

## *Lectura psicoanalítica de la obra de Mario Vargas Llosa*

Jonsson, Petter, Lunds Universitet

Romanska institutionen

Resumen: El artículo es un esbozo de una crítica psicoanalítica de la obra literaria de Mario Vargas Llosa. En primer lugar se mirará los sustratos teóricos del psicoanálisis estructural. En concreto se mirará, a partir de la separación entre lo manifiesto y lo latente, la relación entre lo consciente y lo inconsciente. Se destacará algunas diferentes formas de emplear el psicoanálisis, y también algunas trampas comunes del empleo del psicoanálisis. Aquí será muy importante la separación entre el psicoanálisis como teoría y el psicoanálisis como método. En este análisis se hará hincapié en el psicoanálisis como método. Luego veremos como las repeticiones pueden servirnos como una manera de penetrar en lo inconsciente del texto, veremos también porque es necesario hacer un análisis a toda una producción literaria y no solamente a unas obras separadas. A partir de las repeticiones tejaremos una imagen global del inconsciente de la obra de Vargas Llosa. Veremos como tras el aparente conflicto edípico se esconde otro conflicto mucho más profundo y mucho más doloroso. No haremos ningún análisis de una obra en concreto ya que esto hubiera exigido mucho más espacio, al contrario hablaremos de las obras en términos generales. Cierta familiaridad con las obras de Vargas Llosa es deseable para que el lector tenga el más posible provecho de presente artículo.

## Lectura psicoanalítica de la obra de Mario Vargas Llosa

### *Bases teóricas*

El modelo psicoanalítico como instrumento crítico tiene dos aspectos. El primer aspecto es lo que aquí vamos a llamar el aspecto conquistador. Este parte de la teoría psicoanalítica, y sobre todo de la obra de Freud, para luego redescubrir esta teoría en el objeto de estudio. Esto evidentemente es una reducción del objeto de estudio a unas teorías o perspectivas preconcebidas. El analista, o, en este caso, el crítico literario está condenado a redescubrir su propia base teórica. Este aspecto del psicoanálisis es, sin duda, el empleo más común del psicoanálisis, tanto en la práctica terapéutica como en la crítica literaria. No obstante queremos señalar que esto se debe a una confusión y una mala interpretación del psicoanálisis como método. Este empleo conquistador es lo que contribuye a una denigración del psicoanálisis ya que se ha ido convirtiendo en algo muy ajeno de sus orígenes. Para Freud el psicoanálisis siempre fue tentativo y heurístico. Lejos de emplear un modelo conquistador que viola el objeto de estudio Freud emplea un modelo explorativo, y esto es el segundo aspecto del psicoanálisis. Este modelo en vez de partir de la teoría, parte más bien del método, es un modelo hermenéutico. La base de este método reside en el descubrimiento por parte de Freud de la diferencia que reside entre el contenido manifiesto y el contenido latente (Freud, 1996, p. 272). Lo que Lacan luego va a llamar la distinción entre el significado y el significante (Lacan, 2002, pp. 169).

El descubrimiento de la referencialidad doble del signo va a ser la base de toda la teoría psicoanalítica, pero la teoría siempre va a ser tentativa y heurística, y esto Freud lo repite constantemente (Freud, 1996). Lacan hace hincapié en este aspecto del psicoanálisis y dice que Ferdinand de Saussure se aprovechó del descubrimiento de Freud y que lo llevó al campo lingüístico, pero que, sin embargo, es el descubrimiento de Freud que late por debajo de la lingüística de Saussure (Lacan, 2002). La base teórica, o más bien metodológica, que vamos a emplear aquí por lo tanto es la teoría de Lacan, lo que él percibe como la vuelta a las raíces del psicoanálisis. Según Lacan sólo podemos llegar a lo inconsciente a través del lenguaje (Lacan, 2000). Mediante el empleo de palabras nos damos cuenta a una estructura que se va repitiendo en todo lo que decimos. Primero sólo nos damos cuenta del contenido manifiesto gracias a la ayuda del terapeuta, pero al final somos capaces a percibir la estructura latente

que se va repitiendo constantemente. Lo manifiesto pertenece a lo que Lacan va a llamar lo simbólico, que es el aspecto diacrónico y lingüístico (Lacan, 2002). Simplificando mucho se podría decir que es el lado racional de nuestro ser, lo analítico que trabaja la información en partes. A este ámbito pertenece también lo neurótico o lo edípico. Lo latente, a su vez, pertenece a lo que Lacan va a llamar lo imaginario, este es el aspecto sincrónico y prelingüístico (Lacan, 2002). Este aspecto es más emocional y trabaja la información en forma global. A este ámbito pertenece lo psicótico o lo preedípico. El ser se da entre estos dos niveles o ámbitos, y lo simbólico está tejido en alrededor de lo imaginario por el simple hecho de que lo prelingüístico es anterior en el desarrollo. Por lo tanto los conflictos prelingüísticos van repitiéndose en lo simbólico y gracias a esto podemos descubrirlas a través del lenguaje. Esto, sin embargo, tiene otras consecuencias, una de ellas es que el mismo conflicto va repitiéndose constantemente, no en el nivel manifiesto, pero en el nivel latente. Esto no se reduce simplemente a la situación terapéutica sino también podemos ver como esto se repite en todas nuestras actividades. No obstante, es más fácil percibirlo en la terapia, ya que nos enfrentamos a una situación sin marcos, cosa que rara vez pasa fuera de la terapia. Un campo donde sí pasa es en la literatura, en la literatura el autor no tiene más marco que el lenguaje, y a pesar de que muchas veces tiene un tema semielaborado antes de ponerse a escribir, se enfrenta con una hoja en blanco, como en la terapia. Ahora la idea es que a través de estudiar las obras de un autor se puede llegar a separar el contenido latente del contenido manifiesto mediante un estudio atento de la repeticiones. Las repeticiones pueden incluir muchos aspectos, pueden ser temas, símbolos, técnicas narrativas y conflictos. Aquí cabe decir que las repeticiones en sí, a pesar de que pueden tener mucha importancia, no es lo más importante. Sino lo más importante es el papel que estas repeticiones cumplen para la visión del mundo que las obras transmiten. Por lo tanto el trabajo interpretativo basado en el psicoanálisis tiene que moverse constantemente entre las partes y la totalidad, es una labor hermenéutica que no termina nunca.

Si Lacan tiene razón cuando dice que Saussure se basaba en el descubrimiento de Freud, esto significa que de alguna forma hemos vuelto a las raíces de la crítica literaria moderna. Ya que la teoría de Saussure late por debajo de toda la crítica literaria del siglo XX, desde la nueva crítica, al formalismo ruso. Bajo todo estructuralismo, y por lo tanto también bajo el postestructuralismo, yace la distinción de Freud de lo manifiesto y lo latente. Por lo tanto la crítica psicoanalítica es un retorno a los orígenes de la crítica moderna. Con la importante diferencia que no nos dedicaremos a ninguna teoría sino a un modelo, un método para

comprender el mundo. No el único método pero un método muy fructífero, que ha dado lugar a muchas teorías debido a que muchas veces se ha perdido de vista su propio origen. Las teorías son intentos de explicar el mundo a través de un modelo preestablecido. El método hermenéutico es todo lo contrario, es un intento de ver constantemente nuevos aspectos del mundo, y no dejarse caer en algo prefijado y estático. El objeto de este estudio es la obra de Mario Vargas Llosa, pero antes de mirarla más en detalle miramos unas trampas que tenemos que evitar.

### *Trampas de la crítica psicoanalítica*

La crítica psicoanalítica suele emplearse de tres maneras. La primera manera de emplearla es psicoanalizar el autor. En estos estudios se parte de las biografías para luego encontrar aspectos de la biografía en la obra del autor. El estudio más famoso de esta índole es el estudio sobre Edgar Allan Poe, por Marie Bonaparte (1949). Estos tipos de estudios han sido muy populares y, desgraciadamente, siguen siéndolo, a pesar del peligro obvio de un reducción tremenda del objeto estudiado. La razón de semejante popularidad probablemente se debe a que semejante estudio no exige ningún esfuerzo, ni por parte del propio crítico, ni por parte del lector de la crítica. Es simplemente escoger una teoría elaborada, leer la biografía y encontrar sustento por la teoría en una lectura de la obra literaria a través de la biografía. Aquí vemos un paralelo evidente con los estudios culturales, tan en boga hoy en día.

Otro empleo que se hace de la crítica psicoanalítica es el psicoanalizar a los personajes, como si estos fueran de carne y hueso. Esto obviamente no deja hacerse ya que los personajes no son personas, sino funciones de un texto literario. Nadie, y repito nadie, pueda hacer que un personaje literario sea tan complejo como un ser humano, y por lo tanto el empleo de las teorías psicoanalíticas a un personaje literario nunca puede llegar a ser más que un empleo caricaturesco e inacabado. Esta manera de emplear la crítica psicoanalítica es también común en las universidades hoy en día, y sólo cabe decir que es un empleo aun más lamentable que el anterior. Como mucho este empleo nos puede decir algo sobre los conocimientos vulgares de las teorías psicológicas o psicoanalíticas del autor y del propio crítico. El mismo Freud utilizaba una técnica muy parecida a esta, pero es importante que no nos confundamos, ya que Freud sólo y únicamente utilizaba los personajes literarios para ejemplificar sus teorías (Freud, 1985).

El tercer empleo de la crítica psicoanalítica que tenemos que evitar es la crítica psicoanalítica trivial. Esto es más complicado ya que muchas veces esta crítica trivial puede ayudarnos en nuestra tarea, sin embargo, es importante que no nos quedemos en lo superficial, sino al habernos dado cuenta de un dato trivial con un doble sentido seguir moviéndonos. Ahora sigue tres ejemplos de diferentes categorías de la crítica trivial. Habrá más categorías pero aquí basta con tres para dar una idea de lo que queremos decir con la crítica trivial.

El primer ejemplo de la crítica psicoanalítica trivial consiste en partir de nombres para entender el carácter de los personajes o para entender los acontecimientos. Ambrosio y Santiago son dos personajes centrales de *Conversación en la catedral*, la crítica ha señalado la importancia de sus nombres en el mundo cristiano, Ambrosio como el caritativo y Santiago como la penitencia. Evidentemente esto tiene su lógica, pero la pregunta que tenemos que hacernos, no obstante, es ¿qué importancia puede tener esto? ¿Será un simple juego mental por parte del autor con el lector o realmente tiene importancia? Otro ejemplo de la misma categoría es Lituma, un personaje que reaparece constantemente en las obras de Vargas Llosa. Lituma obviamente es un anagrama por tu Lima ¿tiene importancia o es un simple juego? Un tercer ejemplo de la misma índole es Urania, que es la protagonista de *La fiesta del chivo*. Urania aparte de significar celestial, sueña como huraña, además Urano es un planeta desencajado. Pero quizá el significado más importante y descabellado es el referente al ano. ¿Tiene importancia algunos de estos significados? Lo más probable es que sí, pero ¿cuál?

La segunda categoría de ejemplos de la crítica trivial son los símbolos evidentes, lo que en otras palabras podríamos llamar datos escondidos entre comillas. Estos son pistas dentro del texto que no contribuyen a nada. Podemos comparar estos con las novelas policíacas, donde el lector está forzado a descubrir, es decir volver a encontrar, algo obvio e inherente en el texto. Esto es un juego intelectual que puede atraer un lector vanidoso pero no logrará captar el interés de un lector serio. Aquí el ejemplo por antonomasia es “la catedral” en *Conversación de la catedral*. Ambrosio y Santiago están conversando en un bar cutre que se llama la catedral, obviamente esto es una alusión irónica por parte del autor. Pero además dice algo sobre el carácter confesionario de la conversación. En última instancia catedral también es un refugio, donde uno está a salvo y puede esconderse ¿cuál es entonces el significado de esta palabra, qué nos puede decir? Obviamente nos puede decir muchas cosas pero su significado sólo se va a dar en relieve con la totalidad de la obra. Otro ejemplo de la misma categoría es el hecho de que Vargas Llosa utiliza nombres de otros autores. En *Conversación en la catedral*

por ejemplo presta un nombre de Faulkner, Popeye de la novela *Sanctuary*, a uno de los personajes ¿podría darnos alguna pista este hecho? ¿Nos ayuda a entender mejor el personaje o la obra? Aquí lo más probable es que este hecho no nos vaya a ayudar en absoluto. Pero por lo menos cabe la posibilidad, además nos dice algo sobre las influencias literarias de Vargas Llosa.

La última categoría de la crítica trivial constituyen los datos autobiográficos. El propio Mario Vargas Llosa dice que hay que escribir sobre su propia vida y que el autor tiene que utilizar datos de su propia vida (Vargas Llosa, 1971a). Esto nos dice dos cosas. Primero sabemos que va a haber datos autobiográficos en las obras de Vargas Llosa, y además sabemos que Vargas Llosa es muy consciente de este hecho. Esto significa que sería un juego muy trivial intentar a descubrir Mario Vargas Llosa en sus obras, ya que casi todas sus obras están empapadas de estos datos. Esto obviamente no puede pertenecer a algo que podríamos llamar un ámbito inconsciente. No obstante este empleo de lo autobiográfico puede decirnos algo, pero sólo en la medida en cómo es empleado y por qué es empleado tan a menudo.

Hemos visto como tanto los nombres rebuscados, los símbolos evidentes y los datos autobiográficos pertenecen a una elaboración consciente del texto por parte de Vargas Llosa, pero también hemos visto que a pesar de este empleo consciente, no obstante pueden decir algo más profundo sobre la obra. Pero aquí tenemos que movernos con prudencia, y no nos podemos dejar llevar por la crítica psicoanalítica trivial. Todo esto que hemos comentado hasta ahora son aspectos que el lector adiestrado descubre en una primera lectura del texto. Pero la tarea del crítico empieza a partir de este punto ¿qué significado puede tener este empleo? ¿Qué papel cumple en la maquinaria literaria? Para responder estas preguntas tenemos que tornar la mirada a la totalidad de la producción literaria del autor.

### *Separación del contenido latente del contenido manifiesto*

Aquí voy a hablar del autor y voy a hablar de Mario Vargas Llosa. Desde que Roland Barthes pronunció su sentencia sobre la muerte del autor este ha resucitado. Primero muy poco a poco, pero cuando Kristeva en vez de hablar del autor hablaba del sujeto escribiente el autor resucitó del todo, ya que para Kristeva era totalmente ajeno hablar de la literatura sin hablar del autor (Kristeva, 1984). Lo que Kristeva quería marcar cuando empleó el término sujeto escribiente, era simplemente que el autor no está consciente de todo lo que escribe, hay una gran parte del texto que le es totalmente inconsciente (Kristeva, 1984). Estoy totalmente de

acuerdo con Kristeva pero aun así prefiero hablar del autor. Espero que la diferencia entre lo consciente y lo inconsciente se dé por sí misma, sin que tengamos que emplear más términos, que en vez de esclarecer siempre corren el riesgo de volver las cosas más turbias. Hoy en día son pocos los que siguen hablando como si el autor no existiese, tan sólo unos avatares de los narratólogos, que en vez de progresar están preocupados por inventar nuevos chismes para hablar del autor sin mencionarle. Esto nos recuerda a los astrónomos que se negaban a reconocer la teoría de Copernico y los descubrimientos de Galileo. Estos podían explicar lo mismo pero con un sistema infinitamente más complicada, pero nunca podía progresar. Tenemos que entender cada enunciado en su contexto y es curioso que el propio Barthes era uno de los primeros en abandonar su teoría (Kristeva, 1984). Así que aunque no pretendo hacer un psicoanálisis del autor no voy a evitar hablar del autor.

La razón que nos obliga examinar la totalidad de la producción literaria del autor es doble. Primero es importante señalar que es una tarea difícil destacar el contenido latente del contenido manifiesto de una obra literaria debido a que se trata de textos muy elaborados como suelen ser las novelas. Las novelas de Vargas Llosa además pertenecen a las novelas más elaboradas y reelaboradas de la literatura universal. Por lo tanto es más fácil encontrar las reiteraciones al comparar varias obras, y como hemos comentado antes son las repeticiones que nos pueden llevar al camino de lo latente. Por otra parte hay repeticiones que sólo se hacen perceptibles en cuanto se compara varias obras, estos son sobre todo las repeticiones temáticas. Por lo tanto hacer una crítica psicoanalítica de una sola obra de un autor sería algo que carece por completo de sentido.

Mediante el psicoanálisis estructural de Jacques Lacan podemos separar lo latente de lo manifiesto, y ahora lo importante es ver las repeticiones. Es importante tener en cuenta que las repeticiones no tienen que ser evidentes u obvias, sino más bien suelen ser difíciles de percibir. El instrumento más importante del psicoanalista es la transferencia. La transferencia es un concepto complejo y central en el psicoanálisis. Para explicar la transferencia de una forma nítida y sucinta cabe decir que la transferencia es la tendencia que tiene el ser de realizar su drama interior en todas sus relaciones y en todas actividades (Lacan, 1991). Es la forma en que se va metiendo constantemente lo latente en lo manifiesto. Por lo tanto la transferencia también esta relacionada con la reiteración. Gracias al hecho de que lo latente pertenece a lo imaginario y lo manifiesto a lo simbólico el psicoanalista puede descubrir la repetición, ya que a veces el sentimiento que le es evocado en la terapia no le parece venir de

lo manifiesto. Gracias a que los dos hemisferios del cerebro procesan la información de diferente manera, pueden llegarnos sentimientos contradictorios y aparentemente sin sustrato. Gracias a este proceso el psicoanalista puede descubrir la transferencia, cosa que permanecerá velado para el analizando. Esto se debe a que el analizando esta formado desde siempre de este juego de lo latente, esto Lacan lo va a llamar Bahnung (Lacan, 2002). Pero el psicoanalista no está formado de la misma manera, entonces puede descubrir el juego del significante en el analizando, esto es el otro lado de la transferencia (Jonsson, 2005). Esto obviamente requiere mucha práctica y además exige que el psicoanalista pueda moverse simultáneamente en dos niveles.

Aquí, sin embargo, vamos a centrarnos en aspectos bastante más obvios, por razones de espacio y también por razones de nitidez. Sólo hace falta decir que la separación de niveles es lo que Lacan entiende por Catarsis, es decir el separar lo latente de lo manifiesto es el Catarsis (Lacan, 2000, p. 419). Cuando se trata de literatura podemos volver constantemente a lo anterior. Mediante una nueva luz que nos arroja nuevas obras sobre las que ya hemos leído volvemos constantemente a las obras y así cambiamos constantemente nuestra concepción de las obras. ¿Podemos llegar a una interpretación última de una obra? Lo más probable es que no, ya que tampoco llegamos a una concepción del mundo estática y última, sino que este se va cambiando constantemente. Es a través de nuestra concepción del mundo que interpretamos una obra, pero una obra también es capaz de cambiar nuestra concepción del mundo. El hecho de que podemos volver a las obras hace que podemos buscar el contenido latente sin tener que recurrir demasiado a la transferencia, esto no quiere decir que podemos prescindir de ella. Y de hecho recurrimos a la transferencia al descubrir la metáfora y la metonimia. La metáfora es la densificación mientras que la metonimia es el desplazamiento (Lacan, 2002). Muchas veces estas son obvias y triviales, entonces lo más probable es que pertenezcan a la elaboración consciente por parte del autor. Otras veces, sin embargo, son sutiles y parecen brotar de la nada, entonces lo más probable es algo inconsciente del autor se cuele al texto, es una transferencia. Transferencia proviene de transferir, en griego esto se llama metáfora.

Ya hemos comentado que lo que se repite son los mismos temas, las mismas técnicas narrativas, los mismos símbolos y los mismos conflictos, personajes etcétera. Para ver las repeticiones es necesario empezar haciendo un análisis de cada parte por separado para luego



ver lo que puede significar para la totalidad. Para en un segundo paso, en una segunda lectura, divisar esquemas o estructuras que empapan toda la narrativa.

### *Las repeticiones*

Los temas que se repiten a lo largo de la producción literaria de Mario Vargas Llosa son: la sexualidad frustrada, la castración, la timidez, las relaciones incestuosas, la impotencia, el resentimiento, el masoquismo, la muerte violenta. Todos estos temas sin lugar a duda pertenecen al ámbito consciente del texto, y además todos estos temas tienen una fuerte connotación edípica. Por otra parte siempre va a haber personajes, y casi siempre centrales, que pelean en contra de las jerarquías y en contra del poder. Este poder bien puede ser militar, político o religioso, esto es el conflicto edípico disfrazado. El conflicto edípico disfrazado es menos consciente que los otros temas, sin embargo, es un tema que se repite en todas las obras de Vargas Llosa, exceptuando sólo un par de obras donde el conflicto edípico es muy obvio. Pero muchas veces este conflicto es presente a pesar de la evidencia del conflicto edípico. El conflicto edípico casi se podría llamar un leitmotiv en las obras de Vargas Llosa. Los que se adaptan y conforman con las circunstancias generalmente salen mejor parados que los que no se adaptan.

Otro aspecto que se repite constantemente en las obras de Vargas Llosa son las técnicas narrativas. Pero existe una diferencia importante entre los temas y las técnicas. En cuanto se trata de las técnicas se puede hablar de algo parecido a una evolución, aunque por razones que no cabe exponer aquí no es una evolución propiamente hablando. En cuanto se trata de los temas al contrario no existe ninguna evolución. Los temas de las últimas novelas ya estaban presentes en las primeras, y no ha habido evolución ninguna en este aspecto. Luego veremos lo que esto puede significar para una interpretación psicoanalítica de la obra de Mario Vargas Llosa. Es difícil separar las técnicas narrativas de los otros aspectos de la obra literaria pero vamos a intentarlo. Las técnicas que se repiten constantemente son: dos o más historias entrelazadas, datos autobiográficos, universo ficticio cerrado, interrelaciones de los personajes, intertextualidad, referencias a hechos reales o lo que podríamos denominar una base histórico o personal de los acontecimientos, historias paralelas y relacionadas, mezcla constante de pasado y presente, y por último existen lo que podríamos llamar las parejas vargasllosianas, unos mandan y otros obedecen. El propio Vargas Llosa reduce las técnicas narrativas a tres: los vasos comunicantes, las cajas chinas y la muda o el salto cualitativo

(Vargas Llosa, 1991). Dice que estas técnicas tienen sus raíces en las novelas de caballería y que todas las técnicas son simplemente variaciones de estas técnicas (Vargas Llosa, 1991).

Aquí no vamos a meternos en una discusión acerca de este asunto. Sin embargo, cabe decir que las técnicas narrativas bien cumplen una función, un papel en la maquinaria narrativa o bien son gratuitas. Una técnica narrativa es gratuita cuando no contribuye a nada, es decir cuando no sirve para dar un relieve o para enriquecer el texto. Hay críticos que opinan que las técnicas narrativas en las obras de Vargas Llosa sólo sirven para retener información para el lector (Luchting, 1978). Si esto fuera cierto las técnicas narrativas de Vargas Llosa serían totalmente gratuitas, y servirían solamente como un adorno literario. Teniendo en cuenta las influencias literarias más importantes de Vargas Llosa a primera vista esto parece poco probable. Las influencias más importantes son: Faulkner, Flaubert, Sartre y Joannot Martorell. Las técnicas sobre todo las va a escoger de Faulkner (Vargas Llosa, 1971b). Teniendo en cuenta el fuerte contenido existencialista en las obras de Faulkner, y el papel que cumple las técnicas narrativas, sería curioso si Vargas Llosa emplea estas técnicas sin que tengan ninguna función. El propio Vargas Llosa dice que leyó a Faulkner con papel y lápiz. A primera vista parece que los autores y los libros que le gustan a Vargas Llosa son profundos. Pero cuando leemos lo que Vargas Llosa dice de estas obras nos damos cuenta de que el denominador común de todas las obras es la lucha, esto sobre todo es evidente en su extraño homenaje a *Tirant lo Blanc* (Vargas Llosa, 1991). Homenaje que extraña cada lector familiarizado con esta novela de caballería. Haría falta mirar las técnicas narrativas más en detalle para pronunciarse sobre su función, pero por ahora cabe decir que hay una dualidad que se repite en las técnicas. Pero además hay que decir que ninguna de las técnicas contribuye a crear una ambigüedad. Más bien contribuyen a oscurecer el texto. Por otra parte vemos en las obras como Vargas Llosa sabe sacar provecho de las técnicas narrativas y como las maestra hasta en las más mínimas detalles.

Otros elementos que se repiten constantemente en las obras de Vargas Llosa son los símbolos. Dado el alto grado de elaboración de los textos del autor no cabe ni la menor duda de que estos símbolos son conscientes. No obstante, los símbolos son ambiguos, y es probable que tengan un lado consciente y otro lado inconsciente. Veremos primero estos símbolos que se repiten en todas las obras del autor. El símbolo más emblemático es obviamente los perros. Este símbolo viene inyectado con mucha energía ya que de hecho ha dado nombre a varias novelas, como *La ciudad y los perros* o *Los cachorros*. Los perros más renombrados son la

Malpapeada, Judas y Batuque. Pero aparte de estos perros nos enfrentamos a muchos perros en las descripciones de los lugares. ¿Tienen algún denominador común estos perros?

Malpapeada es un perro mal tratado por Boa en *La ciudad y los perros*. Boa tiene una relación de amor-odio con el perro, una relación sádica. Judas es el perro que castra a Pichula Cuellar en *Los cachorros*, a la vez que le castra el nombre de Judas nos hace entender que el perro es quien le señala como diferente. Luego el perro es sacrificado por el padre y en su lugar aparece conejos blancos como por arte de magia. Batuque por último es el perro de la esposa de Santiago Zavala en *Conversación en la catedral*. Es el perro que Santiago sale de casa para rescatar en la perrera municipal, y gracias al perro se encuentra con Ambrosio. Al final del libro vuelve a traer el perro a casa. A primera vista estos perros no parecen tener nada en común, pero si lo miramos bien el perro en todos los casos sirve como un vehículo de tránsito. En todas estas novelas los jóvenes viven un tránsito hacia una vida madura. Y el perro de una forma o otra es el catalizador de este tránsito, o mejor dicho es un punto de densificación de los acontecimientos, es una metáfora. Aunque, obviamente, es una metáfora elaborada y rebuscada por el autor. Por eso es un símbolo tan ambiguo, ya que a parte del contenido consciente que el autor está metiendo en el perro como símbolo además está cargado de otras connotaciones menos conscientes. El perro para Vargas Llosa representa algo como la vida en bruto o lo que él entiende por la condición humana, pero la sociedad se ocupa de adiestrar los perros para amoldarlos a su medida. La idea que le sirvió como modelo para el perro en *La ciudad y los perros* obviamente proviene de *Tótem y tabú*.

Otro símbolo que se repite constantemente son los gallinazos o los buitres. Para Vargas Llosa los buitres representan su vocación como escritor, él mismo dice que el escritor se alimenta de su pasado, de la carroña. Con esto quiere decir que el escritor se aprovecha constantemente de sus experiencias personales para convertirlas en ficción. Por otra parte esto también significa que el escritor vuelve constantemente sobre el pasado, sobre lo que debería estar muerto, y lo resucita, una y otra vez. Esto no lo dice el propio autor, pero teniendo en cuenta la doble presencia constante del pasado y presente en sus obras no parece ser una conclusión rebuscada. En las obras de Vargas Llosa el pasado ejerce constantemente su poder sobre el presente e incluso se podría decir que el presente sólo se vuelve un pretexto para resucitar el pasado. Lo que nos cuenta no va a ser tanto el presente como el pasado de los acontecimientos. El buitre, aparte de alimentarse de carroña, vuela en círculo, con los ojos fijos en la tierra para ver si tendrá otra oportunidad de alimentarse. El buitre además huele la muerte a grandes distancias.

El tercer símbolo que va a ser presente en las obras de Vargas Llosa es el mar, y a su carecer, el río. El mar, y sobre todo el mar atormentado, va a servir como caja de resonancia para los sentimientos de los personajes. Ya que como ha comentado la crítica, estamos totalmente aislados de la vida interior de los personajes, estos sentimientos sólo nos pueden llegar a través de las descripciones exteriores. Por lo tanto Vargas Llosa recurre a una técnica narrativa del romanticismo para reforzar estos sentimientos, mediante una resonancia del interior en las descripciones del ambiente, aunque según Vargas Llosa esta técnica proviene de *Tirant lo Blanc* (Vargas Llosa, 1991). Pero no deja de sorprender que en la mayoría de los casos sea el mar que sirve para tal medio. El mar suele ser interpretado como un símbolo de la madre en el ámbito psicoanalítico, algo que debería ser familiar para Vargas Llosa. Pero a parte de simbolizar la madre el mar conlleva muchas cosas relacionadas con la madre, o con los temas preedípicos. Hemos visto como los temas que dominan la narrativa vargasllosiana tienen un fuerte contenido edípico, y es como si lo que se esconde al otro lado de lo edípico sería demasiado peligroso para el autor, y por eso cuando llega al límite de lo aguantable el mar le salva y cubre todo con su agua otra vez, el vaivén de las olas le mece y se tranquiliza otra vez. Pero a la vez que el mar le sirve como salvación es también una amenaza, y teme sus rugidos. Es como si el mar nos diría ¡hasta aquí! pero ni un paso más. El mar en este sentido representa todo lo que el autor tiene guardado en su interior. El mar son las lágrimas represados en su interior, las lágrimas y el dolor que si llegara a salir rompería todas las presas, sería el diluvio que inundaría a todo. Vemos por lo tanto otra vez como un símbolo, consciente y elaborado por el propio autor llega a tener un doble sentido. De los cuales uno queda fuera del alcance para el propio autor pero no para el lector atento, ya que el lector atento puede buscar todos los pasajes donde aparece este símbolo para ver si puede haber otro denominador común, un denominador menos obvio, menos aparente. Pero un denominador que nos pueda decir algo más de lo obvio, un denominador que nos puede hacer entender al símbolo de una forma intrínseca para las obras de Vargas Llosa. Ya que como bien decía Freud en *La interpretación de los sueños* ningún símbolo puede tener un sentido extratextual, es el contexto que le propone su significado (Freud, 1996). Este punto era donde se diferían las ideas de Freud y Jung. Más abajo vamos a tener ocasión para volver a este asunto pero primero miraremos otro símbolo que se repite en las obras de Vargas Llosa.

La digestión es otra caja de resonancia para los sentimientos en la narrativa de Vargas Llosa. Ya lo encontramos en *La ciudad y los perros* y luego va a tener una presencia constante en las obras pero no en la misma medida que los símbolos que hemos comentado arriba. Otro

aspecto que queda muy cercana a la digestión es el culto al cuerpo o la ritual corporal. La digestión a primera vista trata de digerir, es decir de trabajar los conflictos y las experiencias, para de alguna forma hacerlos suyos y entenderlos. Pero para Vargas Llosa no trata de hacer algo suyo o de entender algo, sino más bien de volver a elaborar lo mismo constantemente, es el eterno retorno al pasado. Pero ¿por qué es necesaria esta preocupación corporal? Si tornamos nuestra mirada a los trastornos alimenticios quizá podemos entenderlo. En los trastornos alimenticios la alimentación sirve como medio de autorregulación. Mientras el sujeto esta ocupado de controlar su cuerpo mediante la alimentación no puede pasarle nada más grave, y muchas veces la anorexia sirve para evitar una psicosis, ya que la psicosis necesita nutrición. En el caso de las obras de Vargas Llosa podemos decir que la preocupación por la digestión y lo corporal es una manera de quedarse en lo superficial. Vargas Llosa se queda dirigiendo el pasado que el se ha inventado. Pero esto es justo lo que le impide ver su pasado verdadero. Bien es cierto que Vargas Llosa vuelve constantemente a su pasado para trabajarlo una y otra vez. Pero ¿qué motivo tiene para hacerlo? Más abajo intentaremos responder a esta pregunta.

### *Visión del mundo*

Hemos visto que los temas que se repiten constantemente en las obras de Vargas Llosa tienen un fuerte contenido edípico. Hemos visto como esto o bien se muestra de una manera explícita, en la relación con los padres, y sobre todo en la relación con el padre, o bien como se muestra de una manera implícita en la relación con el poder. Pero lo que no hemos visto todavía es la razón de ser del conflicto edípico. Otra vez nos basamos en las observaciones de Lacan, pero como bien lo explica el propio Lacan, sus ideas no son nada más que las consecuencias intrínsecas del psicoanálisis (Lacan, 2002). Según Lacan todo el proyecto de Freud circula entorno al principio del deseo, hasta que descubre el principio de la muerte, en su obra *Más allá del principio del deseo*. Además de ser un gran descubrimiento, esto para Lacan es una muestra del carácter heurístico y tentativo de las teorías de Freud, ya que Freud no duda en poner toda su teoría anterior patas arriba cuando descubre algo nuevo. Para Lacan lo edípico, que para él es condensado en el odio, en los resentimientos, en los celos, en la envidia y en lo mezquino, es sólo una forma de mantenerse a distancia de lo realmente importante. Y lo realmente importante tiene que ver con lo preedípico, es lo que Lacan entiende por la condición humana y se condensa en la soledad, el miedo de la muerte y el desabrigo constante. Lo preedípico es algo que es común para todos los seres humanos, y pertenece al ámbito imaginario. Pero para el niño pequeño que empieza a darse cuenta de que

él no es todo el mundo sino tan sólo una parte de ello, estos sentimientos son demasiado duros para soportar. Por eso en el mismo movimiento que se dirige hacia el exterior, o hacia el padre, también empieza a construir un odio hacia el mundo. Este odio es una manera que tiene el niño de protegerse en contra de los sentimientos dolorosos de soledad y de desasosiego. Paradójicamente el niño no vuelve el odio hacia la madre ya que destruir la madre sería destruirse a si mismo. Entonces niega ver la culpa de la madre, la que después de todo le ha parido a una existencia incompleta. Cuando el sentimiento de pena se vuelve demasiado insoportable para el niño el conflicto edípico se petrifica y es lo que va marcando los pasos de su vida. Todas sus relaciones se vuelven marcados por el conflicto edípico de una manera o otra. Es como si el conflicto edípico le sirviera como un velo que le impone ver todo lo relacionado con su soledad y su pena interior (Lacan, 2000). El odio le salva del dolor. Consecuentemente el psicoanálisis según Lacan debe servir para enfrentar al analizando con su dolor y con su soledad, y aunque esto a lo mejor no le va a llevar a una vida más feliz, por lo menos le conduce a una vida más auténtica, más verdadera (Lacan, 2000).

Gilles Deleuze y Félix Guattari hace una crítica feroz del psicoanálisis en su libro *L'Anti-Oedipe* y una de sus críticas más certeras es la de acusar el psicoanálisis por edipicalizar todo. Y su conclusión un poco inesperada es que quizá el único insalvable sea el edípico, y su remedio en contra de la edipicalización es la esquizofrenización del campo analítico y dicen que Lacan fue el primero en hacerlo (Deleuze & Guattari, 2003, p. 309). La crítica que hacen es certera, pero parece que su conclusión de ver la esquizofrenia como una salvación es errónea. Además Freud ya reconoció estos problemas, y lo que no podemos hacer es culpar a Freud por las interpretaciones que otros han hecho de sus ideas. Sería como culpar a Jesucristo por los crímenes que se cometen en su nombre. Pero como bien lo dice Slavoj Žižek la historia de la filosofía es la historia de malinterpretación de los precursores (Žižek, 2004, p. ix). El hombre es la medida de todo y parece que tenemos la necesidad de rebajar todo a nuestra propia estatura, a nuestra propia necesidad intelectual. Pero Lacan en ningún momento diría que la psicosis o la esquizofrenia sería una salvación. La psicosis tiene que ver con nuestros límites hacia el mundo, el psicótico no es capaz de distinguirse del mundo que lo rodea, no percibe ningún límite. Pero para Lacan no hay salvación ninguna ya que la existencia en si nos condena a soledad, a la muerte y al desabrigo. La única salvación es el cesar del deseo, o sea la muerte. Porque no es posible vivir sin deseo, podemos desear que el deseo se desaparece, pero una vida sin deseo sería inaguantable, sería un enfrentamiento constante con el dolor y con la soledad.

Una cosa que sorprende en la lectura de las obras de Vargas Llosa es la carencia completa de la comunicación de soledad. A pesar de que los personajes están sumergidos en una soledad constante e incommunicable no nos percibimos este sentimiento de soledad. Esto se debe al simple hecho de que no existe semejante soledad en las obras, ya que la soledad se ha llenado, o mejor dicho ha sido sofocada, de odio, de resentimiento, de lucha. Entonces nos enfrentamos a unas obras evidentemente muy influidos por autores como Faulkner, Flaubert y Hemingway, al menos cuando se trata de los aspectos técnicos narrativos. Pero al mismo tiempo no hay ni el menor rasgo de influencia temática de estos mismos autores. Ya que el tema, y ahora estoy hablando del tema general o, para llamarlo de alguna forma, la visión del mundo que comunican estas obras es sin duda la soledad y la incomunicación. Cada página de los libros de Faulkner está empapada de este sentimiento, y que es la historia de Emma Bovary sino la historia de soledad e incomunicación, el fin trágico de Hemingway por concluir lo deja todo fuera de duda. Pero en las obras de Vargas Llosa el tema preedípico ni siquiera es un susurro, es tan sólo un estornudo que se ahoga en el rugir de las olas. Esto se pone en evidencia cuando Vargas Llosa habla de la obra de Camus. Vargas Llosa se muestra completamente incapaz de comprender el contenido existencialista de Camus tanto en su forma de ser como en su obra (Vargas Llosa, 1981). Otro caso sintomático es la falta de relación con la madre, incluso la falta de descripción de la madre. En las obras de Vargas Llosa sólo existen dos mujeres, la santa madre o la prostituta. Aunque es cierto que utiliza la mujer como personaje central en las sus obras más recientes. Concluyendo podemos ver como las obras de Vargas Llosa carecen por completo de una comunicación de sentimiento de soledad, desasosiego y además apenas se da unas descripciones de la relación maternal. En vez de esto las obras de Vargas Llosa nos enfrentan con el resentimiento constante, con el odio, con los celos, con la impotencia, con la venganza y con el nunca estar contento. Esto finalmente son los sentimientos que el texto evoca, esto es la visión del mundo que comunica.

### *Un conflicto por otro*

Las obras de Vargas Llosa nos dicen que su autor se sirve de la literatura para sobrevivir, para soportar la vida y para combatir lo que él llama sus demonios. El problema fundamental del autor, sin embargo, es el hecho de que el cree estar consciente de sus demonios. Y la pregunta que nos surge de inmediato es por qué lo llama demonios en plural y no simplemente demonio. Porque como Morote ha mostrado el gran demonio de Vargas Llosa es su padre (Morote, 1997). Es decir el demonio consciente del autor, el demonio verdadero del autor



tiene mucho más que ver con la madre y con la desolación. Acerca de los demonios Vargas Llosa opina que el escritor escribe para vengarse del pasado, o para liberarse de los demonios culturales o sociales (Vargas Llosa, 1971a). El propio autor cuenta que se refugió en la literatura ya desde muy joven. Dice que la rabia del padre que era su pesadilla nunca cesó reejercer su poder sobre él. Y aunque Ernesto Vargas murió en 1979 sigue atormentándolo (Vargas Llosa, 1993). El parricidio va a estar presente de una forma o de otra en todas las obras de Vargas Llosa, pero *La tía Julia y el escribidor* se destaca en relación a este asunto. Esto se debe al simple hecho de que el que se rebela contra el padre o contra el poder siempre sale sacrificado. Es como el extranjero en *El extranjero* que tiene que ser sacrificado para que el sistema siga funcionando, ya que él niega a jugar con las reglas. En *La Tía Julia y el escribidor*, sin embargo, parece que Vargas Llosa encuentra una fórmula para ejercer el parricidio hasta el fin. Esto se debe a que Vargas Llosa establece otro nivel ontológico en esta obra, crea la ficción dentro de la ficción. Pero en la vida real la publicación del libro casi coincide con la muerte del padre, esto parece tener como consecuencia que Vargas Llosa empieza a temer su propia fantasía. O será simplemente que teme deshacerse de su conflicto sucedáneo y enfrentarse con lo que realmente le acosa.

### *Conclusiones*

En términos generales podemos concluir que lo inconsciente no reside en nombres o en símbolos evidentes, ni en los datos autobiográficos, sino en los mecanismos del texto que siempre se repiten y en la visión del mundo que presentan las obras. Esto es el contenido latente, es decir lo que se repite en todas las obras, lo que pertenece al ámbito de lo latente y de lo imaginario. Además hemos visto cómo el psicoanálisis y sus avatares seducen con sus teorías, topologías, defensas etcétera. Pero esta seducción confunde y se antepone al texto. Esto conlleva que partimos de una teoría para luego estar obligados a redescubrir esta teoría en el texto ya que no estamos haciendo otra cosa que reducir el texto. Esto no es otra cosa que la de una reproducción de un mito, es el Fénix que resucita delante de su propia mirada.

Las conclusiones más relativas a la obra de Vargas Llosa quizá van a parecer un poco precipitadas, pero queremos advertir al lector de que no son más que conclusiones preliminares e inconclusas. Primero hemos visto que el tema edípico es muy evidente, además hemos visto cómo este tema esconde otro tema más profundo y más general, que es el tema relativo a la soledad y el desabrigo. Hemos visto cómo siempre hay dos diferentes tiempos y



niveles de las historias, y como el nexo es lo importante para comprender que papel cumplen estos diferentes tiempos. La conclusión superficial es que Vargas Llosa escribe para vengarse del pasado, y que los personajes actúan en relación del pasado y para vengarse del pasado. Otro sentido que hemos dado a este hecho es que el pasado constantemente ejerce su poder sobre el presente. Luego hemos visto los símbolos que se repiten en la obra de Vargas Llosa. Vimos que Freud se negaba a dar los símbolos una interpretación estática y totalmente preestablecida. Cuando se trata del mar que, como hemos visto, suele simbolizar la madre, tenemos que agregar que para Vargas Llosa tiene mucho más que ver con el padre. El padre era marino y el joven Mario tenía una foto del padre vestido de marino. Además el sueño del joven Mario era ser marino, por eso el mar tiene que ver con la imagen soñada del padre. Pero una imagen más matizada del padre obviamente iba a cuestionar la imagen de la madre y de la familia materna, algo demasiado peligroso para Vargas Llosa. Por lo tanto el mar es un símbolo ambiguo, a la vez relacionado con el padre y la madre, con la furia y el dolor. El deseo de ser marino también revela el deseo de sustituir al padre, pero quizá también revela un deseo inconsciente de vengarse de su madre. En la fantasía del autor la figura del padre sufre de impotencia, sexual pero también económico-social. La familia materna que, en los ojos del joven Mario, es más poderosa que la familia paterna ha castrado al padre. Y la madre, a través del padre ha castrado al hijo. Así la familia materna es responsable del infierno interior del autor. Los estallos de furia del padre se deben a su impotencia, pero es paradójicamente esta furia que le salva a Mario de la angustia y de la pena por la traición de la madre. Pero al mismo tiempo es que le encierra en el pasado, lo que le impide pasar a una forma de ser madura. El conflicto sucedáneo le impide liberarse de su pasado y seguir adelante. Vargas Llosa se halla atrapado en el tránsito entre una vida madura y la vida del niño, no puede pasar a una forma madura de relacionarse con el mundo. El dolor que lleva dentro le impide deshacer del yugo del pasado. Y esto es el motivo tras la carencia completa de desarrollo de los temas de sus obras, y el mismo motivo se halla tras el hecho de que el lector nunca percibe ningún desarrollo en los caracteres. El autor está estancado en el tiempo. Por eso no le queda más remedio que volver una y otra vez al pasado.

También hemos visto como el perro es un símbolo ambiguo en la narrativa de Vargas Llosa, pero que este en una manera representa la vida en bruto que tiene que ser adiestrado. Además hemos visto como los gallinazos y todo lo relativo a la digestión está íntimamente relacionado. Pero si ahora volvemos a interpretar estos símbolos a la luz de lo ya dicho vemos los símbolos convergen, vemos como todos curiosamente tienen que ver con el conflicto

central del autor. Vemos como el buitre vuelve constantemente al pasado para volver a digerirlo. Además vemos como el vuelo del buitre traza un círculo visible en el firmamento ficticio de la narrativa de Vargas Llosa. Ahora el contexto empieza a proponer su significado a los símbolos. Pero el trabajo no se ha terminado aun, y como ya hemos comentado: el psicoanálisis es un instrumento hermenéutico y heurístico, i nunca es un círculo concluso.

Las técnicas narrativas de Vargas Llosa parecen gratuitas, ya que las emplea sin que contribuyan con algo nuevo. También hemos comentado las interrelaciones en las obras y la intertextualidad entre las obras. Estos parecen revelar un rasgo compulsivo de tenerlo todo controlado y no dejar cabos sueltos. Esto en relación con el culto corporal y con el hecho de que el autor escribe muchísimo y de una forma muy disciplinada apunta hacia lo compulsivo. Lo compulsivo es lo más fuerte en la escala edípica, y esto revela un fuerte complejo edípico. Ahora es importante tener en cuenta que las defensas - y la neurosis, sin lugar a dudas, es una defensa – son las estrategias que utilizamos para adaptarnos al mundo, es nuestra forma espontánea de regular la vida sentimental, nuestra forma de sobrevivir. Pero cuanto más complejo es el complejo edípico más difícil de tratar ya que gobierna o controla todos los aspectos de la vida del sujeto. La última fuga de Vargas Llosa es intentar a presentar el universo edípico como una realidad, tanto interior como exterior, cultural y social. La visión del mundo que comunica las obras de Vargas Llosa, es decir el fracaso, la impotencia, la venganza, el odio, el resentimiento, y la ausencia total de desabrigo y soledad, ya no es simplemente su visión del mundo, sino es el mundo tal y como lo entiende. Deleuze y Guattari se preguntaban por la diferencia entre la psicosis y la neurosis, llegan a la conclusión de que la forma de distinguir las mediante el examen de la realidad como criterio no es muy acertado (Deleuze & Guattari, 2003). Estamos dispuestos a asentir.

## Bibliografía

- Bonaparte, M. (1949) : *The Life and Works of Edgar Allan Poe, a Psycho-Analytic Interpretation*. Humanities Press, New York.
- Deleuze, G. & F. Guattari. (2003) : *Anti-oedipus, capitalism and schizophrenia*. University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Freud, S. (1985) : Delusions and Dreams in Jensen's Gradiva. *Art and Literature*. Penguin Books, Suffolk.
- Freud, S. (1996) : Drömtydning. *Samlade Skrifter II*. Natur och Kultur, Borås.
- Jonsson, P. (2005) : *Den omedvetna texten*. Lunds Universitet, Lund.
- Kristeva, J. (1984) : *Revolution in Poetic Language*. Columbia University Press, New York.
- Lacan, J. (1991) : *La Transferencia*, seminario 8, 1960-1961. Paidós, Buenos Aires.
- Lacan, J. (2002) : *Écrits: a selection*. Routledge, Cornwall.
- Lacan, J. (2000) : *Psykoanalysens etik*, Seminarium 7, 1959-1960. Natur och Kultur, Stockholm.
- Luchting, W., A. (1978) : *Mario Vargas Llosa desarticulador de realidades*. Plaza y Juanes, Bogotá.
- Morote, H. (1997) : *Mario Vargas Llosa, tal cual*. Fundación Kutxa, Zarautz.
- Vargas Llosa, M. (1971a) : *Gabriel García Márquez, historia de un deicidio*. Barral Editores, Barcelona.
- Vargas Llosa, M. (1971b) : *Historia secreta de una novela*. Tusquets Editor, Barcelona.
- Vargas Llosa, M. (1981) : *Entre Sartre y Camus*. Ediciones Huracán, Estados Unidos.
- Vargas Llosa, M. (1991) : *Carta de batalla por Tirant lo blanc*. Seix Barral, Barcelona.
- Vargas Llosa, M. (1993) : *El pez en el agua*. Seix Barral, Barcelona.
- Zizek, S. (2004) : *Organs without bodies*. Routledge, New York.