La verdad*, 10)

La verdad de la novela, siguiendo este hilo conceptual, depende de su poder de persuasión, de la fuerza comunicativa de su fantasía y de la habilidad de su magia. Al crear una ilusión, la novela es infiel a la realidad puesto que rompe con su compromiso directo con su referente real; de manera que el acto de mentir la convertiría en género amoral. Por ello, creer al pie de la letra lo que la novela describe significaría caer en un cándido juego, en un falso oasis abundantemente tematizado en la historia de la ficción. Sin embargo, detrás de esa fraudulenta recomposición de la realidad que es la novela, bulle un deseo de "expresar verdades profundas e inquietantes que sólo de esta manera sesgada ven la luz" (*La verdad*, 14).

Bien es sabido que Vargas Llosa no sólo ha escrito ficciones. Muchos de sus ensayos y artículos periodísticos testifican un acercamiento directo a la realidad, expresando como miembro

de una comunidad humana, una desaprobación de las anomalías y deterioro de los principios e instituciones de su sociedad y de su tiempo. Inevitablemente, muchos de sus testimonios de carácter social, se deslizaron sobre los tormentosos terrenos de la política, en donde sus planteamientos no siempre fueron compartidos, y al contrario, muchas veces rechazados. En breve, se trataba de una voz clamando en el desierto sin mayores efectos sobre la realidad a la que atacaba. De esta forma, una vez más, al elegir el camino de la ficción, el novelista hacía trascender una curiosa verdad humana: ganar fantaseando las batallas que no pudo ganar en la vida real.

## 2. El novelista y sus "demonios": subtexto biográfico de *¿Quién mató a Palomino Molero?*

Corresponde ahora examinar cómo *¿Quién mató a Palomino Molero?* realiza las ideas anteriores; para ello deberé introducir otra idea de Vargas Llosa, la de los "demonios" del novelista. Recordemos que Vargas Llosa localiza en el angustioso malestar ante su entorno la fuerza que hace de un individuo un escritor:

Toda novela es un testimonio cifrado: constituye una representación del mundo, pero de un mundo al que el novelista ha añadido algo: su resentimiento, su nostalgia, su crítica. Este *elemento añadido* es lo que hace que una novela sea una obra de creación y no de información, lo que llamamos con justicia la originalidad de un novelista. (*Historia*, 86; el énfasis es nuestro)

En suma, la marginalidad del creador se incrusta en lo que él demonina "elementos añadidos" para transformar la "realidad real" en "realidad ficticia." Así, los "elementos añadidos" son el producto de la rebeldía, la nostalgia, la insatisfacción del autor; la causa de éstos, a su vez, son los "demonios." Los "demonios", pues, sirven de estímulo, de fuente o materia prima a partir de la cual trabajará el novelista (*Historia*, 94-5).

La noción de "demonio", que pertenece a la terminología propuesta en *García Márquez: Historia de un deicidio* (1971), se divide en tres tipos: "personales", "históricos" y "culturales." Tales categorías, más que métodos analíticos, se inscriben en un intento de explicar el "por qué" y

"sobre qué" escribe un novelista. Pero la distinción de tres categorías no significa que cada una funcione aisladamente; cualquiera que sea su índole, los "demonios" pueden aparecer amalgamadamente para respaldar un proceso creativo.

## 2.1. Los demonios personales

Vargas Llosa no ha negado que en sus novelas trascienden experiencias que han marcado hondamente su vida personal; como se observará a continuación, *¿Quién mató a Palomino Molero?* no hace excepción a esta regla. En sus memorias aparecidas bajo el título *El pez en el agua* (1993), Vargas Llosa confiesa, en capítulos alternos, dos etapas decisivas para su existencia. Por un lado, la comprendida entre 1946 -época de su infancia en la que se entera que su padre no había muerto y por consiguiente está obligado a una convivencia familiar-, y 1958 -año en que el joven Vargas Llosa abandona el Perú para instalarse en Europa-; y por otro lado, la campaña presidencial peruana que, como es sabido, finaliza en junio de 1990 con la inesperada victoria de Alberto Fujimori y con el fracaso del novelista en su incursión política que provoca otro retorno a Europa y a la escritura. En esta obra, el capítulo "El tío Lucho" relata las experiencias de 1952, año en que el autor vivió en Piura, junto con sus familiares maternos, para cursar el último año de secundaria. Como lo afirma él mismo, resultaría moroso e inútil confeccionar un inventario pretendidamente completo de las experiencias personales que sirven de fuentes en esta novela. Sólo se tratará de rescatar algunos de los demonios personales disimulados en espacios, tiempo, personajes y situaciones de *¿Quién mató a Palomino Molero?* que tienen mayor relevancia en la producción de la obra.

Primeramente, en cuanto al elemento temporal, parecería que la lejana década del cincuenta es la época ideal en su obra literaria. En esta novela es nuevamente evocado un período en el cual se sitúan, entre otras, las historias de *Conversación en La Catedral* y *La ciudad y los perros*, de ambiente capitalino, y *Pantaleón y las visitadoras* y *La Casa Verde*, de ambiente provinciano. Para Vargas Llosa, la elección de esta época tiene una explicación de carácter personal; así se refiere al

año clave de esa época:

Si de los cincuenta y cinco que he vivido, me permitieran vivir un año, escogería el que pasé en Piura, en casa del tío Lucho y la tía Olga, estudiando el quinto año de secundaria en el Colegio San Miguel y trabajando en *La Industria*. Todas las cosas que me pasaron allí, entre abril y diciembre de 1952, me tuvieron en un estado de entusiasmo intelectual y vital que siempre he recordado con nostalgia. (*El pez*, 183)

De primer plano, estas primeras referencias biográficas -la edad del autor y el centro educativo adonde asistió-, se encuentran analogadas en los elementos contentuales del mundo ficcional de *¿Quién mató a Palomino Molero?*:

«Molero Sánchez, Palomino. Nacido en *Piura* el 13 de febrero de 1936, hijo legítimo de Doña Asunta Sánchez y de Don Teófilo Molero, difunto. Instrucción primaria completa y secundaria hasta tercero de Media en el *Colegio Nacional San Miguel*, de Piura. Incrito en la clase de 1953.» (*PM*, 35-6; el subrayado es nuestro)

Asimismo, en esta novela Vargas Llosa perpetúa el recuerdo de la amistad que mantuvo con algunas personas del lugar. En sus memorias, ha confesado que su deuda con Piura sería impagable porque le debe otras cosas: "Los buenos amigos, algunos de los cuales me duran hasta ahora" (*El pez*, 190). Tales vínculos parecen estar trascendidos en la estrecha relación entre Lituma y "los inconquistables" de Piura. Cada encuentro de este grupo, se resume a la tertulia en el barcito de la Chunga, una película en el cine Variedades, y finalmente, una visita al próstibulo la Casa Verde:

Siempre que venía a Piura, mataba el tiempo con sus primos León -José y el Mono- y con Josefino, un amigo del barrio de La Gallinacera. Lituma y los León eran de La Mangachería y había una rivalidad tremenda entre mangaches y gallinazos, pero la amistad entre los cuatro había superado esa barrera. (*PM*, 9)

«Buscaría a los inconquistables y les invitaría una tranca en el barcito de la Chunga. Rematarían la noche en la Casa Verde, con las polillas.» (*PM*, 112)

Como en una biografía disfrazada, parte de estos componentes ficcionales pueden ser identificados en las confesiones que hace el propio autor:

Ibamos al cine -al Municipal, al Variedades o ese cine de Castilla, al aire libre, con un solo proyector, de modo que a cada fin de rollo se interrumpía la película, y al que había que llevarse el asiento-; a bañarnos en la piscina del club Grau, a la «casa verde», en el camino a Catacaos, ... (*El pez*, 190)

En realidad, las vivencias de aquel año en Piura ya habrán sido aprovechadas como materia prima en la elaboración de su monumental obra *La casa verde* (1965):

cada vez salí de allí con la cabeza llena de imágenes ardientes, y estoy seguro de haberme vagamente soñado desde entonces con inventar alguna vez una historia que tuviera como escenario esa «casa verde». Es posible que la memoria y la nostalgia embellezcan algo que era pobre y sórdido -¿qué podía esperarse de un pequeño prostíbulo de una pequeñísima ciudad como Piura?-; pero, en mi recuerdo, la atmósfera del lugar era alegre y poética, y quienes estaban allí se divertían de veras, no sólo los clientes, sino también, los maricas que hacían de camareros y guardianes, las putas, los músicos que tocaban valsos, tonderos, mambos o huarachas, y la cocinera que preparaba las viandas a la vista de todos, haciendo pasos de baile junto al fogón." (*El pez*, 192)

Con esta novela obtuvo en 1966, el Premio de la Crítica, y en 1967, el Premio Internacional de Literatura "Rómulo Gallegos". Veinte años más tarde, *¿Quién mató a Palomino Molero?* evoca espacios y personajes contenidos en *La casa verde* tales como el prostíbulo que lleva el mismo nombre, el protagonista Lituma y los "inconquistables". Al lado de estos elementos textuales, el autor revive otros aspectos de la realidad real -que veremos en el capítulo III- para convergir en una nueva realidad ficcional.

En la verbalización de esta época -reiterando lo que se dijo en 1.1.-, el autor no sólo describe lo que fue esa sociedad y sus habitantes, sino también sus sueños, fantasmas y obsesiones. En el transcurso de nuestra historia, los insistentes enfoques de ciertos aspectos de la vida de los talareños como sus actividades laborales, sus condiciones de vida, el militarismo, su humor, la música, así como otras actividades análogas al ambiente nocturno masculino como el alcoholismo, la prostitución y la violencia, no constituyen necesariamente fenómenos aislados. Tal como el autor lo confiesa en *El pez en el agua*, estas manifestaciones sociales conforman toda una visión ideológica que resume una mentalidad, una idiosincracia perteneciente a una época, lugar, y sociedad que él mismo experimentó y compartió. Esta visión se refleja, por ejemplo, en la actitud

nocturna de Lituma y los "inconquistables":

Buscaría a los inconquistables y les invitaría una tranca en el barcito de la Chunga. Rematarían la noche en la Casa Verde, con las polillas. (*PM*, 112)

pero también en la inesperada y aguerrida reacción verbal de Doña Adriana para defenderse de las intimidaciones del Teniente Silva:

-Claro que no concha de tu madre. Tú has venido a meterme miedo con tu pistolita y a violarme por sentirte muy macho. Viólame, pues, supermán. Anda, apúrate. Viólame diez veces seguiditas, papacito, Así me quedaré contenta. ¿Qué esperas? (*PM*, 185)

En cuanto al espacio novelesco de nuestra obra, la historia transcurre en el entonces pueblo de Talara y algunas escenas en la ciudad en Piura, esta última capital del departamento que lleva el mismo nombre. En sus memorias, Vargas Llosa evoca su encuentro con el paisaje desértico de la región piurana:

Acompañé muchas veces al tío Lucho en viajes por el interior del departamento... Fuimos a Sullana, a Paita, a *Talara*,... pero el paisaje que se me quedó en la memoria y condicionó mi relación con la naturaleza... Cuando en 1958 partí a Europa, donde permanecería muchos años, ese paisaje fue una de las más pertinaces imágenes que guardé del Perú y, también, la que solía procurarme más nostalgia. (*El pez*, 201; el énfasis es nuestro)

En la época evocada por la novela, el autor no conocía profundamente Talara. La elección de un protagonista proveniente de otro lugar -Piura-, puede explicarse en el afán de re-crear la misma impresión que el propio autor experimentó cuando joven: Lituma, en su primer destacamiento e investigación policial, descubre el espacio desértico que rodea Talara. Por otro lado, es sabida la identificación del autor con Piura, ciudad donde parte de su familia vivió algunos años. En la novela, Lituma no se desconecta de su mundo piurano adonde regresa periódicamente. Asimismo, a través de los ojos de este personaje, el autor parece manifestar cierta cercanía afectiva hacia los sectores sociales marginalizados como Castilla, barrio de donde proviene Palomino Molero.

La historia de un asesinato ficcionalmente ocurrido en los años cincuenta, y la sugerente

tematización de determinadas condiciones sociales -de las cuales hablaremos en el capítulo III- encuentran una respuesta reveladora en la propia confesión de Vargas Llosa:

En ese año piurano la política entró en mi vida al galope y con el idealismo y la confusión con que suele irrumpir en un joven... el Perú era un país de feroces contrastes, de millones de gentes pobres y de apenas un puñado de peruanos que vivían de manera confortable y decente, y de que los pobres -indios, cholos y negros- eran, además de explotados, despreciados por los ricos, gran parte de los cuales eran «blancos». (*El pez*, 203)

## 2.2. Los demonios históricos

Vargas Llosa denomina "demonios históricos" a los "hechos determinantes del conflicto con la realidad real,... pueden ser también acontecimientos de carácter social, que marcaron poderosamente a la colectividad de la que el novelista forma parte, y que lo afectaron a él de manera especial. Esos 'demonios' que comparte el deicida con su clase o grupo social, con su nación o con la humanidad, merecen ser diferenciados de aquellos episodios de resonancia estrictamente individual que hemos llamado 'demonios personales'" (*Historia*, 112).

Ahora bien, con la aparición de *¿Quién mató a Palomino Molero?*, se sabe que un sector de la crítica no tardó en menospreciar la incursión de Vargas Llosa en el género policial. Entre sus seguidores, acostumbrados al deleite de sus innovaciones estilísticas, contados fueron quienes pudieron ver más allá de la supuesta carencia de valor literario y apreciar incluso valores de otros tipos -que eventualmente pudieran contribuir a la generación de valores literarios en otros aspectos de la obra. Así, sólo algunos intersectaron el demonio histórico disimulado detrás de esta aparente novela policial.<sup>9</sup>

En la medida en que el argumento revela la ardua, penosa y amarguísima tarea de dos policías por esclarecer la verdad de un crimen ocurrido en la Talara en los años cincuenta, la novela parece basarse, de manera muy sugerente, en la dolorosa y frustrada investigación, presidida por Vargas Llosa, de la matanza de ocho periodistas peruanos en la remota localidad indígena de Uchuraccay, Ayacucho, departamento andino del sur del Perú, en enero de 1983. Este hecho causó gran conmoción nacional y despertó una enorme expectativa internacional sobre lo que sucedía

entonces en el Perú.

En aquella época, por iniciativa de los poderes ejecutivo, legislativo y judicial peruanos, se creó una comisión investigadora independiente, integrada por el penalista Abraham Guzmán Figueroa, el periodista Mario Castro Arenas y Mario Vargas Llosa. Al término del plazo de la investigación, Vargas Llosa, como presidente de tal comisión, fue acusado de encubridor de la verdad para así proteger a su entonces amigo, el presidente Fernando Belaúnde Terry.

El "Informe sobre Uchuraccay"<sup>10</sup> -redactado por Vargas Llosa pero discutido y aprobado por los miembros y asesores de la comisión (que además estaba integrada por antropólogos, juristas, psicoanalistas y lingüistas, entre otros)- resumía los resultados de la penosa investigación de la trágica muerte de los ocho periodistas:

El informe está dividido en cuatro partes. La primera, bajo el título *Cómo fue*, reconstruye, con la mayor objetividad, los preparativos de la expedición de los periodistas, el itinerario e incidencias de su recorrido, el suceso mismo y los acontecimientos posteriores a él. En la segunda parte -bajo el título de *Por qué fue*-, el Informe expone el contexto político, social, psicológico e histórico que, a juicio de la comisión, es imprescindible para entender cabalmente lo ocurrido. (*Contra viento*, 87)

Este largo recoger y evaluar de páginas y cintas de testimonios y declaraciones, condujo a los miembros de la comisión, a considerar que los ochos periodistas habían sido ejecutados por los mismos campesinos de Uchuraccay con la complicidad de otras comunidades vecinas, y que las versiones sostenidas por diversos sectores que inculpaban a las Fuerzas Armadas de ser responsables directos de la matanza eran infundadas. Sin embargo, el informe, documento que suponía testificar la "verdad" de lo ocurrido con los ocho periodistas, fue rechazado como "falso" y como "mentira" por diversos sectores de la prensa, política y magistratura peruanas. Para los adversarios del entonces gobierno de Belaúnde, la matanza se trataba de una minuciosa campaña dirigida personalmente por el presidente, en la cual habían participado altos mandos de la Marina y de las Fuerzas Policiales.

Pero detrás de esta macabra tragedia que había ocupado de manera cuasi absoluta los quehaceres de las agrupaciones políticas y de la prensa nacional e internacional, no era obvio para una sociedad que venía de escapar de doce años de dictadura militar, y que ahora entraba en una era

de muerte y desolación orquestada, por un lado, por los atentados de Sendero Luminoso y del MRTA, y por otro, por la represión de las Fuerzas Armadas, darse cuenta de que toda esa voraz y sangrienta violencia no era sino el rostro añejo de una problemática que peligrosamente se había ido cociendo en los calderos de la historia. Pero el Perú no podía comprenderlo.

En una posterior entrevista concedida a Uri Ben Shumuel, Mario Vargas Llosa declara:

quizás lo más escalofriante del Informe es que ni siquiera los protagonistas -víctimas o autores- de la tragedia han sido totalmente conscientes de lo que estaba ocurriendo... Hay una serie de desconocimientos mutuos en toda esta historia, detrás de los cuales aparece una problemática nacional: las enormes distancias que separan a los peruanos de diferentes regiones, clases sociales y culturas.<sup>11</sup> (*Contra viento*, 133)

Sólo tres años distan entre la matanza de Uchuraccay y la publicación de *¿Quién mató a Palomino Molero?* Así, pues, este demonio personal e histórico -experiencia real vivida por Vargas Llosa y por el Perú- se hará trascender en una dimensión novelesca bajo otro tiempo y espacio. Roy C. Boland ha señalado que en su experiencia como "investigador", Vargas Llosa comprobó en carne propia que la "verdad" es frecuentemente sometida al cuestionamiento, a la relativización y a la tergiversación por aquellos entes y personas para quienes ella es conveniente o peligrosa. Considerando que la novela es según la acepción de Vargas Llosa, una autobiografía disfrazada, *¿Quién mató a Palomino Molero?* no deja de ser excepción a esta regla: él mismo, "investigador real" encargado de responder ¿quién mató a los ocho periodistas de Uchuruccay?, acusado de "encubridor de la verdad", se despliega ficcionalmente en la pajera detectivesca Silva-Lituma, que debe enfrentarse a un mundo de ambigüedades, encubrimientos e incertidumbres para llegar a saber quién mató a Palomino Molero (Boland, 163).

El primer capítulo de la novela pone de relieve el cadáver de Palomino Molero ritualmente mutilado: crucificado como "un espantapájaros o un Ño Carnavalón" (PM, 5) y sodomizado con "un palo en el trasero" (PM, 88), imagen que resume y representa a los ocho periodistas "reales" de Uchuraccay, mutilados y "enterrados por parejas y boca abajo, forma en que se sepulta a quienes los comuneros consideran 'diablos' o gentes, como los danzantes de tijeras, que, se cree,

han hecho pacto con el diablo."<sup>12</sup> Este aspecto ritual del crimen fue una de las pistas que llevó al "Vargas Llosa-investigador" a considerar que los comuneros de Uchuraccay tuvieron participación directa en el crimen; por su parte, en nuestra novela, este aspecto que conmueve no sólo a Lituma, es una pista decisiva para determinar que los autores no pertenecen al mismo mundo de la víctima, tal como lo afirma Doña Adriana:

- (...) Yo vivo aquí desde que nací y nunca jamás, en todos los años que tengo, se ha visto en Talara matar a nadie con esa maldad. Aquí la gente se mata como Dios manda, peleando de iguales, de hombre a hombre. (PM, 28)

En conclusión, tal como Vargas Llosa en su rol de detective, fue acusado de encubrir la verdad para proteger al presidente Belaúnde Terry, en nuestra novela la pareja Silva-Lituma es acusada por los talareños, especialmente en el capítulo final, de ser encubridores de la verdad para proteger a "los peces gordos." Como en lo sucedido luego del "Informe de Uchuraccay", la opinión pública representada por los talareños rechaza la verdad oficial: el resultado obtenido por la encuesta del Teniente Silva y el sargento Lituma -representantes del aparato estatal. Luego, toma algunos elementos concretos del crimen -la muerte de Palomino Molero, Alicia y el Coronel Mindreau- y construye una "verdad" ajustada a su propia ideología y valores comunes.

### 2.3. Los demonios culturales

Los demonios culturales se inscriben esencialmente dentro del marco de las influencias literarias. Ante la crítica dedicada a rastrear las influencias de tipo maestro-discípulo, Vargas Llosa muestra cierta reticencia puesto que una comparación de esta índole tiende generalmente a otorgar prestigio al primero y, en consecuencia, reducir el mérito del segundo. Sin embargo, reconoce que todo creador puede hacer uso de un modelo literario pre-existente, pero que lo que establece una jerarquía entre varios autores que utilizan el mismo modelo es el montaje del material narrativo (*Historia*, 168). Con esto, Vargas Llosa estaría insinuando que la crítica debería concentrarse más

en la obra que en el autor. Luego declara:

(...) la originalidad 'formal' es el producto de impurezas, préstamos y saqueos tan abundantes y fatales como la originalidad 'temática'. Así como el deicida no puede, en lo que se refiere a su 'temas' escapar a un cierto condicionamiento que ejerce sobre la realidad, tampoco puede, en lo relativo a la praxis de su vocación, a la 'forma' narrativa, escapar a otro relativo condicionamiento de la realidad, que pre-existe a él: el del lenguaje y la tradición literaria. Su originalidad no consistirá, pues, en tratar de evitar las influencias temáticas y formales, sino, más bien, en aprovecharlas de tal manera que dejen de ser 'influencias'. En literatura el fin modifica los medios y la originalidad es retroactiva. (*Historia*, 138)

Con *¿Quién mató a Palomino Molero?*, Vargas Llosa se sumerge en el género policial, corriente literaria de marcada tradición especialmente en el ámbito anglosajón en donde se podría rastrear posibles influencias provenientes de las innovaciones de E. A. Poe, W. Collins o C. Dickens. Sin perder la mirada sobre este género literario -sobre lo cual tratará el capítulo II-, interesa por el momento señalar que Vargas Llosa aprovecha en esta novela el demonio cultural de Cervantes. Entre quienes han coincidido en destacar obvias resonancias quijotescas, Roy Boland ha puesto a la luz la dualidad realidad/fantasia, verdad/ mentira y cordura/locura (Boland, 167).

Aunque pueda existir una relación análoga con la pareja Holmes-Watson, es perceptible un parentesco especial entre la pareja Silva-Lituma y Don Quijote-Sancho Panza. El dúo vargasllosiano recorre por la desértica región de Talara tratando de imponer la justicica y la verdad:

Cierto, el Teniente Silva era hombre recto y, por eso, Lituma le tenía, además de aprecio, admiración. (...) en todo el tiempo que llevaba trabajando a sus órdenes, lo había visto esforzarse siempre, en todas las denuncias y querellas que llegaban a la Comisaría, por hacer justicia. (*PM*, 32)

El "escudero" Lituma, comenta que su jefe «Se las sabe todas» y que «Es capaz de hacer hablar a un mudo» (*PM*, 131). El Teniente Silva, por su parte, se empeña en enseñar a su subordinado los secretos del oficio:

-Eres pichón en estas lindes, Lituma -se rió el Teniente-. Tienes mucho que aprender. (*PM*, 46)

Otro elemento de resonancias quijotescas -que recuerda la pasión que siente Don Quijote

por Dulcinea del Toboso- es la obsesión del Teniente Silva por Doña Adriana. Las fantasías del Teniente convierten a Doña Adriana, una mujer casada que "tenía años como para ser su madre, [que] lucía canas entre los pelos lacios, y además, (...) una gorda con redondeces por todas partes", en "la mujer más tentadora de Talara" (PM, 26-27). Pero la ironía llega a su climax cuando el amor cortesano de las novelas de caballerías es vulgarizado por el "caballero andante" Silva que para ganar las atenciones afectivas de su "doncella" Adriana, se propone encontrar a los asesinos de Palomino Molero:

-Si los encuentro ¿qué? -El Teniente chasqueó la lengua con obsenidad-. ¿Me premiará con una nohecita? Por ese premio los encuentro y se los pongo esposados a sus pies, lo juro. (PM, 27)

Lituma, sin embargo, considera que las fantasías de su jefe son "una enfermedad" (PM, 71) que lo persigue hasta en sus labores profesionales. Lituma afirma que su jefe "tenía que acordarse de Doña Adriana" incluso en las interrogaciones de los testigos. (PM, 71) Pero ante lo que el Teniente Silva considera una "realidad" -el cuerpo de Doña Adriana-, Lituma responde:

-Yo no debo tener buena vista, o, mejor dicho, su gran imaginación, mi Teniente. (PM, 113)

Sobre el plano profesional, este esquema se invierte. El Teniente se caracteriza por su estricta lógica y objetividad en sus funciones de investigador, mientras que Lituma se evade en sus propias divagaciones. Durante la interrogación de Doña Lupe, por ejemplo, mientras Silva recurre a utilizar todas sus artimañas para obtener información del interpelado, simultáneamente Lituma convierte en su imaginación a Alicia y Palomino en personajes de boleros, valeses y tonderos que solía cantar la víctima:

Y, en ese momento, sin distraerse un ápice de las revelaciones de Doña Lupe, Lituma los vio. Ahí estaban, protegiéndose del sol bajo la techumbre de esteras, sentados muy juntos y con los dedos entrelazados, un instante antes de que les cayera encima la desgracia. Él había inclinado su cabeza de risos negros y cortitos sobre el hombro de la muchacha y, rozándole el oído con los labios, le cantaba, Dos almas que en el mundo, había unido Dios, dos almas que se amaban, eso éramos tú y yo. (PM, 95)

(...) él, un cholito del barrio de Castilla; ella, una blaquita de buena familia. Para el amor no había barreras, decía el vals. (*PM*, 103)

Este plano subjetivo alterna con sus observaciones puntuales, dicotomía que, en determinados casos, crea cierta confusión entre los límites de la realidad y la imaginación. Estos efectos, insistentes en el texto, contribuyen a acentuar la tergiversación de los resultados obtenidos por los guardias.

Otro tópico quijotesco -locura/cordura- se presenta a través de la contraposición del Coronel Mindreau y su hija Alicia, quien acusa a padre de psicópata incestuoso, de arrodillarse ante ella como un perro para besarle los pies, y por esta razón desea que "le pasaran las peores cosas" (*PM*, 138). El Coronel Mindreau desmiente estas recriminaciones arguyendo que su hija sufre de "delusions" (*PM*, 156) y por esta razón suele acusarlo de actos ilusorios. Tal versión parece ser sustentada por las observaciones de Lituma: "Era chifladita, por supuesto" (*PM*, 140). Sin embargo, como lo veremos más adelante, en la novela no aparece ningún rasgo conclusivo que descarte una u otra versión, lo cual prolonga el suspenso enigmático.

\*\*\*

Con todo lo dicho en este capítulo, se podría afirmar que *¿Quién mató a Palomino Molero?*, como la mayor parte de obras de Mario Vargas Llosa, representa la concreción de sus experiencias: demonios personales, históricos y culturales. Al emprender una búsqueda en el horizonte de sus experiencias personales, el autor se interna en una zona de refugio, en un pasado que le brinda materiales para erigir la dimensión temática de esta novela. Pero todas estas vivencias personales -divergentes en el tiempo y en el espacio-, en las cuales están impregnadas su rebeldía, nostalgia, e insatisfacción contra el mundo real, se organizan lingüísticamente gracias a un elemento temporal que nuevamente evoca la década del cincuenta. Reiterando los planteamientos del propio autor, el contenido temático e ideológico de esta novela adquirirá cierta trascendencia en la medida en que

expresen una necesidad general y más seamos, nosotros, lectores, los que nos reconozcamos dentro. En consecuencia, la lectura propuesta por este estudio esperará ilustrar, en los capítulos ulteriores, que el grado de significación de esta novela alcanza niveles que sobrepasan la temática de base: la historia de un crimen y su resolución. Siendo así, el próximo capítulo se habrá de ocupar del paso siguiente en ese proceso -que en *¿Quién mató a Palomino Molero?* el autor labra una sustancia temática hasta conseguir una forma palpable correspondiente a los moldes estructurales del género policial.

## CAPÍTULO II

### El relato policial y *¿Quién mató a Palomino Molero?*

Reiterando la idea de Vargas Llosa, un novelista no elige sus temas, sino, por el contrario, son éstos los que lo eligen como novelista. El creador no necesita, pues, buscar contenidos porque éstos son proporcionados por la realidad a través de su propia experiencia. Significa esta aseveración que el creador es un ser preso del dominio de sus experiencias reales, que sus vivencias negativas -inconciliables relaciones entre el individuo y su mundo- deciden su vocación como novelista, y al mismo tiempo se convierten en fuentes inagotables de las cuales se nutre en el momento de escribir. Pero si esta sumisión incumbe a los dominios de las fuentes, es en el terreno de la forma -el del lenguaje y el ordenamiento- en donde el suplantador de Dios encuentra su libertad, libertad que lo puede conducir a la cima de la victoria o al abismo del fracaso.

Para Vargas Llosa, el triunfo de la libertad del novelista depende del saber conjugar adecuadamente forma y contenido. Entonces, la elección de una categoría literaria implica una selección consciente de los medios apropiados para transmitir eficazmente una visión ideológica (y personal) sobre el mundo representado. Al elegir la estructura del relato policial para envolver el contenido temático de *¿Quién mató a Palomino Molero?*, Vargas Llosa ha optado por un género que en sus orígenes proclamaba el triunfo de la verdad sobre la sinrazón y del orden sobre el desorden. Si la reputación de este género residía en su carácter moralista -la verdad y el bien siempre triunfan-, en esta novela, paradójicamente, el autor invierte completamente este principio al evocar un mundo en el que impera el caos sobre el orden, y la justicia es victimada por el mecanismo que la crea y ampara.

El género policial constituye, sin duda, uno de los fenómenos literarios más destacados de este siglo y su praxis no ha sido omitida por autores de renombre. Pero, como se anunció al principio, la incursión de Vargas Llosa en este género produjo comentarios no del todo

aprobatorios en el seno de la crítica especializada. Por esta razón nos es pertinente, en la primera parte de este capítulo, hacer unas reflexiones (principalmente de naturaleza teórica) sobre el relato policial. A partir de este panorama, se habrá de observar la actitud del autor ante dicha tradición literaria en cuanto *¿Quién mató a Palomino Molero?* cumple y/o incumple con la estructura básica del relato policial. Finalmente, se habrá subrayar la función que tendrían estos supuestos "incumplimientos" en la visión ideológica del mundo representado.

## 1. Algunas reflexiones sobre el relato policial

### 1.1. La denominación

*Detective fiction* en el mundo anglosajón, *roman policier* en el francés, *Kriminalroman* en el germano, en el ámbito hispano se distinguen, entre las etiquetas más corrientes, (y ambas dentro del término "novela policial" para designar la unidad genérica), la "novela detectivesca" clásica, cuyas raíces brotan en los Estados Unidos hacia 1841 pero florecen en Inglaterra y Francia a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX hasta aproximadamente la Primera Guerra Mundial; y la "novela negra",<sup>13</sup> que nace y se desarrolla en los Estados Unidos hacia la segunda década de este siglo para luego proyectarse hacia Europa después de la Segunda Guerra Mundial. La tesitura del género policial en su sentido amplio, abarca historias de asesinatos, crímenes, violencia, suspenso, terror, espionaje, intriga internacional... pero todas engarzadas por un tronco común: el crimen y su resolución respectiva. Los criterios distintivos de cada "subcategoría", entonces, se ciñen según el énfasis específico de la temática central y del empleo y organización de los elementos contentuales de la acción narrativa. (Se ofrecerán más precisiones al respecto en el apartado siguiente).

En este estudio se habrá de utilizar la terminología "relato policial" para referirse a esta amplia unidad: la noción de "relato" en su acepción de discurso narrativo (Genette, 71-2) no haciendo distinción entre las grandes categorías narrativas (novela, novela corta, cuento); y el

calificativo "policial" puesto que desde una perspectiva histórica, no se puede hablar de "relato policial" como tal antes del advenimiento de la institución policial que data de la primera mitad del siglo XIX, precisamente en Francia e Inglaterra. Huelga señalar que los héroes de este tipo de relato no siempre son efectivos policiales; ocasionalmente, éstos pueden representar detectives privados o simples aficionados.

## 1. 2. El relato policial: ¿un género literario?

"¿Existen, o no, los géneros literarios?" A tal inquietud con la que inicia su estudio "El cuento policial", Jorge Luis Borges responde partiendo de una necesidad inherente al espíritu humano: "Pensar es generalizar y necesitamos de estos útiles arquetípicos platónicos para poder afirmar algo" (Borges, 66). Tema añejo, el género constituye uno de los conceptos que más ha ocupado a la teoría literaria. Pese a la utilidad de determinar la naturaleza y el estatus del texto literario, la noción de género no ha alcanzado un grado conclusivo, entre otras razones, debido a que ha sido tratada desde una pluralidad de enfoques teóricos, y al mismo tiempo, porque se ha pretendido instaurar, *a posteriori*, un orden abstracto basado en criterios de cientificidad aplicados a un flujo incesante de creaciones individuales y, por ende, diversas.

Sin aspirar a una inmersión profunda en este debate, convendría en todo caso, a los efectos de este estudio, hacer eco de los acercamientos teóricos de Tzvetan Todorov, quien no sólo se ha interesado por el concepto de género, sino también, por el relato policial.<sup>14</sup> Sintetizando sus proposiciones vertidas en «Genres littéraires» (1972) y *Poétique* (1973), hablar del género supone contrastar dos modalidades cognoscitivas distintas: la primera, deductiva, que remite a "tipo" y concierne al terreno de la poética general; y la segunda, "inductiva", que se refiere a "género" en su sentido restringido, de lo cual se ocupa la poética histórica.

1) Según el criterio deductivo, el "tipo" es generado por los elementos comunes a varias obras que posibilitan la organización de un determinado discurso literario sin reparar en su objetivación histórica particular. A esta noción se llega abstrayendo los rasgos distintivos o

"dominantes", tales como los de la acción o los personajes, que pueden estar presentes en obras de géneros y/o épocas diferentes, o simplemente no pertenecer a ningún modelo existente. Si en un grado de abstracción estos rasgos dominantes es igual a cero, cada obra representaría un tipo particular; al contrario, en un índice máximo, todas las obras pertenecerían a un mismo tipo: la literatura. Entre estos dos polos, añade Todorov, se sitúan los tipos prescritos por la poética clásica como la poesía y la prosa, la tragedia y la comedia, etc. Cabe señalar que el núcleo tipológico puede variar según el énfasis histórico y en consecuencia una obra podría pertenecer diacrónicamente a distintos géneros.

2) La noción de género, partiendo de un criterio inductivo, constituiría la objetivación o realización histórica del tipo. En toda época, señala Todorov, el género como conjunto finito y concreto de rasgos dominantes, representa un ideal literario, un "horizonte de expectativa" que sirve de concatenación entre lector y autor -aún si éste último puede infringir el modelo. Por otro lado, el género como sistema, puede coexistir junto a otros sistemas haciendo parte de un período histórico (romanticismo, simbolismo, etc.) lo cual no sólo presupone una conjunción de rasgos discursivos, sino también, ideológicos y socio-culturales. Sincrónicamente, la distinción entre varios géneros coetáneos puede realizarse a través de la oposición de sus relaciones paradigmáticas; pero en el caso de géneros que resisten al paso del tiempo como la tragedia -sostiene Todorov-, no existiría diacrónicamente un modelo único absoluto, sino que tal modelo se redefiniría en cada momento histórico por oposición a otros géneros existentes.

Ahora, estos dos instrumentos de análisis no representan, en términos de Todorov, una ruptura entre sistema e historia, sino, diferentes grados de inscripción en el tiempo. Sin embargo, considerando el carácter infinito de la creación literaria, la especificación del estatus genológico puede conducir, inevitablemente, a la confusión entre género y tipo, o a la reducción de los dominantes tipológicos haciendo coincidir categorías distintas, o inclusive a la omisión de considerar que un género puede englobar a otros. Pero tal riesgo -continúa Todorov-, sería menos frecuente si el contraste entre género y tipo se realizara al interior de una obra individual en los siguientes contextos:

a) Cuando la obra no respeta las reglas del género. Tomando en cuenta que no todas las obras se someten a los modelos existentes y, de igual manera, no todos los sistemas genológicos cubren todas las obras, Todorov sostiene que resulta paradójico, hasta un determinado punto, que un mínimo de infracción sea necesario para que la obra alcance cierta originalidad -condición que varía según las épocas. Si es cierto que, por un lado, tal incumplimiento no siempre representa una alteración significativa del modelo, por otro, una transgresión genológica puede convertirse en una nueva norma, tal es el caso de la tragicomedia.

b) Cuando la obra representa una transgresión significativa del tipo (caso poco frecuente hoy en día). Partiendo del carácter perecedero de todo sistema literario, habría que aclarar, primeramente, que el ejemplo de la tragicomedia constituye una transgresión que adopta una vía iniciada anteriormente por dos sistemas literarios; en este caso, puntualiza Todorov, se puede hablar de una evolución o degradación. Pero la infracción del tipo, al contrario, significa que el sistema se ve afectado en profundidad, como es el caso, según Todorov, de *Ulysse* de Joyce, que no sólo modifica las reglas novelescas precedentes, sino también, descubre nuevas posibilidades para la escritura romanesca.

c) Finalmente, la oposición entre tipo y género es más obvia cuando la obra cumple fielmente con las reglas del género:

**Nous parlons alors de littératures de masses (ou de «romans populaires»). Le bon roman policier, par exemple, ne cherche pas à être «original» (le ferait-il, qu'il ne mériterait plus son nom) mais, précisément, à bien appliquer la recette. (Todorov, *Poétique*, 195; énfasis del autor)**

En esta cita, y reiterando lo hasta ahora dicho en este apartado, llama la atención, en primer lugar, la sugerente aplicación de este sistema genológico reservada por Todorov a la literatura "cult"; en segundo lugar, un pronunciamiento valorativo sobre el relato policial a partir de una visión de conjunto y no de sus producciones individuales; y finalmente, la reducción del relato policial a un modelo único. Pero antes de proseguir, habría que advertir que el relato policial parece haberse convertido en el ejemplo favorito cuando la noción de género es foco de polémica; después

de Todorov, se puede citar a Tomachevski:

Il suffit que paraisse une nouvelle recueillant un succès (par ex. policier) et tout de suite apparaissent des imitations, on crée un genre de nouvelle pour lequel le trait fondamental est la découverte du crime par le détective, c'est-à-dire un certain thème. (Tomachevski, 302)

o igualmente, a René Wellek y Austin Warren, quienes al proponer los criterios de clasificación sobre los cuales debe basarse la definición de género -"*inner form*" (*specific metre or structure*) y "*outer form*" (*attitude, tone, purpose*)-, sostienen que el relato policial constituye un género genuino (Makaryk, 81).

Volviendo al sistema tipológico de Todorov y considerándolo como punto de referencia teórica, resultaría inapropiado reducir los rasgos distintivos del relato policial a un esquema único y globalmente pertinente debido a su abundante y variada producción, tal como lo plantea André Vanoncini en *Le roman policier* -en el ámbito francés. En más de cien años de vida -sostiene el crítico-, ramificaciones, transplantes e injertos han impedido reconocerle al relato policial, una base estructural definitiva. En realidad, sería prudente tomar en cuenta un modelo de caracterización flexible que operase sobre una plataforma circular en cuyo centro se hallarían como figuras principales, las funciones y mecanismos masivamente presentes en los relatos policiales de todos los tiempos; en los bordes se encontrarían los elementos susceptibles que determinarían la tendencia específica del género (variantes o subgéneros); y finalmente, en los márgenes aparecerían las obras que por su constitución estructural, pertenecerían tanto al género policial como a otros géneros narrativos (Vanoncini, 12-3).

Sobre este modelo literario -en su sentido amplio-, existe toda una gama de proposiciones conceptuales que se aproximan al criterio deductivo o tipológico de Todorov. Para Vanoncini, por ejemplo, el esquema clásico del relato policial está estructurado alrededor de un eje central de elucidación sobre el cual avanza el investigador, desde el misterio inicial -ligado generalmente a un asesinato- hasta la resolución que consiste en la identificación del criminal. Las variantes de esta fórmula pueden producirse de la inclusión o fusión de otros ingredientes de géneros vecinos

(Vanoncini, 13).

Donna Bennet, en el área estadounidense, propone una distinción más estructurada en "The Detective Fiction: Towards a Definition of Genre": 1) La historia presenta un "problema" cuyas causas inmediatas son desconocidas; 2) La historia contiene una solución a este misterio que puede ser percibida según la imparcialidad y perspicacia del lector; 3) La historia progresa desde el misterio original hasta su resolución; 4) Mientras este proceso no concluya, el lector no puede imaginar anticipadamente resultados finales. Los personajes se ajustan a este esquema básico. El argumento gira esencialmente alrededor de dos personajes: el causante del problema (el criminal), y el elucidador del misterio (el detective), quien permite al lector seguir la encuesta hasta su resolución. Los personajes secundarios se organizan entre dos polos: los sospechosos y aquellos que hacen posible el triunfo del detective (Bennet, 239).

Resulta evidente que Bennet no sólo se concentra en los elementos contentuales del texto, sino también en la actitud del lector. Este rasgo, especial distinción del relato policial, había sido enfatizado anteriormente por Borges al hablar de Edgar Allen Poe, el fundador del género: "La novela policial ha creado un tipo especial de lector" puesto que se trata de "un lector que lee con incredulidad, con suspicacias, una suspicacia especial" (Borges, 67). Aquí podríamos acuñar que el relato policial, en su mecanismo superficial, prescribe un cierto tipo de lectura que convierte al lector en "cómplice" de la historia narrada.

Haciendo convergir en un punto sintético las aportaciones de Antonio Planells en "El detective literario: panorámica del género policíaco de Poe a Borges", y de Juan Madrid en "Sociedad urbana y novela policíaca", el esquema clásico del relato policial acentuaría tres momentos específicos:

- 1) En el primero existe un perfecto orden en la sociedad, la felicidad de los personajes es completa.
- 2) En el segundo, esta armonía es destruída por un crimen (en general por un asesinato) lo cual genera un caos social.
- 3) Tras esta ruptura, en el tercer momento, aparece el protagonista, un detective (profesional o aficionado) que movido por su vocación y devoción por el orden y la justicia, y gracias a su

intuición y métodos de razonamiento deductivo e inductivo, descubre al criminal, con lo cual se restituye el orden inicial. Los instantes finales de la historia suelen servir para explicar el camino que condujo a la resolución del misterio (Planells, 71 y Madrid, 18, respectivamente).

Equiparando estos tres momentos con los puntos expuestos en «*Typologie du roman policier*», para obtener una visión sintética, el primero y el segundo corresponderían a lo que Todorov distingue allí como «*l'histoire du crime*», es decir, la historia ausente o implícita del relato policial que debido a su carácter enigmático da origen a una segunda: «*l'histoire de l'enquête*.» Así, el tercer momento, arriba mencionado, correspondería a la historia de la encuesta que es, en realidad, la historia principal del relato policial (Todorov 1978, 11-4).

En su realización histórica -su objetivación en el sentido estricto de género- el esquema clásico, como se ha señalado antes, ha experimentado diversas variaciones con el correr del tiempo. En realidad, tal como lo plantea Jacques Dubois en su obra *Le roman policier ou la modernité*, habría que enfocar el género policial como un proceso de formación de escalones ordenados a lo largo de tres cuartos de siglo y cuya progresión apunta hacia una definición y autonomía cada vez más marcadas (Dubois, 14). Todo parece haber comenzado con el cuento de Edgar Allen Poe, *Murders in the Rue Morgue*, publicado en el número de abril de 1841 de la revista *Graham's Magazine*, Philadelphia, Pennsylvania. Con este relato, Poe funda un género y una escuela que se impondría en lo que quedaba del siglo XIX hasta aproximadamente la Primera Guerra Mundial, gracias a la pluma de autores como W. Collins, C. Dickens o C. Doyle en Gran Bretaña; y de E. Gaboriau, G. Leroux y M. Leblanc en Francia -por citar sólo a algunos. En este período clásico, más allá de un objetivo moralista -proclamar el triunfo del bien sobre el mal- el relato policial constituye una literatura de entretenimiento, un reto al intelecto, un verdadero rompecabezas que tanto el detective como el lector deben resolver según reglas de juego específicas: crímenes inverosímiles, espacios herméticos (*locked room*), etc.

Después de la Primera Guerra Mundial, el género experimenta una bifurcación en dos vertientes autónomas. Por un lado, con Agatha Christie G. K. Chesterton y Dorothy Sayers -quienes juntos forman en 1928 el "Detection Club" de Londres-, el relato policial proveniente de la

escuela clásica adopta una fisionomía aún más rígida, más ortodoxa. Simultáneamente, aparecen manifiestos normativos como las muy célebres y discutidas "Veinte reglas de la novela policial" de S. S. Van Dine, en la revista *American Magazine* (1928). Esta derivación genológica, también conocida como *roman-énigme* o *roman-problème*, se instala en el período divisorio de las dos guerras triunfando tanto en Europa como en Estados Unidos por su fama de verdadero juego intelectual. Huelga señalar que esta variante policial repercutiría en la cinematografía y en series televisivas que llegan hasta nuestros días.

Hacia este mismo período surge en los Estados Unidos, una nueva escuela de escritores policíacos llamados *hard-boiled*, que reaccionan contra la corriente clásica. Con Raymond Chandler y Dashiell Hammett, principalmente, la ficción policial trata de acercarse de manera más "objetiva" a una realidad afectada por grandes transformaciones sociales como la ascensión del comunismo y la reivindicación de sindicatos, la crisis política europea y la nueva distribución territorial, la triplicación de grandes metrópolis y el protagonismo de organizaciones clandestinas. El detective de esta era sale del ambiente burgués y aristocrático (*locked room*) de la escuela clásica, y no sólo revela misterios, sino también, las lacras sociales, la explotación, la injusticia... en breve, el caos del mundo real donde los métodos del poder se asemejan a los del crimen organizado.

Pese a este aire sociológico que lo puede emparentar a la novela social de la misma época, la temática central la novela negra sigue concentrándose sobre el crimen y su resolución, pero esta vez, bajo un nuevo patrón estructural. «L'histoire du crime» y «l'histoire de l'enquête» se fusionan para dar preferencia a la segunda: el carácter enigmático de la primera (consecuencia-causa) cede al suspenso que presenta una fórmula inversa puesto que en la novela negra, la suerte del detective -inmune para la escuela clásica- es incierta; ahora, el detective puede ser el protagonista de una antiepopéya, de una historia en la que, arriesgando su propia integridad física, no necesariamente logra restituir el mundo quebrantado como en los relatos de Poe o Doyle.

Sin suponer un punto final a un tema que merecería una detenida y cuidadosa atención, quisiera concluir esta sección haciendo constar dos observaciones. Primeramente, por su visible

estructura y funcionamiento de sus principios organizadores, el género policial en su sentido amplio, constituye una realización histórica que ocupa un lugar ambiguo entre la alta literatura; en realidad, pese a su reconocimiento oficial como género literario, su estatus siempre ha sido ubicado dentro de la periferia literaria o "literatura de masas", y por lo tanto, se estaría dialogando sobre un género "marginal." En segundo lugar, haciendo abstracción de sus rasgos puramente tipológicos, el relato policial se inscribiría como una de las últimas representaciones histórico-literarias de lo que Marc Lits llama *récit d'énigme* (Lits, 90), que bien se podría denominar "relato de la búsqueda." Como unidad "profunda", el "relato de la búsqueda" congregaría los textos que de una manera u otra presentarían como unidad temática y estructural la curiosidad o atracción que incita al ser humano a peregrinar por los páramos de lo desconocido. Bajo esta modalidad se justificarían los estudios de algunos críticos, que haciendo una especie de "paleontología" literaria, ven en ciertas historias bíblicas como la de la "Casta Susana", o clásicas como *Edipo Rey* de Sófocles, los antecedentes genealógicos del relato policial. Todo esto para mencionar que el relato policial, más allá de su esquema restringido "crimen-resolución", se presta como un sistema narrativo moderno en el cual se pueden ilustrar la búsqueda de la verdad, el acceso a lo desconocido o la iluminación de la duda... temas profundos que suponen una ampliación de su radio temático y estructural.

Siendo así, y como lo veremos más adelante, *¿Quién mató a Palomino Molero?* presentaría una superficie estructural correspondiente en gran parte al modelo del relato policial, pero su temática profunda, plasmada dentro de una dimensión sociológica, lo elevaría a "relato de la búsqueda." Entonces, el siguiente paso consistiría en ver si esta obra cumple y/o "incumple" con el modelo básico, luego examinar las funciones de una y otra actitud; y finalmente, señalar si su amplitud temática lo eleva a "relato de la búsqueda."

## 2. Cumplimiento de la estructura básica del relato policial

### 2.1. *¿Quién mató a Palomino Molero?* y los elementos básicos del relato policial

En todo relato policial, la organización de los componentes narrativos están orientados a crear una tensión dramática conocida bajo el préstamo del inglés *suspense*. En el común de historias policiales, el suspenso surge -como se dijo antes- a raíz de un asesinato que, según la séptima regla de S. S. van Dine, es condición indispensable:

7) Un roman policier sans cadavre, cela n'existe pas. J'ajouterais même que plus ce cadavre est mort, mieux cela vaut. Faire lire trois cents pages sans même offrir un meurtre serait se montrer trop exigeant à l'égard d'un lecteur de romans policiers. Après tout, la dépense d'énergie du lecteur doit se trouver récompensée. Nous autres, Américains, nous sommes essentiellement humains et un joli meurtre fait surgir en nous le sentiment de l'horreur et le désir de vengeance. (Transcrito en Vanoncini, 121)

El suspenso tiene como función el ocultamiento de la vía conectante entre el misterio inicial hasta el descubrimiento del criminal y el pleno convencimiento de su culpa. Pero en la organización de este trayecto, Badenberg, Honold y Hortsmann<sup>15</sup> distinguen tres elementos esenciales: *action*, *analysis* y *mystery* (Badenberg et al., 280) En general, se atribuye el elemento "acción" a la novela negra puesto que el foco de este tipo de relato se concentra sobre la persecución del culpable llevada a cabo por el detective. Así, las situaciones de peligro a las cuales se expone el detective se suceden cronológicamente, contribuyendo a condensar el efecto de "*suspense* teleológico" ya que la expectativa del lector apunta hacia el resultado final de la acción dramática.

El relato detectivesco propiamente dicho, por su parte, acentúa los elementos de *analysis* y *mystery*. Bajo esta modalidad narrativa, el asesinato inicial y el eventual peligro no representan una amenaza para el detective. El homicidio, convertido en un hecho casi irreal, adquiere una cualidad enigmática y, por lo tanto, el lente del suspenso se ajusta sobre la pregunta "¿Quién ha sido?", que no significa exclusivamente dar con el autor del crimen, sino instigar la equitativa participación del detective, como también del lector, en la recomposición del rompecabezas, según lo señala la

primera regla de S. S. Van Dine:

1) Le lecteur et le détective doivent avoir des chances égales de résoudre le problème.  
(Vanoncini, 121)

Para responder a esta pregunta central, el investigador debe conseguir todo tipo de información concerniente al lugar y dimensión del crimen, y a la actitud y reacción de los sospechosos en los primeros interrogatorios. Todos estos elementos deben ser considerados por el lector/detective como potenciales indicios disimulados detrás de una confusa apariencia. A partir de esta base de datos, tanto el investigador como el lector pueden elaborar una hipótesis operacional que permita concluir sobre objetivos más específicos. En nuestra novela, la pregunta central está sugerida por el mismo título de la obra: *¿Quién mató a Palomino Molero?* Para responder a tal inquietud, el sargento Lituma después de identificar el cadáver de la víctima en las afueras de Talara, parte a Piura, ciudad natal de la víctima, en donde descubre, primeramente por la madre de Palomino y luego por Moisés, que Palomino Molero se había enrolado como voluntario en la Base Aérea de Talara y que mantenía ligaciones amorosas con una persona residente en la Base Aérea de Piura.

-Palomino no tenía que hacer el servicio militar -dijo la señora Asunta-. Estaba exceptuado.  
(PM, 16)

-Tomó su ómnibus, se fue a Talara, se presentó en la Base y dijo que quería hacer su servicio militar en la Aviación. (PM, 17)

-Una noche estábamos conversando aquí, Palomino Molero estaba sentado donde tú estás. Oyó que un amigo mío se iba a Chiclayo y el preguntó si podía jalarlo hasta el aeropuerto. ¿Y qué vas a hacer en el aeropuerto a estas horas, flaco cantor? «Voy a darle una serenata a mi amorcito, Moisés.» O sea que ella vivía por ahí.

-De veras -se rascó el pescuezo el guardia-. Ahí, al ladito, está la Base Aérea, las casas de los aviadores. (PM, 24)

Tomando en cuenta que el proceso narrativo del relato detectivesco favorece los elementos de *analysis* y *mystery*, Badenber, Honold y Hortsmann sugieren considerar la noción de "*suspense* enigmático" para diferenciar al "*suspense* teleológico" de la novela negra (Badenber et al., 280). Pero, sin duda, el suspenso enigmático se mantiene hasta que se sepa con certeza la

identidad de los asesinos. En nuestra novela, el misterio queda casi resuelto en el capítulo V después que Doña Lupe confiesa al Teniente Silva que el Coronel Mindreau, asistido por el Teniente Dufó, llegaron a su casa, en Amotape, en busca de Alicia y Palomino. Sin embargo, pese a estos claros indicios de culpabilidad, el Teniente Silva declara:

-Por lo pronto, aunque te parezca mentira, yo ni siquiera estoy totalmente seguro que los que lo mataron fueran el Coronel Mindreau y el Teniente Dufó... (PM, 107)

El tono inconcluso de este comentario -que dificulta y retiene la resolución del enigma-, produce efectos de "misterio." Una vez descubierta la identidad de los autores del crimen, el misterio se apodera del relato cuando Silva y Lituma tratan de averiguar los móviles del crimen. Esta confusión proviene de los testimonios, en momentos distantes, de Alicia y del Coronel Mindreau:

-Se arrodilla como un perro [el Coronel Mindreau] y me besa los pies... El amor no tiene fronteras, dice. El mundo no entendería. La sangre llama a la sangre, dice. El amor es el amor, un huayco que arrastra todo. Cuando dice eso, cuando llora y me pide perdón, lo odio. Quisiera que le pasaran las peores cosas. (PM, 138)

En este testimonio, Alicia acusa a su padre de ultrajar incestuosamente su integridad física, moral y psicológica; sin embargo, Mindreau rechaza esta acriminación en la escena de la playa (cap. VII), arguyendo que su hija padece de *delusions* desde la muerte de su madre y por esta razón suele responsabilizarlo de falsas acciones:

-¿Le dijo [a Silva] también que le besaba los pies? ¿Que, después de abusar de ella, me arrastraba por el suelo, implorándole perdón? -dijo el Coronel Mindreau. No estaba haciendo una pregunta, sino confirmando algo de que parecería seguro. (PM, 155)

-En inglés, la palabras es «Delusions»... En español no hay nada equivalente. Porque «Delusions» quiere decir, a la vez, ilusión, fantasía, y engaño o fraude. (PM, 156).

El grado de veracidad de tal confesión puede aumentar si se tienen en cuenta las insistentes observaciones que hace Lituma sobre Alicia: "«No es una chica normal, es chifladita», decidió el

guardia" (*PM*, 125). Sin embargo, tal anomalía no excluye la probabilidad de tales prácticas que Alicia denuncia públicamente (*PM*, 97, 132-3, 138). Algo indudable en estas dos versiones es la intensificación del misterio -pero ahora por otras razones: es en realidad otro misterio. Ambos testimonios interesan ya no para saber ¿quién mató a Palomino Molero? -pregunta que queda resuelta a estas alturas por propia confesión de Mindreau (cap. VII), el cual dió la orden de ejecución a Dufó-, sino para aclarar los motivos del asesinato: si la cristalización del idilio entre Alicia y Palomino constituía el cese de las prácticas incestuosas de Mindreau (tesis de Alicia); o si, tal relación era prohibida según el sistema de casta sociales (tesis del Coronel). Tanto en la versión de Mindreau como en la de Alicia, no aparece un rasgo definitivo que permita considerar una versión y descartar otra.

En la misma entrevista de la playa e inmediatamente después, pese a que la resolución del misterio de *¿Quién mató a Palomino Molero?* parece alcanzar un grado conclusivo, surgen otros elementos de *mystery*. Unos provienen del tono irónico de Mindreau -"¿Tan seguro está de haberlo resuelto definitivamente?" (*PM*, 153). Otros se generan en los instantes siguientes al producirse el repentino suicidio de Mindreau, quien minutos antes de la escena de la playa, había dejado una nota en la Comisaría en la que confesaba haber asesinado a su hija. Sin embargo, esta hipótesis adquiere aires de misterio si se toma en cuenta que luego de la conversación en la playa, Lituma vió que el Coronel "no iba armado" (*PM*, 153), y segundos más tarde, escucha un tiro que lo hace suponer en un posible disparo mortal. El suicidio de Mindreau, sin embargo, es confirmado luego por la misma nota antes mencionada:

-El puta se las traía -murmuró su jefe, entregándole el papel. Lituma se precipitó a cogerlo, a leerlo, y mientras leía, creyendo y no creyendo, entendiéndolo y no entendiéndolo, oyó que el jefe decía: No sólo se mató, Lituma. El puta mató también a la muchacha. (*PM*, 170)

Los elementos de *analysis* tienen la función de hacer avanzar la investigación mediante informaciones que surgen bajo forma de diálogos, explicaciones ensayísticas tal como sucede con la palabra *delusions*: «Tantas palabras que estoy oyendo por primera vez», pensó Lituma (*PM*, 157). Los primeros elementos de *analysis* que hacen activar el motor de la encuesta, provienen,

como se vio anteriormente, a través de los testimonios de Doña Asunta y de Moisés recogidos por Lituma en Piura. Esta fase preliminar puede resumirse en las frases que entrelazan los capítulos I y II con "cantaba Boleros" (*PM*, 8,9); y los capítulos II y III con "las casas de los aviadores" (*PM*, 24,25). A partir de estas pistas, la investigación oficial comienza, pero esta vez dirigida por el Teniente Silva. Después de interrogar al Coronel Mindreau y al Teniente Dufó (capítulo III y IV, respectivamente), el curso de la encuesta policial queda estancada debido al silencio de los interrogados y a los vericuetos del poder. Sin embargo, la vía conectante hacia la elucidación del misterio, surge de una nota anónima dejada (en realidad por Alicia) en la Comisaría:

«A Palomino Molero, los que lo mataron lo fueron a sacar de la casa de Doña Lupe, en Amotape. Ella sabe lo que pasó. Pregúntele.» (*PM*, 80)

Gracias a este elemento informativo, el Teniente Silva, haciendo gala de su omnipotencia sobre el fuero civil, lograr hacer declarar a Doña Lupe la escena en la que el Coronel Mindreau secundado por el Teniente Dufó llegaron hasta su casa en busca de Alicia y Palomino Molero. Este episodio (cap. V) transcurre en la localidad vecina de Amotape (de existencia real) en cuyo apelativo se encuentra analogada la resolución del misterio:

El nombre del lugar, dice una leyenda piurana, viene de la Colonia, cuando Amotape, pueblo importante, tenía un párroco avaro, que odiaba dar de comer a los forasteros. Su sirvienta, que le amparaba las tacañerías, al ver asomar un viajero lo alertaba: «Amo, tape, tape la olla que viene gente.» (*PM*, 82)

Amotape contiene, en efecto, el "destape" que todos los talareños esperan y que el Teniente Silva está obligado a prometer a Don Matías en el capítulo:

-No se puede decir nada todavía. Prontito se sabrá, Don Matías. A usted le puedo adelantar que el *destape* está muy cerca. (*PM*, 146; el subrayado es nuestro)

Cumpliendo una prescripción de la tradición del género policial, los elementos de información y desinformación son meditados, contemplados analizados y consultados entre ambos

guardias. Según estos elementos básicos del género policial aquí ejemplificados, Badenberg, Honold, y Hortsmann han coincidido en clasificar *¿Quién mató a Palomino Molero?* dentro de la categoría "novela detectivesca." Tal conclusión se basa, por un lado, en que el texto conjuga esencialmente elementos de *analysis* y de *mystery* sugeridos en el propio título de la obra. Por otro lado, los únicos elementos de *action* o hipotético peligro para los guardias, se sitúan en la escena de la playa: "«Viene a matarnos», pensó el guardia" (*PM*, 150), con lo cual se descarta su consideración dentro de la categoría de la novela negra.

No obstante, reiterando que toda obra no siempre se ciñe fielmente al modelo dado, Roy C. Boland ha aplicado a esta novela, otros criterios de clasificación en su artículo "Demonios y lectores: génesis y reescritura de *¿Quién mató a Palomino Molero?*" Para este crítico, nuestra novela pertenece a la categoría de "novela negra", puesto que combina

enigma y suspense, psicología y realismo, la denuncia de la corrupción social y la puesta en cuestión de los valores de la sociedad en que se desarrolla la trama (...la sociedad del ochenio odriísta). Además, como los clásicos de tal (sub)género... *¿Quién mató a Palomino Molero?* está cargado desde la primera hasta la última palabra... de un humor negro, y de un pesimismo desesperanzado. (Boland, 171)

En la medida en que incluso el estatus de este texto se convierte en sujeto de controversia para la crítica, sería necesario abrir aquí un breve paréntesis aclaratorio sobre esta variante del relato policial. Reiterando lo señalado en la sección precedente, el énfasis de la "novela negra" sigue siendo sobre el crimen y su relación, sin embargo, el tratamiento de esta problemática adopta otra perspectiva. En este caso, la «*histoire du crime*» y la «*histoire de l'enquête*» se fusionan haciendo desaparecer el carácter enigmático del crimen inicial y privilegiando el "suspenso teleológico" ya que la expectativa se concentra sobre el resultado de la acción dramática. Siguiendo a Vanoncini, el detective de la novela negra ya no confronta el crimen como un problema con lógica solución dentro de una esfera hermética tal como lo hacían sus antecesores desenredando inexplicables barullos gracias a sus virtudes intelectuales, sino, como la expresión de una violencia endémica dentro de un espacio social incontrolable. Ahora, este detective vive solo en medio de las junglas urbanas. Por lo general, la narración se lleva a cabo en primera persona desde una perspectiva

restringida y su visión se concentra sobre lo inmediato puesto que éste se lanza sobre una aventura peligrosa. Su lenguaje es conciso y directo. En sus orígenes, esta visión se concentraba sobre la corrupción de los principales órganos sociales ante los cuales trataba de conservar su actitud moral, proceder que paradójicamente provoca escándalos al mismo cliente. En otras variantes sus competencias profesionales son transferidas a la institución policial. La novela negra, continúa Vanoncini, es susceptible a la especificidad del lugar y a la originalidad de los individuos que la habitan. Por esta razón, la novela negra constituye una fuente de información sobre la civilización urbana en su conjunto y sobre ciertos aspectos de la vida rural. De hecho, este aspecto sociológico puede descuidar el eje de la investigación, sin embargo, el énfasis cae siempre sobre el destino de un individuo común que se enfrenta a un universo criminal (Vanoncini, 57-9).

Ciertamente, estas observaciones se basan, especialmente, en la dimensión sociológica del contenido, y en esta medida, podríamos adelantar, partiendo de lo discutido en ésta y en la sección precedente, que la fisionomía estructural de *¿Quién mató a Palomino Molero?* se ciñe más al modelo de la novela detectivesca propiamente dicha -tal como lo consideran Badenberg, Honold, y Hortsmann-, mientras que algunos de sus aspectos sociológicos, sobre los cuales volveremos en el capítulo III, lo emparentan a la novela negra -reiterando los criterios clasificatorios de Boland. Por ahora, siendo una de las voluntades de este capítulo comprobar los cumplimientos e incumplimientos del esquema básico del género en su sentido amplio, continuaremos con la estructura de la acción del relato policial, advirtiendo que en el capítulo IV se habrán de explicar y/o complementar algunos segmentos omitidos y/o restringidos en esta sección.

## **2.2. *¿Quién mató a Palomino Molero?* y la estructura de la acción del relato policial**

La acción narrativa de «l'histoire de l'enquête» se divide generalmente en tres partes y su ordenamiento depende de la función enigmática y del efecto intencionado del *suspense*. Básicamente, puede resumirse así:

1. Exposición del asesinato (pregunta)
2. Proceso de averiguación y reconstitución
3. Solución-convicción del asesino (respuesta)<sup>16</sup>

El núcleo narrativo se concentra especialmente sobre el segundo elemento. En esta etapa, la pregunta principal del detective "¿Quién fue?", pronunciada en nuestra novela "¿Quién carajo hizo esto?" (*PM*, 6), se fragmenta en preguntas relativas a los detalles del crimen: ¿cómo?, ¿por qué?, ¿de qué manera?, señaladas por el Teniente Silva en el capítulo VII:

(...) Pero, aunque algunos detalles estén todavía oscurecidos, creo que las tres preguntas claves están resueltas. Quiénes lo mataron. Cómo lo mataron. Por qué lo mataron. (*PM*, 153)

En este proceso de averiguación y reconstitución -consistente en la inspección del lugar del crimen y en la interrogación de testigos y sospechosos-, la exactitud de la observación es una regla tácita. Según lo afirman Badenber, Honold y Hortsmann, esta puntualidad, presente desde los inicios del género policial con Poe y Conan Doyle,

corresponde al nacimiento de la visión analítica dentro de las ciencias médicas y disciplinas contiguas, mientras que la técnica del interrogatorio y de la confesión proviene de contextos religiosos y jurídicos, hasta que a fines del siglo pasado se trasladó al campo del psicoanálisis. (Badenber, et al., 282)

Generalmente, los métodos analíticos utilizados por los detectives ficcionales oscilan entre los conceptos de "procedimiento lógico" y "pura intuición". Con respecto al primero, -vía el análisis comparativo de Thomas Sebeok y Jean Umiker-Sebeok<sup>17</sup>-, Badenber, Honold y Hortsmann recogen el método de Sherlock Holmes y la noción de "abducción" propuesta por Charles Pierce. Este principio constituye una tercera variante de los argumentos lógicos que permite alcanzar conclusiones más cognitivas que la deducción o la inducción, pero también, más hipotéticas. Perfilándose como otro instrumento esencial del buscar, la abducción se transcribe en la

lengua común como "suposición". En nuestra novela, luego de la primera entrevista con el Coronel Mindreau, este método analítico aparece analogado en la observación puntual del Teniente Silva:

-¿Que sabe quiénes mataron a Palomino Molero? -preguntó-. ¿Cree usted que el Coronel lo sabe?

-No sé qué sabe, pero sabe un chuchonal de cosas -asintió el Teniente. Está tapando a alguien. ¿Porqué se iba a poner tan nervioso, si no? (PM, 47)

Indudablemente, las virtudes perceptivas de Silva se contrastan con la falta de aptitud analítica de Lituma, quien, por esta razón, es frecuentemente recriminado por su jefe:

- (...) ¿No te diste cuenta? Qué poco observador, Lituma, no mereces estar en la Benemérita. (PM, 47)

En realidad, se trata de dos puntos de vista diferentes, moldeados por la perceptibilidad, sensibilidad y objetivos personales de cada guardia. Para el Teniente Silva, el asesinato de Palomino Molero constituye un acto delictivo que hace llamado a sus funciones laborales, por lo tanto, su meta es exclusivamente profesional. Fuera de estos parámetros, Silva no establece contacto directo con el mundo externo, salvo con Doña Adriana, a quien pretende poseer sexualmente. Su aparición en el relato ocurre sólo a partir del tercer capítulo, en el momento en que la investigación formal se inicia.

El sargento Lituma, al contrario, persigue un objetivo personal, emotivo. Al ser miembro de un sector socialmente marginalizado, Lituma representa una consciencia colectiva que ve en la muerte de Palomino Molero, la reafirmación del grupo hegemónico sobre las capas inferiores. Por esta razón, cuando debería asumir su rol oficial de co-investigador, Lituma se deja distraer por el conflicto social disimulado detrás de esta encuesta:

-Entonces, no entendí nada mi Teniente. A mí me pareció que el Coronel nos basureaba a su gusto, que nos trató peor que a sus sirvientes. ¿Acaso aceptó lo que le fuimos a pedir? (PM, 47)

En cuanto a la organización de la superficie narrativa de *¿Quién mató a Palomino Molero?*,

se puede distinguir una segmentación estructurada en ocho capítulos numerados, de heterogéneo volumen, y organizados linealmente según el esquema básico: exposición-reconstrucción-solución. En el sentido estricto, el primer capítulo abarca la exposición e identificación del cuerpo de la víctima: "-¿Quién es?... El piuranito que cantaba boleros (Palomino Molero)" (*PM*, 8); el lugar del asesinato: "este pedregal... a una hora de caminata (de Talara)" (*PM*, 6); y el personaje de la identificación, el guardia Lituma. Asimismo surge la pregunta principal: "-¿Quién carajo hizo esto?" (*PM*, 6), extrañeza que añadida al aspecto sedicioso y nauseabundo del crimen, produce automáticamente efectos de *mystery* y desencadena el *analysis*.

El proceso de averiguación y reconstrucción -como se dijo antes-, cubre los capítulos del II al VI en los que se ilustran los interrogatorios de las personas vinculadas con Palomino Molero: la madre de la víctima, doña Asunta; el Coronel Mindreau, su jefe; el Teniente Ricardo Dufó, novio de la hija de Mindreau; Doña Lupe, dueña de la fonda donde se refugiaron Palomino Molero y Alicia Mindreau luego de fugar de Talara; y la misma Alicia Mindreau, testigo clave para la reconstrucción de «l'histoire du crime.»

Finalmente, el capítulo VII se acomodaría como la conclusión del relato policial clásico puesto que resume la solución del misterio y la confesión del criminal, el Coronel Mindreau quien, al suicidarse y confesar en una carta haber asesinado a su hija, prueba su culpa. El capítulo VIII serviría de epílogo para ilustrar los efectos producidos por el crimen en Talara y el final de la historia personal de Silva. De esta manera, con excepción del epílogo, el autor habría cumplido con el esquema tradicional del relato policial.

### **3. Los "incumplimientos" de la estructura básica del relato policial**

En el horizonte de la estructuración tradicional vista precedentemente, se divisa otra ramificación discursiva sostenida por capítulos entrelazados (en páginas sucesivas) a través de frases idénticas comunicantes, pero en contexto diferente. El capítulo I y II están conectados por la secuencia "cantaba boleros", (*PM*, 8-9); II y III por "las casas de los aviadores", (*PM*, 24-25); IV

y V por "Amotape", (PM, 24-25); y finalmente, V y VI semánticamente por Doña Adriana. La primera secuencia corresponde a la exposición e identificación de la víctima; la segunda y tercera frase corresponden al proceso de averiguación y reconstrucción resumido con las preguntas "¿quién fue?" y "¿cómo fue?", respectivamente. Sin embargo, la cuarta y última frase conectante no encuentra elemento análogo dentro del esquema canónico del género policial. Por otro lado, no existe tal enlace entre los capítulos III y IV, VI y VII ni VII y VIII, los cuales aparecen separados por páginas en blanco.

Mientras que la primera segmentación del apartado anterior concuerda, *grosso modo*, con el esquema restringido, la segunda incumpliría con las condiciones básicas puesto que prolonga el esquema tricotómico de la acción dramática, a través de la incorporación de ciertos elementos incompatibles con las "Veinte reglas del relato policial" de S. S. Van Dine.

La primera discordancia constituiría la inclusión, a partir del capítulo III, del "romance" entre el Teniente Silva y Doña Adriana. En realidad, más que de una historia "amorosa", se trata de una obstinación sexual unilateral que se desarrolla paralelamente a la investigación del crimen: ambas alcanzan su cima al final del capítulo VII siendo resumidas en el epílogo. Sin embargo, el contrapunto de dos o más historias contadas simultáneamente es un recurso narrativo ampliamente utilizado por Vargas Llosa que él mismo denomina "vasos comunicantes." En *¿Quién mató a Palomino Molero?*, la yuxtaposición de estas dos historias constituiría una infracción contra la tercera regla de Van Dine puesto que

3) Le véritable roman policier doit être exempt de toute intrigue amoureuse. Y introduire de l'amour serait, en effet, déranger le mécanisme du problème purement intellectuel. (Vanoncini, 121)

Sin embargo, la función de esta dicotomía consistiría en contrastar las virtudes profesionales del Teniente Silva con sus principios ético-morales. Debido a la complejidad y contrariedad de la experiencia humana, los "vasos comunicantes" se compenetrarían para iluminar el lado público y privado de un personaje encomendado de elucidar el misterio del crimen y, así, reafirmar los valores ético-sociales del mundo representado. Al proporcionar información sobre

dos aspectos de la actitud del Teniente Silva, el autor estaría parodiando la supuesta ejemplaridad del detective convencional.

Por otro lado, con la incrustación de esta historia amorosa, el climax de la acción principal queda suspendido. Habiendo sido elevado el suspenso enigmático a su máxima expresión con el desenmascaramiento de los asesinos (cap. V), a partir de la escena de Amoptape, los ojos del Teniente Silva mudan completamente de la investigación policial hacia el cuerpo de Doña Adriana, a quien espía bañándose en la playa de cangrejos (*PM*, 109-33) e intenta violar la misma noche del suicidio de Mindreau.

El segundo "incumplimiento" estaría localizado en el absoluto rechazo de los resultados oficiales obtenidos por la investigación de la pareja Silva-Lituma. "No hay ningún talareño, hombre, mujer o perro, que se trague el cuento ése" (*PM*, 176). Desde la perspectiva de esta consciencia colectiva, sobre cuyas espaldas recae el peso del desequilibrio socio-económico, político y cultural del mundo representado, son los "peces gordos" -el poder- quienes "inventaron esa inmundicia de que [el Coronel] se habría cargado a Molero por celos de una hija a la que dizque abusaba." (*PM*, 177) Esta rotunda negación de «l'histoire de l'enquête» -de la que es cómplice el lector-, refleja un malestar general de desconfianza en las instituciones sociales:

-Talara está llena de murmuraciones -dijo Don Jerónimo (...) Andan diciendo cosas (...) Que están tapando la vaina porque los asesinos son peces gordos (...) ¿Cierto que hay peces gordos, mi Teniente? (*PM*, 31-2)

Técnicamente, la inclusión de este tipo de comentario, hipotético en todo caso, alcanzaría un grado de estridencia al desconocer la décimotercera regla de Van Dine, la cual remite a la identidad de los autores del crimen:

13) Les sociétés secrètes, les maffias, n'ont pas de place dans le roman policier. L'auteur qui y touche tombe dans le domaine du roman d'aventures ou du roman d'espionnage. (Vanoncini, 122)

El rechazo de la verdad, resumido en el capítulo final, genera toda una esporulación de

especulaciones acerca de la muerte de Palomino Molero, Alicia y el Coronel Mindreau. Resumidamente, la tertulia reunida en la fonda de Doña Adriana asegura "categóricamente" que los verdaderos autores del crimen (los "peces gordos") inventaron el supuesto idilio prohibido entre la víctima y la hija del Coronel Mindreau para cubrir la "verdad": Palomino habría descubierto el montaje de un contrabando o espionaje en el cual habrían estado involucrados altos mandos de las Fuerzas Armadas, entre los cuales, el padre de Alicia; se asegura, además, que el crimen pudo haber sido ocasionado por un supuesto asunto de homosexualidad en el seno de la Base Aérea. En consecuencia, este episodio resume la tergiversación de la verdad oficial y el desconocimiento de las autoridades estatales.

Este tipo de información es reproducido textualmente por el narrador básico sin agregar ningún comentario ideológico sobre el discurso de estos personajes. Pero al recrear un pronunciamiento público, que exige "por una vez se haga justicia", el narrador produce efecto de antítesis contra el ideal triunfalista del relato policial profesado en los capítulos I-VII. Con este giro de ciento ochenta grados en el desenlace del drama, nuevamente el autor estaría incumpliendo otro mandamiento de Van Dine:

19) Le motif du crime doit toujours être strictement personnel. Les complots internationaux et les sombres machinations de la grande politique doivent être laissés au roman d'espionnage... (Vanoncini 123)

La tercera discordancia técnica estaría reflejada en el castigo de la pareja detectivesca. Recordando que su misión consiste en descubrir al asesino y ponerlo a la disposición de la justicia, el desenlace de *¿Quién mató a Palomino Molero?* propone una variante paradójica: los guardias, habiendo cumplido con su deber -aclarar la verdad sobre el crimen y dar parte a sus superiores-, son castigados con un repentino e inesperado desplazamiento hacia inhóspitos lugares de los Andes peruanos; tal condena presupone que el poder judicial cierra definitivamente el caso. Este recurso no sería nada nuevo en la novelística vargasllosiana si se consideran casos similares como la desventura del Capitán Gamboa y del Capitán Pantoja en *La ciudad y los perros* y *Pantaleón y las visitadoras*, respectivamente.

Estas disonancias estructurales, más allá de desobedecer al patrón clásico del relato policial, representan, desde el punto de vista referencial, un síntoma alarmante dentro del contrato social. En términos jurídicos, la sociedad moderna, considerando la muerte premeditada una de los mayores amenazas para el orden social, ha confiado la administración de la justicia a instituciones gestionarias estructuradas según los principios y convenciones compartidas por un determinado número de individuos. Ahora, en la medida en que el homicidio constituye una de las usurpaciones más elementales contra tal pacto, el lector del relato policial tiende a identificarse con la víctima y espera que la ruptura con la sociedad sea reparada inmediatamente a través del triunfo de la verdad y la justicia. Entonces, entramos en un terreno en el que habría que explicar qué funciones cumplen estos "incumplimientos" más allá del cuadro prescriptivo del relato policial.

Desde una perspectiva global de la obra, los mencionados "incumplimientos" tendrían como objetivo, la sugerente tematización de una total desconfianza en las instituciones sociales por parte de los individuos carentes de poder. Este malestar estaría evocado por las tácitas y resignadas aseveraciones de Don Matías y Don Jerónimo:

-Ojalá sea verdad, Teniente. Que por una vez se haga justicia y no resulten ganando los que ganan siempre...Los peces gordos. (*PM*, 146)

-Los peces gordos, por supuesto... Quién sino. (*PM*, 176)

-Aquí, los únicos que se friegan siempre somos los pobres... Los peces gordos jamás, ¿No, Teniente? (*PM*, 179)

Tal insistente recriminación y consiguiente rechazo de la verdad oficial resumen un sentimiento de apatía, resignación y sumisión ante los mecanismos que teóricamente se comprometen a asegurar un armonioso equilibrio social dentro del mundo aquí representado. Pero habría que tener en cuenta que esta reivindicación evoca un conflicto social cuyos orígenes no remontan al asesinato de Palomino Molero, sino a una superposición política, económica y cultural que trataremos en el capítulo III. Con la inclusión de elementos discordantes con el funcionamiento del sistema básico del relato policial, el autor estaría sugiriendo que cuando el núcleo hegemónico

-legitimado por una codificación y reglamentación social- entra en tela de juicio, el acceso a la cúspide de la verdad desde una periferia social constituiría una empresa navegando en el mar del fracaso.

En la práctica, el recelo ante el poder central estaría analogado en la distancia ideológica de los talareños ante los mismos guardias:

-Quién iba a ser -susurró la mujer, casi sin separar los dientes, con una furia que borró su miedo-. Quién, sino sino ustedes.  
El Teniente Silva no se alteró:  
-¿Nosotros? ¿La Guardia Civil? Querrá usted decir la Policía Aeronáutica, gente de la Base Aérea de la Talara. ¿No?  
-Ustedes, los uniformados -susurró la mujer, de nuevo empavorecida-. ¿No es la misma cosa? (PM, 95)

Asimismo, Alicia condena a los policías al descubrirlos espionando a Doña Adriana en la playa de Punta Arena:

-Son ustedes unos abusivos, además de cochinos -repitió la muchacha-. Vaya policías. Son todavía peor de lo que dice la gente que son los policías. (PM, 114)

A esta reputación social se suma la falta de apoyo necesario de parte de la administración: carencia de medios de transporte y de infraestructura habitacional que se habrán de observar mejor en el capítulo III. Pero una vez cumplida su misión, los guardias confían a la autoridad superior el ajusticiamiento del criminal:

-He leído su parte a la superioridad (...) La Guardia Civil informó a mis jefes. Y ellos tuvieron la amabilidad de sacarle una fotocopia y enviármelo, para que me enterara de su contenido. (...)  
-¿Significa eso que van a enterrar el asunto, mi Coronel? -preguntó, sin volverse [el teniente Silva].  
-No lo sé -repuso el Coronel Mindreau (...) No lo creo, a estas alturas. Es muy difícil, sería... No lo sé. Depende de muy arriba, no de mí. (PM, 153-4)

Este diálogo presagia el fracaso de la verdad y la negativa de penalizar un acto delictivo cometido por un representante del poder. La posterior autoeliminación del culpable podría

catalogarse como un auto-castigo y, en consecuencia, la compensación de la muerte inicial; sin embargo, el suicidio del Coronel no resuelve el profundo mal arraigado en los prejuicios sociales que provocaron el crimen de Palomino Molero. Por otro lado, el desplazamiento de los guardias -únicos testigos con cierta autoridad oficial- constituye la salida más inmediata para preservar y reafirmar el prestigio del eje dominante. Se trata, entonces, de un contexto social en el cual la búsqueda de la verdad -oficialmente sustentada por un contrato social-, es reivindicada desde un margen social y en consecuencia, esta verdad en su acepción de justicia, se ve simple y llanamente asfíxiada.

Finalmente, podríamos reiterar una observación efectuada por Badenberg, Honold y Horstmann a propósito de las funciones narrativas de los personajes del relato policial y el sistema actancial propuesto por Greimas:

El detective como protagonista, delegado de una institución superior, de un mandante, y luchando con un enemigo al mismo nivel intelectual (el asesino), trata de conseguir un objeto (la verdad) para devolverlo a un destinatario (la sociedad). (Badenberg et al., 292)

De partida, se podría aclarar que en *¿Quién mató a Palomino Molero?* es perceptible una ruptura de las funciones narrativas entre protagonista (los policías) y el mandante ("los peces gordos"), pero tal "incumplimiento" no constituye un desacierto estilístico o narrativo de parte del autor, sino, una alusión a cierta dinámica social dentro del referente real de la obra. Por otro lado, los protagonistas (Silva y Lituma) libran batalla contra un antagonista (el Coronel Mindreau), que en realidad es miembro de una institución superior (la Base Aérea, gestionada la administración central). Ello indica que el adversario desempeña el rol de antagonista y a la vez de mandante. Como el destinatario potencial es un grupo socialmente desheredado (los talareños), a quien debe ser devuelto el objeto (aclarar la muerte de Palomino Molero), con lo cual el mandante se vería perjudicado, la búsqueda y triunfo de la verdad - principio originalmente proclamado por el relato policial-, consituiría un sinsentido. Asimismo, el resultado de la investigación es rechazado como verdad por el destinatario potencial (Talara, sinécdoque de la sociedad peruana y latinoamericana) puesto que este grupo desconce a los protagonistas (Silva y Lituma) como individuos defensores

de la justicia, quienes al fin y al cabo, son los verdaderos perjudicados. En consecuencia, estos elementos estructurales no constituyen cándidos descuidos del autor como lo afirmara un sector de la crítica (véase Cornejo Polar y Ortega). La función de estos elementos consistiría en fortalecer una postura ideológica que apunta al mundo representado por el texto ficcional, tema que hemos de continuar en el siguiente capítulo.

\*\*\*

Recapitulando lo examinado en este capítulo, *¿Quién mató a Palomino Molero?* se erige en buena parte, sobre la prescriptiva y restringida armazón de un género literario de ambivalente justificación dentro del marco de la literatura culta. Pese a este riesgo, Vargas Llosa rescata una tradición artística nacida en medio de la sociedad occidental industrializada para aplicarla a un contexto rural latinoamericano. El autor respeta parte de sus principios organizadores y al mismo tiempo incurre en la infracción de otros. Esta actitud no sería nada novedosa puesto que, como se ha mencionado anteriormente, el relato policial comienza a desprenderse de su molde fijo a partir de la Primera Guerra Mundial, pero que *¿Quién mató a Palomino Molero?* cumpla o ¡no! con el esquema básico del género policial, supone plantear la lectura del texto bajo un criterio unidimensional prescrito por la misma tradición. Entonces, una respuesta conclusiva a esta inquietud habría de satisfacer a un determinado horizonte de expectativa, a cierto ideal literario, con lo cual este examen llegaría a su fin. Pero si partiendo advertidos de estas reglas genológicas terminamos la lectura dándonos cuenta que hemos vivido una experiencia pluridimensional, entonces el autor habrá logrado otros objetivos: ofrecer a partir de un núcleo restringido, una amplia visión de un mundo socialmente fraccionado, característica que elevaría nuestra novela a "relato de la búsqueda." Por lo tanto, forma y contenido estarían armoniosamente condensados para evocar un contexto real -sobre el cual habrá de tratar el siguiente capítulo.

## CAPÍTULO III

### Cosmos laberíntico: el mundo ficcional y su marco referencial

#### 1. La referencia "real" en el texto ficcional (consideraciones teóricas)

Una lectura pluridimensional de *¿Quién mató a Palomino Molero?* implica, como se viene anunciando, el cuestionamiento de las bases temáticas sobre las cuales se funda la elaboración de este relato. En la medida que nuestra novela integra elementos significativos con existencia previa al mundo ficcional -época, espacios, instituciones, personajes, situaciones, etc.-, es necesario en esta etapa, hacer unas breves consideraciones teóricas que nos permitirán mejor comprender la sugerente conexión entre el mundo ficcional y su referente real. Estas consideraciones tendrán por objeto el concepto de literatura y el problema de la referencialidad en la lectura literaria.<sup>18</sup>

Con respecto a la primera inquietud, resulta útil aquí emplear el concepto de literatura como mimesis, rescatado de la vieja tradición por Antón Risco en *Literatura y figuración* (1982), y ampliado por J. Guillermo Renart en «La référence réelle dans la lecture littéraire.» Renart sostiene que para Risco lo literario se define por una manera particular de leer un texto lingüístico (quizás todo texto lingüístico indistintamente); ésta consistiría, agrega, en considerar el texto "ante todo [en] su valor de evocación, de sugestión imaginativa o... afectiva" (Renart, 18)<sup>19</sup>, idea que conceptualiza como "estímulo de figuración." Concluye esta reflexión considerando que la manera literaria de leer se genera

cuando el lector procesa el texto como primariamente estímulo de la figuración estética de un mundo imaginal que tiene relevancia vital para el mismo lector (el efecto estético y la relevancia vital completan el concepto). (Renart, 19)

En opinión de Renart, el mundo imaginal, producido por el texto en la mente del lector, no contiene necesariamente la noción de la propiedad óptica "ficcional" ni de la propiedad óptica

"real." Ello supone que el lector se enfrenta a un mundo que puede pertenecer tanto al código "ficción" como al código "realidad." Un texto literario, por tanto, puede atribuirse a uno u otro código dependiendo de la respuesta que los contextos cultural, situacional, etc., proporcionen a la pregunta (generalmente implícita) del lector: "¿es verdad o no?" Tanto el texto ficcional, pues, como el texto historiográfico pueden constituir estímulo de figuración.

La propuesta de solución a la segunda inquietud se enraíza en estas mismas consideraciones, pues es a la luz de ellas que se ilumina la relación entre el mundo imaginal y la realidad real. Siguiendo los planteamientos de Renart, el "referente interno" del texto ficcional se definiría como el conjunto de elementos contentuales que, por estar dotados de individualidad, pueden ser objeto de evocación figuracional por parte del lector; dichos elementos serían personajes, sucesos, espacios, tiempos, etc. Estos elementos, colectiva o individualmente, serían portadores de ideología -siendo este último elemento no cuantificable ni numerable. Por otro lado, los elementos contentuales con existencia previa al texto ficcional y que el lector distingue mentalmente del referente interno, se conocen generalmente como "referente externo", y potencialmente, pueden ser susceptibles, otra vez, de evocación figuracional. Para Renart, la necesidad del referente externo es justificable puesto que, haciendo eco de una afirmación axiomática pronunciada por Risco, "no puede haber significante sin significado ni significado sin referente" (Renart, 20).

La relación entre el referente interno y el objeto del referente externo -afirma el crítico- puede ser meramente simbólico-analógica, y en ese caso, el lector considera el texto integralmente como ficcional. En el caso de producirse una fusión de ambos referentes, el texto se definiría como "real" o "histórico." Un mismo texto puede aceptar una lectura que integre ambas modalidades. Aplicando este planteamiento teórico a *¿Quién mató a Palomino Molero?*, una lectura unidimensional correspondiente a la superficie canónica del género policial restringiría la referencia simbólico-analógica de la obra a un hecho anecdótico situado en la Talara de los años 1950. Empero, aceptar tal concesión significaría reducir la potencialidad figuracional de este texto. En la medida en que este análisis aspira ampliar la lectura de esta obra, resulta oportuno recurrir aquí al

concepto de "des-limitación" acuñado por Renart en el ensayo mencionado.

Por "des-limitación", el autor entiende ir más allá de las fronteras referenciales simbólico-analógicas obvias (o restringidas a su contexto temporal y espacial inmediato) de los componentes individuales figurados a partir del contenido del texto ficcional. Siendo este proceso el resultado de una actividad de parte del lector, la "des-limitación" puede extenderse indefinidamente según la conexión que este lector encuentre entre los componentes individuales del referente interno y de la realidad. De esta manera, en la novela que nos ocupa, se pueden establecer diversas analogías entre personajes, espacios, sucesos, situaciones ... ficcionales y elementos análogos de una realidad que no tiene por qué ser exclusiva a la sociedad peruana de la época referida primariamente por el texto ficcional. Por tanto, el concepto de "des-limitación" -en términos de Renart-, otorgaría a la lectura figuracional la facultad de impedir que los elementos del texto ficcional tengan una referencia única, y que la referencialidad simbólico-analógica presuponga una "homologación" limitada a una comparación obvia de los componentes de ambos referentes. Al respecto, Renart señala:

la analogía puede tener que encontrarse, para ciertas obras, en propiedades ubicables en un nivel muy elevado de estilización o abstracción (por ejemplo, en un plano común muy genérico), y estas propiedades, incluso, pueden haber sido deliberadamente escondidas por el autor bajo una enorme cantidad de...propiedades despistadoras, forzadas sobre el texto por presiones culturales o históricas (censuras de todo tipo). (Renart, 22)

Para ejemplificar este planteamiento, se pueden mencionar nuevamente los consabidos "demonios" que Vargas Llosa suele proyectar en la casi totalidad de su obra narrativa (cap. I). En *¿Quién mató a Palomino Molero?* puede ser el caso del espacio narrativo: el paisaje de la costa nórdica peruana donde pasó algunos años de su infancia y de su juventud (demonio personal); asimismo, el *leit-motif* de la obra: su participación activa en la investigación del caso "Uchuracay" (demonio histórico). Sin embargo, la proyección de estas experiencias reales en la pantalla ficcional no significa una voluntad de retratar fiel y exclusivamente estos aspectos de la realidad real.

Es menester hacer constar que Renart concede especial interés a la ideología por ser un componente abstracto generalmente disimulado intencionalmente entre los elementos concretos del referente interno; al haber relación simbólico-analógica -a más de sinecdóquica y metonímica- entre

ambos referentes, la ideología se perfilaría no sólo como una visión del mundo ficcional, sino también del mundo real. Volviendo a nuestra novela, la actitud de los personajes puede simbolizar metonímicamente la ideología con la que opera la sociedad representada; puede ser el caso del machismo, el militarismo, el racismo, la violencia, etc.

Teniendo en cuenta la clara visibilidad de abundantes elementos ficcionales en *¿Quién mató a Palomino Molero?* que remiten a la realidad real, los aspectos a tratarse a continuación tratarán de iluminar el trasfondo temático de esta novela proyectado en la dimensión social del relato policial. Efectivamente, éste sería el momento propicio para observar que más allá de la simple resolución de un crimen, se divisa en el horizonte de este texto, un "tema profundo" destinado a desenmascarar el rostro de una sociedad histórica, política, socio-económica y culturalmente fraccionada. Esta reflexión habrá de apoyarse sobre un instrumental sociológico pertinente.<sup>20</sup>

## 2. El marco referencial: raíces históricas

Para la historia oficializada por los grupos que detentan el poder, el antagonismo socio-económico y cultural de la realidad peruana consistiría, de manera esquemática, en la dicotomía de dos realidades o sectores sociales abismalmente opuestas: la primera, rural, arcaica, tradicional y sub-desarrollada; mientras que la segunda, moderna, urbanizada, industrial y desarrollada, y con miras al mundo occidental. Pero desde el punto de vista diacrónico, tal ecuación, y la conflictividad por ella generada, resulta ser la herencia histórica de la dualidad surgida a raíz de la superposición<sup>21</sup> de culturas y de civilizaciones entre Europa y el Nuevo Mundo: diferencias culturales, políticas y sociales (DESAL, 16).

Iniciada con España y Portugal, la superposición cultural significó la preeminencia de los valores occidentales sobre los valores indígenas pre-existentes. Pese a los cambios políticos y sociales profundos por la Independencia y la era republicana, dicho contraste se ha mantenido vigente en la fisonomía cultural, social, política de la sociedad peruana y en países como Bolivia, Ecuador, Guatemala y México.<sup>22</sup> En la novela que nos ocupa, este distanciamiento histórico entre

"blancos" y "cholos" salta a la luz a raíz de la brutal muerte de Palomino Molero.

Si por un lado la Europa que vino al Nuevo Mundo era ya el producto de un milenar proceso de amalgamamiento de culturas diversas, en el que, en determinados casos, los vencedores en el campo de batalla terminaban adoptando la cultura de los vencidos, en América Latina tal proceso no tuvo la misma suerte. Europa, que había alcanzado cierto grado de homogenización al iniciarse la Revolución Industrial, logró proyectarse hacia América del Norte expandiéndose física y culturalmente sobre una base importada desde el Viejo Continente. Tal asentamiento se logró, en parte, gracias a la frágil estructura demográfica de las poblaciones indígenas. Sin embargo, del lado latinoamericano, la existencia de culturas y civilizaciones con altos grados de desarrollo tecnológico, político y económico, y de constitución demográfica relevante, no fue factor que impidiera la conquista política y el consiguiente establecimiento de la cultura occidental.

Dicho enfrentamiento produjo considerables grados de destrucción en las estructuras e instituciones sociales locales pre-colombinas. En los Andes centrales, por ejemplo, una vez sometido el Imperio Incaico, la Corona española -que veía en las posesiones americanas un *hinterland* para la concretización de sus proyectos económicos- puso en marcha la explotación de los recursos naturales de acuerdo al tipo de producción requerido por la economía mercantilista europea. Al principio, tal objetivo fue llevado a cabo gracias a la abundante mano de obra. Sin embargo, la imposición de un nuevo sistema laboral damnificó significativamente el ritmo de vida de las poblaciones locales con lo cual se produjo un temprano deterioro de su estructura demográfica y, a su vez, una baja en la productividad deseada por la empresa ibera. Para contrarrestar este declive poblacional fueron creadas haciendas y comunidades indígenas libres como mecanismos económicos de estabilización. Empero, la relativa destrucción de las instituciones indígenas acentuó la marginalidad de sus habitantes, colocados al margen de la nueva estructura socio-económica y de un eventual fusiónamiento cultural.

Esta demanda de mano de obra fue inmediatamente subsanada por la explotación de esclavos africanos, destinados especialmente a las zonas costeras y tropicales. Pero su potencialidad de fusión, que hubiese podido contribuir a una homogeneidad cultural, fue

simplemente descartada puesto que se pretendía su completa sumisión a través de la práctica de una política de obliteración de su cultura.

En el plano habitacional, la instalación de centros urbanos en las zonas costeras respondía a la estrategia de estar en contacto directo con la administración central europea. Consecuentemente, la explotación de los recursos naturales fue dirigida desde una franja litoral hacia el *hinterland*, y por lo tanto, desde muy temprano se diferenció un cordón urbano-costero europerizado, y un interior nativo, "bárbaro" e "incivilizado". En definitiva, las ciudades de la costa así como las capitales administrativas del interior, se convirtieron, desde entonces, en una proyección de la sociedad europea cuya estructura se mantendría vigente hasta el presente marcando un antagonismo urbano-rural originado por el choque etno-cultural inicial. Esta dualidad conduciría a perpetuar los valores *herodianos*<sup>23</sup> que agudizarían el paralelismo en el plano económico-tecnológico (desarrollo vs. sub-desarrollo), así como en el político-administrativo: centralismo absolutista vs. absoluta sumisión.

Desde el punto de vista etnológico, la homogenización cultural de una sociedad integrada básicamente por dos troncos culturales opuestos, no llegó a concretizarse puesto que el mestizaje se dio en términos biológicos pero no necesariamente en el plano cultural, por lo menos dentro del grupo hegemónico. Al principio, la Corona española mostró una actitud favorable que obedecía a móviles políticos y económicos puesto que el mestizaje facilitaba las relaciones con las noblezas locales con lo cual el proyecto de la conquista se fue consolidando. Durante la Colonia, los mestizos recibieron trato especial y se consolidaron paulatinamente en un nuevo grupo social. Pero llegado el período emancipatorio, este grupo participó activamente al lado de los criollos en las guerras de la Independencia, y posteriormente -con la llegada de la república-, fue adquiriendo importancia en la vida del país hasta convertirse en la nueva clase media. Por su dinamismo político y económico, los mestizos fueron logrando roles cada vez más importantes en la política hasta desplazar de los puestos directivos, en muchos casos, a los descendientes de las viejas familias españolas, de fortunas mermadas.<sup>24</sup> Fuera de la política, estas conquistas incluían puestos en el comercio, industria, fuerzas armadas, clerecía y profesiones liberales.

En tiempos más actuales, resultaría confuso considerar a los mestizos como un grupo culturalmente homogéneo. Quizás se pueda distinguir una difusa demarcación generacional entre las jóvenes generaciones, que aparecen perfectamente adaptadas a la vida occidental moderna impuesta por la urbe y sólo se distinguen de los descendientes de europeos por rasgos fisiológicos; y las antiguas generaciones aún sobrevivientes, que conservan en cierto grado, más lazos culturales con los valores indígenas o tradicionales, aunque hayan adoptado una forma de vida europeizada y el español como primera lengua. En todo caso, entre éstos resultaría difícil afirmar la existencia de una actitud de aceptación hacia el indio y el "cholo."

En el siglo XX, países de fuerte presencia indígena como el Perú, experimentan un fenómeno de carácter transicional que ha ido generando un grupo intermedio el cual representa una especie de cristalización sociológica de procesos. En el caso peruano, el individuo de este proceso ha sido denominado (peyorativamente) "cholo" debido a su origen amerindio. En un principio, el cholo era el individuo salido recientemente del medio indígena, instalado en la ciudad pero sin lograr incorporarse a la sociedad dominante. Mientras que algunos disponían de un grado de alfabetización y cierto dominio del español, la gran mayoría conservaba su lengua natal. Sin embargo, durante largas décadas de co-existencia urbana, su situación ha sido siempre trágica al no disponer de estatus social definido y al estar apartado del mundo indígena y rechazado por el mundo urbano-europeizado. De manera resumida, se puede argüir sobre una convivencia física demarcada por claras barreras socio-culturales, económicas y habitacionales. Pero, en muchos casos, esta marginalización puede potencialmente convertirse en una peligrosa bomba de tiempo y producir una eventual explosión conflictiva.

\*\*\*

Sin pretender sintetizar todo un proceso histórico que requeriría de reflexiones más profundas, concluiríamos este apartado sosteniendo que las raíces del antagonismo socio-económico y cultural ilustrado en *¿Quién mató a Palomino Molero?* se asientan en una

superposición cultural de raíces históricas. Sin embargo, desde una perspectiva sincrónica, este estudio no pretende plantear una problemática vivida actualmente por un país complejo y multifacético como el Perú, a partir de criterios exclusivamente etno-culturales. En la actualidad, la franqueabilidad de las barreras sociales depende de la disponibilidad de recursos económicos y políticos, y en consecuencia, los límites y criterios de clasificación socio-étnica y cultural resultarían móviles y difusos.

En lo que concierne a *¿Quién mató a Palomino Molero?*, como visión parcial de la realidad peruana al igual que latinoamericana, se distinguen claramente dos polos adversos: un grupo integrado por militares, "blancos", quienes ejercen el poder político y socio-económico sobre un grupo subyugado, "cholos", que viven al margen de la cultura oficial. Ahora, es preciso aclarar que la distinción entre "blancos" y "cholos" corresponde a estereotipos contemporáneos que denotan tipos de vida y comportamiento específicos así como determinadas inter-relaciones políticas, socio-económicas y culturales, pero en todo caso, repelentes. Lo que al principio constituía un contraste etno-cultural ha ido evolucionando hasta convertirse en un mecanismo absolutamente complejo de definir puesto que no sólo implica criterios étnicos, sino también políticos, socio-económicos e inclusive generacionales.

En nuestra novela, el poder ejercido por la "gente decente" sobre los "cholos", debe entenderse como un privilegio para imponer valores, reglas, soluciones, etc. de acuerdo a las conveniencias de los primeros. Así, el asesinato de Palomino Molero y el consecuente castigo de los guardias, constituyen un síntoma de que la hegemonía se encuentra en manos de una élite que ajusta y/o modifica los valores y principios que pretende defender para así salvaguardar sus propios intereses.

Comprender la actitud de los personajes y las causas de la conflictividad del mundo de *¿Quién mató a Palomino Molero?*, significa enfrentarse a un verdadero cosmos laberíntico; tal esfuerzo nos conduce, en la próxima etapa, a iluminar más de cerca la dualidad habitacional, socio-económica, política y cultural analogada en este texto.

### 3. Analogías entre el mundo real y el mundo ficcional

#### 3.1. El contraste habitacional

El paisaje urbano de las grandes capitales latinoamericanas, realización de la fisonomía urbana occidental, constituye una especie de isla rodeada por la precariedad de un océano de chozas, callampas, favelas o villas miseria. Como resultado de la concentración ibérica inicial y de los oleajes migratorios europeos posteriores que llegan hasta hace algunas décadas, este núcleo urbano ha sido construido al margen de las necesidades de la población del *hinterland*. Esta demarcación, por otro lado, no sólo es arquitectónica; la metrópoli es tambiénónimo de niveles y estilos de vida similares a las sociedades occidentales prósperas. Pero a diferencia de las urbes europeas o norteamericanas, conforme se aleja uno del centro a la periferia, en el caso latinoamericano, el ingreso económico medio va disminuyendo hasta llegar, en muchas zonas rurales, a ochenta dólares americanos anuales, depresión económica que se refleja en las condiciones habitacionales infra-humanas.

El contraste habitacional, particularmente acentuado en *¿Quién mató a Palomino Molero?*, marca el tajante abismo entre la comodidad de las instalaciones de la Base Aérea y la International Petroleum Co., y la precariedad de las chozas talareñas:

(...) ¡Putas que lecheros! ¡Vivir y trabajar en un lugar así! A la derecha se alineaban las casas de los oficiales, igualitas, empujadas sobre pilotes, pintadas de azul y de blanco, con pequeños jardines de geranios bien cuidados y rejillas para los insectos en puertas y ventanas. Vio señoras con niños, muchachas regando flores, oyó risas. ¡Los aviadores vivían casi tan bien como los gringos de la International, carajo! Daba envidia ver todo limpio y ordenado. Hasta tenían una piscina. (PM.,33)

Desde la perspectiva del personaje Lituma, "gringos" y aviadores "se dan la gran vida" (PM, 34) puesto que pueden "mirarse la cara por sobre la cabeza de los talareños, que se asaban de calor allá abajo en el pueblo, apretado a las orillas del mar sucio y grasiento" (PM, 43). En esta contemplación y reflexión, que representa la voz de los talareños y análogamente la de un sector

mayoritario de la sociedad peruana, el autor implícito acentúa la carencia de servicios básicos en los habitantes del lugar, quienes con sus rudimentarias chozas rodean la Base Aérea y la International Petroleum Co. -simbólicamente la "isla occidental" con vida totalmente independiente de Talara.

El prototipo del espacio habitacional de esta masa humana se ilustra claramente en la pobreza de la fonda de Doña Adriana:

(...) la fondita, una débil armazón de cañas, esteras y calaminas, con estanterías llenas de botellas, cajas y latas, unas mesitas chuecas y, en un rincón, el primus donde Doña Adriana cocinaba para sus pensionistas. Por una apertura de la pared, sin puerta, se veía al fondo, el cuartito donde dormía Matías ... (PM, 26-27)

Pero resulta alarmante que esta desnuda realidad afecte igualmente a la Comisaría, centro logístico de un organismo estatal representado por el Teniente Silva y el sargento Lituma:

(...) la casita ruínosa y despintada que era la Comisaría. El teniente madaba oficio tras oficio a la Dirección General de la Guardia Civil, explicando que si no hacían algo pronto se les caería el techo encima y que los calabozos eran una coladera de donde los presos no se escapaban por consideración o cortesía, pues las tablas de las paredes estaban apollilladas y roídas por ratones. (PM, 168)

Si tanto la Guardia Civil como la Base Aérea constituyen dos organismos de apoyo a los poderes del Estado (ejecutivo, legislativo y judicial), en este texto resulta visible una política favoritista en el financiamiento de ambas entidades. Repercutiendo en las condiciones habitacionales y operacionales de los guardias, esta parcialidad económica puede ser el reflejo de una actitud discriminatoria hacia un órgano cuyas funciones se limitan al fuero civil, y en este caso a la población marginalizada de Talara. Las impresiones de Lituma confirman esta situación:

(...) Porque los aviadores se creían unos príncipes de sangre azul. A la Guardia Civil la choleaban y miraban por el hombro. (PM, 28)

Por esta razón, Lituma, oriundo de medio desheredado -La Mangachería, suburbio de Piura-, se identifica con la víctima que viene de Castilla, igualmente barrio marginalizado de la misma ciudad. Asimismo, demuestra una actitud de simpatía hacia tres personajes femeninos que viven en la

misma precariedad: Doña Adriana, Doña Asunta y Doña Lupe.

### 3.2. La superposición económica

El antagonismo económico insistentemente ilustrado en *¿Quién mató a Palomino Molero?* genera cierto tipo de relaciones entre militares (representantes del poder) y civiles (grupo carente de poder). Comparando ambos sectores a una escala económica oficial, tanto la Base Militar como la International Petroleum Co. participarían activamente en el desarrollo de la economía interna, mientras que la población de Talara estaría relegada de dichos índices debido a sus rudimentarias actividades laborales concentradas principalmente en la pesca, ganadería y algunos servicios.

Si aplicáramos el esquema tripartito de la actividad económica sugerido por Vekemans y Silva (p.38), la International Petroleum Co. pertenecería, por un lado, al sector secundario en tanto que éste convierte o transforma tecnológicamente la materia prima (en el terreno industrial, es lo manufacturero propiamente dicho), y, por otro lado, al primario, que representa la actividad económica dedicada a la extracción o producción de materias primas, en este caso el petróleo. Las referencias a esta entidad en el mundo ficcional, son frecuentes y significativas:

A lo lejos, silbó la sirena de la refinería. Estaban cambiando el turno, pues allí trabajaban de día y de noche. (PM, 78)

Tenían varios hijos (Doña Adriana y Don Matías), ya grandes, que vivían por su cuenta y dos de ellos trabajaban como obreros de la International Petroleum Company. (PM, 26)

La Base Aérea, como actividad económica, estaría clasificada dentro del sector terciario en tanto que éste cubre ramas como servicios, administración pública, comercio, educación, fuerzas armadas, etc., todas éstas actividades no vinculadas a bienes palpables sino a servicios con valor económico y que prestan apoyo logístico al sector primario y secundario.

Pero según este mismo esquema de clasificación "oficial", la población de Talara quedaría al margen del desarrollo puesto que su magra economía no representa cifras significativas en gran

escala. Por otro lado, el estatus de la Guardia Civil, cuyas funciones se limitan a un sector situado al borde de dicha esquematización, resultaría ambivalente puesto que técnicamente debería servir de apoyo a los elementos económicamente relevantes del sector primario y secundario. En estos términos se justificaría su escaso financiamiento de parte de la administración central.

Por otro lado, la dinámica interna de la desigualdad -desarrollo vs. subdesarrollo- puede constituir un factor clave para explicar la actitud de ambos grupos y los consecuentes conflictos que en el mundo real alcanzan magnitudes aún más alarmantes. En el mundo ficcional, el Coronel Mindreau, representante del poder, justifica la imposibilidad del romance entre su hija y Palomino Molero apelando al estatus socio-económico de este último, actitud contraria frente al Teniente Dufó:

-Porque Ricardo Dufó no es un pata pelada de Castilla, sino un oficial. Un hombre de buena familia. (PM, 163)

### 3.3. La superposición en lo político.

*¿Quién mató a Palomino Molero?* refleja un sistema administrativo centralizado en la urbe desde donde se somete al *hinterland*:

El teniente madaba oficio tras oficio a la Dirección General de la Guardia Civil, explicando que si no hacían algo pronto se les caería el techo encima y que los calabozos eran una coladera de donde los presos no se escapaban por consideración o cortesía, pues las tablas de las paredes estaban apollilladas y roídas por ratones. Le contestaban que el próximo presupuesto se incluiría una partida, tai vez. (PM, 168)

No sólo el financiamiento de la infraestructura de los órganos policiales proviene del Estado "herodiano", sino también la aplicación -y en este caso la omisión- de las disposiciones jurídicas creadas y sustentadas por la misma hegemonía central:

- (...) No lo creo, no a estas alturas. Es muy difícil, sería... No lo sé. Depende de muy arriba.

«Depende de los peces gordos», pensó Lituma. (PM, 155)

Estas citas resumen un estado de sumisión político-administrativa que, al no haber sido resuelto por los ideales republicanos, ha ido engendrando en casi dos siglos de vida "autónoma" graves conflictos sociales que repercuten directa e indirectamente en la vida de los individuos. La república significó básicamente un cambio de administración, un traspaso de gobierno a manos de una "aristocracia terrateniente, la misma que había encabezado la lucha por la independencia, la que prácticamente reunía a todos los hombres de saber y cultura y a la que a través de la intocada estructura feudal de la sociedad mantuvo en sus manos las palancas reales del poder" (DESAL, 45). Esta dinámica se acentuó en las bases societarias bajo una nueva forma de colonialismo interno que provocaría numerosas reivindicaciones políticas a lo largo de las últimas décadas. Tal conflictividad es más aguda en regiones típicamente coloniales como el Perú, en donde se vive con el prejuicio, la discriminación, el atropello... todas éstas actitudes sinónimas de una voluntad de imponer valores herodianos sobre un interior nativo.

En breve, los núcleos coloniales iniciales vienen a ser hoy en día la cúspide de la cultura dominante, mientras que los habitantes del *hinterland*, la barbarie y la incultura, siguen estando al margen del desarrollo social y económico. En nuestra novela, estos dos polos son sugerentemente representados por los aviadores y por los talareños. Asimismo, el Coronel Mindreau y el Teniente serían los representantes de una política dirigida por una élite instalada en la urbe desde donde dicta medidas que deben ser acatadas por todos los miembros instalados en su circunscripción territorial.

### **3.4. El contraste cultural e ideológico**

El contraste cultural e ideológico entre militares y civiles en *¿Quién mató a Palomino Molero?* alude a dos patrones heterogéneos que siguen operando en la sociedad peruana y en parte latinoamericana, como resultado de la superposición cultural inicial antes mencionada. Esta tesis, defendida por Vekemans y Silva, sostiene que, pese a que durante la Colonia se produjo un mestizaje biológico y de ciertos hábitos exteriores, este fenómeno no atravesó las fronteras espirituales. Por el contrario, estas circunstancias históricas alteraron el ethos cultural de las

poblaciones locales, es decir, la cultura en la comunidad, en su forma de vivir.

Al enfocar sincrónicamente una cultura periférica a través de sus formas de vida personal y colectiva -sus hábitos, actitudes, costumbres, dinamismos e inhibiciones-, se trata de observar una cultura en cuanto ha llegado a ser, hoy en día, norma de vida en una comunidad humana, exigencia de conducta personal y común. Por lo tanto, es imprescindible considerar que la marginalización de un estrato social en ese proceso de desarrollo no sólo acentúa una desigualdad en la distribución económica, sino también, como lo es en el Perú, en la bipolaridad socio-cultural entre el super-participante y el super-marginal, el dominante (blanco, criollo o mestizo) y el dominado (indio, cholo o mestizo).

Siendo así, en el plano cultural, la pobreza -exteriormente reflejada en la realidad habitacional y económica de los talareños- se convierte en una noción que no se puede reducir exclusivamente a un estado de depresión económica o a una forma de injusticia social. La pobreza debe ser considerada como un factor poderoso que influye en la conducta de los individuos en la medida en que establece un código de vida entre la gente sometida a ella. Análogamente, la pobreza, como toda situación económica, genera en los individuos, sistemas de valores, actitudes, sentimientos, reacciones... en fin, una "ideología" más o menos uniforme, que los diferencia su conducta de los individuos pertenecientes a estratos medios o más elevados.

La primera manifestación generada por la convergencia de estos factores constituye la actitud sumisa de algunos de los personajes de nuestra novela ante la inexorabilidad del destino. Expuestos a la marginalización social, el amparo religioso se convierte en el único refugio y en la única forma de explicar sus desventuras. Por ejemplo, la fatalidad, considerada como castigo, es atribuida a la intervención de fuerzas sobrenaturales:

-Qué te he hecho, Diosito, por qué me metes en una desgracia semejante. (PM, 92)

Asimismo, el infortunio es considerado como producto de la transgresión del "tabú." Este aspecto de la ideología colectiva parece indicar la existencia de fuerzas incontrolables y prohibidas

divagando en la naturaleza; Palomino Molero, entonces, al provocar tales fuerzas habría encontrado su propia desgracia:

- (...) Nadie lo obligó. Se hizo avionero porque quiso. Él mismo buscó su desgracia... Buscó su muerte, señor. Él solito, él solito. ¡Pobre Palomino! (PM, 17)

Ante su carencia de poder social y su confesada vulnerabilidad, los individuos de este sector tienen que recurrir al amparo divino por ser la única protección moral y espiritual que disponen:

- No sé nada, no sé nada, tengo susto, *Dios mío* -balbuceó la mujer [Doña Lupe]. Pero en su expresión, en su abandono, era visible que sabía todo y que no tenía fuerzas para negarse a contarlo todo-. Ayúdame San Nicolás." (PM, 91; el énfasis es nuestro)

Esta actitud se manifiesta externamente por medio de gestos rituales:

-Qué remedio -gruñó el taxista *santiguándose*-. (PM, 7).

La señora *se persignó*, gruñendo algo incomprensible. (PM, 14).

Ella volvió a *santiguarse*,... (PM, 15). [el énfasis es nuestro]

Por otro lado, considerando que este sector socialmente marginalizado está correlacionado originalmente con la población indígena pre-hispánica, otro factor determinante de su idiosincrasia provendría de dicha tradición. Algunos signos vigentes de esta herencia cultural pertenecen a la superstición y la "brujería" o "medicina folklórica." Silva cree en datos más "racionales", pero este aspecto cultural guía a Lituma en su investigación:

-El brujo ha dicho que cuando la encuentren, los encontrarán a ellos -gimoteó Doña Asunta-. Los que tienen su guitarra son los que lo mataron. (PM, 16)

Por otro lado, el recurrir al amparo de la divinidad es una manifestación frecuente en personajes femeninos como Doña Lupe y Doña Asunta -ambas viudas. Esta actitud se explicaría

como el resultado de un abandono no sólo socio-económico, sino también físico y moral. En el nivel discursivo, el vocablo "señor", que connota cierta forma de respeto, distanciamiento y sumisión hacia la autoridad, ilustra a la vez un aspecto de la mentalidad patriarcal a la cual están sometidos estos personajes.

La música representa otro factor determinante en la idiosincracia de la masa marginalizada. La emotividad de los talareños se plasma por las letras proverbiales de los temas que solía cantar la víctima:

(...) Cantó *Dos almas* y, cuando terminó, lo aplaudieron. Matías Querocotillo pidió permiso para estrechar la mano del cantante. «Me ha recordado usted mi juventud -lo felicitó-. Me ha puesto triste.» (PM, 30).

Igualmente, la relación amorosa entre Alicia y la víctima está analogada por Lituma en la letra de un vals: "Para el amor no había barreras, decía el vals" (PM, 103).

Del lado del grupo hegemónico, las prácticas segregacionistas del Coronel Mindreau y del Teniente Dufó son signos de una voluntad de preservar sus privilegios socio-económicos. Esta mentalidad cobra forma de colonialismo interno, puesto que no sólo excluye a los talareños de la vida política y económica, sino también de las inter-relaciones individuales y análogamente culturales -salvo el caso de Palomino Molero a quien "los blanquitos lo contrataban para sus fiestas" (PM, 20). El rechazo de la población marginal de Talara se desprende de una necesidad de afirmar los valores y privilegios mantenidos a través de siglos de dominación herodiana. Prueba de esta determinación en este texto literario, son las limitadas relaciones personales entre ambos sectores, reducidas a las entrevistas entre los dos policías y el Coronel Mindreau, quien, como autoridad máxima de un sector dominante, pone en claro la infranqueabilidad de las castas sociales:

- (...) Un avionero está prohibido de poner los ojos en la hija del Coronel de la Base; un muchacho de Castilla no puede aspirar ni en sueños a Alicia Mindreau. Sépalo y sepa también que no debe acercarse, ni mirarla ni soñar siquiera con ella, o pagará ese atrevimiento con su vida. (PM, 162)

Por consiguiente, el asesinato de Palomino Molero, según el Teniente Dufó, constituye un

merecido castigo por haber transgredido estas leyes socio-culturales:

-Porque picó muy alto -carraspeó el tenientito, con ira-. Porque se metió en corral ajeno. Esas cosas se pagan. Él las pagó y bien hecho que las pagara. (PM, 69)

Pero mirando hacia una convergencia de valores entre ambos sectores, habría un común denominador en la actitud machista, ante la cual surge un rechazo femenino. La violencia física utilizada por personajes masculinos es justificada en la medida en que su honor esté en juego. A través de este principio patriarcal se puede explicar el asesinato de Palomino Molero y de Alicia, y el suicidio del Coronel Mindreau. Por otro lado, no hay que olvidar que el Teniente Silva hace uso de un arma de fuego para obligar a doña Adriana a tener relaciones sexuales con él, pero sin lograrlo. La actitud de "rebelión" contra la tradición patriarcal de esta última se ve analogada igualmente, en la actitud de la Chunga ante los "inconquistables" en Piura (PM, 11-2), y de manera más amplia, en la actitud de Alicia ante su padre y su estatus social. En efecto, sometida a un medio ambiente y a la tutoría patriarcal que le son adversos a la satisfacción de sus anhelos afectivos, Alicia parece haber descubierto con Palomino Molero otra cara de las relaciones humanas pese al abismo socio-económico entre ellos:

-Él no parecía un cholo -dijo Alicia Mindreau, suavizando el tono y como si hablara sola-. Tenía el pelo finito y hasta algo rubio. Y era el muchacho más educado que he visto nunca. Ni Ricardo, ni siquiera mi papá, son tan educados como era él. Nadie hubiera creído que estuvo en un colegio Fiscal, ni que era del barrio de Castilla. (PM, 123)

De esta manera, tanto Alicia como doña Adriana y la Chunga, representan la antítesis de la postura ideológica patriarcal. Doña Adriana y la Chunga, representarían una negativa contra el machismo del mundo evocado, mientras que Alicia, un rechazo contra su propio estatus social cuya política de "apartheid" practicada por su padre y por Dufó es igualmente heredada de la tradición patriarcal.

\*\*\*

Recapitulando los aspectos considerados en este capítulo, se ha podido observar, por un lado, que gracias a la noción de la referencialidad de la literatura que hemos empleado, la realidad aludida por el texto ficcional no ha de restringirse forzosamente a una realidad real limitada exclusiva. Defender tal posición implicaría reducir la potencialidad figuracional que yace en todo texto literario. Una lectura unidimensional supondría reconocer exclusivamente la estructura formal y la temática de base que hacen de *¿Quién mató a Palomino Molero?* una nueva versión dentro de las galerías del género policial. Pero gracias a los aportes teóricos de Renart, se legitimaría una lectura figuracional de este texto que se proyectara más allá de las ciertas fronteras de referencia simbólico-analógica. En efecto, conjugando estos criterios con los aportes sociológicos de Silva y Vekemans, se ha intentado reconocer que esta novela proyecta sugerentemente una dualidad habitacional, socio-económica, política y cultural -herencia histórica- constituyentes de una realidad real: la sociedad peruana y latinoamericana. En la construcción narrativa de *¿Quién mató a Palomino Molero?*, el autor ha vuelto maneable un monstruoso mecanismo social que repercute directa e indirectamente en la vida de los individuos enfrentándolos entre sí, colectiva y/o individualmente. Por lo tanto, en estos términos puede explicarse el drama individual del héroe ausente de nuestra novela.

Si auscultamos las obras anteriores de Mario Vargas Llosa, se puede observar que esta temática profunda representa, en realidad, la prolongación de una continuidad ideológica. Si esta novela reitera una preocupación añeja, aquí habría que buscar lo novedoso del lado del tratamiento de esta problemática. Esta vez, Vargas Llosa toma la lupa del detective para observar, indagar, y dar con el fondo de un mal disimulado detrás de una aparente salud social. Por esta razón, mientras que con el esquema restringido del relato policial el autor se limitaría a responder a la pregunta "¿quién mató a Palomino Molero?", con la "des-limitación" de este género, que lo eleva a "relato de la búsqueda", Vargas Llosa vuelve sobre una vieja inquietud: "¿en qué momento se jodió el Perú?" (véase *Convesación en la Catedral*, 13).

Pero a diferencia de sus obras anteriores, en las que Vargas Llosa pretendía una "novela totalizadora" a través de una armoniosa orquestación de puntos de vista, tiempos, lugares y

situaciones distintas y distantes, esta vez *¿Quién mató a Palomino Molero?* presenta un enfoque de la realidad desde una perspectiva periférica. Esta visión del mundo es canalizada por la percepción del personaje Lituma, representante de un medio social marginalizado. El paso a seguir, entonces, consistiría en describir y evaluar, sirviéndonos de ciertos conceptos narratológicos pertinentes, dicho ángulo perceptual así como los elementos contentuales constitutivos de esa visión del mundo que tal percepción canaliza.

## CAPÍTULO IV

### Aspectos narratológicos

Reiterando lo tratado en el capítulo II, el uso de una determinada categoría literaria -el relato policial-, supone una consciente elección de una estructura narrativa que por su dimensión inquisitorial se adecúa a la presentación de un contenido profundo: detrás de la encuesta policial, se esconde un intento por desenmascarar el rostro de un mundo económica, política y culturalmente fragmentado. En el capítulo III, al conjugar las ideas sobre la referencia real en la literatura propuestas por Renart y los aportes sociológicos de Silva y Vekemans acerca de la superposición cultural en América Latina (cap. III), se ha podido observar que, efectivamente, *¿Quién mató a Palomino Molero?* evoca más que una historia policial situada espacio-temporalmente en la Talara de los años 1950. Más allá de una lectura unidimensional que sofocaría su grado de significación, este estudio ha venido proponiendo que en el mundo evocado por el texto, la búsqueda de la verdad por individuos carentes de poder, conduce inevitablemente al fracaso.

Nuestra última tarea constituirá ahora en identificar detalladamente la óptica que canaliza esa visión del mundo, y cómo y a través de qué medios tal visión se filtra en el texto que nos concierne. Para tales efectos, resulta apropiado recurrir a ciertos conceptos narratológicos propuestos por la teoría literaria de las últimas décadas, y que de una manera objetiva y eficaz ha resumido y ampliado Susan S. Lanser en su obra *The Narrative Act: Point of View in Prose Fiction*.<sup>25</sup> Relacionando los resultados de esta indagación con los resultados de la investigación realizada previamente, se podrá iluminar significativamente la expresión y el alcance de la búsqueda de la verdad que ocurre en *¿Quién mató a Palomino Molero?*

\*\*\*

La percepción humana -señala Susan S. Lanser al inaugurar su estudio arriba mencionado-,

está moldeada no sólo por su presencia física en el mundo, sino también, por todo aquello que crea identidad individual y colectiva. Lo que el ser humano desea y cree, lo que aprende a distinguir y evaluar, su actitud hacia otros seres y cosas, y las respuestas consecuentes, todo ello -continúa Lanser-, provee un enmarañado nexo de condiciones, un inevitable prisma a través del cual un individuo o grupos de individuos ven el mundo. Ello supone considerar igualmente, que la percepción humana es siempre condicionada por una relación bidireccional entre el que percibe y el (o lo) que es percibido, es decir, por un *point of view* -que llamaríamos "postura ideológica" (Lanser, 3-4).<sup>26</sup> Partiendo de estas reflexiones preliminares, Lanser plantea la existencia de una estrecha dinámica entre narración -como acto comunicativo- e ideología en cuanto que

[i]t is possible that the very choice of a narrative technique can reveal and embody ideology. This is specially plausible if we understand ideology to concern the form as well as the "content" of a text, if we recognize that ideology is not something "trapped secretly 'inside' the text", but something that "motivates and shapes the representation" and determines "what we are allowed to see. (Lanser, 18)<sup>27</sup>

Aunque cada elemento discursivo -no sólo técnicas, diríamos también, léxico, figuras, tropos, ideas, personajes, espacios, tiempos...- puede constituir un medio *non négligeable* portador de postura ideológica, el estudio narratológico del texto que nos concierne habrá de centrarse en tres aspectos narrativos (particularmente relevantes en este texto) que Lanser denomina el estatus del narrador (*status*) y las posturas frásica y perceptual (*stances*). Estas unidades analíticas iluminarán el prisma y los mecanismos estratégicos a través de los cuales se la visión ideológica de *¿Quién mató a Palomino Molero?*

### 1. El estatus del narrador

Dentro del estudio del texto narrativo, al estatus del narrador concierne básicamente la pregunta "¿quién habla?", tratada por Genette en la categoría que él denomina "voz", la cual describe el estatus del narrador dentro del relato, y las relaciones entre las instancias narrativas: narrador-narratario. Siguiendo a Genette, Lanser reitera que la existencia de una historia depende

de la existencia de un narrador. Éste se sitúa en un nivel "diegético" o narrativo superior al nivel de la historia narrada; en otras palabras, la narración se subordina al nivel de la voz narrativa. Tomando la terminología y categorización de Genette (el esquema de Lanser distingue "narrador público", "narrador privado" y "focalizador"), *¿Quién mató a Palomino Molero?* aparece narrado por una voz extra-diegética, y hétero-diegética en tanto que no participa como personaje dentro de la historia. La omnisciencia o "privilegio cognicional" de este narrador es ejercida principalmente sobre el protagonista Lituma, quien constituye el foco de consciencia y el catalizador de la postura ideológica. Estas observaciones, sin duda, requieren algunas aclaraciones.

Desde su nivel extra-diegético, este narrador organiza el relato y la presentación de los personajes y sus discursos, conforme a una modalidad cronológica lineal, utilizando la tercera persona gramatical:

-Jijunagrandísimas -balbuceó Lituma, sintiendo que iba a vomitar-. Cómo te dejaron, flaquito.  
El muchacho estaba a la vez ahorcado y ensartado en el viejo algarrobo, en una postura tan absurda que más parecía un espantapájaros o un Ño Carnalón despatarrado que un cadáver.  
(PM, 5)

Pero dentro de esta intra-diégesis que corresponde a «l'histoire de l'enquête» o relato lineal de la investigación, aparecen escisiones discursivas que abren un nivel meta-diegético en donde se proyecta «l'histoire du crime» o la reconstrucción fragmentada de la historia del héroe ausente: Palomino Molero. Estas intervenciones son realizadas por algunos personajes de la historia así como por el narrador básico. Considerando que teóricamente toda persona que emite un discurso puede convertirse en "narrador", el nivel meta-diegético estaría supeditado a personajes-narradores del nivel intra-diegético que dentro de la historia vienen a ser los testigos y sospechosos del crimen. En las secuencias siguientes (que señalaré en *itálica*), Doña Asunta, Moisés y Doña Lupe -personajes carentes de poder-, relatan respectivamente tres escenas relacionadas con la víctima:

-Eso es lo que no entiendo -sollozó Doña Asunta-. *¿Por qué has hecho eso hijito? ¿Tú de avionero? ¡Tú, tú! ¿Y allá en Talara? Los aviones se caen, ¿quieres matarme a sustos? Cómo has podido hacer una cosa así, sin consultarme. Porque sin te consultaba me hubieras dicho que no, mamacita. Pero entonces por qué, Palomino. Porque necesito irme*

*a Talara. Porque es de vida o muerte, mamacita. (PM, 18)*

*-Una noche estábamos conversando aquí, Palomino Molero estaba sentado donde tú estás. Oyó que un amigo mío se iba a Chiclayo y el preguntó si podía jalarlo hasta el aeropuerto. ¿Y qué vas a hacer en el aeropuerto a estas horas, flaco cantor? «Voy a darle una serenata a mi amorcito, Moisés.» O sea que ella vivía por ahí. (PM, 24)*

*-El carro llegó a Amotape y usted lo vio -le recordó el Teniente-. ¿Ellos se echaron a correr? ¿Se escondieron?*

*-Ella quiso que se escapara, que se escondiera. Lo asustaba diciéndole corre amor, escápate amor, corre, corre, no te quedas, no quiero que... (PM, 94)*

Debido al carácter restringido de la percepción humana, imposible sería hablar de la existencia de privilegio cognoscitivo en estos personajes-narradores; pero sin duda, toda esta información tendría valor testimonial y podría dar cuenta de ciertas manifestaciones emotivas de Palomino Molero, tales como alegría, miedo, ensimismamiento... Igualmente, esta restricción cognoscitiva tendría como función intensificar el grado enigmático de la historia, que no es sino uno de los rasgos más importantes del relato policial. Si la autoridad diegética de estos personajes-narradores es mínima, hay que subrayar por otro lado, que su autoridad mimética (honestidad, confiabilidad y competencia narrativa) constituye una visión del mundo tallada por sus condiciones socio-económicas y culturales -ilustradas en el capítulo precedente. Por estas razones, en vista de que la víctima y los testigos provienen de un sector periférico, la búsqueda de la verdad toma un aspecto de reivindicación social:

*-Ojalá sea verdad, Teniente. Que por una vez se haga justicia y no resulten ganando los que siempre ganan. (PM, 146)*

Asimismo, es este testimonio marginal que hace verdaderamente arrancar la investigación de un crimen que había sido confiado a las autoridades superiores, con lo cual se había puesto punto final al caso:

*« (...) Se le declaró desertor [a Palomino Molero] y se dio parte a la autoridad correspondiente.»*

*- (...) Mis superiores han recibido un informe detallado y están satisfechos. (PM, 36)*

Pero pese a su voluntad, la competencia narrativa de los testigos no siempre es suficiente debido a la intimidación del poder, a su nivel discursivo y a su desconocimiento pragmático del mundo oficial:

-Yo no sé de esas cosas -aulló la mujer-. No me confunda, pues, no me haga preguntas que no comprendo. ¿Qué es alferez, qué es eso? (PM, 99)

- (...) Yo soy pobre e ignorante, señor. Yo no me busqué nada de esto, la casualidad nomás. El que tenía la pistola me dijo que si abría la boca y contaba lo que estoy contando, volvería a meterme un balaza en la cabeza,... (PM, 98)

Como se trata de un testimonio difuso y parcelado, pero decisivo puesto que permite revelar la identidad de los asesinos, el narrador básico interviene directamente transportando la historia del crimen desde el nivel meta-diegético -controlado por Doña Asunta-, hasta el nivel intra-diegético, asumido por él mismo. Este "salto cualitativo", en la terminología vargasllosiana, genera una "analepsis" (Genette, 82) o retrospección ya que el narrador retrocede en el nivel temporal de la historia:

-Porque vinieron a buscarlos el sábado en la tarde -secreteó ella, desorbitada.

Todavía no había oscurecido. El sol era una bola de fuego entre los eucaliptos y los algarrobos, las calaminas de algunos techos espejeaban con el esplendor del crepúsculo, y, en eso, ella, ella, que estaba cocinando, doblada sobre el fogón, vió el auto. Se salió de la carretera, enfiló hacia Amotape y, brincando, roncando, levantando un terral, se vino derecho hacia la Plaza. (PM, 93)

Ella se dejó caer de rodillas, implorando. No sabía nada, no entendía ¿Qué había hecho, señor? Nada, nada, recibir a dos jóvenes que le pidieron pensión. Por Dios, por su santa madrecita, no fuera a disparar, que no hubiera ninguna desgracia en Amotape. (PM, 98)

En esta abultada cita, se divisan fuertes dosis de estilo indirecto libre (a través de los verbos dicendi sobreentendidos "vio que", "dijo que") que tiene la función, por un lado, de hacer resaltar el patetismo de Doña Lupe, y por otro, acentuar la empatía del narrador básico a través del uso del diminutivo "derechito" y de la escasa longitud de las frases -rasgos de una sintaxis producida por el miedo del hablante.

Este tipo de irrupción diegética y cronológica por parte del narrador básico se vuelve a repetir en otro episodio (señalado en *italica*):

-dice Matías que el muchacho tenía una voz divina, que era un artista -exclamó Doña Adriana.

(...) *Cantó Dos almas y, cuando terminó, lo aplaudieron. Matías Corocotillo pidió permiso para estrechar la mano del cantante. «Me ha recordado usted mi juventud -lo felicito-. Me ha puesto triste.» Ahí se había enterado que era Palomino Molero, uno de la última leva, un piuranito. Desde entonces el marido de Doña Adriana lo había visto un par de veces más, a la hora de ir a alistar El León de Talara. Cada vez, había hecho un alto en la faena para oírlo. (PM, 29-30)*

En ambas escisiones, el narrador extra-diegético pospone el testimonio directo de dos mujeres marginadas por su estatus socio-económico y cultural y por su condición femenina. Si, por un lado, bien se puede explicar esta intervención en la deficiente competencia narrativa de las hablantes, por otro lado, el narrador básico estaría acentuando una escala de poder basada en las condiciones socio-económicas y culturales, e incrementada por la ideología patriarcal predominante en el mundo representado. Esta consideración se fundamenta en el hecho de que la misma actitud del narrador no se repite frente al discurso de Alicia Mindreau, miembro de una escala social superior.

Ahora, hay que considerar que estos testimonios marginales no son recogidos por una iniciativa profesional sino personal: "Lo que estaba haciendo no era una diligencia ordenada por su superior sino una iniciativa propia" (PM, 14). Por esta razón, el sargento Lituma inicia el proceso de averiguación y recomposición en la ciudad de Piura, a unos cien kilómetros al sureste de Talara, de donde provenía la víctima. Gracias a sus informantes, Lituma llega a conocer fragmentadamente la imagen social de Palomino Molero:

**extra-diégesis**  
(narrador extra y  
hétero-diegético)

**intra-diégesis**  
El Mono

**meta-diégesis**

-¿Cantaba boleros? Entonces, tiene que ser el que te dije primo- aseguró el Mono.

-Es -asintió Lituma-. (...) Palomino Molero, de Castilla-. (PM, 9)

Moisés

-Los blanquitos lo contrataban para dar serenatas. Lo hacían cantar en las fiestas, en la procesión, en el Club Grau-. (PM, 21)

-¿No te dijo por qué era imposible su amor? ¿Ni quién era ella?

-Sólo que la veía a escondidas. Y que le daba serenatas, de lejos, por las noches. (PM, 21-2)

Doña Asunta

-Tomó su ómnibus, se fue a Talara, se presentó en la base y dijo que quería hacer su servicio militar. (PM, 17)

Bajo este dinamismo diegético, Lituma deviene el narratario de los narradores-personajes. En estas capas meta-diegéticas -que constituyen en realidad escenas o fragmentos de escenas-, se proyecta la difusa imagen de un cantante y guitarrista que Lituma no recuerda haber conocido; en consecuencia, su búsqueda es doble: descubrir a los victimarios y conocer a la víctima. Esta doble inquietud, nacida de la impresión causada por el aspecto nauseabundo e irreconocible del mutilado cuerpo de la víctima, se transforma igualmente en una reivindicación social para Lituma puesto que éste, como Palomino Molero y los testigos, proviene de un sector periférico.

En lo concerniente a la encuesta policial, Lituma, gracias a sus informantes, descubre que Palomino Molero tenía un "amor imposible" en la Base Aérea de Piura, y luego, se enroló en la Base Aérea de Talara pese a haber estado exento del servicio militar. Con estas dos pistas, de regreso a Talara, Lituma y el Teniente Silva interpelean al Coronel Mindreau, jefe de la Base de donde según éste, Palomino Molero desapareció oficialmente "en la noche del 23 al 24 de marzo" (PM, 36) de 1954, declarándosele desertor. La petición de los guardias de proceder a un interrogatorio de sus compañeros de servicio, es rechazada por el Coronel, quien amparándose en las normas internas del aparato militar, añade:

- (...) Los Institutos Armados gozan de fueros, tienen sus tribunales donde sus miembros son juzgados y sentenciados. ¿No le enseñaron eso en la Escuela de la Guardia Civil? Bien, se lo enseñó yo ahora. Cuando se suscitan problemas de índole delictiva, las investigaciones las hacen los propios Institutos Armados. Palomino Molero murió en circunstancias no aclaradas, fuera de la Base, cuando se encontraba en condición de prófugo del servicio. Ya he elevado el informe debido a la superioridad. Si la jefatura lo considera oportuno, ordenará una nueva investigación, a través de sus propios organismos. Pero mientras no venga una orden de este tipo, del Ministerio de Aviación o del Comando Supremo de las Fuerzas Armadas, ningún guardia va a violar los fueros castrenses en una Base a mi mando. ¿Está claro, Teniente Silva? Contésteme. ¿Está claro? (PM, 44-5)

Pese a esta rotunda negativa con forma de advertencia legalmente sustentada por laberintos legislativos, el Teniente Silva, de facultades institucionales menos amplias, decide recurrir a improvisados y no muy "legales" métodos detectivescos para así materializar sus obligaciones

policiales. Del diálogo con el Coronel, Silva deduce que la verdad sobre el asesinato se encuentra en la misma Base, y con esta pista, la pareja de guardias acude al bar del chino Liau, en donde en medio de "polillas" y "macrós", el Teniente Dufó -novio oficial de Alicia Mindreau- suele ocasionar escándalos escatológicos aprovechando de su inmunidad militar. Haciendo gala de sus artimañas interpelatorias, Silva consigue que Dufó, pese a su ebriedad, admita saber lo que sucedió con Palomino; obviamente, Dufó se niega a dar detalle alguno sobre el caso:

-Estaré borracho pero no soy ningún cojudo, a mí tú no me vas a tratar como a tu cholito  
 -balbuceó el aviador. Hizo una pausa y añadió con amargura:  
 -Pero, si quieres saber una cosa, lo que le pasó se lo buscó. (PM, 68)

Interrumpida por la policía militar, tal entrevista confirma al menos, que efectivamente la verdad se esconde en la base militar, espacio apadrinado por mecanismos supremos a donde los guardias no tienen acceso. En consecuencia, Silva y Lituma reconocen que su empresa queda varada en la ambigüedad de disposiciones legislativas:

- (...) Si el que se lo cargó fue alguien de Base de Piura ¿qué puedo hacer yo? Ustedes tienen sus fueros, sus prerrogativas, se juzgan entre ustedes mismos. Yo no podría ni meter mi cuchara. (PM, 71)

Así, el testimonio de Silva confirma nuevamente que la verdad sobre el misterio de Palomino Molero queda divagando sobre la obscura atmósfera del enigma.

Pero frente a este abismo oficial, principal obstáculo que impide el acceso a la verdad, un puente se erige a través de una nota "anónima" proveniente de la misma zona de "tabú":

«A Palomino Molero, los que lo mataron lo fueron a sacar de casa de Doña Lupe, en Amotape. Ella sabe lo que pasó. Pregúntele.» (PM, 80)

Gracias a esta información, insertada textualmente por el narrador principal pero cuya existencia y significado depende de otra voz narrativa (Alicia Mindreau), los guardias acuden a Amotape, localidad vecina de Talara en cuyo toponimio se encuentra analogado el "destape" o resolución del

misterio. Pero esta vez, ante un testigo que vive en completo abandono socio-económico, y que ve amenazada su integridad física, el Teniente Silva procede conminatoriamente para lograr a toda costa sus propósitos inquisitoriales:

-Le voy a hablar francamente, señora... Si usted no coopera si no responde a mis preguntas, se va meter en un lío de la puta madre. Se lo digo así, con palabrotas, para que se dé cuenta de lo grave que es. No quiero detenerla, no quiero llevármela a Talara, no quiero meterla en un calabozo...

(...) Sacó su pistola y la puso sobre la mesa... Le acarició el lomo mientras hablaba:

-Nadie le va a tocar un pelo, Doña Lupe. Siempre y cuando nos diga la verdad. Aquí está esto para defenderla, si hace falta. (PM, 89)

Intimidada por la agresividad del Teniente, Doña Lupe confiesa en lágrimas de temor que Palomino y Alicia llegaron a su casa pidiendo posada mientras esperaban al padre Ezequiel para casarse. Pero en esa espera, que duró dos días, dos "uniformados" (uno "viejo" y uno "joven") aparecieron en un jeep, en busca de los jóvenes fugitivos. Con su arma de fuego, el más "viejo" amenazó a Doña Lupe: "Si abre la boca morirá como una perra con rabia. La mataré yo mismo. ¿Entendido?" (PM, 99), y prometiendo perdón y reconciliación, éste embarcó a Alicia y Palomino.

A estas alturas del relato, la identidad de los autores del crimen queda teóricamente al descubierto. Esta hipótesis es confirmada por propia iniciativa de Alicia en el capítulo VI, quien espera que la justicia caiga sobre su padre:

-¿Qué le pasará a mi papá? -preguntó con brusquedad la muchacha. No había sobresalto en su voz sino un relente de ira-. ¿Lo meterán en la cárcel? ¿Lo fusilarán por eso? (PM, 130)

-A su papá no le va pasar nada -afirmó, negando con la cabeza, el Teniente Silva-. ¿Por qué le pasaría algo a él? Lo más seguro es que no le pase nada. (PM, 131)

-Quiere decir que no hay justicia -exclamó-. Porque a él debieran meterlo a la cárcel, matarlo. Pero nadie se atreve. Claro, quién se va a atrever. (PM, 136-7)

Pero el fondo de este diálogo ratifica un endémico desnivel en la atmósfera social del mundo representado. En vista de que la verdad como sinónimo de justicia es reclamada por individuos carentes de poder, el Teniente Silva afirma que el Coronel Mindreau quedaría inmune de todo cargo

debido a su autoridad política y militar. Este comentario estaría presagiando la llegada de la verdad a tierra yerma en la medida en que ya no se trata de resolver ¿quién mató a Palomino Molero? sino, de saber si esta vez cumplirá la justicia su función.

Volviendo sobre el terreno narratológico, toda esta pesquisa que corresponde a «l'histoire de l'enquête», está canalizada -como se dijo antes- por la perspectiva del personaje Lituma sobre quien principalmente ejerce el narrador extra-diegético su privilegio cognicional. Aquí habría que reiterar que esta modalidad narrativa se ciñe al carácter enigmático del relato policial en tanto que el narrador básico no puede revelar deliberadamente todas las acciones y pensamientos de los personajes; hacerlo significaría hacer desaparecer el enigma y, en consecuencia, diluir el suspenso dramático.

Ocupando un rango subordinado en la institución policial y en la escala social, el sargento Lituma no tiene autoridad y, en ciertos casos, tampoco cualidades detectivescas para dirigir los interrogatorios claves. Esta insuficiencia es puesta de relieve en la primera entrevista con el Coronel Mindreau, en el momento en que Silva le autoriza hacer un informe de sus averiguaciones regogidas en Piura:

Lituma se aclaró la garganta antes de contestar. La expresión sardónica del Coronel lo enmudecía.

-Palomino Molero estaba muy enamorado -balbuceó-. Y parece que...

-¿Por qué tartamudea? -le preguntó el Coronel-. ¿Le pasa algo?

-No eran amores muy santos -susurró Lituma-. Tal vez por eso se escapó de Piura. Es decir...

La cara del Coronel, cada vez más desabrida, hizo que se sintiera tonto y la voz se le cortó. Hasta entrar en el despacho, las conjeturas que había hecho la víspera le parecían convincentes, y el Teniente le había dicho que, en efecto, tenían su peso. Pero ahora, ante esa expresión escéptica del Jefe de la Base Aérea, se sentía inseguro y hasta avergonzado de ellas. (PM, 38-9)

En esta cita -así como en lo que dura esta conversación-, no es difícil constatar que el poder asienta sus bases sobre el acto de la comunicación. En efecto, el Coronel utiliza expresiones, tonos, inflexiones y proposiciones que acentúan su supremacía sobre sus receptores Silva y Lituma. No perdiendo de vista que ambos guardias son autoridades representativas de una esfera social marginalizada, el tipo de comunicación no encajaría, en este caso, con el esquema horizontal

"emisor-mensaje-receptor", sino con la vertical dinámica comunicativa del poder: dominante-dominado. Por esta razón, el Teniente Silva, en la cúspide de la masa desheredada, debe tomar la dirección de éste y de los futuros interrogatorios, pero sin menospreciar a su "escudero" Lituma:

-Eres pichón en estas lides, Lituma -se rió el Teniente-. Tienes mucho que aprender. (PM, 46)

Luego de esta experiencia negativa, Lituma asume un rol contemplativo que lo lleva a evadirse en sus reflexiones y fantasías. Esta realidad subjetiva, que refleja su emotividad ante un punzante entorno social, es reproducida textualmente por el narrador básico; así, surge un nivel intra-diegético "subjetivo", inaccesible a la perceptibilidad de otros personajes:

«¿Por qué nos odias», penso Lituma [refiriéndose al Coronel]. «Y por qué eres tan déspota, concha de tu madre?» (PM, 36)

Se trata, pues, de una reacción mental que Lituma está impedido de exteriorizar debido a la inferioridad de su posición social e institucional. Esta frustración, producto de la imposibilidad de acceso a la verdad, se repite en otros interrogatorios. Por ejemplo, ante el diálogo con Dufó se llena de entusiasmo: «Ahora sabré quién lo mató» (PM, 64), pero luego se desmoraliza: «No le va sacar nada» (PM, 67).

Del mismo modo, a partir de la confesión de Doña Lupe, Lituma reconstruye fantasiosamente el romance de Alicia y Palomino Molero:

Y, en ese momento, sin distraerse un ápice de las revelaciones de Doña Lupe, Lituma los vió. Ahí estaban, protegiéndose del sol bajo la techumbre de esteras, sentados muy juntos y con los dedos entrelazados, un instante antes de que les cayera la desgracia. Él había inclinado su cabeza de rizos negros y cortitos sobre el hombro de la muchacha y, rozándole el oído con los labios, le cantaba, Dos almas que en el mundo había unido Dios, dos almas que se amaban, eso éramos tú y yo. (PM, 95)

Por los rasgos estilísticos y sintácticos, este fragmento sería atribuible al discurso del narrador básico; sin embargo, el contenido remitiría a las fantasías de Lituma en tanto que aparecen

marcadas discursivamente por la forma verbal de percepción "vio" en su acepción "imaginar", por el uso del deíctico "ahí", que indica la presencia física del personaje, y finalmente, por el uso de los pronombres "tú y yo." Todo ello para señalar que la voz extra-diegética reproduce textualmente una realidad mental que se convierte en una puerta de escape, en una alternativa en donde el personaje construye una verdad que no se puede alcanzar en la realidad "objetiva." En definitiva, este aspecto de *¿Quién mató a Palomino Molero?* resume uno de los principios primordiales en la concepción vargasllosiana del proceso de la creación literaria (cap. I): Lituma gana fantaseando las batallas que no puede ganar en la realidad.

Recapitulando lo examinado en esta sección, las voces narrativas intra-diegéticas que se integran para reconstruir «l'histoire du crime» quedan supeditadas a la voz principal del narrador extra-diegético. Esta instancia narrativa tiene el poder de modular la narración (controlar y ordenar el acto narrativo, presentar a los personajes y sus discursos, ampliar la descripción del espacio novelesco); al mismo tiempo, este narrador ejerce cierto grado de privilegio cognicional esencialmente sobre la consciencia del personaje Lituma. Este aspecto, como se habrá de observar en las secciones siguientes, revela que la distancia entre la extra-diégesis y la realidad intradieгética y meta-diegética luce sólo una aparente neutralidad ideológica; pues, el estatus extra-diegético del narrador está estrechamente relacionado a las posturas frásica y perceptual. Efectivamente, se podrá apreciar especialmente en el discurso indirecto libre y en las modalidades de focalización-sujeto, que el narrador demuestra cierta empatía por el personaje principal, y análogamente, por los personajes carentes de poder.

## **2. La postura frásica del narrador ante el discurso del personaje**

El plano fraseológico es para Lanser el nivel más obvio de postura en términos de discurso de superficie puesto que permite distinguir diversas voces con relación al texto y diversos modos mediante los cuales se expresan los personajes (Lanser, 185). En esta etapa, nos interesa particularmente el discurso reproducido y el estilo indirecto libre.

## 2.1 El discurso reproducido

El "discurso reproducido" incluye, entre otros, la reproducción de pensamientos, monólogos interiores, diálogos o monólogos orales así como transcripciones de textos escritos u orales; de manera general, se trata de un discurso mimético. En cada caso, el narrador asume un grado diferente de compromiso. Según la fisonomía canónica del relato policial, «l'histoire du crime» se reconstruye a través del testimonio o "discurso reproducido" de los testigos y sospechosos.

En *¿Quién mató a Palomino Molero?*, el abundante uso del estilo directo constituye una manera "fiel" de acercarse a una de las caras de la realidad socio-lingüística del mundo evocado. Esta tematización verbal nos interesa en la medida en que revela sugerentemente las relaciones entre los estilos de habla y la jerarquía del poder:

-¿En qué puedo servirlos? -murmuró, con urbanidad que su expresión glacial contradecía.  
 -Venimos otra vez por el asesinato de Palomino Molero -repuso el Teniente, con mucho respeto-. A solicitarle su colaboración, mi Coronel.  
 -¿No he colaborado ya? -lo atajó el Coronel Mindreau. En su voccecita había como un sedimiento de burla-. ¿No estuvieron en este despacho hace tres días? Si perdió el Memorándum que le di, conservo una copia. (...)  
 -¿Quiere una copia? (...)  
 -No hace falta mi coronel -sonrió el Teniente Silva-. El memorándum no se ha perdido.  
 (PM, 35-6)

En este diálogo, los interlocutores se expresan de una manera "cult" (no vulgar), que viene a ser el habla oficial. Si se sigue toda esta entrevista (PM, 34-45), no será difícil constatar gracias a las descripciones hechas por el narrador, que esta dinámica comunicativa se apoya en otras estrategias discursivas. En efecto, el Coronel murmura "con urbanidad", ataja a Silva y Lituma, saca y lee un papel "con voz átona", con expresión avinagrada y encendida, insiste "con impaciencia", pasea "sus ojos por la cara del oficial, como contándole los barritos", deletrea "como si sus interlocutores no conocieran la lengua o fueran tarados." Al contrario, el Teniente Silva responde "con mucho respeto", sonríe ante el Coronel, habla tranquilo, "sin apresurarse." Lituma, de rango aún más

bajo, balbucea, tartamudea, susurra, se siente "inseguro y hasta avergonzado", e incluso "acorrilado y mudo ante el furor del aviador."

La actitud subordinada de Silva ante el Coronel hace un giro de ciento ochenta grados ante Doña Lupe, individuo carente de poder:

-Una cosa, Doña Lupe. Venga, venga, siéntese con nosotros un ratito. Tenemos que hablar ¿no?

-¿Y de qué? -murmuró la mujer, con los dientes chocándole. Se había puesto a temblar como si tuviera tercianas...

-De Palomino Molero, pues, Doña Lupe, de qué va a ser -le sonrió el Teniente Silva-. De mi amor de Talara, de mi gordita rica, no voy a hablar con usted ¿no le parece? Venga, venga, siéntese aquí.

-No sé quién es ése -balbuceó la mujer, transformada...- Juro que no sé. (...)

-Le voy a hablar francamente, señora... Si usted no coopera si no responde a mis preguntas, se va meter en un lío de la puta madre. (PM, 88-9)

Desde una posición superior, esta vez Silva procede con familiaridad y confianza: sonríe, reprende a Doña Lupe, deja de sonreír y le habla francamente "con un tono frío" que sobresalta a Lituma, prosigue "con severidad", es "amenazador", le ordena e interrumpe. En cuanto su léxico, Silva utiliza "palabrotas": "se va meter en un lío de la puta madre." Asimismo, en este diálogo, que concierne únicamente su competencia profesional, Silva hace mención de su "amorío" con Doña Adriana. Doña Lupe, por su parte, murmura "con los dientes chocándole", tiembla y balbucea, gime "despacito", aúlla "alzando los brazos", con "ojos secos" llenos de "odio y miedo."

Por los rasgos aquí mencionados, es visible una jerarquía social que asienta sus distancias en el acto comunicativo. La pirámide del poder se encuentra dominada por el Coronel Mindreau en cuyo idiolecto gallardea una sintaxis más compleja que la de sus interlocutores. Además, dispone de un amplio vocabulario ilustrado en el cual bajo ninguna circunstancia aparecen expresiones soeces o vulgares tales como las pronunciadas por el Teniente Silva, el Teniente Dufó y el mismo sargento Lituma. Asimismo, al utilizar el estilo indirecto, Mindreau marca una distancia ante los hechos referidos al pasado:

-A Palomino Molero también se lo explique -oyó decir al Coronel, de nuevo con ese tono impersonal, que lo distanciaba de ellos y de lo que iba diciendo-. Como a usted. Más en detalle que a usted. (...) se lo expliqué de hombre a hombre. Creyendo que un guitarrista de Castilla podía ser, también, alguien racional, tener reflejos de persona decente. Me dijo

que lo había entendido, que no sospechaba que Alicia fuera así, que nunca volvería a mirarla ni a hablarle. Y esa misma noche el cholito se la robó y abusó de ella. (PM, 161-2)

Esta modalidad discursiva, que implica distanciamiento afectivo, se contrasta con el patetismo de Doña Asunta y Doña Lupe, respectivamente, al emplear el estilo directo (en *itálica*) cargado de preguntas, exclamaciones, imperativos, frases cortas...

*-Eso es lo que no entiendo -sollozó Doña Asunta-. ¿Por qué has hecho eso hijito? ¿Tú de avionero? ¡Tú, tú! ¿Y allá en Talara? Los aviones se caen, ¿quieres matarme a sustos? Cómo has podido hacer una cosa así, sin consultarme. Porque sin te consultaba me hubieras dicho que no, mamacita. Pero entonces por qué, Palomino. Porque necesito irme a Talara. Porque es de vida o muerte, mamacita. (PM, 18)*

*-Ella quiso que se escapara, que se escondiera. Lo asustaba diciéndole corre amor, escápate amor, corre, corre, no te quedes, no quiero que... (PM, 94)*

La jerarquía del poder también repercute entre el Teniente Silva y el sargento Lituma: éste trata a su jefe de "usted", añadiendo la palabra "mi Teniente." Esta fórmula se puede justificar por tratarse de un contexto castrense; sin embargo, otros personajes como Doña Adriana, Don Jerónimo, o don Matías, se dirigen de la misma manera a Silva.

Curiosamente, el narrador emplea una mayúscula al reproducir textualmente los rangos militares: Coronel, Teniente, Suboficial (PM, 72); pero una minúscula para marcar el rango de Lituma "sargento", también suboficial. Esta diferencia gráfica, que acentúa el desnivel jerárquico, estaría analogada en el sentimiento de exclusión y subestimación que Lituma experimenta ante el Coronel Mindreau: «Yo no existo para él», pensó Lituma (PM, 163).

En el nivel léxico, como se mencionó antes, los personajes relacionados con el poder, el Coronel Mindreau y Alicia, utilizan un vocabulario culto (en su acepción de ilustrado o instruído); tal es el empleo que hace el Teniente Silva al entrevistar a estos personajes. Sin embargo, fuera de este contexto específico, Silva, junto con el Teniente Dufó, representarían los personajes con más expresiones soeces y vulgares, relacionadas especialmente con la sexualidad:

a) Familia de palabras en torno a las partes genitales masculinas (que transcribo en *itálica*):

## i) empleadas por el Teniente Silva:

-*Huevadas*, Lituma. (PM, 46)

-Ten *huevos* y cuéntame. (PM, 64)

- (...) Si seguías mostrando los *huevos* te lo iban a cortar. (PM, 62)

- (...) Yo te he sacado del bulín, donde te iban a cortar los *huevos*. (PM, 67)

-Ya vez, pedazo de *huevo*n. (PM, 189)

-Si me puedo enojar, mejor no mala diga -gruño el Teniente-. No estoy de humor para *huevadas*. (PM, 175)

## ii) empleadas por el Teniente Dufó:

- (...) ¿Me has traído aquí para que te haga el favor de meterte la *pichula*? (PM, 62)

-¿Y quién es ese *huevo*n? (PM, 65)

## b) Familia de palabras en torno a las partes genitales femeninas:

## i) empleadas por el Teniente Silva:

-No sé qué sabe, pero sabe un *chuchonal* de cosas. (PM, 47)

- (...) Le decíamos el Capitán *Rascachuchas* porque era mujeriego. (PM, 106)

- (...) Le vas a ver el *poto* a mi gorda, nada menos. Y las *tetas*. Y con un poco de suerte, también la *chuchita* y los *pendejitos*. (PM, 110)

## ii) Empleadas por el Teniente Dufó:

-¿Quién *chucha* eres tú y quién *chucha* es tu madre? (PM, 62)

-¿Y qué favor quieres que te haga *chucha* de tu madre? (PM, 62)

-Que la *chucha* de tu madre te cuente qué le pasó a Palomino Molero. (PM, 63)

- (...) Me emboracho por el *concha* de su madre que me clavó un puñal... ¿Tú crees que hay derecho a hacer una cosa tan *concha* de su madre? (PM, 64)

- (...) El *concha* de su madre nos hizo creer que estaba de acuerdo... (PM, 65)

- (...) ¿De dónde salió este otro *concha* de su madre? (PM, 65)
- Dirás el *concha* de su madre de Palomino Molero, más bien. (PM, 69)
- ¿Y quién te contó eso *concha* de tu madre? (PM, 70)

En el nivel del "pensamiento reproducido" se puede constatar que Lituma también hace uso de un vocabulario similar:

«Lo dice como si la tuviera al *palo*», pensó Lituma. (PM, 27)

«Por qué nos odias», pensó Lituma «Y por qué eres tan déspota, *concha* de tu madre?» (PM, 36)

«Además de *conchasumadre* es medio loco», penso Lituma. (PM, 44)

Al ser reproducida esta hiriente realidad verbal, el narrador estaría introduciendo un "elemento añadido" lingüístico recogido de una realidad real; pero aquí habría que hacer ciertas aclaraciones. Primeramente, en el caso del Teniente Silva se trata de un empleo deliberado de expresiones soeces y vulgares ante personajes que ocupan su mismo rango castrense (el Teniente Dufó) y especialmente, ante individuos de rango inferior (el sargento Lituma) e individuos carentes de poder como Doña Adriana, Doña Lupe y Don Jerónimo:

-No sé si gordos y flacos, no sé si peces o tiburones. -El Teniente se instaló en el asiento de adelante-. Pero se *joderán* igual. El teniente Silva se *caga* olímpicamente en los peces gordos, Don Jerónimo. (PM, 32)

-*Putá* que son inventivos -suspiró el Teniente. Rascaba el tenedor contra el plato como si quisiera romperlo. (PM, 178)

En segundo lugar, el habla vulgar del Teniente Dufó, representante del poder, está relacionado con una situación de frustración, desilusión y decepción: estar prohibido de volver a ver a Alicia Mindreau. Igualmente, Lituma emite enunciados de la misma índole frente a la frustración de no poder acceder a la verdad. Ambas situaciones conducirían a suponer que existiría una estrecha

relación entre lenguaje vulgar y situación de fracaso; tal hipótesis podría ejemplificarse en la exclamación "Jijunagrandísimas" pronunciada por Lituma al comenzar y finalizar el texto, con lo cual se estaría analogando la estructura cíclica del fracaso de la búsqueda de la verdad. En tercer lugar, habría que señalar que este registro lingüístico es empleado fundamentalmente por personajes masculinos; la Chunga y Doña Adriana son los únicos personajes femeninos que se expresan de la misma manera pero sólo en una situación de defensa ante los "inconquistables", y ante las intimidaciones del Teniente Silva, respectivamente:

-Claro que no, *concha de tu madre*. Tú has venido aquí a meterme miedo con tu pistolita y a violarme, para sentirte muy macho. Viórame, pues, supermán, Anda, apúrate. Viórame diez veces seguidas, papacito. Así me quedaré contenta. ¿Qué esperas? (...)  
 -Vine a confesarle un sentimiento sincero y usted se burla y me ofende -protestó el Teniente-. Rebajándose a hablar como una polilla, además. (PM, 185)

En conclusión, el discurso reproducido -en sus diferentes modalidades- constituye, por un lado, una manera de acceder a una realidad testimonial a través de la cual se reconstruye «l'histoire du crime», y por ende, la verdad sobre el asesinato de Palomino Mólero. Por otro lado, más allá de la encuesta policial, el discurso reproducido (registros "culto" y "vulgar") pone de relieve las relaciones jerárquicas del poder -en su dimensión personal y colectiva-, el predominio de la ideología patriarcal y la exteriorización verbal de una situación de adversidad, fracaso, resignación...

## 2.2. El estilo indirecto libre

También llamado discurso bivocal o polivocal puesto que, por un lado, se sitúa entre el discurso diegético y el discurso mimético, y por otro, entre el discurso del personaje y el del narrador. Básicamente, el estilo indirecto libre, tal como lo describe Lanser, consiste en la narración, o fragmentos de narración, en donde los pensamientos, palabras o percepciones representadas pertenecen al personaje, y la sintaxis a la voz del narrador (Lanser, 186).

En *¿Quién mató a Palomino Molero?*, el estilo indirecto libre representa uno de los medios más eficaces por donde se filtra la visión del personaje Lituma:

(...) Mientras esperaban, Lituma echó una ojeada al contorno. ¡Putá qué lecheros! ¡Vivir y trabajar en un sitio así! A la derecha se alineaban las casas de los oficiales, igualitas, de madera, empinadas sobre pilotes, pintadas de azul y blanco, con pequeños jardines de jeranios bien cuidados y rejillas para los insectos en puertas y ventanas. Vió señoras con niños, muchachas regando las flores, oyó risas. ¡Los aviadores vivían casi también como los gringos de la Internacional, carajo! Daba envidia ver todo tan limpio y ordenado. Hasta tenían su piscina, ahí, detrás de de las casas... Como los gringos de la Internacional, éstos, detrás de sus muros y rejas, vivían igual que en las películas. Y gringos y aviadores podían mirarse la cara por sobre las cabezas de los talareños que se asaban de calor allá abajo en el pueblo, a pretado del mar sucio y grasiento. (PM, 33-4)

Aunque puede calificarse de narrativización de hechos no verbales -salvo algunos segmentos-, esta larga cita presenta indicios de una dualidad discursiva atribuible tanto al narrador básico como al personaje. Aquí los rasgos discursivos responden al estilo indirecto libre puesto que se trata esencialmente de un evento verbal interior: la impresión de Lituma ante el primer contacto con el mundo prohibido de la Base Aérea. Además, esta impresión es acentuada por exclamaciones, expresiones coloquiales de admiración ("carajo"), abundante adjetivación y uso de defectivos "así", "ahí", "allá." Asimismo, este contacto visual con la Base está acompañado por formas y perífrasis verbales de percepción: "echó una ojeada", "vio", "oyó." Por otro lado, la dualidad de este discurso se intensifica con la ausencia de rótulos, comentarios o notas adicionales del narrador básico. En breve, se trata de una modalidad discursiva en la que convergen la voz del narrador y la emotividad del personaje.

Esta fórmula es predominante en extensas partes del texto; obsérvese cómo vuelve a contribuir, en la cita siguiente, a la expresión de sentimientos y de las valoraciones de Lituma:

A Lituma le pareció escuchar por tercera vez la risita contenida, burlona del Teniente Silva. ¿Palito? ¿Así lo habían rebautizado a Palomino? O sea ese apodo ridículo, Palito era nombre decente, y Palomino Temístocles nombres cholos. «Putá que blancos tan enredados», pensó. (PM, 128)

En este párrafo, el empleo de la tercera persona indica que la narración está supeditada a la voz del narrador extra-diegético; sin embargo, la evaluación de los juicios emitidos antes por Alicia Mindreau sobre Palomino Molero, es mentalmente procesada por Lituma, cuya presencia luego de la entrevista con el Coronel, sólo es física. Sólo el segmento entre comillas puede catalogarse como pensamiento reproducido puesto que es explicitado por el rótulo "pensó", atribuible a la voz del narrador básico. En la cita siguiente, que proviene de la última entrevista con el Coronel, el estilo indirecto libre acentúa nuevamente la sensibilidad de Lituma ante las discriminaciones de su interlocutor:

«No conchetumadre», pensó Lituma. «No da.» ¿Por qué enredar de ese modo la vida? ¿Por qué no podía haberse enamorado ese flquito que tocaba lindo la guitarra y cantaba con voz tierna y romántica? ¿Por qué era imposible que brotara el amor entre la blanquita y el cholito? ¿Por qué el Coronel veía en ese amor una tortuosa conspiración contra él? (PM, 161)

En suma, en la dualidad del discurso indirecto libre confluyen las emociones, reacciones, prejuicios... en fin, el prisma o filtro a través del cual Lituma percibe ve el mundo y lo presenta ante el lector. Este ángulo ideológico se incrusta en la voz del narrador, con lo cual es posible considerar la existencia de una empatía de éste último hacia el personaje. Habría que reiterar que todos los desniveles económicos, políticos y culturales vistos en el capítulo III y ficcionalizados en este texto, son presentados a través de los ojos de Lituma. Se trata, entonces, de una visión moldeada por la carencia de poder, por una óptica fraguada por el desfavorecimiento social. Al optar por una perspectiva marginal caracterizada por el silencio, la sumisión, la insuficiencia de estrategias discursivas "cultas" para afrontar los laberintos del poder, el autor implícito estaría

tematizando los obstáculos que impiden el acceso a la verdad desde una zona periférica. Como resultado patente de lo dicho hasta aquí, la postura frásica está íntimamente ligada a la perceptual (llegando a ponerse el último aspecto examinado, el estilo indirecto libre, al servicio de la focalización interna); el examen de la postura perceptual, pues, que se hará a continuación, aportará más luces al funcionamiento y efectos significativos de la postura frásica.

### 3. La postura perceptual

En el apartado dedicado a la postura perceptual, Lanser se ocupa del concepto de "focalización", acuñado por Gérard Genette en *Figures III* (1972). Como lo describe la crítica reciente, se trata del más importante, penetrante y sutil medio de manipulación disponible en el texto narrativo, acaso literario -sobre el cual se sigue polemizando. A los efectos de este estudio, se tomarán en cuenta las tres categorías propuestas por Pierre Vitoux en «Le jeu de la focalisation» (1982): a) focalización externa, b) focalización interna, y c) focalización-sujeto con objeto externo, a la que se agregará una cuarta categoría, propuesta por Renart y d) focalización-sujeto [interna] con objeto interno.<sup>28</sup>

Estas categorías pueden apreciarse claramente cuando la narración está supeditada a la voz de un narrador extra-diegético que ejerce cierto grado de privilegio cognicional. En los casos a) y b), la focalización es directamente controlada por el narrador, es decir, la información es transmitida directamente al lector implícito:

- a) Los cuatro inconquistables cruzaron el arenal hasta la carretera, pasaron frente al Club de los blanquitos y caminaron en dirección al Monumento a Grau. (*PM*, 12)
- b) «¿Por qué nos odias?», pensó Lituma. (*PM*, 36)

En las categorías c) y d), al contrario, la focalización es mediatizada por la percepción de un personaje (señalaré en *italica* las palabras que lo indican):

- c) *Vio* [Lituma], casi al mismo tiempo, que las mejillas pálidas y bien rasuradas del Coronel enrojecían. Su expresión se avinagró y encendió. Pero no llegó a decir lo que tenía que decir porque de improviso, se abrió la puerta y Lituma *vio* en el marco, recortada contra la luz nivea del pasillo, a la chica de la fotografía. (PM, 40-1)
- d) A Lituma *se le ocurrió* que al Coronel le importaba un carajo la desgracia del flaquito. Ni ahora ni la vez pasada había traslucido la menor emoción por ese crimen. Ahora mismo se refería al avionero como a un don nadie, con mal disimulado desprecio. (PM, 40)

En el ejemplo c), se puede constatar en la forma verbal "vio", que la realidad inmediata (externa) es canalizada por la percepción de Lituma. Asimismo, la subjetivación de la información es notoria en el adjetivo "pálidas", que connota la frialdad del Coronel, y el sintagma "bien rasuradas" que alude a la rectitud y disciplina del mismo personaje. En el ejemplo d), la observación crítica de la realidad provoca una reflexión y reacción mental que lo conduce a evocar y revalorizar sus vivencias anteriores.

Es preciso aclarar aquí, que la focalización como proceso de mediación ideológica, es un terreno en el que habría que proceder con cuidado. Primeramente, la distinción de cuatro categorías responde a la necesidad de disponer de utensilios de análisis narrativo. Ello significa que la presencia en el texto de una o varias de ellas, no supondría necesariamente una ocurrencia aislada o independiente; en muchos casos, éstas pueden aparecer de manera amalgamada. En segundo lugar, es de considerar que el predominio de uno o más tipos de focalización está sujeto al suspenso dramático de la obra. Y finalmente, la segmentación de párrafos o frases para detectar cada categoría puede conducir a la descontextualización de su sentido dentro de la obra. Con estas advertencias se podrá pasar a la observación del prisma o ángulo perceptual a través del cual se filtra la visión sobre el mundo representado.

Como se ha venido anunciando, la historia de *¿Quién mató a Palomino Molero?* es mediatizada por la percepción del personaje Lituma; vocabulario, juicios, temas, ideas... son pruebas de esta consideración. Por adelantado, se podría afirmar que el estatus extra-diegético del narrador y el consiguiente privilegio cognicional ejercido especialmente sobre la mente de Lituma, y el estilo indirecto libre, crean condiciones apropiadas para considerar que en este texto predomina la focalización-sujeto con objeto externo o interno.

La visión de mundo de Lituma, como se anunció antes, está moldeada por un nexo de condiciones que incluye principalmente su estatus social, económico, político y cultural (cap. III), al igual que por su calidad de miembro masculino de una sociedad patriarcal, y su natural sensibilidad. Lituma proviene del barrio de La Mangachería; de ahí su identificación con la víctima y con los testigos. Se enroló en la Guardia Civil porque "aunque era jodido trabajar, ahora comía todos los días y su vida estaba libre de la incertidumbre de antes." (PM, 12) Pero al contrario del Teniente Silva, Lituma no tiene vocación profesional:

-Eso te pasa por meterte de cachaco -dijo José-, trabajar es enroncharse. Y además, tú no sirves para eso. Un cachaco tiene que tener corazón de piedra, ser un conchesumadre si hace falta. Tú eres un sentimental de mierda, más bien.  
-Es verdad, lo soy -admitió Lituma, abatido-. (PM, 10)

Esta sensibilidad -sinónimo de ineficacia para sus competencias profesionales dentro de un mundo patriarcal- cumple la función de tematizar el trasfondo social de la historia principal. Al ojo crítico de Lituma se yuxtaponen abundantes formas y perfrasis verbales de percepción; ambos rasgos confluyen al contrastar el espacio habitacional (cap. III) de las dos esferas sociales:

Pero *encontró* a la mujer en la puerta de su casa, sentada en un *banquito*... Por la puerta abierta de la *casita* de barro, se veía, en la habitación iluminada por la lámpara de kerosene, el escaso mobiliario: sillas de paja, algunas desfondadas, una mesa, unos porongos, un cajón que debía hacer las veces de aparador, y una foto coloreada. (PM, 13)

(...) Mientras esperaba, Lituma *echó una mirada* al contorno. ¡Putá que lecheros! ¡Vivir y trabajar en un lugar así! A la derecha se alineaban las casas de los oficiales, igualitas, empinadas sobre pilotes, pintadas de azul y de blanco, con pequeños jardines de geranios bien cuidados y rejillas para los insectos en puertas y ventanas. *Vio* señoras con niños, muchachas regando flores, oyó risas. ¡Los aviadores vivían casi tan bien como los gringos de la International, carajo! Daba envidia ver todo limpio y ordenado. Hasta tenían una piscina. (PM, 33) [el énfasis es nuestro]

Este contraste arquitectónico es proyectado a través de una focalización externa mediatizada por Lituma. En el primer párrafo, la forma verbal "encontró" precede a un retrato de las precarias condiciones del espacio habitacional de Doña Asunta, mientras que los diminutivos "banquito" y "casita" marcan la cercanía afectiva de Lituma. Pero esta deheredada realidad, reflejada en "el escaso mobiliario", se presenta como el bajo relieve de la preeminencia residencial de la Base Aérea

descrita por Lituma como un espacio "quimérico", "bucólico", como un "paraíso" terrenal innaccesible, lejos de la "débil armazón de cañas" que es la "fondita" de Doña Adriana (*PM*, 26), de "la casita ruinosa y despintada que era la Comisaría" (*PM*, 168), y de "las densas manchas que eran las viviendas de Talara" (*PM*, 165). Esta mediatización perceptual es obviamente acentuada por frases exclamatorias que indican admiración e indignación ante los desniveles habitacionales.

Por otro lado, es sintomático que toda la realidad ficcional sólo sea vehiculizada a través de la perspectiva de Lituma y no de Teniente Silva, quien es en realidad, la autoridad civil de más alto grado y, por lo tanto, el encargado oficial de la encuesta. Tal opción puede explicarse en la actitud ensimismada del Teniente:

(...) este cristiano no se morirá sin tirarse a esa gorda [Doña Adriana] y sin saber quiénes mataron a Palomino Molero. Son mis dos metas en la vida. (*PM*, 74)

Pero Lituma "no lo entendía. El Teniente era blanquiñoso, joven y pintón, con un bigotito rubio, y unos anteojos de sol que se quitaba rara vez; a cualquier chica talareña se la hubiera metido en el bolsillo" (*PM*, 25). En esta reflexión, con ciertos brillos de focalización de tipo d), la pertenencia a una escala social superior de Silva es analogada por los fonemas "blanquiñoso" y "rubio". Sin embargo, pese a su situación privilegiada, Lituma no comprende por qué su jefe se interesa en Doña Adriana, una mujer que "tenía años para ser su madre, lucía canas entre los pelos lacios, y, además, era una gorda con redondeces por todas partes, una de esas que llamaban «cintura de llanta»" (*PM*, 26). Este juicio estético, aunque resulte humorístico, revela la relatividad del punto de vista de Lituma puesto que para Silva, Doña Adriana "es la mujer más tentadora de Talara" (*PM*, 27).

Si anteriormente se ha señalado que el narrador se identifica afectiva e ideológicamente con Lituma, el trasfondo de las observaciones del párrafo precedente trasluciría una desaprobación moral de parte del autor implícito<sup>29</sup> puesto que, siendo dos autoridades representantes de la justicia y el orden, en el plano íntimo, Silva intenta violar a Doña Adriana (sin conseguirlo), mientras Lituma la condena por expresarse "como una polilla": "merecía, más todavía que la Chunga, ser la

reina de los inconquistables" (*PM*, 186).

Desde su posición de observador, al margen de la encuesta oficial, Lituma se dedica a contemplar, contrastar y condenar los desniveles económicos, políticos y culturales. Es aquí cuando podemos hablar más libremente de focalización-sujeto con objeto interno. Como advertimos, no se trata de una categoría aislada, sino más bien, de un proceso que intentaremos ilustrar en tres etapas sucesivas ascendentes (donde la remite a 2a y ésta a 3a, y así sucesivamente):

1) Observación y contemplación de la realidad inmediata: marcado por formas y perífrasis verbales.

- a) Mientras esperaba, Lituma *echó una mirada* al contorno. (*PM*, 33)
- b) *Vio* [Lituma], al mismo tiempo, que las mejillas pálidas y bien rasuradas enrojecían. Su expresión se avinagró y encendió. (*PM*, 40-1)
- c) -¿Es una chola? -*precisó* la muchacha, con ademán impaciente.  
-Bueno, es una mujer de pueblo. Lo mismo que toda esa gente que estamos viviendo, lo mismo que yo... Claro que no es de la misma clase que usted o que el Coronel Mindreau. (*PM*, 123)

2) Reflexión y juicios sobre la realidad inmediata: marcado por exclamaciones, expresiones coloquiales, estilo indirecto libre, pensamientos y/o monólogos reproducidos.

- a) ¡Putas que lecheros! ¡Vivir y trabajar en un lugar así! (*PM*, 33)
- b) Un racista de mierda. Eso es lo que era: un racista de mierda. (*PM*, 42)
- c) «Estos blancos», se indignó Lituma. (*PM*, 124)

3) Revalorización de sus vivencias personales y principios ético-sociales: marcado por pensamientos y/o monólogos reproducidos, interrogaciones, expresiones coloquiales, largas reflexiones en estilo indirecto libre.

- a) Y gringos y aviadores podían mirarse la cara por sobre las cabezas de los talareños que se asaban de calor allá abajo en el pueblo, a pretado del mar sucio y grasiento. (*PM*, 33)

- b) A pesar de que el sol golpeaba más fuerte que cuando llegaron, y que la atmósfera era más opresiva que en el despacho, A Lituma le pareció refrescante, liberador estar al aire libre... Era como salir de la cárcel, carajo. (PM, 45)
- c) «Gente decente», pensó Lituma... ¿Al Teniente Silva lo consideraría Alcía Minúreau gente decente? A él no por supuesto. «Cholo por mis cuatro costados», pensó. «Del barrio de La Mangachería, a mucha honra.» (PM, 125)

Técnicamente, sólo la tercera etapa correspondería a la focalización-sujeto con objeto interno, pero hay que tener en cuenta que esta revaloración interna de sus vivencias personales y principios ético-sociales proviene de una reflexión crítica sobre una hiriente realidad inmediata que lo afecta directa y/o indirectamente. Sin pretender sintetizar todo un proceso mental que haría un llamado a la psicología, podemos transferir la denominación (de intención puramente didáctica) "focalización con retroalimentación" propuesta por Renart a esta categoría perceptual (ver nota anterior), y considerar que, en un sentido amplio, *¿Quién mató a Palomino Molero?* se incrusta como una profunda focalización-sujeto con retroalimentación en la medida en que el asesinato de un cantante y guitarrista (realidad inmediata) provoca en Lituma una inquietud sobre los autores del crimen lo cual termina por convertirse en una arraigada reflexión sobre los principios organizadores de la sociedad representada.

\*\*\*

En suma, el camino recorrido hasta aquí presupone y evidencia que el texto ficcional constituye un enmarañado nexo de temas, personajes, espacios, tiempos, técnicas narrativas... que se pueden codificar gracias a un voluminoso instrumental propuesto por la crítica y teoría literaria moderna. *¿Quién mató a Palomino Molero?* es una historia ficcional, autónoma, en la que el autor real -por nostalgia, resentimiento o desaveniencia- ha hecho converger, gracias a su creatividad, "demonios" o vivencias personales, estrategias y estructuras narrativas para ofrecer una visión del

mundo que puede ser compartida o ¡no! por el lector. La lectura propuesta por este estudio, ¡inevitablemente subjetiva!, ha recurrido a determinados conceptos narratológicos para intentar demostrar que el mundo evocado por este texto literario, es presentado a través de una perspectiva periférica. Para elucidar tal aseveración, se ha debido examinar el estatus del narrador y las posturas frásica y perceptual puesto que, reiterando una idea de Susan S. Lanser señalada al principio de este capítulo, existe una estrecha relación entre ideología y técnica.

El narrador extra-diegético, desde una aparente neutralidad ideológica, describe la ardua y penosa tarea de recoger y ensamblar pistas y testimonios para reconstruir «l'histoire du crime» de Palomino Molero. En medio de esta historia principal, surgen escisiones narrativas para dar no sólo énfasis a determinados elementos de la investigación policial, sino también para evocar sugerentemente un mundo económica, política y culturalmente dividido. Gracias a su privilegio cognicional, el narrador nos hace saber directamente los pensamientos, reflexiones, frustraciones y reacciones del personaje "focalizador" ante un mundo adverso que le impide el acceso a la verdad.

En la sección destinada a la postura frásica, el estudio del "discurso reproducido" ha permitido iluminar una realidad testimonial que desde la periferia social y pese a las trabas del poder, intenta desenmascarar el rostro de los victimarios, y análogamente, el de una realidad antagónica. Asimismo, las características socio-lingüísticas han revelado la estrecha relación entre los modos de hablar y la jerarquía del poder, el predominio de la ideología patriarcal, y los vínculos entre habla vulgar y situación de fracaso. En segundo lugar, el abundante uso de discurso indirecto libre, que hace confluir la voz del narrador y la sensibilidad de Lituma, testifica la empatía del narrador básico hacia el personaje "focalizador" y, en consecuencia, hacia el sector socialmente desamparado.

Finalmente, la postura perceptual, a través de sus modalidades "focalización-sujeto con objeto externo" y "sujeto con objeto interno" -o "retroalimentación"-, ha sugerido que este texto, más allá de narrar la resolución de un crimen en la Talara de los años 1950, constituye una profunda reflexión de un individuo carente de poder, sobre los principios organizadores de un mundo real en donde la búsqueda de la verdad desde un punto marginal conduce inevitablemente al

fracaso. Por lo tanto, no estaría demás reiterar que esta postura perceptual agregada a la frásica, y al estatus del narrador, son integrados armoniosamente por el autor implícito para fortalecer la vehiculización de la postura ideológica sobre el mundo evocado. Siendo así, nuevamente se confirmaría la estrecha relación entre ideología y técnicas narrativas.

## CONCLUSIÓN

Volvemos sobre la misma reflexión con la que iniciamos el presente estudio. La búsqueda de la verdad, dentro de este contexto social, está emparentada con la búsqueda de la justicia, con el cumplimiento de una legitimidad moral amparada por determinadas convenciones sociales que prometen ofrecer seguridad y protección contra el turbulento cauce de la vida humana. En esta medida, el peregrinaje de los héroes de esta novela no aspira a conquistar un terreno ignoto; su meta inmediata (y primordial) consiste en hacer cumplir los principios prometidos por el contrato social -tal es el ideal eminente del relato policial clásico. Pero esta confianza en la organización racional de la sociedad se va diluyendo en el transcurso de la pesquisa al encontrar, los representantes del orden, trabas impuestas por los propios mecanismos del poder; esta situación los conduce a un estado de decepción de la autoridad suprema:

Tanto que querías aclarar el misterio de Palomino Molero. Ya está te lo aclaré. Y qué ganamos. Que te manden a la sierra, lejos de tu calorcito y de tu gente. Y a mí tal vez a un hueco peor. Así se agradecen los buenos trabajos en esta Guardia Civil a la que tuviste la cojudez de meterte. (PM, 189)

Pero tal grado de resignación ante la adversidad (la autoridad), no significa una actitud novedosa en personajes provenientes de un medio socialmente avasallado. Como se ha podido observar en capítulos III y IV del presente, este "relato de la búsqueda" tiene en el fondo espíritu de "relato de confirmación" puesto que ratifica los latidos de un mal social heredado y perpetuado por un núcleo humano en la cima del poder. Por esta razón, desde el inicio de la encuesta, los talareños miran con ojos de desconfianza la voluntad de la pareja detectivesca: "Aquí los únicos que se friegan somos los pobres... Los peces gordos jamás" (PM, 179). Reiterando que en esta clase de mundo la verdad es rechazada cuando, al ser reivindicada desde los márgenes sociales, pone al descubierto los inicuos rostros del poder, la empresa policial constituye un sinsentido puesto que, por un lado, carece de credibilidad de la parte de quienes reclaman esa verdad, y por otro, debe librar batalla contra los molinos de viento del poder.

La búsqueda de la verdad en este texto ficcional presenta, pues, una estructura cíclica

vortiginosa. Desde una franja periférica desde la cual se observa el enigma de la muerte de Palomino Molero, surge la curiosidad por descubrir el secreto y las causas de la ruptura con la sociedad producida por el crimen, es decir, nace una voluntad de llegar al resplandor epicéntrico de la verdad. Por esta razón, los detectives circundan el espacio novelesco recogiendo piezas de un difuso mosaico de informaciones con las cuales esperan elucidar el misterio inicial. Pero ese faro que debería guiar y revelar el camino hacia la verdad, se va extinguiendo hasta convertirse en una vorágine voraz que absorbe y pulveriza esa búsqueda emprendida desde una zona marginal. Paradójicamente, los resultados de la encuesta policial no restituyen absolutamente nada: el caos sigue imperando y la sinrazón sigue siendo el canon de vida. Esta frustración es perceptible en la voz de Lituma, "Jijunagradsimas", pronunciada con admiración, indignación y resignación, al principio y al final del relato, con lo cual se cierra el vortiginoso desplazamiento de la búsqueda de la verdad.

A diferencia del relato policial clásico, cuyo esquema cíclico "crimen-resolución" propone una solución por vías racionales, que conlleva al restablecimiento del sosiego descompuesto por un acto delictivo, en esta novela resultaría difícil hablar de un orden inicial puesto que en el trasfondo de la historia, la perspectiva del personaje Lituma nos proyecta la existencia de un punzante conflicto que duerme en la cuna de largos siglos de antagonismo social, económico, político y cultural; en otras palabras, se trata de un caos letárgico que de repente se despierta con el timbrar de la investigación sobre la muerte de Palomino Molero. Por lo tanto, no sería aventurado afirmar que esta historia policial se vuelca contra los ideales triunfalistas del relato policial convencional puesto que no propone ningún tipo de solución; el valor de esta visión opuesta y hasta cierto punto alternativa, sin embargo, radicaría en la reiteración a través de esta fórmula inquisitoria, de una calamidad enraizada en el seno de una realidad real.

El relato policial clásico, pues, en su dimensión mítica (ver Holquist, Van Meter, Dubois, Lits, respectivamente), queda trastocado: No se restablece el orden paradisiaco por un retorno al orden; se vuelve, por lo contrario, al desorden, al caos inicial. Lituma, surgido de un sector socialmente marginalizado (metafóricamente del "barro" o de la "nada") disfruta de un estatus

concedido por el poder central (el Creador). Pero debido a su curiosidad por descubrir la verdad sobre la muerte de Palomino Molero, muerde -y hace morder a su pareja Silva- el fruto prohibido (el conocimiento) a través del cual llega a descubrir una profunda verdad disimulada detrás de esa aparente armonía del paraíso (las convenciones sociales). Como castigo a tal rebelión o desobediencia ante el Creador (los "peces gordos"), Lituma y Silva son desterrados del "Edén" a vivir el martirio en zonas inhóspitas de los Andes: vuelve, pues, al margen de la "nada", al caos inicial.

*¿Quién mató a Palomino Molero?*, entonces, integra una forma estructural, un contenido temático y unas técnicas narrativas que llevan la estampa ideológica del autor. En la narrativización de esta visión del mundo, el autor expresa desavenencia, rebeldía, nostalgia e insatisfacción contra la sociedad evocada (como se ha podido apreciar en el capítulo I). Esta actitud lo lleva a elegir una estructura narrativa indagatoria (cap. II) que, pese a su esquema restringido, se acomoda a la voluntad de desembozar el rostro de una realidad económica, política y culturalmente fragmentada (cap. III). Asimismo, para la verbalización de esta pesquisa, el autor ha elegido una óptica ideológica perteneciente a un individuo carente de poder, que análogamente representa la voz colectiva de una masa humana al margen de la sociedad; gracias a los conceptos narratológicos de estatus del narrador, postura frásica y postura perceptual (cap. IV), se ha podido observar que el autor ha integrado ciertas técnicas narrativas (voces narrativas, tipos de discurso, focalización...) que le han permitido cristalizar su intención ideológica disimulada detrás de esta encuesta policial.

El autor, en fin, ha elegido un esquema literario que por su cualidad indagatoria se ajusta a la tematización de la problemática en cuestión: el valor catalítico de la muerte de Palomino Molero da lugar a una exposición, observación, contemplación, descubrimiento y condena de un mal profundo. Pero la muerte, en su dimensión ritual, no provoca la purificación de tal anomalía, al contrario, el homicidio constituye un síntoma de la imposibilidad de tal purificación. En consecuencia, *¿Quién mató a Palomino Molero?* reiteraría una vez más, una visible inquietud en toda la trayectoria de Mario Vargas Llosa: desenmascarar ficcionalmente el rostro endémico de una sociedad disimulada detrás de una aparente salud.

## NOTAS

<sup>1</sup> Sobre ésta y otras obras que citaré en adelante, véase la sección "Obras citadas y consultadas" al final de este trabajo. Con respecto a los fragmentos que citaré de *¿Quién mató a Palomino Molero?*, utilizaré la abreviatura (PM); igualmente utilizaré formas abreviadas para referirme a otras obras de Mario Vargas Llosa, (véase la sección mencionada).

<sup>2</sup> Los artículos, capítulos de libros, ensayos, revistas, citas... en español y en inglés aparecerán *entre comillas* (""), mientras que los documentos y citas en francés, aparecerán *entre guillemets* («»). En cuanto a los fragmentos citados de la novela que nos ocupa, éstos aparecerán *entre guillemets* para respetar el uso del autor.

<sup>3</sup> "La prehistoria de Hemingway" apareció originalmente en *Village Voice* 43 (Nueva York: marzo 1986) y luego en *El País* (Madrid: 13 de abril, 1986). Finalmente fue incluido en *Contra viento y marea*, v. III, 379-88, adonde corresponden las páginas de los fragmentos que cito.

<sup>4</sup> Véase la polémica entre Angel Rama y Mario Vargas Llosa a raíz de la publicación de *García Márquez: historia de un deicidio* (1971), llevada originalmente a cabo en las páginas del semanario *Marcha* de Montevideo en 1972, y recogida luego bajo el título *García Márquez y la problemática de la novela* (1973).

<sup>5</sup> En "Staring into the abyss", aparecido en *The Sunday Times*, 24 April 1994, 7:8-9, Vargas Llosa declara:

if we think that literature's function is merely to contribute to the rhetorical inflation of a specialised domain of knowledge, and that poems, novels and dramas proliferate with the sole object of producing certain formal disorders in the linguistic body, then the critic well may, in the manner of certain postmodernists, freely indulge in the pleasures of conceptual shots in the dark, expressed in muddy, opaque language.

<sup>6</sup> Con el título *La verdad de las mentiras* (1990), Vargas Llosa agrupa una serie de ensayos sobre literatura, el primero de los cuales lleva el mismo título de la obra. "La verdad de las mentiras", que trata sobre el concepto de verdad en la literatura, es en realidad una extensión del artículo "El arte de mentir" aparecido originalmente en *El País*, 25 de julio de 1984, e incluido luego en el segundo volumen de *Contra viento y marea* (1986).

<sup>7</sup> Es menester advertir que el empleo de una terminología e imágenes de significados teológicos en la obra teórica de Vargas Llosa tiene una función metafórica. Ante los reproches sobre este aspecto que hace Angel Rama en "Demonio vade retro", incluido en *García Márquez y la problemática de la novela*, Vargas Llosa responde en "El regreso de Satán", también en la misma obra:

¿desde cuándo es inválida la metáfora para describir una realidad dada? *En un mundo esencialmente metafórico como el del lenguaje, la literatura constituye el dominio más 'imaginativo', el más volcado hacia la imagen, y cualquier definición 'científica' será siempre falaz.* (17)

<sup>8</sup> Véase el estudio de José Luis Martín, *La narrativa de Vargas Llosa*, 19.

<sup>9</sup> Me refiero a Roy C. Boland en "Demonios y lectores: Génesis y reescritura de *¿Quién mató a*

---

*Palomino Molero?"*

10 El "Informe de Uchuraccay", publicado originalmente en Lima (1983), forma parte de una serie de documentos relacionados con esta tragedia, y agrupados en la sección "Sangre y mugre en Uchuraccay" del tercer volumen de *Contra viento y marea* (1990).

11 Se trata de una entrevista realizada por Uri Ben Schmucl, "El terrorismo en Ayacucho", aparecida en *Oiga* (Lima) 115 (7 marzo 1983) 40-44, incluido en el tercer volumen de *Contra viento y marea*, 129-140.

12 "Historia de una matanza", *Contra viento y marea* (1986) 188, apareció originalmente en *The New York Times* bajo el título "Inquest in the Andes", 31 de julio 1983: 18-23, 33, 36-37, 42, 48-51 y 56.

13 En realidad se trata de la escuela de escritores estadounidenses denominada *Hard-boiled* o "línea dura" cuyos textos fueron traducidos y publicados en Francia a partir de 1945 bajo la dirección de Marcel Duhamel en la colección «Série noire», de donde adopta la denominación corriente de *roman noire* traducida como "novela negra." Autores como Badenberq, Honold y Hortsmann prefieren "thriller policial" o "novela criminal de aventuras."

14 A los efectos de este estudio, destacaré los puntos más pertinentes de sus estudios «Genres littéraires», *Poétique*, y en parte, «Typologie du roman policier.»

15 Recogeré en adelante algunas observaciones hechas por Nana Badenberq, Alexander Honold y Susanne Hosrtmann en su artículo "¿Quien mató a Palomino Molero? Vargas Llosa y la novela policial."

16 Esquema general de Peter Nusser, *Der Kriminalroman* (Stuttgart: Metzeler, 1980) 26, sintetizado por Badenberq et al., 282.

17 Sebeok, T. y J. Umiker-Sebeok. "Du kennst meine Methode", *Charles S. Peirce und Sherlock Holmes*, (Frnkfurt/Main: Suhrkamp, 1982). Citado por Badenberq, Honold y Hortsmann, 282.

18 Para la elucidación de este aspecto, haré una síntesis de algunas ideas pertinentes vertidas por J. G. Renart en su artículo "La referencia 'real' en la lectura literaria", cuya traducción «La référence réelle dans la lecture littéraire» forma parte de la obra colectiva *Littérature et référentialité* aparecida en el volumen XVII (1995) de la revista *Carrefour*. Cito algunos fragmentos en español por disponer de una copia original proporcionada gentilmente por el autor. Sin embargo, la paginación remitirá a la publicación en francés puesto que hasta el momento tal artículo no ha sido publicado en español.

19 Antón Risco, *Literatura y figuración*, (Madrid; Gredos, 1982): 59. Citado por Renart.

20 Me serviré de las ideas de Ismael Silva Fuenzalida y Rogér Vekemans en "El concepto de marginalidad", en DESAL, *Marginalidad en América Latina*.

21 El concepto de "superposición", tomado de la sociología alemana, denota aquí el hecho de estar una cultura sobre otra sin llegar necesariamente a fusionarse (DESAL, 16).

22 El concepto de superposición cultural no puede aplicarse a países como Argentina, Uruguay y

---

en cierto grado Brasil, donde la colonización europea cobró otras magnitudes.

23 Concepto propuesto por Toynbee para designar a una minoría nacional que adopta el modo de vivir y la escala de valores culturales, políticos y económicos perteneciente a otra nación o grupo de naciones influyentes. Citado por Vekemans y Silva, p.21. Obra citada. Véase *Mensaje* 115 (dic. 1962): 615.

24 Véase Vellard, *El hombre y los Andes*, 78-9.

25 Si bien es cierto, parte de la terminología y conceptos empleados por Lanser y que utilizaré en este capítulo provienen de Genette, *Figures III* (1972). Por otro lado, quisiera destacar que también incorporo la amplificación y ejemplificación de tales conceptos llevadas a cabo por el Profesor J. Guillermo Renart en sus cursos de narratología 5958 y 5959 de los años 1994 y 1995, respectivamente, en la Universidad de Ottawa.

26 Empleo "postura ideológica" en su acepción de "visión del mundo" como lo plantea Lanser, para no confundir con el concepto *point de vue* empleado por Genette.

27 Entre comillas cita S. Lanser a Goode, "Women and the Literary Text" (218).

28 Se trata de un esquema cuyas precisiones y aclaraciones se deben al profesor J. Guillermo Renart en sus cursos de narratología (ESP 4927 y 5959) ofrecidos en la Universidad de Ottawa, en los semestres de invierno de 1994 y de 1995, respectivamente. Para la "focalización interna con objeto interno" véase Renart, "Bases narratológicas", 1146-7.

29 Resumiendo las consideraciones de Wayne Booth, el "autor implícito" consiste en "the image of the writer which the reader creates through his or her encounter with the text and in the light of which the reader assesses the literary work and retrieves its norms... the implied author is an image created by the audience, and it could be distinguished from the real-life creator of the text (Lanser, 49).

## OBRAS CITADAS Y CONSULTADAS

## Del autor

- Vargas Llosa, Mario. *Contra viento : Contra viento y marea, III (1964-1988)*. Barcelona: Seix Barral, 1990.
- "Carta de batalla": "Carta de batalla por Tiran lo blanc." Joanot Martorell y Martí Joan de Galba. *Tiranc lo blanc*. 2 vols. Madrid: Alianza Editorial, 1969, 1984. i-xxxiii.
- *Conversación en la Catedral*. Barcelona: Seix Barral, 1969, 1989.
- *Historia: García Márquez: historia de un deicidio*. Barcelona: Barral Editores, 1971.
- y Angel Rama. *García Márquez y la problemática de la novela*. Buenos Aires: Corregidor & Marcha ediciones, 1973.
- *El pez: El pez en el agua: memorias*. Barcelona: Seix Barral, 1993.
- *La verdad: La verdad de las mentiras: ensayos sobre literatura*. Barcelona: Seix Barral, 1990.
- *PM: ¿Quién mató a Palomino Molero?* 13a. ed. Barcelona: Seix Barral, 1986, 1992.
- "Staring into the abyss." *The Sunday Times* 24 April 1994, 7: 8-9.

## Sobre el autor y la obra

- Angvik, Birger. "La teoría de la novela de Mario Vargas Llosa y su aplicación en la crítica literaria: desde la indeterminación metafórica del lenguaje teórico a la sobredeterminación categórica del lenguaje crítico." *Escritura* 15.29 (1990): 229-253.
- Armas, Marcelo, J. J. *Vargas Llosa. El vicio de escribir*. Madrid: Temas de Hoy, 1991.
- Badenberg, Nana et al. "¿Quién mató a Palomino Molero? Vargas Llosa y la novela policial." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 15.30 (1989): 277-316.
- Boland, Roy C. "Demonios y lectores: génesis y reescritura de ¿Quién mató a Palomino Molero?" *Antípodas* I (Dic. 1988): 160-82.
- Cabrera, Vicente. "Modos de narrar y niveles de realidad en ¿Quién mató a Palomino Molero?" *Revista Interamericana de Bibliografía* 41.4 (1991): 634-42.
- Castañeda, Belén S. "Mario Vargas Llosa: el novelista como crítico." *Hispanic Review* 58.3 (1990): 347-59.

- Cornejo Polar, Antonio. "Mario Vargas Llosa: ¿Quién mató a Palomino Molero?" Res. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 11 (1986): 283-4.
- Enkvist, Inger. *Las técnicas narrativas de Vargas Llosa*. Goteborg: Romania Gothoburgensia, 1987.
- Garivia, Cano. *El buitre y el ave fénix. Conversaciones con Mario Vargas Llosa*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1972.
- Martín, José Luis. *La narrativa de Vargas Llosa. Acercamiento estilístico*. Madrid: Editorial Grados, 1974.
- Ortega, Julio. "García Márquez y Vargas Llosa, imitados." *Revista Iberoamericana* (1986) 52: 971-8.
- Oviedo, José M. *Mario Vargas Llosa: La invención de una realidad*. Barcelona: Barral Editores, 1977.
- , *Mario Vargas Llosa. El escritor y la crítica*. Madrid: Taurus, 1982.
- Penuel, Arnold M. "Perspectivism in Vargas Llosa's ¿Quién mató a Palomino Molero?" *Hispania* (1990) 73: 943-52.
- Setti, Ricardo. *Diálogo con Vargas Llosa*. Buenos Aires: Editorial InterMundo, 1989.

### **Sobre teoría de la literatura y sobre aspectos sociales**

- Bennet, Donna. "The Detective Story: Towards a Definition of Genre." *PTL: a Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature* 4 (1994): 233-66.
- Borges, Jorge Luis. "El cuento policial." *Borges, oral*. Buenos Aires: Emecé Editores / Editorial de Belgrado, 1979.
- Chapoulie S. et S. Bosc. *Approches sociologiques des classes sociales*. Paris: Hatier, 1981.
- Dubois, Jacques. *Le roman policier ou la modernité*. Paris: Nathan, 1992.
- Genette, Gérard. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.
- Holquist, Michael. "Whodunit and Other Questions: Metaphysical Detective Stories in Post-War Fiction." *New Literary History* 3 (1971): 135-56.
- Lanser, Susan S. *The Narrative Act: Point of View in Prose Fiction*. Princeton: Princeton University Press, 1981.
- Lits, Marc. *Le roman policier: introduction à la théorie d'un genre littéraire*. Liège: Editions du C.E.F.A.L., 1993.

- Madrid, Juan. "Sociedad urbana y novela policiaca." Juan Paredes N. ed. *La novela policiaca española*. Granada: Universidad de Granada, 1989. 13-21.
- Makaryk, Irena R., ed. *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory*. Toronto: University of Toronto Press, 1993.
- Planells, Antonio. "El detective literario: panorámica del género policiaco de Poe a Borges." *Escritura X* 19-20 (ene.-dic. 1985): 71-101.
- Renart, J. Guillermo. «La référence réelle dans la lecture littéraire.» *Littérature et référentialité Carrefour XVII.1* (1995): 17-35.
- "Apuntes de los cursos Esp 5959 y Esp 5958. Universidad de Ottawa, 1994 y 1995."
- "Bases narratológicas para una nueva lectura de 'El infierno tan temido' de Onetti." *Revista Iberoamericana* 160-161 (jul.-dic. 1992): 1133-51.
- Todorov, Tzvetan. «Genres littéraires.» *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Oswald Ducrot et Zvetan Todorov ed. Paris: Éditions du Seuil, 1972. 193-7.
- «Typologie du roman policier.» *Poétique de la prose*. Paris: Éditions du Seuil, 1978. 10-9.
- *Poétique*. Col. «Qu'est-ce que le structuralisme?» 2. Paris: Éditions du Seuil, 1973.
- Tomachevski, B. «Thématique.» Roman Jakobson ed. *Théorie de la littérature*. Col. «Tel Quel.» Paris: Éditions du Seuil, 1965. 263-307.
- Van Meter, Jan. "Sophocles and the Rest of the Boys in the Pulps: Myth and the Detective Novel." *Dimensions of Detective Novel*. Ed. Landrum, L. et al. Popular Press, 1976. 13-21.
- Vanoncini, Antonio. *Le Roman policier*. Paris: Presses Universitaires de France, 1993.
- Vekemans, Roger e Ismael Silva. "El concepto de marginalidad." DESAL. *Marginalidad en América Latina. Un ensayo de diagnóstico*. Barcelona: Herder, 1969. 15-49.
- Vellard, Jehan A. *El hombre y los Andes*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1981.
- Vitoux, Pierre. «Le jeu de la focalisation.» *Poétique* 51 (Sep. 1982): 359-68.