



Universidad Autónoma de Ciudad Juárez

Instituto de Ciencias Sociales y Administración

Departamento de Humanidades

Maestría en Estudios Literarios

**“El dios cantinero y su séquito erecto:
Pervivencia dionisiaca en *Lituma en los Andes*
de Mario Vargas Llosa”**

Tesis para obtener el grado de Maestra en Estudios Literarios:

Pamela Torres Martínez

Becada por el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología

Bajo la dirección del Dr. Ricardo Viguera Fernández

Ciudad Juárez, Chihuahua, mayo de 2023

Índice

Introducción	2
Capítulo I. Dionisos y Ariadna: matrimonio divino	6
Sobre la naturaleza del dios del vino: mito dionisiaco	6
Del miedo reverencial al culto gozoso: rituales báquicos	16
El dios como personaje y motivo: <i>Bacantes</i> como paradigma.....	28
Capítulo II. En busca de la novela total: bibliografía vargasllosiana	39
Nacimiento de un fabulador: vida y nota bibliográfica	39
Corpus vargasllosiano: clasificación de su obra.....	56
Capítulo III. <i>Lituma en los Andes</i> y la pervivencia mítica: el Olimpo en Perú	68
Construcción báquica de <i>Lituma en los Andes</i> : mito, culto, recreación.....	68
Conclusiones	87
Bibliografía	96

Introducción

Lituma en los Andes (1993) destaca entre el corpus de Mario Vargas Llosa: como si volviera a las más antiguas raíces del Perú, coquetea con los confines de una literatura ajena, extraña a sus pasiones cosmopolitas. Conocedor y amplio creador de la cumbre de la literatura urbana, Vargas Llosa había procurado siempre alejarse de la literatura indigenista, cuyas obras consideraba tan recargadas y librescas que “irrealizaban de tal modo unas historias que se suponía ocurrían entre gente ruda y primitiva, que jamás llegaba a brotar en ellos la ilusión”¹ de la narrativa ficcional; sin embargo, en *Lituma en los Andes* el autor decide experimentar con las fórmulas de la literatura indigenista, a la vez de mezclarla con elementos detectivescos y policíacos; personajes de su literatura recurrente, extraídos directamente de sus novelas totales; y, de manera aún más profunda, explorar cada uno de estos géneros desde la mitología griega. De esta forma, utilizando los mitos dionisiacos Vargas Llosa recrea las antiguas costumbres del Perú, enclavadas no sólo en sus ritualidades –“nada delata tanto la antigüedad del peruano como su amor al rito, a las formas, a la ceremonia”–,² sino también en el conjunto de creencias que definirían el folklore peruano, enmarcado por el pasado colonialista del que el mismo Vargas Llosa es heredero.

En el presente texto se analizará el impacto que la mitología griega ha tenido en la obra de Vargas Llosa, tomando un enfoque en la mitocrítica relativa a Dionisos y su séquito. Respecto al dios, cabe resaltar que en lo sucesivo se denominará al dios por su transcripción directa del griego: Dionisos. También es válida la transliteración del latín al español (Dioniso), y se distingue del nombre para *persona*: Dionisio –utilizado en *Lituma en los Andes*. Existen otras variantes que modifican por completo el nombre del dios (Dionisios, Dionysos, etcétera), y serán aquí registradas cuando se trate de una cita directa de otros textos.

Ahora bien, si bien el dios y su esposa, quienes en la novela se transforman en Dionisio y Adriana, los cantineros de Naccos, sirven como un eje para la creación de la novela; ésta no trata meramente una equivalencia de personajes; se aventura antes hacia una reinterpretación del Perú por medio del mito. A través de las perversiones de los cantineros, el autor denuncia una perspectiva propia: los Andes, desconocidos para los piuranos y otros ciudadanos del Perú, resultan un mundo salvaje, ilegible y de imposible acceso. Tanto la tradición dionisiaca como el folklore peruano resultan un punto básico, elemental en *Lituma en los Andes*; se trata de los cimientos sobre los que Vargas Llosa escribe. Negando la tranquilidad y la inocencia de la utopía arcaica, el autor equipara la violencia de lo desconocido a los pobladores andinos y los enfrenta a Lituma, su personaje recurrente; el cabo se enfrenta a la irracionalidad bajo la responsabilidad de la investigación. De esta forma, no

¹ Mario Vargas Llosa, *El pez en el agua*. Alfaguara, Madrid, 2005, p. 19.

² *Ibid.*, p. 201.

es únicamente el terrorismo de Sendero Luminoso el que amenaza la obra: los ritos y creencias que inundan las comunidades andinas, presentadas a manera de la inefable locura de los cantineros, se posicionan como el verdadero terror para el Lituma y su adjunto, e incluso para la menguante comunidad.

Con el objetivo de explicar las bases sobre las que Vargas Llosa construye su novela, se ha revisado la mitocrítica relacionada al dios del vino. Se ha comenzado por determinar las características principales del dios a través de su mito: el nacimiento de Dionisos define su personalidad, y el viaje que realiza para lograr encontrar de nuevo la cordura configurará el ritmo por el cual se extiende la presencia y el culto para el dios. Se ha ahondado también en los ritos relacionados a Dionisos, tanto en su honor como a manera de tributo para sus seguidores: de esta forma, se ha profundizado en el origen del vino como parte de su mito, en las propiedades de sus seguidores y en las transfiguraciones propias del dios, que se pueden anclar de manera directa en las teorías relativas a los comienzos del mito a Dionisos y a su configuración como un dios creado por el pueblo para el pueblo. De esta forma, se han analizado los animales relacionados a la divinidad, así como las plantas e indumentaria que le es atribuida, para marcar las pautas según las cuales nace y se desarrolla la vid y a partir de las cuales sus seguidoras rinden culto a Baco. Se ha retomado también la presencia de las mujeres dionisiacas quienes, orientadas alrededor del dios, lideran los ritos o permiten por medio de su propia hibris la entrada y expansión del culto.

Entre éstas, destaca la ménade principal del dios: Ariadna. Sobre la heroína se han explicado su mito, su culto y el surgimiento de su figura como parte del mismo nacimiento del dios. Respecto a su mito, se ha abordado su momento focal, el cual no se centra en su relación con el dios, sino en su efímero romance con Teseo. Se ha explorado la visión de Ariadna y su deseo de ayudar para favorecer la muerte del Minotauro, de manera que se ha hecho hincapié en el proceso de muerte de su hermano y en la ayuda puntual que la heroína, según distintas fuentes, brinda al héroe para lograr salir con vida del laberinto. Se revisa asimismo su encuentro con Dionisos, y se ha realizado especial énfasis en determinar la relación de la heroína con el dios. Se ha recurrido a la arqueología minoica para enlazarla con el laberinto como un elemento cultural dentro de Creta, el cual no oculta al monstruo sino que marca el baile preciso que habría de seguir la princesa. El baile, como elemento clave para el dios, se une así con la actividad predilecta de Ariadna, para lo que se ha descrito también como una diosa triple, con elementos de diosa ctónica.

Alrededor del dios se ha descrito, como un elemento relevante, el descuartizamiento. Se ha logrado determinar a este evento, central en el culto dionisiaco, como la señal necesaria para continuar con la expansión del culto, de manera que dentro de la travesía del dios y de la institución del vino se demuestra como sustancial para garantizar el desarrollo del mito. Así, se ha revisado también el

nacimiento de la tragedia, fielmente emparentado al desarrollo de Dionisos y, de manera aún más cercana, a los cambios de adhesión política en Atenas por medio de la institución de fiestas dedicadas al dios de la locura. En consecuencia, se ha retomado también la importancia de *Bacantes* para el registro de la tragedia dionisiaca. Única obra que se ha mantenido de manera íntegra –casi– entre aquellas centradas en el dios, se han revisado su estructura y temáticas, debido a reunir las características elementales del dios y agregar, a su vez, muchas otras que serán focales para su representación posterior –el travestismo para Penteo, así como el papel binomial de Dionisos y el héroe trágico, quienes se enfrentan en la perpetua lucha entre la razón y la locura.

Por su parte, se ha analizado también la vida y obra de Mario Vargas Llosa con el objetivo de vincular la creación de su producción con sus propias experiencias de vida. De esta manera, se ha evaluado la biografía de Vargas Llosa, haciendo un especial énfasis en eventos tales como su trabajo con Raúl Porras Barrenechea; sus viajes tanto dentro del Perú como a Europa, además de su admiración a la herencia europea y los eventos circundando su postulación a la presidencia del Perú –la comisión de la que, como antecedente, formó parte para la investigación de la Matanza de Uchuraccay (1983); la postulación y la campaña que lo catapultó como posible motor de cambio dentro del Perú; y la compleja relación que en torno a esto se formó con Sendero Luminoso. De la misma forma, se ha analizado como un parteaguas para el ánimo del narrador la derrota que el escritor sufre en las elecciones de 1990, tanto para su entendimiento del Perú –que se volvió para el autor un espacio sombrío– como de su literatura, a la que vuelve con cambios importantes tras su periodo de campaña. Dichos cambios se han analizado de acuerdo con las clasificaciones –escasas– del corpus vargasllosiano.

La obra de Vargas Llosa, desarrollada a la par del Boom latinoamericano y, por tanto, adscrita a éste tanto como a la literatura urbana, es amplia y, en consecuencia, cambiante, transfigurada según el paso del tiempo y los intereses del autor. Apasionado por las técnicas narrativas, por un lado, y por la política transformante dentro de su país y de América Latina, por el otro, Vargas Llosa ha generado los cambios en su escritura de la mano de experimentos literarios y de ideologías políticas. Se han analizado en torno a su corpus las clasificaciones de José Miguel Oviedo y Efraín Kristal, quienes definen mismos bloques de creatividad diferenciados por las motivaciones del autor al introducir distintas innovaciones: para Oviedo, la evolución de Vargas Llosa se centra en la técnica literaria y, debido a esto, en la búsqueda de la novela total como parte del legado del Foucault y Flaubert. Para Kristal, las distintas etapas de Vargas Llosa se deben más bien a los cambios de ideología del autor, que derivan en una experimentación literaria cuya finalidad no es la técnica únicamente, sino también la denuncia –consciente o inconsciente– del autor a su país y, en un sentido más amplio, a su

continente. Esto no ha evitado, sin embargo, que haya sido posible identificar elementos recurrentes en la construcción narrativa del autor peruano.

Así, se han revisado sus obras fundamentales para definir las –la trilogía que incluirá *La ciudad y los perros*, *La Casa Verde* y *Conversación en la Catedral*– como la base sobre la cual el autor ha escrito el resto de sus obras, llegando con la trilogía a la novela total más exhaustiva y complementándola, sin llegar a eliminarla o a condenarla a perder su esencia, con la experimentación formal de otros géneros literarios. Se ha considerado el corpus del escritor peruano para identificar elementos que ampliarán su escritura más allá de su trilogía: así, *Pantaleón y las visitadoras* define el uso del humor en la obra de Vargas Llosa; *La tía Julia y el escribidor* introduce la figura arquetípica del “escritor” en el universo del autor, básica también en *El hablador*; *La guerra del fin del mundo* se basa en una amplia investigación, además de que sale de los confines del Perú e identifica elementos de la irracionalidad, al igual que *Historia de Mayta*; *¿Quién mató a Palomino Molero?*, por su parte, explora los confines de la literatura detectivesca; y *Elogio de la madrastra* juega con la écfrasis y con la presencia de elementos mitológicos conformando el texto, la historia y los personajes. Cada una de estas innovaciones en la obra de Vargas Llosa se incorporarán a *Lituma en los Andes*.

De esta forma, se ha relacionado la creación de *Lituma en los Andes* con sus antecedentes literarios y, de manera aún más profunda, con su intervención en la vida política, social e ideológica del Perú. Se ha tomado a Raymond Williams como base para hablar de la escritura del nuevo milenio a la que Vargas Llosa comienza a acercarse durante la década de 1990, particular para el autor por su regreso a la literatura como parte de una trilogía alterna –*Lituma...*, *El pez en el agua* y *La utopía arcaica*– enfocada en la traición peruana al autor. Tanto el paso del autor por la investigación en torno a la masacre de Uchuraccay, como su travesía por las elecciones de 1990 se han retomado para analizar la novela de Vargas Llosa, que logra reinterpretar su propia perspectiva del Perú a través de los elementos dionisiacos.

Finalmente, se recuentan los elementos que convierten a *Lituma en los Andes* en una muestra importante de la pervivencia dionisiaca: se han rescatado tanto los personajes como los lugares que Vargas Llosa ha elegido ejes sobre los cuales se mueva la historia. Los dioses griegos se transforman en personajes andinos –lo cual se ha revisado a través de la mitografía recabada por mitógrafos grecolatinos, como Ovidio, Apolodoro y Catulo–; Naxos, Creta, Atenas se convierten en Naccos, Quenka y Ayacucho; y las ménades y los sátiros se encuentran repartidos a lo largo de los pueblos serranos, inundados por el pisco –vino– y por el furor de Sendero Luminoso. Cada uno de los elementos se han revisado también a través de la vida de Vargas Llosa y de sus memorias, por lo que se ha podido corroborar el trasfondo personal, profundamente melancólico, que caracterizará, entre otros textos, a la novela de 1993.

Capítulo I

Dionisos y Ariadna: matrimonio divino

*Actuando, participando, ejecutando la justicia popular,
los andamarquinos irían tomando conciencia de su poderío.
Éste era un destino sin retorno. Ya no eran víctimas,
comenzaban a ser libertadores.*

Mario Vargas Llosa, *Lituma en los Andes*

Sobre la naturaleza del dios del vino: mito dionisiaco

Al igual que la ambigua naturaleza de Dionisos, su mito es un hilo confuso, lleno de personajes que guardan relaciones estables con el dios, a quienes tan pronto abraza como asesina:

Él, el que fascina y alimenta, él, el dispensador del vino, eternamente alabado, liberador de toda pena y toda cuita; él, el que sana y relaja [...], ‘dicha de los mortales’ [...], ‘lleno de gracias’ [...], el bailarín, el amante exótico, ‘el dispensador de bienes’ [...], ‘el benefactor’ [...]: Se le llama ‘el descuartizador de hombres’ [...], ‘el que come carne cruda’ [...], ‘el que encuentra placer en el hierro y la sangre vertida’.³

Su ambivalencia se presenta de idéntica manera en el misterio de su nacimiento, donde las fuerzas masculinas y femeninas entran en un primer conflicto y luego en una síntesis particular que permite el nacimiento del dios. Según Robert Graves, la maternidad de Dionisos se puede atribuir a Deméter o a Ío, como asegura Diodoro Sículo; también se culpa a Dione, a la misma Perséfone y, a decir del *Fragmento órfico* de Plutarco y de un escolástico de Píndaro, a Lete de haber dado a luz al dios del vino.⁴ La identidad del padre permanece: Zeus.

La versión que predomina, retomada por Eurípides en su magistral tragedia,⁵ es la de Semele (variación del nombre ‘Selene’: ‘luna’)⁶ como madre del pequeño dios. El mito se cuenta como sigue: Zeus, en traje de mortal, mantenía un romance con Semele, princesa de Tebas. Hera, llena de los celos

³ Walter F. Otto, *Dioniso. Mito y culto* (trad. Cristina García Ohlrich). Siruela, Madrid, 3ª ed., 2006, p. 85. [“El Árbol del Paraíso”].

⁴ Robert Graves, *Los mitos griegos, I* (trad. Esther Gómez Parro). Alianza, Madrid, 2ª ed., 3ª ri., 2004, vol. I, p. 70 [Humanidades. Religión y mitología].

⁵ Eurípides, *Bacantes* 1-9, en *Tragedias III* (intrs., trad. y ns. Carlos García Gual y Luis Alberto de Cuenca y Prado). Gredos, Madrid, 1ª ri., 1985, vol. 3, pp. 347-348.

⁶ Graves, *ed. cit.*, p. 72.

que no la dejaban en paz debido al carácter liviano y liberal de su esposo, se disfraza de humana también y se presenta ante una Sémele enamorada y embarazada, aconsejando que le pida a su amante se presente en su verdadera forma. Curiosa, la princesa actúa tal como la vieja sugiere: a cambio de la entrada a su lecho, exige conocer su verdadera identidad. El dios, vencido, se transforma frente a ella en rayo. La consume entera mientras la habitación nupcial de la tebana se envuelve en las llamas que desprende el padre de los dioses. El niño no nacido, de apenas seis meses, es rescatado por Hermes y cosido al muslo del padre, que sirve como vientre mientras termina el período de su gestación y se prepara para nacer. Es gracias al segundo parto que Dionisos –el “dos veces nacido”,⁷ tanto de un vientre femenino como uno masculino– se convierte en inmortal, pues ha surgido del cuerpo de un dios.

En *Bacantes*, el mismo dios resume a la perfección el mito: “Contemplo el túmulo de mi madre, fulminada por el rayo, éste de ahí, junto al palacio, y las ruinas de su morada, que aún humean de la llama viva del fuego de Zeus, por la desmesurada crueldad de Hera contra mi madre”.⁸ Sobrevive, pero es criado por distintas nodrizas que lo ocultan de la mirada vengativa de Hera: algunas, bajo mandato de Hermes, visten al niño con ropas femeninas para confundir a la diosa madre, mientras que Zeus lo lleva a Nisa y lo transforma en un cabrito,⁹ forma bajo la cual es posteriormente despedazado y engullido por los Titanes. A la vez, las nodrizas y mentores, entre ellos Sileno, obtienen un castigo por el afán de protegerlo de la furia de la diosa. Eventualmente es reconocido como un dios, pero Hera sigue actuando en su contra.

Para poder explicar con detalle el mito, vale la pena mencionar las diferencias y semejanzas entre Dionisos y Zagreo, Baco y Yaco, extensiones del dios que funcionan en realidad como sus antecedentes y a quienes Schelling denomina la “trinidad dionisiaca”:¹⁰ Zagreo, Dionisos ctónico; Baco, Dionisos tebano; y Yaco, Dionisos eleusino. Antes de convertirse en el dios olímpico del vino –y la locura–, se relaciona con el nacimiento y posterior muerte de Zagreo. Hijo de Zeus y de Perséfone o Deméter, era un dios niño cornudo por quien el padre de los dioses sentía un gran afecto al considerarlo, entre toda su prole, su sucesor. Al poco tiempo de nacido, Zagreo se sentaba ya en el trono del dios del rayo y blandía en su diminuta mano una de estas armas mortales. Hera, furiosa por el trato a uno de sus hijos ilegítimos, tramó con los Titanes una venganza: mientras ella lo entretenía con una sonaja y un espejo, los Titanes lo atacarían con sus cuchillos. El dios niño había

⁷ *Ibid.*, p. 71.

⁸ Eurípides, *Bacantes* 1-6.

⁹ Pierre Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana* (intr. Charles Picard, pról. Pedro Pericay). Paidós, Barcelona, 4ª ri., 1989, p. 139.

¹⁰ Diego Mariño Sánchez, *Injertando a Dioniso, las interpretaciones del dios, de nuestros días a la Antigüedad*. Siglo XXI, Madrid, 2014, p. 78.

logrado huir “asumiendo sucesivamente la semejanza de Zeus y de Cronos, de un joven, de un león, de un caballo y de una serpiente. Finalmente, bajo la forma de un toro fue despedazado por los sanguinarios cuchillos de sus enemigos”.¹¹

Sobre el destino de los restos del dios niño hay distintas versiones, aunque todas se asemejan en tanto apuntan hacia la cercanía que existe entre la figura cornuda y Dionisos. Ya sea que Apolo reúna los restos de su hermano y los entierre amorosamente en su templo; ya sea que Zagreo, enterrado en algún lugar indeterminado, salga de la tierra renacido como Dionisos y ascienda a los cielos; ya sea su cadáver reconstruido y vuelto a la vida por Deméter; ya sea recuperado su corazón por Atenea y entregado a Zeus, quien lo consuma o convierta en pócima con el objetivo de administrarlo a Sêmele para preñarla de la reencarnación del dios niño, todos los destinos que encuentra Zagreo se encaminan a la recreación del mito dionisiaco.¹² Tal vez la única excepción sea la que Pierre Grimal ofrece, pues afirma que Zeus, tras consumir el corazón de Zagreo, vuelve a formar al niño bajo el nombre de Yaco, omitiendo así la relación que mantienen los personajes con Dionisos.¹³ El papel del corazón en Dionisos es fundamental: nacido del muslo de su padre, el dios es un ser erótico relacionado con las pasiones –en contraposición de Atenea, quien nace de su cabeza y representa el intelecto.¹⁴ Sin embargo, no radica su importancia en que “el corazón del niño degollado, oculto o sustraído de la mesa de los asesinos, contiene a Dioniso entero”,¹⁵ sino en su función biológica, emparentada directamente con las bacantes, sus seguidoras extáticas: “Para la antropología dionisiaca, el músculo cardíaco es en el cuerpo del poseído una ménade interior, siempre ocupada en saltar. Órgano formado por la condensación de la sangre que brota en él, el corazón es el principio del ser vivo”.¹⁶

Dionisos como una continuación de la vida truncada de Zagreo da pie al entendimiento de su nombre: “Un cazador que atrapa vivos a los animales se llama en griego *zageus* [...] la palabra *zage*, procedente del ámbito lingüístico jonio y con el significado de ‘excavación para atrapar vivos a los animales’ [...] La traducción exacta de Zagreo sería ‘atrapador de animales’”,¹⁷ pues si bien Zagreo fue cazado, Dionisos regresa con la posibilidad de la resurrección y con el papel de justiciero: “Pero también era el perseguido, el sufriente y el moribundo, y todos los que le acompañaban y eran rozados

¹¹ James George Frazer, “Dionisos”, en *La rama dorada. Mito y religión* (trad. Elizabeth Campuzano y Tadeo I. Campuzano). FCE, Ciudad de México, 2ª ed., 5ª ri., 1974, p. 446.

¹² *Ibid.*, pp. 446-447.

¹³ Grimal, *ed. cit.*, p. 538.

¹⁴ Graves, *ed. cit.*, p. 25.

¹⁵ Marcel Detienne, *Dioniso a cielo abierto. Los mitos del dios griego del desenfreno* (trad. Margarita Misraji). Gedisa, Barcelona, 3ª ri., 2003, p. 20.

¹⁶ *Ibid.*, p. 19.

¹⁷ Karl Kerényi, *Dionisos. Raíz de la vida indestructible* (ed. Marga Kerényi, trad. Adan Kovacksics). Herder, Barcelona, 1998, pp. 68-69.

por su amor debía compartir con él su trágico sino”,¹⁸ y así invoca Eurípides al dios a través de la boca del segundo mensajero: “[Ágave] Ha abandonado a sus hermanas [...] y viene ufana de su infausta presa hacia el interior de este recinto, invocando a Baco, como ‘compañero de montería’, ‘coautor de la caza’, ‘el de la bella victoria’. Ella, a la que dejará el dios como corona de victoria lágrimas”.¹⁹

A su vez, el mito de Yaco, posterior a Dionisos, representa una conciliación entre los rituales eleusinos y la furia báquica. Tras haber reencarnado gracias al poder de Zeus, Zagreo/Dionisos se transforma en Yaco, un dios eternamente joven, “niño, apenas adolescente, que empuña una antorcha y abre, en ademán de baile, la procesión de Eleusis”.²⁰ Apunta Robert Morkot que los mitos son un modo de explicar cómo pudieron ser las cosas, pues justifican ciertos sucesos o establecen modelos de comportamiento; además, “they could provide an historical basis for social cohesion, explaining the origins of the city-state”.²¹ Así, sugiere Graves que antes del patriarcado en el que occidente fundamenta su historia, era un matriarcado el que se encontraba establecido: precedida por una ninfa tribal, cada tribu elegía año con año un rey cuyo deber suponía el acompañamiento de la ninfa y su posterior muerte, pues el joven debía ser “sacrificado al acabar el año, haciendo de él un símbolo de fertilidad [...] su carne se partía y era comida cruda por las ninfas compañeras de la reina, sacerdotisas con máscaras de perras, yeguas o cerdas”.²²

Durante su corto reinado, el joven representaba a la ninfa en múltiples funciones sagradas por medio del travestismo: “llevaba sus vestiduras, se ponía pechos falsos, tomaba prestada su hacha lunar como símbolo de poder e incluso llegó a apoderarse del arte mágico de hacer llover”,²³ lo que explica no sólo la ambivalencia femenino-masculina de Dionisos, sino también la tendencia ritualista del sacrificio para garantizar la fertilidad: la sangre vertida en la tierra prometía nuevos frutos; el misticismo de la ofrenda promovía el inmediato apareamiento de los rebaños. Sin embargo, esta autoridad conferida lo ayudó a decidirse por no morir y poner en su lugar a un animal para el sacrificio. Posteriormente, sugiere Graves, se negó a abdicar al poder. Los nombres de los reyes podrían haber sido los de los dioses, permitiendo que se relacionara directamente al dios con la muerte ritual llevada a cabo. Incluso anota Graves que “probablemente Dioniso empezó siendo un tipo de rey sagrado a quien la diosa sacrificaba ritualmente con un rayo en el séptimo mes después del solsticio de invierno y al cual devoraban las sacerdotisas. Esto explica que se le atribuyan diversas madres”,²⁴ la no

¹⁸ Otto, *ed. cit.*, p. 43.

¹⁹ Eurípides, *Bacantes* 1143-1148.

²⁰ Grimal, *ed. cit.*, p. 539.

²¹ Robert Morkot, *The Penguin Historical Atlas of Ancient Greece*. Penguin Books, London, 1996, p. 60.

²² Graves, *ed. cit.*, p. 16.

²³ *Ibid.*, p. 22.

²⁴ *Ibid.*, p. 71-72.

abdicación al trono y la posible posterior muerte ritual que ejecuta el rey sobre la esposa-reina, justificarían entonces tanto la inmortalidad del dios en el mito a través del doble nacimiento –pues, al evitar morir, vuelve a nacer– como la exterminación de Sémele a través del rayo. Señala Diego Mariño Sánchez en su obra *Injertando a Dioniso* que el mito, como ‘saga local’, es la escritura de la tradición histórica de un pueblo. Expresa esencialmente sus orígenes, su geografía, sus vínculos con otras civilizaciones: “es una historia de las ‘relaciones de la vida humana’, pero cuyo objeto privilegiado son los hechos político-militares”.²⁵ De esta manera, la tradición de las matriarcas y su posterior derrocamiento por los patriarcas supone, pues, los nacimientos de los dioses y héroes que habitan la mitología griega. El mito cretense para la muerte de Dionisos-Zagreos se relata de la misma forma, pero en lugar de dioses, los personajes en la acción son reyes, hijos bastardos, guardas.²⁶

Sin embargo, esta interpretación no es la única. Karl Kerényi atribuye el origen del mito dionisiaco a la cultura minoica, y antepone su figura humana a la figura de toro, que parece haber sido la primera de sus representaciones. Kerényi establece que la cerveza, su bebida principal, era dispensada luego de fermentarse, en rituales especiales, en vasijas gigantescas con la forma de una cabeza de toro. La bebida se vertía por la boca del animal y se transportaba por niños más pequeños que los envases. La asimilación del toro con Dionisos sale del nombre que portaba, en una ocasión, el dios toro: *Oinops*, *wo-no-qo-so*. Se piensa que de ese nombre se deriva la actual pronunciación del dios, y aparece escrito en dos oportunidades entre el resto de los nombres atribuidos al toro. En las islas vecinas, por su parte, los toros eran sacrificados a los muertos y a los dioses, dándole una importancia radical al color del pelaje del animal a matar. Así, en la isla de Tenedos, una vaca preñada se alababa; al momento de parir, se disfrazaba con botas de caza al ternero y se sacrificaba como representante del pequeño Dionisos,²⁷ pues “el dios juvenil de las botas de caza: [era] una visión de Dionisos que [...] se impuso de forma generalizada en el arte griego”.²⁸ Incluso Eurípides, al momento de travestir a Penteo, incluye entre los vestidos y accesorios el calzado que viste el dios, acicalando a la víctima ritual a su imagen y semejanza, a la manera del ternero que toma su lugar. En la tragedia, este elemento fundamental es abordado: “Arrancaba una un brazo, otra un pie con su calzado de caza, mientras en el descuartizamiento quedaban al desnudo sus costillas”.²⁹ Este posible origen del mito dionisiaco parece sostener las causas y sucesos durante el nacimiento de Dionisos y su descuartizamiento ritual, aunque no hace referencia al papel de Sémele o de Zeus.

²⁵ Mariño Sánchez, *ed. cit.*, p. 59.

²⁶ Frazer, *ed. cit.*, p. 446.

²⁷ Kerényi, *ed. cit.*, p. 50-52.

²⁸ *Ibid.*, p. 73.

²⁹ Eurípides, *Bacantes* 1133-1134.

Por otra parte, Sir James George Frazer, en *La rama dorada*, propone no su origen en los reyes o las sacerdotisas primeras de Dionisos, sino en la posibilidad de que su culto se originara “entre las tribus rudas de la Tracia, que eran notoriamente adictas a embriagarse”,³⁰ pues fue gracias a su misticismo extravagante que la fascinación de sus enigmas contribuyó a que los cultos a la bebida embriagante se difundieran con rapidez por toda la Hélade. Cercana a esta postura está la de J. E. Harrison,³¹ quien defiende la evolución de Dionisos de “an older, bearded god” a “an effeminate, long-haired youth”:³² el primero, Dionisos Sabacio, primer *Dionisos* representado en las ánforas, parece haber sido dios de la cerveza debido a su relación con los centauros, depositarios de la misma, mientras que el segundo, posterior en la expresión artística, se muestra cercano a los sátiros, quienes a su vez se relacionan con el vino. Harris, por ejemplo, “sugiere que el término tragedia puede derivarse no precisamente de *tragos* (‘cabra’) como indica Virgilio, sino de *trogos* (‘espelta’), un cereal empleado en Atenas para la elaboración de la cerveza”.³³ Sin embargo, Graves insiste en la cuestión de qué se consumía en los cultos al dios; afirma que los integrantes del séquito báquico “utilizaban estas bebidas para poder tragar una droga muy fuerte, un hongo silvestre llamado *amanita muscaria* que produce alucinaciones, desenfreno sensual, visiones proféticas, aumento de la energía erótica y notable fuerza muscular”.³⁴ Esta teoría acepta la existencia de reyes sagrados que, a manera de dioses, consumían la ambrosía y el néctar escondidos en hongos alucinógenos. Con la desaparición de los reyes, la bebida sagrada “pasó a ser el elemento secreto de los Misterios Eleusinos y Órficos, además de algunos otros asociados con Dioniso”.³⁵

Al estado de inhibición le seguía un sopor terrible que sumía a los practicantes en una debilidad corporal extraordinaria y en un sueño urgente. La historia habla de un grupo de tíades que, luego de recorrer el bosque extasiadas por el dios, llegaron al centro de Atenas, donde se quedaron dormidas y fueron protegidas por las atenienses para impedir la interrupción de su descanso y cuidar su castidad. Eurípides incluso retrata a las bacantes dormidas o relajadas mientras juegan con flores o tejen sus cabellos sueltos. Así anuncia el primer mensajero, entregado a la contemplación de las fascinantes escenas: “Reclinadas al azar en actitud decorosa, y no, como tú dices, embriagadas por el vino y el bullicio de la flauta de loto, retiradas a la soledad para perseguir en el bosque el placer de

³⁰ Frazer, *ed. cit.*, p. 444.

³¹ *Apud* Graves, *ed. cit.*, pp. 140-141.

³² Atsma, Aaron J., “Dionysus”. Theoi Project [En línea]: <http://theoi.com/Olympios/Dionysos.html> [Consulta: 25 de noviembre, 2019].

³³ Graves, *ed. cit.*, p. 140.

³⁴ *Ibid.*, pp. 7-8.

³⁵ *Ibid.*, p. 8.

Cipris”.³⁶ “Era un recodo entre cumbres, regadas por arroyos umbrosos entre los pinos, donde las ménades estaban sentadas con las manos ocupadas en placenteras faenas”,³⁷ atestigua el segundo.

El sopor se combatía con gritos. Bromio, “el que clama o grita”, uno de los muchos otros nombres de Dionisos, aparece en medio de sus ejércitos precedido por instrumentos magníficos que, agitados en el viento, profieren un chirrido mortal.³⁸ El grito ritual es un elemento central en el culto ya establecido y periódico dedicado a Dionisos: cada cierto tiempo en las Leneas o las Antesterias, tan pronto se da inicio a las fiestas, se hace el ritual mediante el cual se despierta al niño dios. Bien podría estar dormido, bien podría estar en los infiernos: Dionisos vuelve con cada fiesta, y en cada una es sacrificado ritualmente para volver en la siguiente.³⁹ El ritual para despertar al dios se llevaba a cabo en Delfos, y hace referencia al “momento en el que el niño fue entregado a las ninfas para que lo criaran, pero también su muerte despedazado, desmembrado [...] y su resurgimiento o despertar por parte de las *Thyades*”.⁴⁰ El rito tenía ya una programación definida, marcada por doce meses de ausencia en los que el dios no se hacía presente y se perdía una temporada de la vid; era despertado cada dos años. Este ritual corresponde con las tres fases de Dionisos, aunque incorporadas en una: la trietérida comenzaba con las sacerdotisas despertando al dios Zagreo-Yaco. Subterráneo, el dios tenía que ser sacado del mundo de los muertos, para lo que se utilizaban trompetas, pues de su uso dependía la apertura de la dimensión de los infiernos; los instrumentos se vieron poco a poco suplantados por el canto de las ménades o, en un uso más propio de la institución, un coro de varones. El año siguiente, después de doce meses, el ritual volvía a llevarse a cabo, aunque esta vez no era el dios Zagreo-Yaco quien despertaba por acción de las ménades, sino que ellas eran levantadas por los gritos de Dionisos. “Lo despertaban al ser despertadas ellas por él. El dios estaba ahora presente”.⁴¹ En esta última etapa de las trietéridas puede encontrarse el Dionisos viajero, errante y loco al que recurre Eurípides: “¡Venid bacantes, venid bacantes, vosotras que a Bromio, niño dios, hijo de dios, a Dioniso, traéis en procesión desde los montes de Frigia a las espaciosas calles de la Hélade, al Bramador!”.⁴²

En el viaje que inicia Dionisos se puede explicar este dios-que-llega. Pese a ser reconocido como ser divino, Hera no detiene sus deseos de venganza y enloquece al dios adolescente, quien inicia una intensa travesía alrededor del mundo, errando a través de Egipto, de Siria, de Europa, “acompañado por su tutor Sileno y un ejército salvaje de Sátiros y Ménades, armados de estacas

³⁶ Eurípides, *Bacantes* 686-688.

³⁷ *Ibid.* 1051-1052.

³⁸ Otto, *ed. cit.*, p. 71-72.

³⁹ Mirian Valdés Guía, “Las mujeres y la noche en los rituales griegos: las seguidoras de Dioniso en Atenas”. *Arys*, 8 (2009-2010), p. 50.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 54.

⁴¹ Kerényi, *ed. cit.*, p. 145.

⁴² Eurípides, *Bacantes* 83-87.

entretejidas con hiedra y rematadas por una piña de pino –llamadas *thyrsus*–, además de espadas, serpientes y unas bramaderas que sembraban el terror”.⁴³ Siguiendo a Graves, el recorrido comienza hacia Egipto, mientras que para Grimal se dirige en primer lugar a Frigia, andando tras las costas de Asia. En el Nilo da inicio a sus éxitos militares, pues insta a las reinas amazonas a luchar contra los Titanes para restaurar el reino de Amón. En la India desuella vivo al rey de Damasco, su opositor. Un tigre enviado por Zeus lo ayuda a cruzar el Tigris, dándole así ventaja para conquistar el territorio y fundar nuevas ciudades, a las cuales enseña la vinicultura.

Terminado su recorrido por Asia, vuelve a Europa, pasando primero por Frigia, donde Rea, su abuela, purifica sus crímenes y lo inicia en sus Misterios –en la versión de Grimal, este paso se da al inicio de su viaje, al ser Frigia el primer lugar al que arriba. En Tracia, el rey Licurgo elimina a sus tropas; ante su poderío, Dionisos, aún como un dios niño, huye lanzándose al agua y busca refugio en la cueva de Tetis. Como venganza, Rea vuelve loco al rey, quien “creyendo destruir la vid, la planta sagrada de su divino enemigo, cortóse la pierna y cercenó al mismo tiempo las extremidades de su hijo”;⁴⁴ además, sume al país en la esterilidad. Despedazar a Licurgo se transforma en la solución para rescatar la tierra; Dionisos obtiene entonces su cortejo *triumfal*: “el carro tirado por panteras y adornado con pámpanos y hiedra, los sítenos [*sic*] y las bacantes, los sátiros y otras divinidades menores [...] como Príapo”.⁴⁵

Sin encontrar otra oposición en Tracia, Dionisos se encamina a Tebas, donde invita a las mujeres a retirarse a sus orgías en el monte Citerón. Cuenta Graves que el conservador Penteo intenta aprehender al dios y a sus ménades, pero no puede sino detener a un toro; así, “las Ménades volvieron a escapar y marcharon enfurecidas a las montañas, donde despedazaron a algunos terneros. Penteo intentó detenerlas, pero, excitadas por el vino y el éxtasis religioso, le arrancaron los miembros uno a uno”.⁴⁶ Este episodio es el rescatado por Eurípides en *Bacantes*. Su camino continúa en Orcómenos, donde las tres hijas del rey Minia rechazan la invitación de Dionisos, convertido ante ellas en una joven, a participar en sus cultos, bajo el pretexto de esperar a sus maridos; como represalia el dios las enloquece, determinando un final similar al ocurrido en Tebas: Leucipe ofrece a su hijo en sacrificio y es devorado por las tres hermanas. Paralelamente, Grimal señala la visita que hace el dios a Argos, donde siembra la locura por causas semejantes en las hijas del rey Preto. Llegado a Icaria, contrata a unos piratas para que lo dejen en Naxos pero ellos, desconocedores de la naturaleza del joven, vuelven la nave a Asia con la intención de venderle como esclavo. Descubriendo el plan de los marinos, Dionisos “hizo crecer una vid en la cubierta del barco que se extendió por el mástil, mientras la hiedra

⁴³ Graves, *ed. cit.*, p. 135.

⁴⁴ Grimal, *ed. cit.*, p. 140.

⁴⁵ *Idem.*

⁴⁶ Graves, *ed. cit.*, p. 137.

se enroscaba en los aparejos. También transformó los remos en serpientes y él mismo se convirtió en león, llenando la embarcación de bestias fantasmales y sonido de flautas, y convirtiendo a sus secuestradores en delfines”.⁴⁷ En Naxos, conoce el dios a Ariadna, a quien de inmediato convierte en su esposa.

Es Ariadna la perfección alcanzada por el dios: ella representa la dualidad entre dolor y la tristeza, y la alegría festiva, configurándose así como una deidad humana que, a la manera del dios de la locura, es capaz de transitar entre dos estados tan contrarios que ese mismo movimiento permite mostrarla en estado de gracia. Walter Otto afirma que en la figura de Ariadna encuentra Dionisos no sólo a la mujer perfecta en tanto es un reflejo de él mismo, sino también en tanto se construye como un reflejo del resto de las diosas olímpicas, amparando en su imagen la feminidad completa que encuentra sus ecos incluso en Semele.⁴⁸ Ariadna es la hija de Minos y Pasifae, lo que la convierte, de parte de su madre, en hermana del Minotauro sobre el que gira el mito más conocido de la heroida. Tan pronto ve llegar al héroe ático Teseo al reino cretense, la princesa se enamora y decide traicionar a su padre, que guarda al Minotauro dentro del laberinto –donde los humanos entrados, a manera de sacrificio, sí encuentran un destino trágico.⁴⁹ Le otorga a Teseo, a cambio de hacerla su esposa en Atenas,⁵⁰ un ovillo de hilo dorado que le permita navegar de vuelta la compleja construcción. Tras una huida exitosa, Teseo abandona en Naxos a Ariadna, de donde es rescatada por el dios del vino.⁵¹

Destinada a su encuentro con Dionisos, Ariadna como humana-diosa descubre en la danza su divertimento. Las excavaciones en territorio cretense han permitido encontrar vestigios del reino de Minos, donde el laberinto no ha sido localizado como pieza arquitectónica sino como motivo simbólico y cultural –basten mencionar las escaleras de caracol que, como “camino tortuoso”⁵² que conduce hacia una cima sin techado, adornan las construcciones minoicas o la presencia del laberinto en las monedas cretenses que demuestran “que la invención de esta construcción se consideraba allí patrimonio nacional”.⁵³ Sin embargo, lo que sí se ha descubierto ha sido una interpretación vaga del laberinto para su uso como pista de danza: “en Cnosos un espacio sin techo destinado al baile se presentaba como ‘laberinto’”;⁵⁴ lo cual corresponde con el testimonio homérico de la construcción de un lugar destinado a la danza para la princesa cretense por manos de Dédalo: “tal como lo creó Dédalo

⁴⁷ *Ibid.*, p. 138.

⁴⁸ Otto, *ed. cit.*, pp. 135-136.

⁴⁹ Kerényi, *ed. cit.*, p. 79.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 508; Apolodoro, *Biblioteca, Epítome* 1, 8.

⁵¹ *Ibid.*; Grimal, *ed. cit.*, p. 508; Apolodoro, *Biblioteca, Epítome* 1, 9.

⁵² Kerényi, *ed. cit.*, p. 75.

⁵³ *Ibid.*, p. 78.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 76.

en Cnosos para la bella Ariadna”.⁵⁵ Según el mito, luego de asesinar al Minotauro y lograr el escape del laberinto, Teseo ofrece como agradecimiento a la princesa una danza interpretada por los niños rescatados donde se utiliza para formar figuras intrincadas un hilo,⁵⁶ constituyendo así un paralelismo particular entre los movimientos dancísticos y el laberinto atravesado por Teseo y configurándolos como espacios específicos donde un hilo, un caminar, una danza “se enrolla y se desenrolla una y otra vez”.⁵⁷ Así, en Ariadna se prevé ya el papel que tendrá como esposa de Dionisos dentro del séquito del dios: guía del coro de las mujeres báquicas,⁵⁸ encabezando el columpiarse a modo de salto y, por supuesto, de danza de las “ninfas” que se conforman como adoratrices del dios.

La figura de Ariadna recupera en su naturaleza las características propias de tres diosas olímpicas: Ártemis, Afrodita y Perséfone, esta última en su fase ctónica: Core.⁵⁹ Si bien ya desde antes de acercarse a Dionisos el personaje cretense es descrito como más cercano a la divinidad que a la humanidad –el mismo Homero la describe con el epíteto de “hermosas trenzas”,⁶⁰ dedicado con más frecuencia a los personajes divinos que a las pobladoras humanas de los mitos– es justamente el matrimonio divino el potenciador de sus capacidades sacras. Al respecto, cabe recordar el móvil de las ménades como rebeldes dentro de una sociedad que condena a las mujeres;⁶¹ sin embargo la unión entre Dionisos y Ariadna libera el salvajismo femenino de la heroida: el sanginario tratamiento hacia los personajes masculinos que procura Ártemis se encuentra con la apasionada búsqueda de la sexualidad liderada por el deseo de Afrodita y encuentra también su camino dentro de la figura mortuoria que Core representa como reina del inframundo.⁶² Ariadna encuentra en Semele su última identificación: obtiene de Dionisos como regalo de bodas la corona de Tespis, la cual se coloca en el cielo como símbolo de la ascensión de la princesa acompañando al dios del vino. Como diosa insertada en el Olimpo, Ariadna recibe el nombre de Aridela,⁶³ en una trasfiguración divina que recuerda la particular institución de Tione dentro del reino de los dioses. Los rituales que se destinan al dios del vino pronto encuentran un nuevo esfuerzo de alabanza dirigido hacia su esposa, quien será reconocido por el pueblo griego como “señora del laberinto”.⁶⁴

⁵⁵ Otto, *ed. cit.*, p. 136.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 136; Kerényi, *ed. cit.*, p. 79.

⁵⁷ *Idem.*

⁵⁸ Otto, *ed. cit.*, p. 136.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 135.

⁶⁰ Kerényi, *ed. cit.*, p. 79.

⁶¹ Maria Daraki, *Dioniso y la diosa Tierra* (trad. Belén Gala Valencia y Fernando Guerrero Jiménez). Abada Editores, Madrid, 2005, p. 97.

⁶² *Idem.*

⁶³ Otto, *ed. cit.*, p. 134.

⁶⁴ Kerényi, *ed. cit.*, p. 79.

Del miedo reverencial al culto gozoso: rituales báquicos

Como puede verse, el camino de los ejércitos dionisiacos cambia según el autor que lo exponga, aunque la clave de este viaje reside no en el recorrido en sí, sino en la difusión de la vid y las técnicas para su ingesta,⁶⁵ además de la fundación de su culto. Eurípides sostiene en *Bacantes* la llegada a Tebas tras llevar ya la mitad del recorrido, que describe orgulloso y alegre en el prólogo:

Dejando atrás los campos auríferos de los lidios y los frigios, las altiplanicies de los persas asaeteadas por el sol y los muros bactrianos, pasando por la tierra de crudo invierno de los medos y por la Arabia feliz, y por toda la zona del Asia que a lo largo del salado mar se extiende con sus ciudades de hermosas torres, bien pobladas por una mezcla de griegos y bárbaros, he llegado en primer lugar a esta ciudad de los griegos, tras de haber llevado allí también a mis coros y fundado mis ritos, a fin de ser un dios patente a los mortales.⁶⁶

Es así como cada una de las paradas de Dionisos representa no sólo un lugar en el que insertó el vino, sino que expone la sociedad conservadora del momento: tanto “el odio de Hera hacia Dioniso y su copa de vino, como la hostilidad manifiesta de Penteo y Perseo, reflejan la oposición conservadora al uso ritual del vino y a la extravagante moda de las ménades”.⁶⁷ El vino parece no haber sido inventado por los griegos, sino que fue transportado desde Creta en cántaros. El cultivo de la vid tampoco era algo regular, sino que se presentaba naturalmente: las uvas crecían sin ser cuidadas por mano humana “en la costa meridional del mar Negro, desde donde su cultivo se extendió al monte Nisa de Libia a través de Palestina, y de ahí a Creta, hasta la India pasando por Persia, y hasta la Bretaña de la Edad del Bronce por la ruta del ámbar”.⁶⁸

En realidad, previo a la institución del culto dionisiaco, mediante el cual Dionisos es el introductor de la vid y el instructor de su preparación, las uvas y el vino tienen sus propios mitos. Apunta Kerényi que un rey mítico había sido el inventor de la vid, y Sirio su obsequiante.⁶⁹ En otra versión, se indica que el can de Orión había bendecido a los hombres con el don de la planta embriagante, preñando a la perra de un cazador de nombre Oresteo; ésta dio a luz un tronco que fue enterrado por su amo y del que posteriormente surgiría la primera vid.⁷⁰ Otra de las versiones, bastante más cercana al dios e inspirada sin duda por su influencia tardía, relata cómo un macho cabrío de

⁶⁵ Otto, *ed. cit.*, p. 139.

⁶⁶ Eurípides, *Bacantes* 13-23.

⁶⁷ Graves, *ed. cit.*, p. 141.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 139.

⁶⁹ Kerényi, *ed. cit.*, p. 64.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 65.

Oineo se apartaba siempre de sus rebaños y volvía contento. Siguiendo su ruta de escape, el pastor del rey descubrió que el macho cabrío tiraba de una cepa de uvas y extraía su jugo. Comunicado esto a su amo, “Oineo fue el primero en convertir las uvas en vino”.⁷¹ Marcel Detienne insiste en otro origen, que se relaciona directamente con el dios y le marca un destino para el beneficio de los hombres. Un día, relata, “de lo alto del cielo, llovió sobre la tierra una gota de sangre de los dioses”.⁷² Gracias a ella, germinó un arbusto nuevo, de sarmientos y zarcillos envolviéndose a su tronco y a los árboles cercanos. Dionisos la encuentra en medio de su locura, y reconoce en ella el fruto del que hablaban los oráculos de Rea, su abuela benévola. Este mito admite una versión más, emparentada también con el dios: habiendo aparecido disfrazado de forastero entre un grupo de campesinos icarienses, es asesinado y de su cadáver surge la primera vid. Su acompañante es una de las mujeres dionisiacas: Erígone.

Las mujeres dionisiacas no están sólo relacionadas con los ritos y cultos dirigidos al dios, sino que están continuamente conectadas con la víctima sacrificial. En ocasiones, ellas mismas ejecutan el sacrificio, llegando así a dar un acento más que trágico a la muerte de los opositores a Dionisos por ser, la mayoría de las veces, un pariente cercano. Todo suele comenzar por la estimulación del vino, ya sea que se haya bebido o que simplemente haya sido introducido, acompañante perpetuo del dios. El vino que ofrece Dionisos en su andar por el mundo y del que enseña el arte de preparación es tan fuerte que la bebida se torna bastante más embriagante de lo que puede soportar el humano. Su magnífico poder se convierte de inmediato en una amenaza a partir de la cual se originan los mitos de la furia báquica, manifestación cruenta de las capacidades sobrenaturales del dios. Su ánimo, empero, suele ser siempre justo: a Icario, primer ateniense a quien muestra las artes de la vid como agradecimiento por su hospitalidad, le es ordenado compartir el divino regalo con los campesinos que habitan sus tierras. Embriagados, los invitados creen perder sus fuerzas no por efectos propios de la bebida, que relaja, sino porque Icario los ha envenenado: lo asesinan a palos. Es entonces cuando entra en juego una de las primeras mujeres dionisiacas: Erígone. Hija de Icario y amada por Dionisos, es quien descubre el cadáver de su padre; a forma de duelo por su orfandad, se cuelga en un árbol cercano al cuerpo abatido de Icario.

Hay vestigios de la existencia en Atenas de máscaras de Dionisos colgadas a los árboles como parte de su culto;⁷³ así, con el objetivo de justificar la presencia de las máscaras del dios, que eran las de un joven afeminado con cabellos muy largos, el mito continúa: Dionisos actúa de inmediato para vengar la muerte de los dos humanos a quienes benefició en un principio con sus secretos. Así, envía

⁷¹ *Idem.*

⁷² Detienne, *ed. cit.*, p. 71.

⁷³ Graves, *ed. cit.*, p. 350.

a los atenienses una plaga funesta que afecta a las mujeres de las localidades cercanas, pues todas comienzan a imitar a Erígone: en procesión continua, caminan hasta llegar al bosque y se cuelgan en las ramas de los árboles, proceso que no ve su fin hasta que el pueblo ateniense logra castigar a los asesinos de Icaro. Posteriormente, como parte de una fiesta para Erígone y Dionisos se acostumbró, junto a la colocación de las máscaras, que algunas muchachas se colgaran de los árboles.⁷⁴ La misma Ariadna, abandonada por Teseo, se cuelga también en una versión del mito de su huida de Creta.⁷⁵

Como puede verse, la importancia de las mujeres y su presencia en las llegadas del dios es decisiva para los mitos. El asesinato de humanos por la introducción del culto dionisiaco es una regla que se mantiene en casi todos los relatos, y en todos figuran mujeres. El número tres se vuelve también elemento clave para las narraciones dionisiacas. Para comenzar, son tres las formas mediante las cuales Dionisos se manifiesta y arriba a un nuevo lugar para implantar sus cultos. Este proceso recibe el nombre de *epidemia*, que es la llegada a un país, a un pueblo o a una simple comunidad.⁷⁶ La epidemia correspondida con la epifanía del dios es cercana a la enfermedad: “siempre se trata de la irrupción de algo avasallador”.⁷⁷ Estas tres formas de llegada son: 1) las llegadas indirectas, donde el ídolo es transportado por una embajada; 2) la bebida báquica, el vino, siendo introducida en un nuevo lugar y bajo un contexto nuevo que la recibe; 3) las llegadas que alteran y destruyen todo orden establecido, descubriendo de “manera decisiva el poder dionisiaco en su identidad”.⁷⁸

La epidemia se contrapone a las *apodemia*, sacrificio efectuado a la partida del dios.⁷⁹ El poderío de Dionisos se revela a su llegada, mediante la magia sin igual que realiza para combatir a sus opositores, aunque es claro que el sacrificio por medio de sus ménades anuncia el momento de su partida y la continuación de su viaje, pues una vez que el sacrificio ritual ha sido efectuado, no es necesario que el dios continúe su estancia en el lugar: su culto ha quedado ya establecido, y la prueba es esa sangre derramada por las delicadas manos de las bacantes. Así, pregunta Penteo al dios si su peregrinar ha obtenido ya algún resultado: “[Penteo] ¿Es aquí el primer sitio al que llegas introduciendo a ese dios? / [Dionisos] Todos los bárbaros danzan sus fiestas rituales”.⁸⁰ La primera víctima ritual es Licurgo, quien enfrenta la llegada de Dionisos y su ejército de Ménades. A diferencia del resto de los personajes, Licurgo es un ser empoderado, un rey conocedor de sus capacidades y se atreve a impedir al dios su entrada a la ciudad tan pronto se hace presente; sin embargo, como castigo

⁷⁴ Grimal, *ed. cit.*, p. 168.

⁷⁵ Otto, *ed. cit.*, p. 137.

⁷⁶ Kerényi, *ed. cit.*, p. 105.

⁷⁷ *Ibid.*, pp. 105-106.

⁷⁸ Detienne, *ed. cit.*, p. 26.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 19.

⁸⁰ Eurípides, *Bacantes* 481-482.

Licurgo es condenado a la ceguera,⁸¹ en una paradójica afirmación de su repulsión hacia lo evidentemente divino delante suyo.

El número tres se vuelve entonces fundamental: son tres las familias atacadas por Dionisos tan pronto es rechazada su llegada a las ciudades, y en cada caso son tres las mujeres que asesinan a uno de sus familiares poseídas por el dios:

En su núcleo argumental la leyenda dionisiaca narra un mismo hecho, que se repite en la Tebas de Cadmo, en la Tracia de Licurgo, en el Orcómenos de Atamante, en Tirinto y en Argos con las hijas de Preto. Una familia real se niega a aceptar la divinidad de Dioniso y se opone al culto báquico; el dios la castiga enloqueciendo a las mujeres y destrozando a los descendientes masculinos de la familia, descuartizados por sus madres delirantes.⁸²

Las hijas de Minias, las *míniades*, asesinan a uno de sus hijos; las *prétides*, hijas de Preto y hermanas de Megapentes, personaje arquetípico que desafía a los dioses,⁸³ asesinan a sus hijos y luego se destierran ellas mismas; las de Cadmo, embriagadas por el poder del dios, descuartizan a Penteo, hijo de Ágave. En cada una de las ocasiones se trata de tres mujeres. Estos tríos femeninos, sin embargo, no carecen de pecado, pues cada una ejercita la impiedad al no aceptar la invitación que Dionisos hace para acercarse a los rituales báquicos. No obstante, aunque las míniades y las prétides han ignorado ignominiosamente a la encantadora muchacha en la cual Dionisos se ha transfigurado, las hijas de Cadmo van más allá: siendo de la misma sangre que el dios, dudan de su naturaleza divina de Dionisos y de la legitimidad de la relación de Sémele con Zeus. Por otra parte, mientras las hijas de Cadmo tienen nombres establecidos que no cambian en las versiones del mito ni en sus adaptaciones a otro género, los nombres de las míniades y las prétidas sí “varían en la tradición, señal segura de que en un principio sólo se indicaba su número. Pueden haber sido también dos y quizá sólo se convirtieron en tres por adaptación a las mineidas y a las tres hijas de Cadmo que en Tebas opusieron resistencia a Dionisos [*sic*]”.⁸⁴

El mito que resalta es el de Tebas, por la cercanía del dios con sus víctimas sacrílegas. Cadmo, esposo de la semidiosa Harmonía, hija de Afrodita y excelso regalo para él, tuvo un hijo, Polidoro, y cuatro hijas: Ágave, Ino, Autónoe y Sémele, madre de Dionisos. Mientras que Ino, como Sémele, se convierte en diosa por ser una de las nodrizas más importantes del joven dios y sube al cielo con el

⁸¹ Grimal, p. 323.

⁸² Carlos García Gual y Luis Alberto de Cuenca y Prado (intrs., trad. y ns.), *Bacantes*, en Eurípides, *Tragedias III*. Gredos, Madrid, 1ª ri., 1985, vol. 3, p. 330.

⁸³ Kerényi, *ed. cit.*, p. 135.

⁸⁴ *Idem*.

nombre de “Leucótea”,⁸⁵ la importancia de las otras dos hermanas radica en la maternidad: Ágave es madre de Penteo; el hijo de Autónoe es Acteón, quien a su vez protagoniza un mito en el que interviene la diosa Ártemis. Estando Acteón cazando un día en el Citerón, se encontró con un manantial donde se bañaba desnuda la virginal Ártemis. Ofendida por la invasión de su privacidad, la diosa –quien puede haberlo transformado también en ciervo; esta metamorfosis no es constante en los recuentos del mito– volvió en su contra a sus cincuenta perros de caza, que lo despedazaron y devoraron. Autónoe fue la responsable de encontrar los miembros perdidos de su hijo⁸⁶ después de que los perros, confundidos, lo buscaran por todo el bosque y lo llenaran con sus gemidos de desesperación. Existe otra versión, bastante menos famosa y dramática, que atribuye la muerte del joven a Zeus debido al intento de Acteón para conquistar a Sémele.⁸⁷

La suerte de Penteo es paralela. Hijo de Equión y Ágave, se convierte en “el prototipo del impío castigado por su orgullo”.⁸⁸ Llegado Dionisos a tierras tebanas, no quiere el joven rey admitirlo, por lo que recibe el castigo de ser descuartizado por las ménades. Ágave, en una triste ironía para el protagonista, encabeza el grupo de asesinas, siendo ella misma la primera en arrancar uno de sus miembros. Penteo, como rebelde ante los dioses nuevos y representante del conservadurismo tradicional, tiene impreso en su nombre su destino: trágicamente, recibe el nombre de “el hombre sufriente”; Así lo hace notar Dionisos en *Bacantes*: “[Dionisos] No sabes ya lo que dices, ni lo que haces, ni quién eres. / [Penteo] Soy Penteo, hijo de Ágave y de Equión, mi padre. / [Dioniso] Hasta por tu nombre estás predispuesto a la desgracia”,⁸⁹ al igual que el adivino Tiresias: “¡Temo que Penteo cause una pena tremenda en tu casa, Cadmo! No hablo por don profético, sino por los hechos. Porque locuras dice, como un loco”.⁹⁰

Las investigaciones en torno al mito de Penteo explican con bastante puntualidad la naturaleza del nombre del joven. Es el héroe de su propio mito, y camina con seguridad hacia su destino trágico, destino que cree va a ganar: el nombre le viene de maravilla, pues el sufriente fracasa en su campaña contra el furor orgiástico de Dionisos al instaurarse en tierra tebana el culto al dios del vino; y fracasa también en su vida y su poderío al ser muerto por las bacantes. Kerényi comenta, sin embargo, que el nombre del héroe significa un sufrimiento temporal, pues triunfa sobre él: si bien en el mito se convierte en adversario del dios, en un principio Penteo se emparentaba figuralmente con Dionisos.⁹¹ De ahí la escena de descuartizamiento del personaje, que muere de forma idéntica al dios,

⁸⁵ Grimal, p. 79.

⁸⁶ Kerényi, *ed. cit.*, p. 175.

⁸⁷ Grimal, *ed. cit.*, p. 6.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 421.

⁸⁹ Eurípides, *Bacantes* 506-508.

⁹⁰ *Ibid.* 367-369.

⁹¹ Kerényi, p. 61.

y la ingesta de su carne; de ahí también la naturaleza de sus transformaciones en *Bacantes*: en el momento que las ménades ven a Penteo sobre el abeto, el coro profiere en tono de duda acerca del joven rey: “¿Quién es espía de las montaraces Cadmeas? Al monte, al monte, ha venido, ha venido ¡Oh bacantes! ¿Quién le ha dado a luz? ¡Porque no ha nacido de sangre de mujeres, sino de alguna leona o del linaje de las Gorgonas de Libia!”;⁹² eventualmente se transforma en un ternero: “Joven es el ternero. Hace poco que bajo su melena de suave crin su mejilla se cubre de la primera barba”, dice Ágave; para finalmente ser convertido de nuevo en un león por la boca de su madre: “Y Penteo, mi hijo, ¿dónde está? Que coja una escalera de firmes apoyos y la levante en el palacio, para que cuelguen con clavos en los triglifos esta cabeza de león que yo cacé y le presento”.⁹³ La transformación de Penteo a los ojos de las ménades empata de manera evidente con el propio Dionisos, quien en los momentos de peligro se transfigura en distintos animales.

Con el final de su recorrido, Dionisos instauro su culto en todo el mundo, siendo capaz así de ascender al cielo donde tomaría su lugar “a la derecha de Zeus como una de las doce grandes deidades”;⁹⁴ no obstante, el joven dios desciende a los infiernos para recuperar a Semele y hacerla subir a su lado al Olimpo. Habiendo bajado al inframundo, luego de pedir ayuda a Prosimno –quien como recompensa hubo de pedirle al dios favores sexuales, satisfechos hasta después de su muerte gracias a los poderes metamórficos del dios: a Prosimno lo convierte en una planta similar al falo, a la que se entrega en la penetración–,⁹⁵ Hades determina la libertad de Semele a cambio del sacrificio de algún objeto amado por el dios. “Entre sus plantas predilectas, el dios cedió el mirto, y tal es el origen, según se dice, de la costumbre que tenían los iniciados en los misterios dionisíacos de coronarse la frente con mirto”.⁹⁶ Dionisos entonces se transforma en dios de la segunda generación del Olimpo⁹⁷ y es acompañado por Tione, nuevo nombre divino de su madre.⁹⁸

El papel de la madre es fundamental en los mitos dionisíacos. En primer lugar, su importancia reside en Semele, fulminada por el rayo y recuperada de los infiernos como representante del amor entre madre e hijo. En segundo lugar, y donde el mito adquiere un valor excepcional, es en el papel de las nodrizas. Mientras huía de la ira de Hera, Dionisos fue atendido y protegido por muchas mujeres –y por su maestro Sileno, por supuesto–: Ino, Temis, Rea. Siendo un bebé fueron las nodrizas quienes cuidaron de él, pero como adulto no dejaron su papel. Aparte de atender al dios, las ménades “llevaban en sus brazos un cervatillo o lobeznos salvajes, y les daban su blanca leche todas aquellas que de un

⁹² Eurípides, *Bacantes* 985-993.

⁹³ *Ibid.* 1210-1215.

⁹⁴ Graves, *ed. cit.*, p. 138.

⁹⁵ Grimal, *ed. cit.*, p. 139.

⁹⁶ Graves, *ed. cit.*, p. 141.

⁹⁷ Grimal, *ed. cit.*, 139.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 476.

reciente parto tenían aún el pecho rebosante y habían abandonado a sus recién nacidos”,⁹⁹ mientras que se entretienen cuando, como dice el mensajero, “¡Arrebatan de las casas a los niños!”.¹⁰⁰ Las ménades no dejan de ser madres, incluso en trance: “Y Penteo, mi hijo, ¿dónde está?”,¹⁰¹ urge Ágave.

Ahora bien, Dionisos tiene, como el resto de los dioses, objetos que lo representan con puntualidad. Respecto a los animales, ya se ha visto que el toro es una clara manifestación de su personalidad; en *Bacantes*, Eurípides recurre a una de las más interesantes interpretaciones que se le han hecho: cuando Penteo lo atrapa, resulta que no ha capturado al dios, sino a un toro: “Conque junto a los establos se encontraba un toro, allí donde nos llevaba para encerrarnos; y fue a éste al que le echaba los lazos en torno a sus patas y pezuñas, resoplando de furia, emanando sudor de todo su cuerpo, con los dientes hincados en los labios”.¹⁰² Señala Otto que los animales que lo acompañan configuran en partes la naturaleza del dios: algunos son símbolos de fertilidad y del placer fecundador, como el toro y el macho cabrío; otros son el emblema de su sanguinario poder, como el león y la pantera.¹⁰³ Así, las acciones imputadas al toro son las mismas que se atribuyen a Dionisos, pues se le encuentra “andando, pastando o descansando, o bien en situación de sumo peligro, perseguido, atacado o desgarrado por fieras, y muriendo por último en la agonía”.¹⁰⁴ Por ejemplo, Dionisos se mantiene totalmente sereno en la obra e incluso se deja atrapar con la intención de confundir a Penteo, a pesar de presentarle después a un toro: “Yo estaba allí sentado y le miraba sereno”.¹⁰⁵

El león se muestra como el emblema de su poder: magnífico, gigantesco, esplendoroso. En más de una ocasión Dionisos se transforma, pues cada vez que se siente en peligro, pelea mediante sus metamorfosis y gana. En *Bacantes*, el coro de ménades lo llama: “¡Muéstrate a mi vista como un toro o un dragón, de muchas cabezas o como un león que resopla fuego!”,¹⁰⁶ mientras que la caza de un supuesto león, ilusión que mantiene Ágave hasta el final de su locura, resulta espectacular porque el animal representa la fuerza y la vigorosidad. La serpiente es otro de los elementos importantes del dios que Eurípides utiliza en la obra. Introduciéndolas al vestido de las bacantes, las pone en una relación de similitud con el dios que ha nacido y al que sirven deseosas: “Lo dio a luz, cuando las Moiras cumplieron el plazo, al dios de cuernos de toro. Y lo coronó con coronas de serpientes. Desde entonces las ménades, nodrizas de animales salvajes, se ciñen tal presa a sus cabellos trenzados”.¹⁰⁷

⁹⁹ Eurípides, *Bacantes* 699-704.

¹⁰⁰ *Ibid.* 755.

¹⁰¹ *Ibid.* 1213.

¹⁰² *Ibid.* 618- 622.

¹⁰³ Otto, *ed. cit.*, pp. 83-84.

¹⁰⁴ Kerényi, *ed. cit.*, p. 89.

¹⁰⁵ Eurípides, *Bacantes* 623.

¹⁰⁶ *Ibid.* 1016-1019.

¹⁰⁷ *Ibid.* 101-104.

Perséfone fecundada de Zagreo por Zeus es tomada por el dios en forma de serpiente,¹⁰⁸ y Dionisos, nacido con cuernos coronados de serpientes,¹⁰⁹ mantiene esta animalización para escapar de sus enemigos más dificultosos.

Dionisos es también el dios de los árboles.¹¹⁰ La vid y la hiedra, tal vez las más famosas, son dos de las plantas consagradas a él. Su relación con el vino y, por lo tanto, con la vid es obvia; la hiedra, por su parte, se encuentra un poco más oculta, aunque aparece en todo lugar durante los cultos, los mitos, y los vestuarios de las ménades. La hiedra corona al dios en casi todas sus representaciones, y es también la que se encuentra como adorno en las cabezas de su ejército femenino. El contraste entre ambas plantas es mera poesía: “La vid ebria de luz es hija del calor y da luz al ígneo torrente que inflama el cuerpo y el alma. La hiedra en cambio parece ser de naturaleza fresca, e incluso la esterilidad y la falta de utilidad de sus ramas umbrías hacen pensar en la noche y la muerte”.¹¹¹ Dionisos adorna con la vid la tumba de su madre¹¹², mientras las ménades ruegan que sea el mismo dios quien las corone de la mágica hiedra y envuelva con la misma los tirsos, volviéndose así posesas de su furor báquico.¹¹³

Ahora bien, el carácter cálido y frío de estas plantas es importante para el mito. Dionisos es un ser pasional nacido del muslo de Zeus, pero es capaz de mantenerse sereno mientras brinda la locura al resto de los personajes dionisiacos. La hiedra, planta helada, es justamente la responsable de proteger al niño Dionisos de las llamas de su padre; se le atribuye el poder mágico de calmar los efectos del alcohol, lo que invita a sus seguidores a cubrirse con la protección de la planta.¹¹⁴ Otra de las plantas dionisiacas es el pino, “árbol sagrado de Dioniso”,¹¹⁵ del cual sacan las bacantes la madera para sus tirsos y el fruto con el cual adornarlos: la piña seca. En *Bacantes*, es clara la importancia del pino: a partir de él pueden las ménades atrapar a Penteo, el espía, y descuartizarlo. Dionisos puede doblar un árbol desde su punta y llevarlo hasta el suelo, siendo capaz así de subir al joven rey a la copa: “después de encaramar a Penteo sobre las ramas del abeto, dejaba erguirse entre sus manos el tronco hacia lo alto, poco a poco, cuidando de no desazonar a Penteo”,¹¹⁶ cuenta el mensajero. El poder que la locura confiere a las ménades les permite arrancar de cuajo el árbol y hacerse de su

¹⁰⁸ Frazer, *ed. cit.*, p. 446.

¹⁰⁹ Graves, *ed. cit.*, p. 134.

¹¹⁰ Frazer, *ed. cit.*, p. 445.

¹¹¹ Otto, *ed. cit.*, p. 115.

¹¹² Eurípides, *Bacantes* 10-12.

¹¹³ *Ibid.* 710-712.

¹¹⁴ Otto, *ed. cit.*, p. 115.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 117.

¹¹⁶ Eurípides, *Bacantes* 1070-1072.

víctima: “Ellas incontables manos aplicaron al tronco del abeto y lo desgajaron del suelo”.¹¹⁷ Otras plantas dionisiacas son el higo y el mirto, regaladas al inframundo.

Los mitos de Dionisos contienen el sacrificio como un elemento esencial. La tradición ha dictado que en el dios del vino se encuentra la génesis no sólo de la bebida embriagante, sino también del género trágico. Tanto las muertes rituales de Dionisos como de sus amantes y opositores son el castigo al delincuente que *desconoce* cometer la transgresión: el hijo ilegítimo que, en su inocencia, se sienta en el trono; el rey que, sin quererlo, emborracha a sus invitados al compartir el vino; los reyes que se levantan contra el dios en una fe ciega por impedir su paso. Cada uno de los personajes dionisiacos “comparte un destino que en el futuro –después de sufrir el propio destino, el destino del macho cabrío, del *tragos* que padece en una ceremonia fija el cruel juego que la vida juega con los seres vivos– se llamará destino ‘trágico’”.¹¹⁸ Del destino trágico de los ciegos héroes dionisiacos parece haber surgido la creación que incluiría, como principio fundamental de lo que se convertiría e institucionalizaría como la tragedia griega, el mito que recrear y una explicación para el mismo. La última residiría en el castigo del animal transgresor que devoraba o destruía lo que no debía,¹¹⁹ mientras que el primero contaba que el sacrificio se producía por la orden del dios, quien no únicamente se regocijaba en la violencia infligida contra su opositor, sino que recibía el mismo castigo al asimilar su contrario un papel parecido, de características casi idénticas. Así, se ha considerado que la lucha entre el destino y la naturaleza mediante el desdoblamiento del dios del vino ha sido el argumento central de la tragedia griega.

Esta interpretación del nacimiento del género ha sido tan apoyada como vituperada. Puede localizarse fácilmente en la *Poética*: Aristóteles señala que los dos géneros dramáticos griegos, la tragedia y la comedia, habían nacido como una improvisación, la primera “gracias a los que entonaban el ditirambo, y la otra, a los que iniciaban los cantos fálicos”.¹²⁰ Ésta es una de las opiniones más populares: Petrie comenta que el ditirambo, “del que poco a poco brotó la tragedia, era un canto festivo en honor de Dionysos”,¹²¹ que parecía ser presentado por un coro a cargo de entonadores,¹²² personajes “que inician el canto, lo introducen y se enfrentan así al coro que responde”.¹²³ Señala, no

¹¹⁷ *Ibid.* 1111-1112.

¹¹⁸ Kerényi, *ed. cit.*, p. 222.

¹¹⁹ Según Kerényi, las cabras podían ser sacrificadas en honor al dios como un castigo al animal que, habiendo sido tentado, había profanado los sarmientos consagrados al dios (*ed. cit.*, p. 176).

¹²⁰ Aristóteles, *Poética* 1449a, 11-12, en *Poética de Aristóteles* (trad. Valentín García Yebra). Gredos, Madrid, 3ª ri., 1999, p. 137 [“Biblioteca Románica Hispánica”, 8].

¹²¹ A. Petrie, *Introducción al estudio de Grecia* (trad. Alfonso Reyes). FCE, Ciudad de México, 9ª ri., 1978, p. 150 [Colección Breviarios, 121].

¹²² Albin Lesky, *La tragedia griega* (trad. Juan Godó Costa y pról. José Alsina). Labor, Barcelona, 1966, p. 52 [Colección Nueva Labor, 17].

¹²³ Lesky, “Los comienzos del drama”, en *Historia de la literatura griega* (trad. José María Díaz Regañón y Beatriz Romero). Gredos, Madrid, 4ª ri., 1989, p. 250.

obstante, un origen más de la tragedia: ha evolucionado desde lo satírico y posteriormente se dignificó al ajustarse al metro yámbico.¹²⁴ Esta dignificación parece haber sido obra del poeta Arión: ha querido la tradición reconocerlo como el inventor del ditirambo e impulsor de la tragedia, aunque Lesky destaca que su verdadera aportación fue lograr que los entonadores y el coro representaran los ditirambos vestidos de sátiros,¹²⁵ uniendo así el carácter festivo que señala Aristóteles en su segunda determinación del género con los cantos ritualistas en honor a Dionisos.

Los ditirambos evolucionaron a la tragedia. La relación directa se traduce en la *tragodia*, palabra que ha tenido mil y una traducciones; cada una de ellas aporta un origen distinto al género. Kerényi considera que la palabra, con precisión, debe traducirse como “canto con motivo del macho cabrío”,¹²⁶ significando esto que ha cambiado la víctima ritual en el culto a Dioniso: si antes era un toro, ahora es un macho cabrío, al cual se le canta al momento de su agonía en honor al dios. Harris, por otra parte, propone que la palabra *tragodia* ni siquiera se deriva de *tragos*, cabra, sino de *trogos*, “espelta”,¹²⁷ fundamentando así su teoría de Dionisos como dios de la cerveza de la cerveza en Creta. Petrie traduce el término como “canto de los chivos”,¹²⁸ y atribuye el nombre a los coros cíclicos masculinos que, representantes del cortejo del dios y vestidos de machos cabríos, entonaban el ditirambo y recitaban sus aventuras. Una versión bastante más radical es la de Wrinkler, quien sugiere como traducción “canción de los machos cabríos” y argumenta que dicha canción era entonada por un coro trágico formado por jóvenes efebos, de entre dieciocho y diecinueve años, como rito de pasaje ante el corifeo.¹²⁹ Arguye para este efecto que el término *tragos* “was a colloquial term for boys going through puberty”.¹³⁰ Lesky, sin señalar una traducción para el término griego, expone que *tragos* podría venir no del sacrificio del macho cabrío, sino de éste considerado como premio para el cantante ganador en las diversiones campestres áticas.¹³¹

La evolución del ditirambo a la tragedia tiene, aparte de su relación señalada con el macho cabrío, una explicación histórica y social en la que coinciden varios autores. Así como Pisístrato pidió ediciones definitivas de las grandes obras de Homero, instituyó nuevas fiestas: las Grandes y Pequeñas Dionisias.¹³² Entre el 536 y 533 a. C., fue representada la primera tragedia.¹³³ La tradición

¹²⁴ Aristóteles, *Poética* 1449a, 19-22.

¹²⁵ Lesky, *Historia...*, ed. cit., p. 251-252.

¹²⁶ Kerényi, ed. cit., p. 220.

¹²⁷ Graves, ed. cit., p. 140.

¹²⁸ Petrie, ed. cit., p. 155.

¹²⁹ Ian C. Storey and Arlene Allan, “The Greek Tragedy”, in *A Guide to Ancient Greek Drama*. Blackwell, Oxford, 2005, p. 74.

¹³⁰ *Idem*.

¹³¹ Lesky, *La tragedia...*, ed. cit., p. 54-55.

¹³² Sarah B. Pomeroy, Stanley M. Burstein et al., *La antigua Grecia. Historia política, social y cultural* (trad. Teófilo de Lozoya). Crítica, Barcelona, 2011, p. 203.

¹³³ Lesky, *La tragedia...*, ed. cit., p. 62.

dicta que fue en el 534,¹³⁴ siendo así la tragedia uno de los géneros nacidos en una fecha específica, y fue puesta en la escena por Tespis bajo la protección oficial.

Como puede observarse, existe no sólo una relación entre la tragedia y Dionisos, sino una importante conexión entre el género trágico y la tiranía en Atenas; pues corresponde al penúltimo tirano la creación de las fiestas en honor al rey y la posterior institución de la tragedia como uno de los cultos incluidos en las celebraciones, reservados los días once a trece de las fiestas para representaciones dramáticas. Cada uno de los días de celebración se destinaba a un dramaturgo distinto, quien tenía que presentar tres tragedias –no tenía que tratarse de una trilogía, aunque muchos tragediógrafos, entre ellos Esquilo, sí llegaron a practicarlas– y un drama satírico. Las representaciones funcionaban como un certamen, y el dramaturgo ganador se hacía no sólo del reconocimiento, sino también de un premio monetario. Hay, no obstante, estudiosos más románticos que omiten las reformas culturales de Pisístrato y atribuyen la introducción de la tragedia a la democracia, que ha tomado a Dionisos Eleusino, el “Liberador”, como “the ‘patron god’ of the new democracy, which was now ‘free’ of tyrants”.¹³⁵ Así, los eruditos helenísticos ven el origen histórico de la tragedia en las costumbres pueblerinas áticas, y a Clístenes de Sición, “abuelo materno del Clístenes ateniense”,¹³⁶ el reformador, como aquél que instituyó el culto a Dionisos y permitió el desarrollo de la tragedia. Estando en lucha con Argos, el deseo de Clístenes era perjudicar el culto en Sición a Adrasto, héroe argivo, quien tenía en la plaza un coro que honraba con cantos sus sufrimientos. Para lograr afectar esa tradición, Clístenes trasladó desde Tebas el culto a Melanipo, enemigo mortal de Adrasto, suplantó con el primero a este último y asignó los coros al dios Dionisos, quedando así instituido su culto y permitiendo que el pueblo campesino comenzara a cobrar relevancia. La introducción y aceptación del dios del vino se convirtió en una regla, mientras que se enfrentaba con carácter contestatario a los burgueses que antes habían sido nobles: “Precisamente por este hecho debe comprenderse que ahora creciera en importancia el dios, que no es un aristocrático dios olímpico, que pertenece a todos los hombres, y especialmente a los campesinos”.¹³⁷

En 534 a. C. parece encontrarse la primera representación trágica con la obra de Tespis. Antes de él, se efectuaban representaciones parateatrales: uno de los entonadores subía al altar, donde un animal era sacrificado, y posteriormente se entablaba un diálogo: ¿acaso, pregunta Kerényi, el coro inquiría al sacrificador por qué había matado al dios, encarnado en el animal sobre el altar?¹³⁸ En la víctima sacrificial pudo haberse visto el dios en primera instancia, para cambiar, en la tragedia, al

¹³⁴ Storey, *ed. cit.*, p. 76.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 77.

¹³⁶ Lesky, *Historia...*, *ed. cit.*, p. 254.

¹³⁷ Lesky, *La tragedia...*, *ed. cit.*, p. 61.

¹³⁸ Kerényi, *ed. cit.*, p. 225

enemigo:¹³⁹ la representación se volvía seria, como sugiere Aristóteles; los hechos, trágicos. Habría bastantes más artistas después, pues la producción dramática aumentó de inmediato en el siglo V,¹⁴⁰ y cada uno contribuía con algo nuevo hasta convertirse en el *arte total de los griegos*: “en ella se condensan múltiples medios de expresión artística (lenguaje musical, gestual, hablado...) y numerosos elementos participantes (espectadores, coro, actores, personajes míticos que estos encarnan, etc.)”.¹⁴¹

Señala Luis Maldonado la existencia en más de una cultura de una divinidad a la que denomina “dema”, “que ha sido sacrificada, despedazada y enterrada en el mundo. Bajo la tierra se transforma en una fuerza importante para la vida, sobre todo para hacer que surjan del suelo aquellas plantas de las que el hombre depende para su subsistencia”.¹⁴² Murray, por su parte, cataloga a Dionisos como un “demonio de la tragedia, es uno de estos Dioses Mortales y Renacientes, como Atis, Adonis y Osiris”.¹⁴³ Al respecto, hace coincidir las fases del héroe trágico con la figura dionisiaca, pues encuentra que Dionisos, el “Dios Moribundo”, tuvo en su mito seis etapas: la primera, es el *Combate entre el Demonio*, donde el dios del vino lucha contra un adversario –ha de entenderse que, por su poderío, el dios es el demonio–; la segunda fase es el *Desastre*, que viene en la forma perfecta del *Descuartizamiento*. Murray no especifica quién es el afectado por dicha violencia, si el dios o su oponente, aunque puede entenderse que es aquél en las etapas subsecuentes. La tercera se presenta en el traje del *Mensajero*, quien viene a anunciar las malas noticias; la cuarta etapa es inmediata a ésta, y se ve manifestada en la *Lamentación*, donde se confunden los cantos fúnebres con los de regocijo, que celebran el renacimiento del dios. La quinta etapa es el *Descubrimiento* de sus miembros que, al ser reconstruidos o fecundizados, terminan en la *Epifanía, Resurrección o Renacimiento* del dios asesinado.¹⁴⁴

En *Bacantes*, Eurípides retoma no sólo un tema ya explotado, sino que recurre a personajes arquetípicos trágicos: el *Dios*, en este caso, Dionisos; el *Rey Joven* que se le opone, en este caso, Penteo; el *Rey Viejo* y el *Profeta*, quienes poseen la sabiduría e intentan dirigir los pasos del nuevo rey. En cuanto al último personaje arquetípico, correspondiente a Ágave, se le ha denominado la *Mujer*.¹⁴⁵ Estas categorías pueden relacionarse exitosamente con el esquema que propone Murray

¹³⁹ *Idem.*

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 62.

¹⁴¹ Mariño Sánchez, *ed. cit.*, p. 124.

¹⁴² Luis Maldonado, *La violencia de lo sagrado. Crueldad “versus” oblatividad o el ritual del sacrificio*. Ediciones Sígueme, Salamanca, 1974, p. 41.

¹⁴³ Gilbert Murray, *Eurípides y su tiempo* (trad. Alfonso Reyes). FCE, Ciudad de México, 5ª ri., 1978, p. 50.

¹⁴⁴ *Idem.*

¹⁴⁵ Murray, *ed. cit.*, p. 144.

acerca de los mitos de Dionisos, pues los personajes funcionan como los ejecutantes de sus acciones. Por otro lado, y por poner un ejemplo, la tradición había alcanzado para entonces también a los pueblos griegos, quienes adoraban a Dionisos mediante ídolos del dios fabricado de la madera del abeto, árbol consagrado al dios, desde donde Penteo había espiado a las ménades.¹⁴⁶

El dios como personaje y motivo: *Bacantes* como paradigma

El episodio dionisiaco ha encontrado su expresión en la literatura grecolatina a través de la tragedia, aunque casi todas las piezas se han enfocado particularmente en el mito de Penteo: así, da comienzo con el *Penteo* de Tespis, “qui peut- être n'a jamais existé”.¹⁴⁷ Posteriormente, de mano de Esquilo, *Sémele o Portadoras de agua*, *Cardadoras de lana* y *Penteo*. Estas tres obras formaban una trilogía, mientras que tenía un drama satírico llamado *Las nodrizas de Dioniso*, donde parecía tratar al dios directamente.¹⁴⁸ En el 415, Jenocles derrotó a Eurípides con unas *Bacantes*, y el hijo de Sófocles, Iofonte, había escrito una obra titulada *Bacantes y Penteo*. Después se inserta en la tradición Eurípides y sus *Bacantes*, que presenta su hijo después de su muerte. Se desconoce en qué época Jenofonte escribe sus *Bacantes*, pero la línea continúa, a finales del siglo V, con Espíntaro y su obra titulada *Sémele fulminada*.¹⁴⁹ Aparte de las obras que explícitamente tratan a Penteo y abordan su muerte, se tiene constancia de otros ejemplos dramáticos que tomaban también temas dionisiacos, paralelos. Así, hay obras donde Licurgo es el protagonista trágico que se opone a la llegada del dios: Esquilo escribe una tragedia *Edonos*, *Basárides*, *Jóvenes muchachos* y, como drama satírico, *Licurgo*.¹⁵⁰ Poliframón, finalmente, tiene también un *Licurgo*, dentro de una trilogía homónima presentada en el 467 a. C.¹⁵¹ Otro ejemplo significativo es *Xantriae*, de Esquilo: no se tiene constancia si los protagonistas son las ménades o Penteo, pero sí se sabe que Hera aparece disfrazada de una sacerdotisa que pide limosnas y que puede haberse tratado no de una tragedia, sino de una sátira.¹⁵²

Contando el mito con una trayectoria realmente larga en la dramaturgia griega, Eurípides se atreve, al final de su vida, a recuperarlo; en una tragedia maravillosamente arcaica, explora el mito de Penteo y ajusta los hechos según su antojo, llevándola a su máxima perfección y convirtiéndola en una verdadera catarsis que purga las grandes desgracias. La naturaleza arcaica de *Bacantes* reside en dos puntos fundamentales: en primer lugar, la predominancia del coro, que ya había perdido toda

¹⁴⁶ Eurípides, *Les bacchantes* (trad. Henri Grégoire et Jules Meunier). Les Belles Lettres, Paris, 12^a ed., 1993, vol. VI, t. II, p. 20 [“Collection des Universités de France”].

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 22.

¹⁴⁸ García Gual, *ed. cit.*, p. 330.

¹⁴⁹ Eurípides, *Les bacchantes*, *ed. cit.*, p. 22-23.

¹⁵⁰ García Gual, *ed. cit.*, p. 330.

¹⁵¹ Eurípides, *Les bacchantes*, *ed. cit.*, p. 22.

¹⁵² Atsma, *ed. cit.*

importancia dentro de la dramaturgia de Eurípides; en segundo lugar, el tema al que se ha recurrido, es decir, la presencia del dios del vino en la escena griega.¹⁵³ Siendo el Teatro de Dionisos uno de los templos más prácticos para el culto del dios, su asistencia al ritual propio contrasta espectacularmente con el “hermoso asiento de piedra para el sacerdote de Dioniso y un altar del dios en el centro, donde se movía el coro”.¹⁵⁴ Este agónico personaje trágico no solamente vuelve a hacerse cargo de las cinco intervenciones corales establecidas en el inicio de la tragedia, sino que conversa con los personajes, pesa sobre ellos y, sobre todo, en el autor: la obra recibe el nombre de su coro, las mujeres tebanas, “las mismas esposas e hijas de los ciudadanos”¹⁵⁵ que han salido de sus hogares en una posesión frenética para adorar al dios. Otro aspecto arcaizante de Eurípides en *Bacantes* radica en su uso métrico: siendo el yambo el metro tradicional para la tragedia, escribe sus diálogos en una serie de tetrametros trocaicos, mezclados con una recuperación del metro dórico para introducir los versos líricos.¹⁵⁶

El prólogo (vv. 1-73),¹⁵⁷ puesto en boca del dios, presenta a Dionisos llegado de su viaje. Convoca a las mujeres tebanas a la cima del monte Citerón para celebrar con él ritos orgiásticos –“A Tebas, la primera en esta tierra helénica la he alzado con mi grito, ciñendo a su cuerpo la piel de corzo y poniendo en su mano el tirso, dardo de yedra”.¹⁵⁸ Conocedor de las puritanas costumbres de Penteo, toma a las mujeres como venganza contra la familia de Sémele, pues ha manchado su nombre con falsas historias de su concepción y busca encontrar el castigo a sus opositores defendiendo el honor de su madre e instituyendo su culto, pues “es que la ciudad ésta ha de aprender de una vez, aunque no quiera, que ella no está iniciada en las ceremonias báquicas”.¹⁵⁹ El párodo (vv. 64-169) está a cargo del coro, que es invitado a entrar “por la peculiar relación entre el dios y sus adoratrices, que lo componen”,¹⁶⁰ así, grita Dionisos antes de dejar el lugar al coro: “Y yo, yéndome con las bacantes que están en los valles del Citerón, participaré de sus danzas”.¹⁶¹ La historia de Dionisos como hijo de Sémele y nacido de Zeus es contada por el coro, disfrazado con los femeninos hábitos rituales del dios, blandiendo los tirsos a la vez que danzan en la escena.¹⁶² Esta primera intervención se caracteriza por la marcada importancia de la maternidad pues, así como explican al espectador el papel de Sémele

¹⁵³ García Gual, *ed. cit.*, p. 327.

¹⁵⁴ Jacqueline de Romilly, “El género trágico”, en *La tragedia griega* (trad. Jordi Terré). Gredos, Madrid, 2011, p.16.

¹⁵⁵ Valdés Guía, *ed. cit.*, p. 53.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 327.

¹⁵⁷ En adelante utilizaré la disposición versal que anotan García Gual y Cuenca y Prado en *ed. cit.*, pp. 338-340.

¹⁵⁸ Eurípides, *Bacantes* 24-26.

¹⁵⁹ *Ibid.* 39-41.

¹⁶⁰ García Gual, *ed. cit.*, p. 350.

¹⁶¹ Eurípides, *Bacantes* 62-64.

¹⁶² García Gual, *ed. cit.*, p. 328.

en la historia del dios, dejan también en claro la fuerte relación entre las mujeres y el dios al recurrir a las nodrizas como punto clave. Así pues, exclaman sobre Tebas: “¡Oh Tebas, nodriza de Sémele, coróname con yedra!”¹⁶³ intentando levantar al resto del pueblo, que serán admitidos sin más en los cultos báquicos al formar la patria de la madre del dios. Las integrantes se comparan a sí mismas con una potranca que, brincando, celebra junto a su madre: “Alborozada entonces, como la potranca junto a su madre en el prado, avanza su pierna de raudo paso en brincos la bacante”.¹⁶⁴

Durante el episodio uno (vv. 170-369) aparecen los varones de Tebas: Tiresias sale a escena, mofándose de sí mismo y de Cadmo, pues han decidido unirse al séquito báquico. Ya desde entonces Eurípides propone a los dos ancianos como los únicos sabios de la ciudad, debido a que sólo ellos entre los hombres han decidido acercarse a la doctrina báquica; constantemente Cadmo alaba la sabiduría del ciego profeta y la asimila con su vejez: “¡Queridísimo amigo, apenas la oí he reconocido tu voz, sabia y de hombre sabio, desde dentro de la casa! [...] ¡Sé tú mi guía, Tiresias, un viejo de otro viejo! Ya que tú eres sabio”.¹⁶⁵ La divergencia entre la vejez como sinónimo de sabiduría y la juventud encadenada a la ingenuidad se transforma en uno de los ejes de la tragedia de Eurípides. Las tradiciones mismas terminan formando parte de esa dualidad: al verlas amenazadas, Tiresias comenta a su compañero: “Ningún argumento las derribará por los suelos, por más que lo sabio resulte invención de los ingenios más elevados”;¹⁶⁶ así, a esta visión se contrapone la de Penteo quien, como Dionisos, acaba de llegar a Tebas luego de una ausencia.

De inmediato comienza a quejarse de la intromisión del dios del vino, quien ha alborotado a las mujeres y las ha arrebatado de sus hogares por “fingidas fiestas báquicas”,¹⁶⁷ como las denomina el joven rey. Penteo, que, como señalan Storey y Allan, tiene una “youthful obsession with the world of sex”,¹⁶⁸ de inmediato supone no que están adorando al nuevo dios, sino que han encontrado en las orgías báquicas el perfecto pretexto para entregarse a los placeres de Afrodita, saciadas del vino que perturba los sentidos. En el menadismo, empero, no se encuentra la vocación a los placeres sexuales, sino todo lo contrario, pues “la dignidad y la intangibilidad son rasgos característicos de la Ménade, y [...] su furia nada tiene que ver con la lúbrica excitación”.¹⁶⁹ Frente a su abuelo y el viejo sabio, el joven rey declara sus planes para atrapar al extranjero que “... lleva una melena larga y perfumada de bucles rubios, de rostro lascivo, con los atractivos de Afrodita en sus ojos”,¹⁷⁰ y se ocupa en

¹⁶³ Eurípides, *Bacantes* 105-107.

¹⁶⁴ *Ibid.* 167-169.

¹⁶⁵ *Ibid.* 178-188.

¹⁶⁶ *Ibid.* 203-204.

¹⁶⁷ *Ibid.* 218.

¹⁶⁸ Storey, *ed. cit.*, p. 143.

¹⁶⁹ Otto, *ed. cit.*, p. 130.

¹⁷⁰ Eurípides 234-237.

predicar la palabra del nuevo dios y encantar a las mujeres para sacarlas de sus casas. Su plan es atraparle y cortarle la cabeza por ser un blasfemo que afirma el nacimiento de Dionisos del muslo de Zeus, pero el sabio ciego lo enfrenta explicándole cuáles son los dos principios fundamentales para la humanidad: “la diosa Deméter [...] sustenta a los mortales con los alimentos secos; y el que luego viene, con equilibrado poder, el hijo de Sémele. Inventó la bebida fluyente del racimo y se la aportó a los humanos”.¹⁷¹

El primer estásimo (vv. 370-433) funciona como transición para desvelar la acción del segundo episodio (vv. 434-518), donde se encuentra la esticomitia entre Penteo y el dios, precedida la lucha verbal, llena de un provocador contacto físico, por la introducción de un sirviente del rey. Éste presenta a Dionisos como el ser más manso del mundo, quien se ha entregado a la *justicia* incluso antes de que esta lo exigiera: “Sonriente se dejaba atar y conducir acá; estaba quieto, permitiéndome cumplir mi tarea con dignidad”.¹⁷² En el siglo XVIII, describe J. J. Winckelmann a Dionisos como la encarnación de una forma ideal de la belleza masculina del efebo:

En ella [el retrato que relata de Dionisos] modela con imágenes poéticas un tipo de corporalidad que y de expresividad caracterizada por constituir un tipo medio entre masculinidad y feminidad, entre inmadurez y madurez sexual, en un estado psíquico intermedio entre el sueño y el despertar. Adquiere su definición dentro de un esquema dual, en el que contrasta con el modelo de belleza representado por Apolo, que corporeiza la masculinidad ideal, en la que se funden la madurez y fortaleza con la jovialidad.¹⁷³

Así, incluye dentro uno de sus principios esenciales: la serenidad. En *Bacantes* funciona este rasgo como un elemento clave de contraste entre él y el joven Penteo quien, al contrario, es iracundo, pasional y rápido en su enojo y realización de sus caprichos. Tentado a encontrar la voluptuosidad de Dionisos, describe con precisión a la figura divina:

Veo que tu melena está desplegada, ¡no por el ejercicio de la palestra!, derramada al borde de tus mejillas, llena de atractivo erótico. Tienes una piel de cuidada blancura bien a propósito, ¡que no a los rayos del sol, sino bajo las sombras te dedicas con tu lindeza a perseguir a Afrodita!¹⁷⁴

¹⁷¹ *Ibid.* 274-280.

¹⁷² *Ibid.* 440-441.

¹⁷³ Mariño Sánchez, *ed. cit.*, p. 66.

¹⁷⁴ Eurípides 455-559.

La escena está cargada de un fuerte erotismo que no se disipa con el interrogatorio que le sigue; a pesar de la violencia con la cual trata el joven rey a su prisionero divino, éste no deja de mostrarse irónico, en una paradójica extensión de su serenidad mencionada:

[Dionisos] El propio dios me liberará, cuando yo quiera.

[Penteo] Sí, sí; apenas le llames, erguido entre las bacantes.

[Dionisos] Incluso ahora está presente aquí y ve lo que padezco.

[Penteo] ¿Pues dónde está? Al menos a mis ojos no está visible.

[Dionisos] Está conmigo. Tú no le ves porque eres impío.¹⁷⁵

Eurípides sugiere así un contraste más entre Tiresias y Penteo: el primero es ciego pero capaz de ver la llegada del nuevo dios, benefactor mas cruento y poderoso, digno de alabanza y veneración; el último, por su parte, cuenta con la capacidad de ver, pero no puede distinguir entre las sombras de su ceguera espiritual, causada por su racionalidad.

En el segundo estásimo (vv. 519-575) las ménades, reunidas ya en el monte Citerón tras haber escapado de las prisiones de Penteo, imploran por la llegada del dios. Suplican por su confort y buscan la venganza hiriendo el orgullo del joven rey, quien “ha nacido de una sierpe de antaño. Le engendró Equión, ¡monstruo salvaje!, a él no como hombre mortal, sino como a un gigante asesino, adversario de los dioses”.¹⁷⁶ El tercer episodio (vv. 576-861) relata el escape de Dionisos y la venganza que el dios efectuará sobre el rey tebano. A modo de anécdota, narra a sus seguidoras orgiásticas cómo se ha liberado a la vez que un terremoto asola el monte Citerón donde se recrean: “[Dionisos] ¡Estremece el suelo [*sic*] de esta tierra, soberano Terremoto! / [Coro] ¡Ah, ah! ¡Pronto el palacio de Penteo va a derrumbarse con estas sacudidas!”¹⁷⁷ Mientras el palacio se incendia como consecuencia del poder rotundo del terremoto, el impío Penteo se da cuenta de que tal vez el extranjero ha escapado, y “se precipita con su negra espada en la mano al interior del palacio”.¹⁷⁸ Nótese el símbolo fálico que porta Penteo en mano, la espada negra: empuñándola va a buscar al dios y empuñándola es burlado por él, pues Bromio “suscitó un fantasma en el patio. Penteo abalanzándose se lanzó sobre él y daba estocadas al aire brillante, mientras creía degollarme”.¹⁷⁹

Por su parte, en el palacio de Penteo, el primer mensajero da cuenta de la actitud reposada de las ménades: los tres coros femeninos se encontraban “Reclinadas al azar en actitud decorosa, y no,

¹⁷⁵ *Ibid.* 498-502.

¹⁷⁶ *Ibid.* 538-544.

¹⁷⁷ *Ibid.* 593-594.

¹⁷⁸ *Ibid.* 629.

¹⁷⁹ *Ibid.* 631-632.

como tú dices, embriagadas por el vino y el bullicio de la flauta de loto, retiradas a la soledad para perseguir en el bosque el placer de Cipris”.¹⁸⁰ Sumado a este escenario bucólico, una de las ménades muestra cómo el dios las ha capacitado para realizar ellas mismas milagros:

Una tomó su tirso y golpeó sobre una roca, de donde empieza a brotar, como de rocío, un chorro de agua. Otra hincó la caña en el suelo del terreno y allí el dios hizo surgir una fuente. Todas las que deseaban la blanca bebida, apenas escarbaban la hierba con las puntas de sus dedos, obtenían manantiales de leche. Y de los tirsos cubiertos de yedra destilaban dulces surcos de miel.¹⁸¹

El paisaje bucólico se transforma enseguida en un caos báquico: la ira de las ménades las transforma en energéticas perras rabiosas que persiguen a los varones campesinos que han perturbado su descanso; Penteo piensa en la venganza, pero Dionisos lo insta a calmarse: “Aunque he padecido males por tu causa, sin embargo te advierto que no debes alzar tus armas contra el dios, sino serenarte”,¹⁸² dice al hijo de Ágave.

Ante la negativa del rey tebano, Dionisos arma un complejo momento de tentación. A sabiendas de la lujuria de Penteo, quien en contraposición de Dionisos, presa de “un amor [que es] extático y lo une para siempre a la amada”,¹⁸³ se regocija en el deseo masculino clásico, “cuyos amoríos se extinguen con la mera posesión”,¹⁸⁴ el dios lo invita a llevar a cabo sus deseos: “¡Aah!... ¿Quieres verlas acostadas por el monte?”¹⁸⁵ Este es el punto clave de la locura de Penteo, desde donde ya no habrá vuelta atrás: los hechos comienzan a acelerarse en un reflejo de la decaída penteica. Desesperado, el hijo de Ágave accede a las propuestas del dios con tal de realizar sin demora sus intenciones, hasta ceder al otro extremo de los extremos discutidos en *Bacantes*, es decir, la sabiduría frente a la ingenuidad y el binomio hombre-mujer:

[Penteo] Llévame lo antes posible. Ya te reprocho la demora.

[Dioniso] Ponte entonces encima de tu cuerpo un vestido de lino.

[Penteo] ¿A qué viene esto? ¿Voy a pasar de hombre a mujer al fin?

[Dioniso] Para que no te maten, si te descubren como hombre.

¹⁸⁰ *Ibid.* 686-688.

¹⁸¹ *Ibid.* 705-711.

¹⁸² *Ibid.* 787-790.

¹⁸³ Otto, *ed. cit.*, p. 130.

¹⁸⁴ *Idem.*

¹⁸⁵ *Bacantes* 810.

[Penteo] De nuevo has hablado bien. ¡Sí, desde hace tiempo, eres un sabio!¹⁸⁶

De esta manera, se invierten los papeles. El hombre que razona se transforma en un ser servil, entregado a sus deseos, completamente hedonista; el dios de la locura, por su parte, se convierte en el sabio, quien conoce lo indicado y los pasos a seguir para obtenerlo. También los papeles del hombre y la mujer se invierten: Penteo, el hombre por excelencia que cataloga con desprecio a Dionisos como “afeminado” acepta con la sumisión que espera de las mujeres portar el vestido femenino. De hecho, es tanta su emoción en un momento ante la propuesta que no deja de preguntar a Dioniso cuáles serán los elementos de su disfraz:

[Dioniso] Yo extenderé sobre tu cabeza tu cabellera amplia.

[Penteo] Y el siguiente adorno de mi tocado, ¿cuál va a ser?

[Dioniso] Un peplo hasta los pies. Sobre tu cabeza se pondrá una diadema asiática.

[Penteo] ¿Alguna otra cosa más, después de éstas, me añadirás?

[Dioniso] Desde luego un tirso en la mano y la moteada piel de corzo.¹⁸⁷

Las ménades, por otro lado, tienen también una inversión de papel a lo largo de toda la obra. Siendo Grecia un mundo por excelencia centrado en la figura masculina, es revelador que ellas se levanten contra el sistema y se refugien, bajo el llamado del dios, en la montaña, cerca de la naturaleza. La fuerza que manifiestan es una contradicción a las supuestas capacidades de su sexo. Aristóteles advierte cómo en las tragedias han de crearse los caracteres para los personajes en base a ciertos requerimientos; uno de ellos es “que sea apropiado; pues es posible que el carácter sea varonil, pero no es apropiado a una mujer ser varonil o temible”,¹⁸⁸ lo que descubre la rebelión femenina: “Romper los lazos de los deberes conyugales y del decoro doméstico para seguir por cimas y picachos la antorcha del dios y llenas los bosques de gritos salvajes, para eso las llama Dioniso”.¹⁸⁹

El cuarto episodio (vv. 912-976) permite presencia la completa posesión de Penteo: el rey está totalmente bajo el influjo del dios y se comporta como si hubiese consumido la droga que buscaba prohibir en las tierras tebanas, embriaguez representada por medio de alucinaciones: “[Penteo] En este momento me parece ver dos soles, y una doble ciudad de Tebas, con sus siete puertas. Y tú me pareces un toro que ante mí me guía y que sobre tu cabeza han crecido cuernos. ¿Es que ya eras antes

¹⁸⁶ *Ibid.* 820-824.

¹⁸⁷ *Ibid.* 831-835.

¹⁸⁸ Aristóteles, *Poética* 1454a, 24.

¹⁸⁹ Otto, *ed. cit.*, p. 132.

una fiera? Desde luego estás convertido en toro”.¹⁹⁰ Llevándolo hacia el bosque, el dios no permite que salga de la ilusión en que se ha sumido: “[Dionisos] Aquellos tus pensamientos de antes no eran sanos, ahora tienes los que te convienen”.¹⁹¹ Debido al triunfo dionisiaco sobre el mortal, el dios se permite crueles juegos irónicos donde la figura maternal se vuelve esencial y explicativa y donde el valor del “salvador” se invierte:

[DIONISO] Y de allí te reconducirá aquí otro.

[PENTEIO] ¡Mi madre será!

[DIONISO] Como un ejemplo para todos.

[PENTEIO] Para eso voy.

[DIONISO] Te traerán en volandas...

[PENTEIO] ¡Aludes a una posición delicada para mí!

[DIONISO] En los brazos de tu madre.

[PENTEIO] ¡Incluso harás que me trate con mimos!

[DIONISO] ¡Y con qué mimos!

[PENTEIO] ¡Consigo lo que me merezco!¹⁹²

Para el espectador es evidente que Penteo camina a su muerte. Hasta el último momento, Dionisos no deja de desdoblarse: ya como un toro que se duplica en la percepción, ya como un fantasma al que decapita Penteo, ya como un guerrero afeminado; aun entonces, cuando conduce a su enemigo al patíbulo, se piensa también como Bromio: “Y el vencedor seré yo, y Bromio”.¹⁹³

Durante el cuarto estésimo (vv. 977-1023) ocurre el asesinato y desmembramiento de Penteo: entre los gritos exaltados de las ménades, el sacrificio ritual toma parte mediante la imaginada metamorfosis del rey tebano: “¡Muéstrate a mi vista como un toro o un dragón, de muchas cabezas o como un león que resopla fuego!”,¹⁹⁴ urge el coro. El último episodio (vv. 1024-1152) incluye el lance patético que permite clasificarla como tal por sus consecuencias infaustas; después de que Penteo se ha internado en las montañas con Dionisos, su siervo vuelve y relata la muerte de su amo. Habiendo acomodado a Penteo en lo alto de un abeto, el extranjero desaparece de la vista del siervo, quien escucha desde el cielo la voz del dios: “¡Ah, jóvenes mujeres, os traigo al que intenta burlarse de

¹⁹⁰ Eurípides, *Bacantes* 919-922.

¹⁹¹ *Ibid.* 947-948.

¹⁹² *Ibid.* 966-971.

¹⁹³ *Ibid.* 976.

¹⁹⁴ *Ibid.* 1016-1019.

vosotras y de mis ritos! ¡Castigadle ahora en venganza!”¹⁹⁵ El relato se torna entonces no grotesco ni sangriento, sino verdaderamente terrorífico:

en el cielo y en la tierra prendía el fulgor de un divino fuego. Quedó en silencio el aire, y en silencio el valle boscoso retenía su follaje, y ni siquiera se oía el gruñir de las bestias. Las mujeres, que en sus oídos habían recibido la voz sin claridad, se pusieron en pie y agitaron alertas sus cabezas. Aquél dio de nuevo su orden. Y en cuanto conocieron claramente la incitación de Baco, las hijas de Cadmo lanzáronse, tan veloces como las palomas, precipitando sus pies en unánime carrera, su madre Ágave, las hermanas de ésta, y todas las bacantes. A saltos traspasaron los torrentes del valle, y escalaban las escarpadas peñas enloquecidas por los influjos del dios.¹⁹⁶

Las ménades pasan de una calma bucólica a una furia báquica donde se mueven por el mandato del dios. El árbol es arrancado desde su raíz y el rey cae en manos de las bacantes. Tan pronto el coro de mujeres se cierne sobre él, su madre se levanta entre ellas y, como una sacerdotisa, comienza con el sacrificio: “Penteo se arrancó la diadema del cabello para que le conociera y no lo matara la infeliz Ágave. Al mismo tiempo decía, acariciando su mejilla: ‘¡Soy yo, madre mía, yo, tu hijo! ¡Penteo, al que diste a luz en la morada de Equión! ¡Ten piedad de mí, madre, y no vayas a matar, por culpa de mis errores, a tu propio hijo!’”.¹⁹⁷ La mano del joven sufriente en la mejilla de su madre es un gesto de la súplica, y en este terrible momento es cuando Penteo reconoce su situación: “no es la víctima inocente de un drama sacro, sino un héroe trágico que expía las culpas de la propia desmesura, de la *hýbris* tiránica que le arrastra a su destrucción”.¹⁹⁸ Ágave, empero, se encuentra también engeguizada por el dios y es presa de la locura báquica que la orilla a descuartizar al hijo amado. El mensajero cierra entonces con la mayor tristeza su relato, pues los restos de su amo han quedado esparcido por todo el monte. Anuncia, también, la llegada de Ágave en el éxodo, quien arribará tan pronto termina el quinto estásimo (1153-1167) a la escena. La madre de Penteo, quien porta sobre el chorreante tirso la cabeza de su hijo bajo la ilusión del cachorro de león, representa el séquito completo cuya posesión disminuye.

El éxodo (vv. 1168 a 1392) nos ha llegado con una incompleción reciente; “En effet, la partie qui manque était connue non seulement du rhéteur Apsinès de Gadara (III^e s. après J.-C.), mais aussi de l'auteur du *Christus patiens*, centon composé selon nous au XI^e siècle ou, plus probablement, au

¹⁹⁵ *Ibid.* 1080-1082.

¹⁹⁶ *Ibid.* 1083-1094.

¹⁹⁷ *Ibid.* 1116-1122.

¹⁹⁸ García Gual, *ed. cit.*, p. 331.

XII^E siècle”;¹⁹⁹ y es gracias a esta última obra, el *Christus patiens*, que se ha podido reconstruir ligeramente el éxodo, además de ciertas observaciones de Apsines y un par de versículos adicionales encontrados en los papiros. Algunos de estos últimos han ayudado en gran parte a reconstruir la tragedia, pues contienen la escena donde Ágave se esfuerza por recomponer las partes que Cadmo ha encontrado del cuerpo destazado de su hijo. Mientras Ágave declama frente al público su triunfo sobre las bestias de la naturaleza, Cadmo entra a la escena por el lado opuesto y lamenta la muerte de su nieto, cuyo “cuerpo, por el que me he fatigado en incontable búsqueda, lo traigo aquí, después de encontrarlo en los repliegues del Citerón descuartizado, sin hallar dos trozos en un mismo sitio”.²⁰⁰ A esta escena, suponen García Gual y Cuenca y Prado, sigue la reconstrucción del cuerpo de Penteo:

[Ágave] ¿Y cómo voy a colocarlo sobre mi regazo yo que no me atrevo a tocarlo? ¿Cómo voy a llorarlo? ¿Cómo abrazar cada miembro de mi hijo, cubriendo de besos la carne que yo crié? ¡Oh queridísimo rostro, oh joven mejilla! Mira, con este velo cubro tu cabeza, y tus miembros, ensangrentados y lacerados...²⁰¹

Luego se introduce un *deus ex machina*²⁰² durante el cual el dios del vino condena a la ciudad a sufrir bajo el yugo de los extranjeros; a las hijas de Cadmo al destierro; y a sus abuelos a no morir.

De esta manera, en *Bacantes* no sólo se reúnen todos los mitos y conceptos concernientes al dios del vino: en la obra emblemática de Eurípides se confirma la mitología que envuelve a Dionisos, y funciona como el gran antecedente para el resto de la literatura y otras expresiones artísticas que busquen recrear el mito dionisiaco. Es a través de *Bacantes* que elementos que antes no le eran propios al dios encuentran cabida en las nuevas narraciones universales: el dios travestido, por ejemplo; y aquellos que ya existían se potencian por medio de la tragedia euripídea: la figura del extraño benefactor, la importancia del mundo mágico llevado a la realidad por medio del canibalismo y la orgía, la dualidad expresada en la homosexualidad y la ambigüedad de las formas. Además, la obra del trágico ateniense deja entrever conflictos morales y sociales de importancia contextual pero también atemporal: la relación de Dionisos con el levantamiento contra los sistemas, las insurrecciones de pueblos marginados y la antítesis entre la sabiduría y la ingenuidad conforman los puntos clave sobre los cuales se desarrolla la tragedia. Finalmente, el debate sobre la hipersexualidad que Penteo supone en las ménades permite una nueva consideración sobre el papel monstruoso de los

¹⁹⁹ *Les bacchantes*, op. cit, p. 105.

²⁰⁰ *Ibid.* 1218-1221.

²⁰¹ Esta es la traducción que García Gual, en *ed. cit.*, p. 404, hace de uno de los textos que permiten conformar nuevamente la tragedia.

²⁰² *Ibid.*, p. 406.

sátiros que a manera de personajes erectos conforman el séquito de Dionisos a la vez que bailan con las ménades castas. *Bacantes*, por tanto, se configura como el primer ejemplo dionisiaco de gran importancia dentro de la literatura grecolatina, y funciona también como el referente esencial para entender la importancia de Dionisos en el contexto griego.

Capítulo II

En busca de la novela total: bibliografía vargasllosiana

“Y acaso sea eso lo que me he pasado la vida haciendo sin saberlo: prolongando en el tiempo, mientras crecía, maduraba y envejecía, las historias que llenaron mi infancia de exaltación y de aventuras”.

Mario Vargas Llosa, “Elogio de la locura y la ficción”

Nacimiento de un fabulador: vida y nota bibliográfica

José Mario Pedro Vargas Llosa nace en Arequipa, Perú, el 28 de marzo de 1936,²⁰³ como primer y único fruto del matrimonio entre Dora Llosa y Ernesto Vargas; quienes habíanse casado apenas el año anterior y separado casi de inmediato, durante los primeros meses del embarazo. Hija de una familia promedio de la burguesía arequipeña, Dora Llosa sufre el primer año de vida de su hijo el rechazo social por su condición de mujer abandonada; de esta manera, la tribu de los Llosa, como identificaría después el escritor a su numerosa familia, encuentra un nuevo hogar en Cochabamba, Bolivia, donde el abuelo Llosa consigue un contrato para introducir el cultivo de algodón.²⁰⁴ Niño inquieto, es ingresado a temprana edad al colegio La Salle, época en que comienza a ejercitarse en la lectura por medio de “los *Billikens*, *Penecas*, y toda clase de historietas y libros de aventuras”,²⁰⁵ género este último que lo seguiría atrayendo durante su edad adulta. Además, el abuelo enseña a Vargas Llosa niño a memorizar los versos de Campoamor y de Darío, y lo alienta a la escritura de sus “primeros garabatos de fabulador, que solían ser versitos, o prolongaciones y enmiendas de las historias que leía y que la familia me celebraba”.²⁰⁶ Tal vez la pasión del abuelo por la literatura, heredada a su hija Dora y al niño Vargas Llosa, venía desde Arequipa, cuna de los poetas y oradores románticos del Perú, donde el bisabuelo del futuro escritor, Belisario Llosa y Rivero, había ocupado un lugar importante como abogado y poeta satírico.²⁰⁷

Los relatos que en Bolivia se le narran acerca de su país de origen pintan al pueblo peruano como un paisaje de ensueño, inundado de motivos incaicos y registros míticos. En 1945, cuando Vargas Llosa tiene ya nueve años y ha crecido “engreído y consentido hasta unos extremos que

²⁰³ José Miguel Oviedo, *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad*. Barral, Barcelona, 2ª ed., 1977, p. 19. [“Breve Biblioteca de Respuesta”, 1].

²⁰⁴ Vargas Llosa, *Lituma...*, ed. cit., p. 19 Oviedo, por su parte, sugiere que Pedro Llosa es enviado al extranjero como cónsul.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 10.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 11.

²⁰⁷ Raymond L. Williams, *Mario Vargas Llosa: A Life of Writing*. University of Texas Press, Austin, 2014, p. 3.

hicieron de mí un pequeño monstruo”,²⁰⁸ emprende la odisea de regreso: la familia retorna a Perú – José Luis Bustamante y Rivero, pariente de Pedro Llosa es elegido presidente de la República y ofrece a éste ser prefecto de Piura.²⁰⁹ Esa temporada piurana se caracterizaría, como el periodo en Bolivia, por la felicidad que el escritor evoca en las aventuras de la tribu y que quedaría impresa en la espectacular imagen surgida por su primer contacto con el Perú, al encontrarse con “la costa peruana, de infinitos desiertos blancos, grises, azulados o rojizos, según la posición del sol, y de playas solitarias, con los contrafuertes ocres y grises de la cordillera apareciendo y desapareciendo entre médanos de arena”.²¹⁰ Sin embargo, tan pronto llega 1946,²¹¹ el paraíso familiar del niño Vargas Llosa se destruye: a espaldas de la tribu Ernesto Vargas vuelve a contactar a quien fuese su esposa hacía diez años y logra la reconciliación. El reencuentro con el padre que el escritor había creído muerto desemboca en la inmediata mudanza a Lima de la ahora minúscula familia de Dora Llosa.

En la capital es nuevamente inscrito en las aulas del sistema La Salle, instituto en el cual cursará hasta 1949, terminado su segundo año de secundaria.²¹² En casa, el futuro escritor no logra acostumbrarse a la idea de tener un padre y, mucho menos, a los malos tratos que el nuevo patriarca dirige a él y a su madre. La pareja se separa y se reconcilia una y otra vez durante ese periodo, que Vargas Llosa identifica como “meses largos y siniestros”:²¹³ la brutalidad del padre se manifiesta en la violencia con que cela a su esposa y en la severidad con que conduce el comportamiento de su hijo, pues “no permitiría que su hijo fuera el maricueca que habían criado los Llosa”.²¹⁴ El terror se magnifica, además, en 1948, cuando el general Manuel Odría da un golpe de Estado a la presidencia de Bustamante y Rivero e instituye una dictadura militar. Como único refugio de la soledad en la cual se hunde al ser arrancado de las entrañas de la tribu, el joven Vargas Llosa se entrega a la lectura incesante: además de las revistas e historietas de su infancia, comienza a leer las novelas de aventuras de Julio Verne, Emilio Salgari y Karl May, y a ejercitarse en una poesía primeriza, nacida del repaso de Bécquer, Nervo, Zorrilla.²¹⁵

Producto de la navegación imaginaria a las tierras descritas que leía, su principal aspiración es convertirse en marino: “Me gustaban el mar y las novelas de aventuras, y ser marino me parecía congeniar esas dos aficiones”;²¹⁶ de tal manera que cuando su padre lo matricula en una escuela

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 10.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 12.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 13.

²¹¹ *Ibid.*, p. 6.

²¹² Oviedo, *La invención...*, ed. cit., p. 21.

²¹³ Vargas Llosa, *El pez...*, ed. cit., p. 29.

²¹⁴ *Idem.*

²¹⁵ *Ibid.*, p. 29-37.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 51.

preparatoria para el ingreso al Colegio Militar Leoncio Prado, el ya entonces adolescente se muestra encantado, considerando que la carrera de armas “resultaba una buena antesala para un aspirante a la Escuela Naval”.²¹⁷ En 1950, poco después de haber cumplido los catorce años, Vargas Llosa es aceptado en el Leoncio Prado, “la panacea para los padres de muchachos difíciles, porque tenía un poco de todo: de colegio, de reformatorio, de escuela militar”.²¹⁸ La perspectiva que del colegio goza el joven Vargas Llosa es muy distinta a la que experimentaría ya una vez dentro: el todavía niño consentido de los Llosa, alumno hasta entonces de colegios católicos clasemedieros, se encuentra con una monstruosa sociedad donde todas las clases sociales hacen vida común, pues, al recibir tanto a jóvenes de la sierra como de la capital, “era una de las pocas instituciones –caso la única– que reproducía en pequeño la diversidad étnica y regional peruana”.²¹⁹

El sueño de recuperar en el internado la vida perdida desde el reencuentro con su padre se evapora al enfrentarse a la violencia profesada entre las paredes del Leoncio Prado: el machismo se yergue como el eje alrededor del cual funciona cada aspecto del ambiente escolar, estableciendo un cuestionable sistema de medición de la hombría. De esta manera, “ser valiente, es decir, *loco*, era la forma suprema de la hombría, y ser cobarde, la más abyecta y vil”.²²⁰ Pronto, el futuro escritor encuentra las raíces de uno de los pensamientos que más afectarían su obra: la perspectiva del poco entendimiento entre las clases sociales y las distintas manifestaciones de lo peruano, así como la terrible violencia que esta confusión provoca. Esto lo lleva a repensar su sociedad y a practicar las “primeras manifestaciones de lo que sería después mi rebeldía contra las injusticias y los abusos que ocurrían a diario y por doquier, con total impunidad, en la vida peruana”.²²¹

El fuerte régimen machista no afecta, sin embargo, el interés literario que continúa brotando en el joven Vargas Llosa. Al contrario: lo alienta; el terror vivido lo orilla, como en su casa limeña, a encontrar consuelo en la literatura: “entre 1950 y 1952, encerrado entre esas rejas corridas por la humedad de La Perla, en esos días y noches grises, de tristísima neblina, leí y escribí como no lo había hecho nunca antes y empecé a ser (aunque entonces no lo supiera) un escritor”.²²² La necesidad de aislarse de su realidad por medio de la literatura se transforma, poco a poco, en un deseo subversivo, rebeldía que se concreta con la afirmación desafiante que en el Leoncio Prado comienza a utilizar: “Yo no creo, soy un ateo”.²²³ Por medio de la lectura de los textos colosales de Victor Hugo y Alejandro Dumas, el joven confiere a este arte un carácter contestatario cuya extrema expresión se

²¹⁷ *Ibid.*, p. 53.

²¹⁸ Oviedo, *La invención*, ed. cit., p. 22.

²¹⁹ Vargas Llosa, *El pez...*, *Ibid.*, p. 54.

²²⁰ *Ibid.*, p. 55.

²²¹ *Ibid.*, p. 57.

²²² *Ibid.*, p. 54.

²²³ *Ibid.*, p. 40.

encuentra en la recreación pornográfica de la sexualidad, que hasta entonces había rechazado públicamente.²²⁴ Las pequeñas fabulaciones aplaudidas por los Llosa se convierten en el Leoncio Prado en una actividad profesional: Vargas Llosa redacta para las enamoradas de sus compañeros cartas de amor y, para los internos, novelitas eróticas por encargo;²²⁵ literatura que, al contrario de la poesía censurada por su padre, simbolizaba la hombría de su autor.

Terminado el tercer año de educación media, Vargas Llosa se presenta como aspirante a la Escuela Naval, de la cual es rechazado por no alcanzar la edad adecuada.²²⁶ Su padre consigue para el joven un trabajo de verano durante las vacaciones de 1951 como mensajero entre la International News Service y la revista *La Crónica*; esta aventura provoca que el ejercicio periodístico comience a llamar su atención, pues ve en él “una versión práctica de la literatura”.²²⁷ Ese año escolar cultiva, además, una afición por el teatro: los sábados libres los invierte en acudir a los recintos teatrales de la ciudad, donde logra ver “compañías españolas o argentinas [...] que montaban piezas de Alejandro Casona, de Jacinto Grau, o de Unamuno, y, a veces –raras veces–, alguna obra clásica de Lope de Vega o Calderón”.²²⁸ Esta devoción culmina, finalmente, en *La huida del inca*, una obra dramática de cinco actos que conforma su protohistoria literaria.²²⁹ El verano de 1952 vuelve a trabajar, esta vez como redactor en *La Crónica* y, al retirarse a Piura para cursar en el Colegio San Miguel el último año de la escuela media, consigue el mismo puesto en *La Industria*.²³⁰

De esta temporada, nuevamente, gana bases literarias: tiene su primer acercamiento con el pensamiento sartriano; en *La Industria* publica de vez en cuando algunos poemas que “ocupaban toda una plana de las cuatro que tenía el diario”;²³¹ y monta su obra dramática en el teatro Variedades.²³² *La huida del inca* le merece lo que parece ser el preámbulo de sus muchos premios, pues recibe el segundo puesto en el concurso de teatro de la ciudad.²³³ En ese mismo año visita por vez primera la “casa verde”, un famoso burdel a orillas de Piura que “conservaba la función tradicional de encuentro y de tertulia, al mismo tiempo que de casa de citas”;²³⁴ y lidera una huelga estudiantil con la motivación de lograr la aplicación programada de los exámenes finales.²³⁵

²²⁴ Oviedo, *La invención...*, ed. cit., pp. 23-24.

²²⁵ Vargas Llosa, *El pez...*, ed. cit., p. 59.

²²⁶ *Ibid.*, p. 61.

²²⁷ *Ibid.*, p. 63.

²²⁸ *Idem.*

²²⁹ Oviedo, *La invención...*, ed. cit., p. 25.

²³⁰ Vargas Llosa, *El pez...*, ed. cit., p. 100.

²³¹ *Idem.*

²³² *Ibid.*, p. 98.

²³³ Vargas Llosa, *El pez...*, ed. cit., pp. 98-103.

²³⁴ *Ibid.*, p. 99.

²³⁵ Vargas Llosa, *El pez...*, ed. cit., p. 104.

Su ingreso a la universidad se ve influenciado por una nueva pasión: la revolución. El Movimiento Nacional Revolucionario (MNR) había dado el 9 de abril de 1952 un poderoso golpe de Estado apoyado por la izquierda, devolviendo el poder a los grandes sectores del campesinado que se encontraban, hasta entonces, sujetos a un sistema casi feudal. El periodismo peruano se encontraba alarmado por las noticias de la Revolución Nacional, como se había bautizado en Bolivia al suceso, y había empapado cada una de las planas con sus respectivas crónicas, contribuyendo así al nacimiento de las “ideas –tal vez sería mejor decir imágenes y emociones– socialistas y revolucionarias”²³⁶ en los jóvenes peruanos. Aunado a esto, es quizá necesario señalar el apoyo de Ernesto Vargas hacia Odría,²³⁷ aspecto que seguramente había estimulado la necesidad de subversión del joven Vargas Llosa, quien decide formar parte de la izquierda:

Desde esos últimos meses en Piura comencé a pensar, en secreto, que en la universidad procuraría ponerme en contacto con los revolucionarios y ser uno de ellos. Y decidí también presentarme a la Universidad de San Marcos y no a la Católica, universidad de niños bien, de blanquitos y de reaccionarios. Yo iría a la nacional, la de los cholos, ateos y comunistas.²³⁸

De esta manera, de regreso en Lima, inicia los trámites de ingreso para dos carreras: la de Letras, donde busca fortalecer su vocación, y la de Derecho, “promesa de una vida estable y próspera”.²³⁹

En efecto, casi de inmediato logra incorporarse a las células revolucionarias: hace amistad con dos jóvenes, Lea Barba y Félix Arias, con quienes discute sus primeras ideas marxistas y de los cuales obtiene las lecturas “prohibidas”, aquellos folletos que “había que llevar forrados para que no los detectaran los soplones [...] infiltrados en San Marcos”.²⁴⁰ Pronto son contactados por Cahuide, “nombre con el que trataba de reconstruirse en la clandestinidad el Partido Comunista”,²⁴¹ para invitarlos formalmente a constituir un grupo de estudios; en tan sólo unas pocas semanas son presentados con el responsable del partido, quien les permite afiliarse o simpatizar con él. Habían de elegir seudónimos: Vargas Llosa elige camarada Alberto.²⁴² Permanece alrededor de un año y medio militando en el Partido Comunista y haciendo para éste un poco de todo: convive en varios círculos de estudio; se convierte en delegado para la Federación Universitaria de San Marcos; intenta el

²³⁶ *Ibid.*, p. 105.

²³⁷ Williams, *A Life...*, ed. cit., p. 14.

²³⁸ Vargas Llosa, *El pez...*, ed. cit., p. 105.

²³⁹ Oviedo, ed. cit., p. 26.

²⁴⁰ Vargas Llosa, *El pez...*, ed. cit., p. 123.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 124.

²⁴² *Ibid.*, p. 125.

cambio de un docente; se involucra en la creación y distribución de un pequeño periódico titulado *Cahuide*; y participa en una huelga de solidaridad con los obreros del tranvía.²⁴³

A la par de la militancia activa, Vargas Llosa da seguimiento a sus objetivos periodísticos: tras abandonar *La Industria* se involucra en la redacción de la revista *Turismo*, ocupando el lugar que años atrás había tenido Sebastián Salazar Bondy. Además, consigue un nuevo empleo como asistente de su profesor de Fuentes Históricas Peruanas, Raúl Porras Barrenechea; así, en febrero de 1954 comienza a trabajar bajo su cargo, apoyándolo con la creación de fichas bibliográficas para la sustentación de dos volúmenes en una colección de historia del Perú. Su asistencia, que se extiende hasta 1958, permítele el acceso a la biblioteca del historiador y a tertulias con importantes personajes de la esfera intelectual peruana.²⁴⁴ La influencia de Porras Barrenechea define, así, el destino del joven Vargas Llosa: “En esos años de 1954 y 1955 me lancé a escribir y a leer, mañana y tarde, convencido como nunca de que mi verdadera vocación era la literatura. Estaba decidido: me dedicaría a escribir y a enseñar”.²⁴⁵

Las tertulias y demás reuniones se ven nutridas por un hecho político: la dictadura de Odría se degrada a un régimen blando y se dirige hacia las elecciones presidenciales de 1956, admitiendo en ese ocaso los primeros brotes en su contra. El éxtasis no se presenta únicamente en las manifestaciones públicas que inundan y transforman la capital y en la abierta circulación de revistas políticas; la segunda década de 1950 supone, además, el regreso de los exiliados al suelo peruano, entre los que se encuentran sus poetas y narradores más destacados.²⁴⁶ El frenético movimiento político e intelectual sacude Perú y supone, para Vargas Llosa, un primer contacto con la literatura latinoamericana contemporánea, contenida casi en su totalidad en la revista *Sur*, y con la escritura norteamericana. Así, Vargas Llosa descubre a William Faulkner,

primer escritor que estudié con papel y lápiz a la mano, tomando notas para no extraviarme en sus laberintos genealógicos y mudas de tiempos y de puntos de vista, y, también, tratando de desentrañar los secretos de la barroca construcción que era cada una de sus historias, el serpentino lenguaje, la dislocación de la cronología, el misterio y la profundidad y las inquietantes ambigüedades y sutilezas psicológicas.²⁴⁷

²⁴³ *Ibid.*, pp. 124-127.

²⁴⁴ *Ibid.*, pp. 131-141.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 145.

²⁴⁶ *Ibid.*, pp. 145-148.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 146.

Entusiasmado por la narrativa, nueva devoción, hace su primera lectura en una tertulia: su cuento provoca el completo mutismo, rechazo que lo impulsa a alejarse de la escritura “cosmopólita” y a tratar temas “realistas, en los que de manera deliberada aprovechaba mis recuerdos”.²⁴⁸

Por esa misma temporada, en 1955, Vargas Llosa se reencuentra con Julia Urquidí, cuñada de su tío Luis Llosa. La había conocido durante su primera infancia, en Cochabamba, Bolivia, y luego de una serie de visitas al cine local y tras la amenaza de la familia Llosa para separarlos, le propone un matrimonio que se termina efectuando antes de que el joven autor alcance siquiera la veintena de años cumplidos.²⁴⁹ Vargas Llosa se plantea la autonomía y la emancipación familiar para él y Julia, decisión que lo lleva a “un período de actividad frenética para conseguir trabajos que me permitieran ser independiente”,²⁵⁰ que no interfirieran con la actividad literaria y que le dejaran, esporádicamente, el tiempo suficiente para asistir a las clases de Literatura –ya había terminado con Letras y había pasado a la especialización en esta rama–²⁵¹ y Derecho en la Universidad de San Marcos.

El joven Vargas Llosa detenta una infinidad de puestos que acomoda también con la asistencia universitaria: al tiempo que labora con Porras Barrenechea y coopera en los números de *Turismo* y las revistas *Cultura Peruana* y *Extra*, escribe una columna para el suplemento dominical de *El Comercio* y redacta un volumen de Educación Cívica para la Universidad Católica. Asimismo se convierte, por intercesión del historiador, en asistente de bibliotecario del Club Nacional, donde “los miembros más distinguidos y rancieros de la alta burguesía se reunían a jugar, beber y charlar en un ambiente que era el más perfecto pastiche de un club londinense que podía haberse logrado en un país de mestizos”,²⁵² y donde descubre “una espléndida colección de libros y revistas eróticas, buena parte de la cual leí o, por lo menos, hojeé”.²⁵³ Consigue, también por medio de Porras Barrenechea, el encargo de “fichar las tumbas de los cuarteles más antiguos del cementerio colonial de Lima”,²⁵⁴ el de redactar los discursos e informes políticos de Hernando de Lavalle, candidato para las elecciones presidenciales de Perú de 1956; y el de funcionar como ayudante del historiador en las sesiones de la Cámara, pues éste había sido elegido senador por APRA y luego primer vicepresidente del Senado.²⁵⁵

A finales de 1956 publica por primera vez un cuento: “El abuelo”, en el periódico *El Comercio*. En febrero de 1957 una nueva historia, “Los jefes”, aparece como separata en el *Mercurio*

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 149.

²⁴⁹ Oviedo, *La invención...*, ed. cit., p. 26.

²⁵⁰ Vargas Llosa, *El pez...*, ed. cit., p. 172.

²⁵¹ Oviedo, *La invención...*, ed. cit., p. 26.

²⁵² Oviedo, *Dossier Vargas Llosa*. Taurus, Lima, 2007, p. 33.

²⁵³ Vargas Llosa, *El pez...*, ed. cit., p. 172.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 173.

²⁵⁵ Cfr. *Ibid.*, pp. 172-199.

Peruano.²⁵⁶ Ese mismo año se hace con otros dos puestos, uno en Radio Panamericana y otro más como asistente de Augusto Tamayo Vargas para la cátedra de Literatura Peruana.²⁵⁷ Aprovechando el impulso cultural que la llegada de Pedro Beltrán al ministerio de Hacienda y Premierato significó, junto con Luis Loayza y Abelardo Oquendo funda las efímeras pero significativas revistas *Cuadernos de Composición* (1956-1957) y *Literatura* (1958-1959).²⁵⁸ Comienza también a preparar su tesis, *Bases para una interpretación de Rubén Darío*, con la intención no sólo de graduarse y poder ejercer como educador sino de postularse para la beca Javier Prado, que le permitiría hacer el doctorado en España.²⁵⁹ De ahí, Vargas Llosa espera catapultarse a Francia e instalarse en su capital, pues “estaba más decidido que nunca a tratar de ser un escritor y tenía la convicción de que jamás llegaría a serlo [...] si no vivía en París”.²⁶⁰

La oportunidad de encontrar su destino en París llega antes de terminar la tesis: a finales de 1957 –año tan revelador para su quehacer literario– Loayza le comunica la convocatoria para un concurso de cuentos organizado por *La Revue Française* cuyo premio, aparte de la publicación, es un viaje de quince días a París. Vargas Llosa presenta su cuento “El desafío” al concurso y, tras un tiempo de espera, el veredicto de la revista francesa se hace público: el joven autor ha ganado.²⁶¹ Se hace de un préstamo que pretende le permita permanecer dos semanas más en la capital francesa y, finalmente, “una mañana de enero de 1958 emprendí la gran aventura”.²⁶² Vuelve a Lima más decidido que nunca a establecerse en Europa, por lo que concluye su tesis y se postula a la beca Javier Prado, que obtiene también.

Como última andanza antes de partir hacia Madrid, Vargas Llosa se interna en un viaje por la Amazonía como parte de una expedición liderada por el antropólogo mexicano Juan Comas hacia la región del Alto Marañón. Como cada uno de esos lugares peruanos que habían dejado fuertes impresiones en su imaginación, la Amazonía “desplegó ante mis ojos un mundo en el que, como en las grandes novelas, la vida podía ser una aventura sin fronteras, donde las audacias más inconcebibles tenían cabida, donde vivir significaba casi siempre riesgo, cambio permanente”.²⁶³ El recuerdo selvático permanece y resucita, con gran fuerza, en Europa, a donde parte en 1958.

²⁵⁶ Williams, *A Life...*, ed. cit., p. 19.

²⁵⁷ Vargas Llosa, *El pez...*, ed. cit., p. 204.

²⁵⁸ Oviedo, *La invención...*, ed. cit., p. 27.

²⁵⁹ Vargas Llosa, *El pez...*, ed. cit., p. 206.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 175.

²⁶¹ Oviedo, *La invención...*, ed. cit., p. 27.

²⁶² Vargas Llosa, *El pez...*, ed. cit., p. 234.

²⁶³ *Ibid.*, p. 241.

Vargas Llosa permanece un año en Madrid, intervalo durante el cual prepara una tesis doctoral –que nunca llegará a presentar–²⁶⁴ también sobre Darío, en la Universidad Complutense.²⁶⁵ Sin embargo, este no es el hecho que destaca más sobre su estancia en España: el joven escritor selecciona algunos de los cuentos que hasta entonces había escrito y los presenta en 1958 a un concurso de narrativa breve: el Leopoldo Alas, con el cual es galardonado y del que obtiene la publicación el año siguiente de su primer libro, el conjunto de cuentos *Los jefes*.²⁶⁶ “La aventura del escritor se inicia, pues, en Madrid. Aquí [...] inicia lo que todavía son las brumas de *La ciudad y los perros*, que escribirá casi completamente en París”,²⁶⁷ a donde se traslada en 1959 con la esperanza de obtener una beca por medio de Porras Barrenechea, entonces ministro de Relaciones Exteriores. A poco de llegar a la capital francesa, donde se enfrenta a la versión original de *Madame Bovary*, recibe una mala noticia: no le es otorgada la beca, por lo que la delirante búsqueda de empleo que había caracterizado su juventud peruana vuelve en territorio extranjero.²⁶⁸

Consigue, pues, un trabajo como locutor en la Radio-Televisión Francesa, donde se encarga de entrevistar a los escritores latinoamericanos que, por aquel entonces, residían en Francia. Así, conoce y comienza a relacionarse con Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Alejo Carpentier, Miguel Ángel Asturias, Jorge Luis Borges, etcétera.²⁶⁹ Conoce también al editor español Carlos Barral, quien le recomienda presentar al Premio Biblioteca Breve, a cargo de la casa editorial Seix-Barral, la novela que había estado escribiendo religiosamente. Vargas Llosa así lo hace y se corona como el ganador; ve publicada su primera novela, *La ciudad y los perros*, en 1963; gana, además, el Premio de la Crítica española del mismo año²⁷⁰ y ve al instante catapultada su carrera literaria. Empieza, pues, la preparación para su segunda novela, para la cual decide hacer una nueva expedición en 1964. Ese mismo año, sin embargo, se divorcia de Julia Urquidí para contraer matrimonio, al año siguiente, con Patricia Llosa, su prima hermana,²⁷¹ con quien tendría tres hijos: Álvaro (1966), Gonzalo (1967) y Morgana (1974).²⁷²

La ciudad y los perros lo señala como el escritor más joven del Boom latinoamericano, transformándose así en una celebridad: en 1965 es invitado a ser miembro del jurado de los premios Casa de las Américas, evento que toma lugar en La Habana. Desde entonces, comienza una relación

²⁶⁴ Oviedo, *La invención...*, ed. cit., p. 27.

²⁶⁵ Juan J. Armas Marcelo, *Vargas Llosa. El vicio de escribir*. Alfaguara, Madrid, 2002, p. 55.

²⁶⁶ Williams, *A Life...*, ed. cit., p. 22.

²⁶⁷ Armas Marcelo, ed. cit., p. 55.

²⁶⁸ Oviedo, *La invención...*, ed. cit., p. 28.

²⁶⁹ *Ibid.*, pp. 31-32.

²⁷⁰ Williams, *A Life...*, ed. cit., p. 25.

²⁷¹ Oviedo, *La invención...*, ed. cit., pp. 35-39.

²⁷² Armas Marcelo, ed. cit., p. 89.

cercana con Cuba: además de continuar en el papel de jurado en otras ediciones del premio, se integra al Consejo de Redacción de la revista homónima y declara, una y otra vez, “su adhesión a la Revolución Cubana”;²⁷³ relación que se rompe en 1971 tras el “caso Padilla”. El régimen castrista, que para entonces Vargas Llosa ya había cuestionado un par de ocasiones, había aprisionado al poeta Heberto Padilla en 1971; como respuesta al atentado contra la libertad de expresión, los intelectuales de la época, entre quienes se encontraba el novelista peruano, exigieron la libertad de Padilla, quien fue liberado mas forzado a retractarse de su propia obra literaria. Tan sólo un mes después, Vargas Llosa abandona la Casa de las Américas a través de la carta abierta que destina a la directora Haydée Santamaría.²⁷⁴

En 1966 viaja a Nueva York para participar en el Congreso Mundial del PEN Club, “al que concurren figuras máximas de la literatura de América y Europa”.²⁷⁵ Ese mismo año publica *La casa verde*, obra que multiplica su popularidad al infinito y cambia su residencia a Londres, donde pretende ser menos identificado que en París, España y Perú. 1967, mismo año en que publica un nuevo relato corto, *Los cachorros*, parece ser el año de los premios para Vargas Llosa: por su segunda novela gana, nuevamente, el Premio de la Crítica Española y, en Perú, el Premio Nacional de Novela. Además, “conmemorando los 80 años de vida del venerable Rómulo Gallegos y el cuarto centenario de Caracas, el Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes de Venezuela, instituye el premio a ‘la mejor novela escrita en lengua castellana en el curso de un quinquenio’”,²⁷⁶ favoreciendo el fallo del jurado a *La casa verde*. Así, viaja a Caracas para recibir el premio –y conocer a Gabriel García Márquez, con quien hasta entonces únicamente había tenido contacto por escrito–: el 4 de agosto de 1967 lee un discurso de aceptación que se convertiría en la primera muestra de su compleja relación con el medio social e histórico: “La literatura es fuego”.²⁷⁷

²⁷³ Oviedo, *La invención...*, ed. cit., p. 37.

²⁷⁴ Oviedo, *Dossier...*, ed. cit., pp. 106-107. Heberto Padilla había sido encarcelado el 20 de marzo de 1971; el 9 de abril es enviada la primera carta a Fidel Castro exigiendo su liberación: detenta las firmas de personajes clave de la literatura y la filosofía internacional, tales como Simone de Beauvoir, Italo Calvino, Marguerite Duras y Sartre, así como las de Cortázar, Fuentes, García Márquez, Paz y Vargas Llosa. El 27 de abril, tras ser liberado, Padilla es obligado a hacer una confesión pública como contrarrevolucionario en la Unión de Escritores y Artistas de Cuba. Casi un mes después, el 20 de mayo, los intelectuales –esta vez la cantidad de firmas se duplica– destinan una segunda carta a Castro, en la que expresan la desesperanza en que se sume el socialismo con el comportamiento que adopta la revolución cubana. Ya desde el 5 de mayo Vargas Llosa había presentado su renuncia a la Casa de las Américas en una carta abierta dirigida a la directora del organismo, Haydée Santamaría. Para consulta de la relación epistolar ver Carlos Aguirre, “Mario Vargas Llosa y Cuba”, en *La ciudad y los perros. Biografía de una novela*. Wordpress (s. f.) [En línea]: <https://blogs.uoregon.edu/lcylp/vargas-llosa-y-cuba/> [Consulta: 11 de mayo de 2020].

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 39.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 41.

²⁷⁷ Williams, *A Life...*, ed. cit., p. 34.

En 1968 se muda a Washington, donde se enfoca en la escritura de su obra más ambiciosa hasta entonces: *Conversación en La Catedral*,²⁷⁸ que será publicada por la editorial Seix-Barral en 1969. No obstante, su atención se dirige también a otros ámbitos, pues complementa el trabajo literario, que se mueve hacia Londres y luego a Barcelona, con múltiples proyectos ensayísticos: prologa la versión castellana de *Tirant lo Blanch* de la editorial Alianza con un texto que titula “Carta de Batalla por Tirant lo Blanch”; da inicio a un caudaloso proyecto enfocado en García Márquez con el objetivo de presentarlo como tesis doctoral e integrarse formalmente a los cuerpos docentes,²⁷⁹ texto que saldrá a la luz en 1971 bajo el título de *García Márquez: historia de un deicidio*; presenta *Historia secreta de una novela*, donde da cuenta de las experiencias que lo llevaron a crear el argumento de *La casa verde*; en los siguientes tres años prologa nuevamente a Martorell y a Bataille, Arguedas y Enrique Congrains; y en 1975 publica *La orgía perpetua*, un profundo estudio sobre la poética de *Madame Bovary*.²⁸⁰

En 1973 presenta una nueva novela, cuyo modelo representa un cambio radical en la poética vargasllosiana, que hasta entonces desconocía el humor: *Pantaleón y las visitadoras*. El mismo año se aventura en la industria del cine al ser contratado por la Paramount en París como coguionista de Ruy Guerra, quien “deseaba hacer una película con una historia extraña y sorprendente: la rebelión de Canudos”,²⁸¹ facilitando una gran cantidad de material histórico al autor, entre éste el título *Os Sertões*, de Euclides da Cunha. La película, sin embargo, nunca logra concretarse; pero dos años después, en la República Dominicana, tiene una nueva aventura cinematográfica al convertirse en codirector de la adaptación que sobre su novela *Pantaleón y las visitadoras* realiza José María Gutiérrez.²⁸²

En 1975, luego de haber renunciado al Consejo de la Casa de las Américas, Vargas Llosa es elegido Miembro de Número en la Real Academia Peruana de la Lengua y, al año siguiente, se le designa como presidente del PEN Club International, puesto en el que se desempeñará hasta 1979²⁸³ y que aprovechará hasta el cansancio en una relación simbiótica pues, mientras Vargas Llosa revitaliza las oficinas del PEN International con su intensa actividad,²⁸⁴ éste le da “the opportunity to actively pursue one of his lifetime concerns: the defense of freedom of the press, human rights, and

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 36.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 38.

²⁸⁰ Oviedo, *La invención...*, ed. cit., pp. 45-46.

²⁸¹ Armas Marcelo, ed. cit., p. 70.

²⁸² Williams, *A Life...*, ed. cit., p.51.

²⁸³ Fundación Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, “Mario Vargas Llosa. Biografía”, en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes [En línea]: <https://tinyurl.com/r4ge42r> [Consulta: 12 de febrero, 2020].

²⁸⁴ Armas Marcelo, ed. cit., p. 120.

writers imprisoned throughout the world”,²⁸⁵ inquietudes que ya había demostrado durante el “caso Padilla”. En 1977 le es otorgado otro puesto de valía: la “Simon Bolivar Chair” de la Universidad de Cambridge;²⁸⁶ y ese mismo año publica una nueva novela, *La tía Julia y el escritor*, de raíces evidentemente biográficas.

En 1980, después de haber vacilado respecto a su posición frente al socialismo, Vargas Llosa descubre a Friedrich Hayek y su obra capital, *The Road to Serfdom* (1944), durante una estancia en Washington. El texto le abre los ojos a nuevas posibilidades, las cuales recibe con tanta emoción que adopta casi de inmediato las ideas propuestas.

From these texts Vargas Llosa began forging new political and economic ideas, distant from the Marxist and new-Marxist concepts that had been so important for him and his generation of Latin American intellectuals. This was the beginning of his transformation into what some of his critics have identified as a “neoliberal”.²⁸⁷

Así, el autor da comienzo a la década de 1980 con una nueva perspectiva sobre la aplicación de la política y, además, con un nuevo ejercicio literario: en 1981 publica su primera obra teatral desde su incursión en el mundo de la literatura con *La huida del inca. La señorita de Tacna*, basada en Mamaé, la prima de la abuela Llosa, es estrenada en Lima y en Buenos Aires; por otro lado, su popularidad como figura pública se acrecienta con su participación como conductor en el programa televisivo *La Torre de Babel*.²⁸⁸ El renovado espíritu vargasllosiano se mueve, además, entre rumores que indican cómo “his name occasionally appeared on unofficial but well-informed short lists for the Nobel Prize for Literature”,²⁸⁹ murmuraciones a las que responde, también en 1981, con la publicación de su obra más importante desde *Conversación en La Catedral: La guerra del fin del mundo*, en la que recupera la lectura de da Cunha y reconstruye la rebelión de Canudos tomando como eje central el concepto de fanatismo. Ésta es, encima, la primera de sus novelas cuyos hechos acaecen en un territorio que no es el peruano.

En 1983 sucede otro hecho trascendental, tanto para Vargas Llosa como para la historia del Perú: un grupo de ocho periodistas, un guía que los conducía y un comunero son asesinados en Uchuraccay, Ayacucho, el 26 de enero de 1983.²⁹⁰ Se dirigían a Huaychao, también en Ayacucho,

²⁸⁵ Williams, *A Life...*, ed. cit., p. 51.

²⁸⁶ *Idem*.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 55.

²⁸⁸ *Idem*.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 50.

²⁹⁰ Vargas Llosa, “Inquest in the Andes” (trad. Edith Grossman). *The New York Times* (31 de julio, 1983), ed. National [En línea]: <https://tinyurl.com/ya73pgy2> [Consulta: 30 de abril, 2020].

pues pocos días antes los pobladores habían dado muerte a siete miembros de Sendero Luminoso, entre ellos a un par de adolescentes. Los periodistas buscaban la exclusiva para sus periódicos, pues muchos otros reporteros no se habían atrevido a internarse en las regiones andinas: deseaban impulsar su carrera con esa nota. El asesinato de los periodistas y sus dos acompañantes había dado la vuelta al mundo, por lo que el entonces presidente del Perú, Fernando Belaúnde Terry, había invitado a Vargas Llosa a presidir la comisión independiente dedicada a investigar qué había ocurrido en Uchuraccay.²⁹¹ “The commission included anthropologists, jurists, psychoanalysts, linguists, and other distinguished Peruvian citizens”,²⁹² cuyas averiguaciones se concretan en el informe redactado por el novelista.²⁹³

Continúa publicando teatro –en 1983 aparece *Katie y el hipopótamo*, que es llevada a la escena en abril del mismo año, en Caracas; y tres años más tarde, *La Chunga*– y comienza a compilar su labor ensayística en dos proyectos: *Entre Sartre y Camus* (1981), que recoge sus diversos artículos sobre la obra de los dos autores franceses; y *Contra viento y marea* (1983), una colección de sus diversas publicaciones sobre todo tema. Éste último se ampliaría con otros dos volúmenes: el segundo surge en 1986 y el tercero en 1990. Se imprimen, asimismo, dos nuevas novelas: en 1984 *Historia de Mayta*, cuyo argumento vuelve a tierra peruana, y *¿Quién mató a Palomino Molero?* dos años más tarde. Ese mismo año es galardonado con el Príncipe de Asturias de las Letras.²⁹⁴

En la segunda mitad de la década de 1980 ocurren dos sucesos de gran valía: el primero es el enfrentamiento que el escritor tiene con el poder judicial, pues un juez peruano, Hermenegildo Ventura Huayhua, inculpa al gobierno peruano del asesinato de los ocho periodistas y a Vargas Llosa, junto a la comisión independiente de la que formaba parte, de haber encubierto con su informe dicha responsabilidad;²⁹⁵ pues en él se concluía que, en efecto, la masacre de Uchuraccay se había perpetrado exclusivamente por los comuneros de la zona, quienes habían confundido a los reporteros por senderistas, ya que supuestamente portaban una bandera roja. Vargas Llosa fue, pues, “citado a declarar, lo que hizo a puerta cerrada en dos sesiones (ocho y cinco horas, respectivamente), durante dos días en los que permaneció prácticamente bajo arresto en la habitación de su hotel”.²⁹⁶ Finalmente, el proceso se anula. El segundo hecho se presenta casi de sorpresa y cambia radicalmente el devenir

²⁹¹ Williams, *A Life...*, ed. cit., p. 62.

²⁹² Efraín Kristal, *Temptation of the Word: The Novels of Mario Vargas Llosa*. Vanderbilt University Press, Nashville, 1999, p. 151.

²⁹³ Vid. Vargas Llosa, et al., *Informe de la Comisión Investigadora de los Sucesos de Uchuraccay*. Editorial Perú, Lima, 1983, 152 pp.

²⁹⁴ Armas Marcelo, ed. cit., p. 134.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 178.

²⁹⁶ *Idem.*

de su vida, trastocando incluso los severos horarios de trabajo a los que se mantenía sujeto desde hacía décadas: se lanza como candidato presidencial.

El 28 de julio de 1987, el entonces presidente del Perú, Alan García, comunica por la radio su decisión de “‘nacionalizar y estatizar’ todos los bancos, las compañías de seguro y las financieras del Perú”.²⁹⁷ Como respuesta a la radical decisión del presidente aprista, Vargas Llosa exhibe su oposición a dichas medidas en un artículo, “Hacia un Perú totalitario”, que aparece el 2 de agosto y que coincide con una serie de manifestaciones a lo largo de todo el país.

A fin de apoyarlos, con cuatro amigos íntimos [...] decidimos redactar a toda prisa un manifiesto para el que recogimos un centenar de firmas. El texto [...] fue leído por mí en la televisión y, encabezado con mi nombre, apareció en los diarios el 3 de agosto con el título de “Frente a la amenaza totalitaria”.²⁹⁸

Se organiza, además, una nueva manifestación: “Encuentro por la Libertad”, que es convocada para suceder el 21 de agosto en la plaza de San Martín,²⁹⁹ y que define, sin más, el rumbo de los próximos años: nace el partido independiente Movimiento Libertad y se indica a Mario Vargas Llosa como candidato presidencial. Mientras da inicio su frenética campaña, publica *El hablador*, novela que vuelve a las selvas peruanas, y es contratado por Círculo de Lectores para escribir los prefacios de la Biblioteca de Plata, una colección de clásicos modernos de la literatura occidental.³⁰⁰ Este trabajo, así como muchas otras tareas literarias, se relega a segundo plano en favor de la actividad política.

Apenas nacido el Movimiento Libertad, los mismos amigos que habían dado inicio a las manifestaciones independientes se reúnen en casa de uno de ellos, Szyszlo, para definir un plan de gobierno que valiera la pena:

De las metas que nos fijamos en aquella conversación de muchas horas bajo el maleficio de los cuadros de Szyszlo, la que logramos a cabalidad fue el programa [...] para acabar con los privilegios, el rentismo, el proteccionismo, los monopolios, el estatismo, abrir el Perú al mundo y crear una sociedad en la que todos tendrían acceso al mercado y vivirían protegidos por la ley. Este plan, lleno de ideas, animado por la decisión de aprovechar todas las

²⁹⁷ Vargas Llosa, *El pez...*, ed. cit., p. 19.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 21.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 23.

³⁰⁰ Williams, *A Life...*, ed. cit., p. 71.

oportunidades de nuestro tiempo para que los peruanos pobres y pobrísimos pudieran alcanzar una vida decente, es una de las cosas que me enorgullece de esos tres años.³⁰¹

Desde las primeras encuestas, Vargas Llosa se posiciona como el candidato más popular,³⁰² lo que activa una serie de campañas de descrédito que se aprovechan de sus novelas –en Iquitos, por ejemplo, se le denuncia como un “difamador de la mujer loretana”³⁰³ debido al abordaje de la prostitución en *Pantaleón y las visitadoras*– y de su estatus como ateo –mientras sus planes gubernamentales se empatan en los *spots* televisivos con figuras demoniacas, algunos miembros del clero rezan por su conversión.³⁰⁴ Con el objetivo de aumentar las posibilidades de obtener más del cincuenta por ciento en las elecciones, Movimiento Libertad forma una alianza con los partidos Popular Cristiano y Acción Popular, conformando el Frente Democrático (Fredemo),³⁰⁵ proyecto que se oficializa en la plaza Trujillo, “cuna y baluarte del aprismo”,³⁰⁶ el 29 de octubre de 1988.

De la campaña se derivan organismos imprescindibles para entender el plan gubernamental de Movimiento Libertad: Acción Solidaria, y eventualmente Programa de Apoyo Social, es tal vez el más importante de éstos. Bajo la dirección de Patricia Llosa, los objetivos de Acción Solidaria consistían en “dar a los pobres los medios para salir de la pobreza por sí mismos”,³⁰⁷ a través de talleres y capacitaciones que permitían a los jóvenes en necesidad y a los habitantes de los pueblos más alejados el establecimiento de comercios y pequeñas industrias. Con el apoyo casi exclusivo de cuerpos femeninos, quienes hacían las funciones de educadoras y administradoras, cada una de las comunidades más alejadas se benefició de aspectos que las acercaron un poco a la modernidad, gracias tanto a la construcción de escuelas, clínicas y guarderías como al establecimiento de vías de acceso, calles y avenidas.

Otro proyecto de gran relevancia serían las Jornadas por la Libertad, celebradas con el objetivo de extender las ideas relacionadas con el pensamiento liberal. En 1989, éstas tuvieron ocasión múltiples fechas, en varios lugares –tanto rurales como urbanos, a través de todo Perú– y alrededor de múltiples temas, que iban desde la economía informal hasta la exposición de cómo el liberalismo había funcionado en algunos países asiáticos –Japón, Taiwán, Corea del Sur y Singapur–,³⁰⁸ mismos

³⁰¹ Vargas Llosa, *El pez...*, ed. cit., p. 82.

³⁰² *Ibid.*, p. 42.

³⁰³ *Ibid.*, p. 43.

³⁰⁴ *Vid. Ibid.*, pp. 67 y 214.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 43.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 48.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 87.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 83.

a los que viaja a finales de ese año con el objetivo de estudiar el liberalismo aplicado en ellos.³⁰⁹ Un evento similar a las exhaustivas jornadas se repite entre el siete y nueve de marzo de 1990: el certamen “La revolución de la libertad”.

Desde muchos meses atrás habíamos planeado reunir en Lima a intelectuales de distintos países, cuyas ideas hubieran contribuido a los extraordinarios cambios políticos y culturales en el mundo, para mostrar que lo que queríamos hacer en el Perú era parte de un proceso de revalorización de la democracia, al que se sumaban cada vez más pueblos en el mundo. Y para que nuestros compatriotas supieran que el pensamiento más moderno era liberal.³¹⁰

Así pues, a las afueras de Lima se convocó a las masas a escuchar las conferencias, discusiones y debates que reunieron en un mismo lugar a filósofos, literatos y combatientes liberales.

Cuando se acercaba la primera vuelta de las elecciones presidenciales, fechadas para el 8 de abril de 1990, un nuevo contendiente comienza a asomarse en las encuestas que, hasta entonces, seguían anunciando a un Vargas Llosa ganador de más del cuarenta por ciento de los votos: Alberto Fujimori, ingeniero agrónomo exrector de la Universidad Nacional Agraria. La repentina llegada de Fujimori a las encuestas no es la única amenaza para el escritor: mientras pierde posibles votantes y se aleja cada vez más del cincuenta por ciento necesario para ganar en la primera vuelta, Sendero Luminoso, iniciando 1990, cobra una fuerza escandalosa manifestada en una terrible “escalada de los crímenes políticos, con los que Sendero Luminoso y el MRTA trataron de frustrar el proceso electoral. Entre enero y febrero, más de seiscientas personas murieron por la violencia política y se registraron unos trescientos atentados”.³¹¹ A Vargas Llosa, además, el partido “lo había señalado en rojo como primera víctima de sus actos terroristas”,³¹² al llegar la primera vuelta, en la que el escritor se pone al frente, los dos siguientes meses se caracterizan por la persecución de los miembros del Fredemo: “más de un centenar de personas vinculadas al Frente Democrático, dirigentes distritales, candidatos a diputaciones nacionales o regionales, o simpatizantes, fueron asesinados en esos dos meses”.³¹³ Finalmente, Fujimori gana la segunda vuelta con más del cincuenta por ciento de los votos, convirtiéndose en presidente.³¹⁴

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 133.

³¹⁰ *Ibid.*, p. 222.

³¹¹ *Ibid.*, pp. 210-211.

³¹² Armas Marcelo, *ed. cit.*, p. 136.

³¹³ Vargas Llosa, *El pez...*, *ed. cit.*, p. 110.

³¹⁴ *Ibid.*, p. 269.

Ese 10 de junio, la victoria de Fujimori otorga al novelista la oportunidad de volver a la literatura; en unas pocas horas, “Vargas Llosa was on a plane to Europe, visiting Paris and Madrid before returning to London”.³¹⁵ Aparte de los prólogos para la colección del Círculo de Escritores, durante la campaña presidencial Vargas Llosa había intentado mantener activa su costumbre escritural con artículos y ensayos –casi todos de índole política– y con la publicación de una novela corta, *Elogio de la madrastra* (1988). Tan pronto se establece en Londres, comienza a trabajar en un nuevo libro ensayístico que abordará, esta vez, *Les Misérables*; y en una nueva novela cuyo argumento recupera a uno de los personajes más recurrentes del *corpus* vargasllosiano: Lituma, protagonista de la novela *Lituma en los Andes*. El año siguiente, recibe una beca para residir y trabajar en Berlín, y los dos años siguientes se establece en Estados Unidos para enseñar literatura comparada en Harvard y dictar un curso de literatura fantástica latinoamericana en Princeton.³¹⁶ En 1993 se publican *Lituma en los Andes* y una repentina sorpresa: las memorias del escritor, tituladas *El pez en el agua*, enfocadas en su juventud y en la aventura política de la cual salía.

En 1993, el escritor obtiene la ciudadanía española,³¹⁷ hecho que define su regreso a la literatura, pues es sólo uno de la serie de reconocimientos que a su labor creativa realiza la península. Ese mismo año obtiene el Premio Planeta por *Lituma en los Andes*.³¹⁸ A finales de 1994 es seleccionado ganador del Premio Cervantes, “el primero y más importante de los premios institucionales de la comunidad hispánica”,³¹⁹ que le es entregado en abril de 1995 por el Rey de España en la Universidad de Alcalá de Henares. Luego, en 1996, se integra a la Academia de la Lengua Española, mismo año en que publica en el Fondo de Cultura Económica de México su estudio sobre la literatura de José María Arguedas, *La utopía arcaica*.³²⁰ Escribe también *Ojos bonitos, cuadros feos*, una obra dramática para radio. Es inundado con otorgamientos de doctorados *honoris causa* y participa en decenas de universidades alrededor del mundo, así como en congresos y ferias literarias, denotando su vigencia para las letras universales.

En 1997 publica *Los cuadernos de don Rigoberto*, segunda parte de su novela erótica *Elogio de la madrastra*, y un ensayo en el que se encarga de ofrecer una terminología definitiva para su poética: *Cartas a un joven novelista*. Viaja a República Dominicana con el objetivo de recopilar material para su siguiente obra, *La Fiesta del Chivo*, que se imprimirá en el 2000. A este ciclo de novelas le sigue, tres años después, *El paraíso en la otra esquina*, en la que relaciona las vidas de

³¹⁵ Williams, *A Life...*, ed. cit., p. 79.

³¹⁶ *Ibid.*, p. 80.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 86.

³¹⁸ Armas Marcelo, ed. cit., p. 409.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 382.

³²⁰ *Ibid.*, p. 123.

Flora Tristán y su nieto, el pintor Paul Gauguin, centrándose en el utopismo; y finalmente, en el 2004, publica su ensayo sobre *Les Misérables*, al que da como título *La tentación de lo imposible*. Por la misma temporada, hace un viaje a Israel para escribir un reportaje que pretende notificar, en la prensa internacional *El País*, los sucesos bélicos en tierra santa: *Israel/Palestina. Paz o guerra santa* (2006), y presenta una nueva novela, *Travesuras de la niña mala*, su primera obra de carácter amoroso. El resto de la década se enfoca en su labor teatral, que recupera con gran entusiasmo: *Odiseo y Penélope* (2007), *Al pie del Támesis* (2008) y *Las mil noches y una noche* (2009) representan su pasión teatral y el primer paso en una nueva aventura, pues se interna en el mundo de la actuación protagonizando sus propios proyectos. En el 2008 publica, además, un nuevo ensayo sobre uno de sus autores favoritos: *El viaje a la ficción. El mundo de Juan Carlos Onetti*, para volver en la segunda década del siglo XXI a la novelística: *El sueño del celta* (2010), obra que recurre una vez más a los temas biográficos y de la cual, junto a *La guerra del fin del mundo* y *La Fiesta del Chivo*, se hacen comparaciones atinadas a sus tres magistrales novelas totales. Desde entonces, han aparecido otras tres novelas: *El héroe discreto* (2013), *Cinco esquinas* (2016) –un año después de divorciarse de Patricia Llosa³²¹ y *Tiempos recios* (2019).

El 7 de octubre de 2010, después de treinta años de haber formado parte de las listas de posibles merecedores del Premio Nobel de Literatura, Peter Englund, Secretario Permanente de la Academia Sueca, anuncia el otorgamiento del Nobel al escritor peruano por “his cartography of structures of power and his trenchant images of the individual’s resistance, revolt, and defeat”.³²² Con el emotivo discurso de agradecimiento “Elogio de la locura y la ficción”, el novelista peruano ve recompensados sus esfuerzos narrativos en el máximo galardón para la literatura universal; así, recibe el Premio Nobel de las manos del rey sueco Carlos XVI Gustavo el 7 de diciembre de 2010 en Estocolmo, Suecia, mientras recuerda con cariño los regaños de Patricia Llosa: “Mario, para lo único que tú sirves es para escribir”.³²³

Corpus vargasllosiano: Clasificación de su obra

La extensa obra de Vargas Llosa no ha recibido una clasificación oficial, quizá debido a que el trabajo del escritor se sigue construyendo –apenas en 2019 aparecieron dos publicaciones nuevas: “El hombre de negro”, un cuento inédito publicado en *Letras Libres* a mediados de año y, a finales, la novela

³²¹ Genevieve Slomski, “Mario Vargas Llosa”, en *Salem Press Biographical Encyclopedia*. Salem Press, New York, 2020 [En línea]: <https://tinyurl.com/yddo3hga> [Consulta: 5 de febrero, 2020]

³²² Nobel Foundation, “The Nobel Prize in Literature 2010”, en The Nobel Prize [En línea]: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2010/summary/> [Consulta: 12 de marzo, 2020].

³²³ Vargas Llosa, “Elogio de la lectura y la ficción”. *El País* (7 de diciembre, 2010), sec. Cultura, ed. América [En línea]: <https://tinyurl.com/ybzz3z5k> [Consulta: 28 de abril, 2020].

Tiempos recios; en 2020 se publicó, también en *Letras libres*, el cuento “Los vientos” y en 2022 su ensayo *La mirada quieta* en torno a Benito Pérez Galdós. Sin embargo, la pretensión de catalogar su faena literaria se ha realizado en varias ocasiones, según muy distintos criterios: las más destacadas son las trabajadas por José Miguel Oviedo y Efraín Kristal, quienes encuentran en su corpus los suficientes elementos estilísticos (en el caso de Oviedo) e ideológicos (en el de Kristal) para conformar una división funcional. De esta manera, el primero se interesa por detectar la evolución de temas y técnicas narrativas que utiliza Vargas Llosa, mientras que el segundo se enfoca en estudiar los sistemas de pensamiento detrás de la formación del escritor, evaluando los cambios en su biografía, las consecuencias en su postura ideológica y la influencia de ésta dentro de su obra narrativa.

Oviedo, “primer crítico literario que escribió un libro sobre mí”,³²⁴ como recuerda con cariño el novelista, construye la división de la narrativa vargasllosiana al tiempo que su objeto de estudio se publica, lo que orilla al crítico a centrarse primordialmente en los elementos estilísticos y narrativos del autor. De esta forma, localiza tres constantes en la línea productiva de Vargas Llosa: en primer lugar, encuentra cómo “cada novela inaugura procedimientos que otra desarrollará hasta alcanzar nuevas fronteras; en cada novela se pone progresivamente a prueba el repertorio técnico que ella misma introduce”,³²⁵ descubre como segunda constante; la tercera, “cada novela muestra, respecto de la anterior, un índice geométrico de crecimiento y expansión en el número de historias que cuentan, en su complejidad interna y en la interacción de las mismas”.³²⁶ Sobre las primeras de estas cualidades narrativas se enfoca para definir su clasificación, la cual se compone de dos grupos de novelas, o dos etapas productivas.

Como hacen la mayoría de los críticos, Oviedo reúne en un primer grupo las tres novelas emblemáticas que lo convirtieron en el joven prodigio del Boom: *La ciudad y los perros* (1963), *La casa verde* (1966) y *Conversación en La Catedral* (1969), así como la colección de cuentos *Los jefes* (1959) y su única *nouvelle*: *Los cachorros* (1967). El crítico peruano considera que el grupo conforma “una unidad en cuanto a la complejidad del proyecto y la visión narrativa que proponen”,³²⁷ pues abonan a una experimentación formal basada en las técnicas narrativas empleadas por Faulkner y Flaubert y dirigidas, cada vez más, a la creación definitiva de la ambicionada novela total. Como respuesta al modelo totalizador, este primer conjunto se construye en torno al poder, presentando

³²⁴ Vargas Llosa, *El pez...*, ed. cit., p. 31.

³²⁵ Oviedo, *La invención...*, ed. cit., pp. 250-251.

³²⁶ Oviedo, “El ‘boom’: el centro, la órbita y la periferia. Episodios renovadores en Colombia y México. La literatura testimonial”, en *Historia de la literatura hispanoamericana 4. De Borges al presente*. Alianza, Madrid, 1ª ri., 2002, p. 332.

³²⁷ Oviedo, “El ‘boom’...”, ed. cit., p. 332.

personajes rebeldes que no aceptan el orden social establecido, al que hacen frente por medio de acciones cuyo resultado es la marginalidad.³²⁸

Según recuerda el crítico peruano, Vargas Llosa confiesa, en alguna ocasión cercana a la aparición de *Conversación en La Catedral*, que “con ella ha alcanzado todo el volumen y la complejidad de que es capaz; a partir de ahora, su creación [...] no aspirará a representaciones literarias tan vastas, será más humilde”.³²⁹ El segundo grupo de literatura vargasllosiana comienza en la década de 1970, mediante la publicación de una novela radicalmente distinta a aquellas que hasta entonces había practicado: *Pantaleón y las visitadoras* (1973). Si bien Oviedo considera únicamente la existencia de dos etapas –una dirigida hacia la novela total, y el resto–, dentro de la segunda encuentra dos tendencias: la de carácter ligero, conjunto de novelas centradas en la experiencia del escritor y en la recreación de modelos clásicos literarios; y la de tema esencialmente político, compuesto por obras más elaboradas en cuanto a la investigación que las sustenta.³³⁰ Esto no supone, sin embargo, que el autor haya eliminado o perdido sus estructuras narrativas y procedimientos estéticos: al contrario, amplía su repertorio de recursos estilísticos, aunque los utiliza con bastante más moderación –recordemos el atinado pero extravagante uso de las quince voces en el diálogo caleidoscópico de *Conversación en La Catedral*, que luego repetirá, con moderación, en otras obras.

El repentino alejamiento de la experimentación formal permite que el autor comience a interesarse por otras cuestiones propias de la creación literaria; entre ellas, la relación entre la obra y la realidad de la que se alimenta. Hasta entonces su enfoque, generado a partir del estudio exhaustivo de Flaubert, había sido el de un realista cuyo objetivo era retratar objetivamente, sin emitir juicio alguno, la realidad, tal como el novelista francés hacía en su obra, aunque con un propósito en mente: experimentar con el lenguaje hasta lograr una “representación artística de la realidad, más poderosa y convincente que ella misma”.³³¹ Esto había condicionado sus creencias acerca de la situación de la literatura dentro de la sociedad: Vargas Llosa consideraba que el arte debía obedecer al impulso escritural y nunca debía obligársele a comprometerse con un pensamiento político determinado. Sin embargo, el escritor no se hacía a la idea de la frívola existencia de un *arte por el arte*, pues consideraba que, en un contexto como el de Perú y el resto de Latinoamérica, “literature ought to be both independent and revolutionary”.³³² Esta convicción se vuelve flexible en esa segunda etapa de su *corpus* pues, aunque no deja de ser un realista, “él mismo se cuestiona si es posible usar la

³²⁸ *Ibid.*, p. 335.

³²⁹ Oviedo, *La invención...*, *ed. cit.*, p. 206.

³³⁰ Oviedo, “El ‘boom’...”, *ed. cit.*, p. 338.

³³¹ Oviedo, *Dossier*, *ed. cit.*, p. 19.

³³² Kristal, *ed. cit.*, pp. 6-7.

expresión ‘ficción realista’ sin caer en una insostenible contradicción: todo lenguaje artístico es forzosamente una traición de la experiencia real”.³³³

Así, Vargas Llosa modifica su obra sin llegar a perder las características narrativas que hasta entonces lo habían caracterizado y posicionado como el centro del Boom. En tanto deja el exhaustivo manejo de objetividad, el cual iba ligado a las estrategias totalizadoras que complejizaban su obra, introduce una serie de técnicas, temas y ángulos a sus nuevas creaciones. La primera novedad es la llegada del humor a la literatura vargasllosiana con la publicación de *Pantaleón y las visitadoras*. La segunda se establece en *La tía Julia y el escribidor* (1977): abandonando la visión objetiva del narrador omnisciente que hasta entonces había manejado, Vargas Llosa recurre a la autorreferencialidad³³⁴ con el objetivo de reflexionar sobre el proceso creativo. Así nace su protagonista: Marito, Varguitas, el joven esposo de Julia –la tía boliviana doce años mayor–, un aspirante a escritor que protagoniza; y su contraparte: Pedro Camacho, un guionista al puro estilo de Corín Tellado. Varguitas y Camacho son los personajes que prefiguran al escritor que, desde entonces, pocas veces dejará las páginas del novelista peruano.

La tercera innovación del período se da en tres aspectos de la que muchos consideran la mejor novela de Vargas Llosa: *La guerra del fin del mundo* (1981). Ante todo, destaca la ubicación de su argumento, pues la pluma de Vargas Llosa se traslada del Perú a Canudos, un poblado de Brasil; unido a esto, sucede el segundo cambio importante: la experiencia deja de ser el referente concreto de la historia planteada para dar lugar a la relectura de un clásico brasileño,³³⁵ *Os Sertões* de Euclides da Cunha. Esto, finalmente, lleva a la tercera mudanza: el uso de una temporalidad lineal para narrar la guerra de Canudos. La cuarta innovación sucede también en *La tía Julia y el escribidor*, y se confirma con la publicación de *¿Quién mató a Palomino Molero?* (1986), los frutos de su renovada devoción teatral y dos novelas más: *Lituma en los Andes* (1993) y *El héroe discreto* (2013): la reaparición de algunos de los personajes de su tríptico de la novela total.³³⁶ Así, en la segunda etapa identificada por Oviedo, el lector se reencuentra con Lituma, Silva, Zavala. Quizá la quinta innovación presente en este segundo periodo sea la “contextura más reflexiva, polémica y compleja, como vehículos de cuestiones ideológicas, históricas, culturales o artísticas”,³³⁷ que ha ido suplantando a las novelas de carácter épico que definieron su primer periodo.

Por su parte, la clasificación que maneja Efraín Kristal propone tres grupos distintos, además de dos periodos identificables de transición entre cada uno de estos. La perspectiva que maneja es tan

³³³ Oviedo, “El ‘boom’...”, *ed. cit.*, p. 338.

³³⁴ Oviedo, *Dossier*, *ed. cit.*, p. 22.

³³⁵ Oviedo, “El ‘boom’...”, *ed. cit.*, p. 339.

³³⁶ *Ibid.*, p. 340.

³³⁷ Oviedo, *Dossier*, *ed. cit.*, p. 339.

biográfica como literaria, en tanto plantea cuáles fueron los momentos políticos y sociales que determinaron cambios radicales en la ideología y afiliación de Vargas Llosa a ciertos movimientos dentro y fuera del Perú; así como la literatura que se encuentra detrás de cada una de las tomas de conciencia del autor. Con este propósito, el crítico sigue de cerca su formación como marxista, su posterior desencanto con el hecho revolucionario y, finalmente, su viaje hasta llegar al neoliberalismo del que es vocero; además de determinar una dependencia de los temas que trata y las técnicas que desarrolla en sus obras a las mudanzas ideológicas del escritor.³³⁸

El primer grupo, al igual que el de Oviedo, abarca desde su cuentario hasta *Conversación en La Catedral* y corresponde al periodo socialista de Vargas Llosa. Kristal rescata las intenciones de los escritores contemporáneos al autor, de quien considera “came into literary prominence when many Latin American writers believed that their literature had finally come of age and that it would play a significant role in the social and political transformation of the Western Hemisphere”.³³⁹ Así, el crítico se da a la tarea de encontrar cómo las características que Oviedo ya había identificado en la literatura de la década de 1960 se originan en eventos particulares: en este caso, Kristal destaca la integración a las cédulas de Cahuide y la adopción de su identidad socialista bajo el sobrenombre de camarada Alberto, así como la convicción de que la Revolución Cubana se instaura como un modelo para el socialismo y, por ende, su involucramiento en ésta como portavoz internacional de la lucha armada. De esta manera se justifica la presencia de los personajes fracasados en la literatura temprana de Vargas Llosa, cuyo entendimiento del Perú como un país corrupto que no admite ya cambios en su estructura decadente explica su postura frente al papel del escritor: las ideas políticas del artista permean su obra sin que éste lo sepa, construyendo así un arte independiente mas responsable con la situación latinoamericana.³⁴⁰

Estas primeras obras se construyen desde un agresivo maniqueísmo que posiciona a sus personajes en dos polos opuestos: “O comes o te comen”,³⁴¹ le recuerda el Poeta al Esclavo. Lo terrible de la interpretación de Vargas Llosa, que encierra en una sola frase la complejidad del Estado peruano, es que la violencia ejercida sobre los personajes oprimidos sólo sirve para mostrar su existencia, pero no para establecer un cambio social. Así, “acts of aggression can harm individual victims but do not affect the immoral social order”,³⁴² condenando a los personajes a someterse al sistema establecido para no ser las víctimas u, obedeciendo al deseo de no corromperse, a dejarse pisotear; de ahí la

³³⁸ Kristal, *ed. cit.*, p. XIII.

³³⁹ *Ibid.*, p. XI.

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 12.

³⁴¹ Vargas Llosa, *La ciudad y los perros*. Punto de lectura (s. l.), 2ª ed., 2000, p. 36.

³⁴² Kristal, *ed. cit.*, p. 37.

justificación que el autor confiere a la revolución y su filiación con el movimiento socialista.³⁴³ Dentro de este periodo, por tanto, el proyecto de recrear la realidad lo obliga a decidir entre seguir la tradición peruana –ya fuese el indigenismo o el realismo urbano practicado por la generación del 50– o tomar una nueva postura para rebelarse contra estos estilos. Vargas Llosa recurre a Faulkner y se apropia de las técnicas que el narrador estadounidense utiliza en sus novelas, llevándolas, con cada obra publicada, un paso más allá.

Los jefes (1959), el primer libro publicado de Vargas Llosa, contiene los cuentos que dieron inicio a la vida literaria del autor; son narraciones de juventud compuestas en el periodo que data de 1953 a 1958, durante su estancia en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y en Madrid. Desde entonces y hasta 1968 aparecen otras cuatro ediciones cuya importancia radica en la ampliación realizada al número de textos ofrecidos, pues pasa de albergar cinco cuentos a seis, a través de suplantaciones y añadidos, y cambia algunos de los títulos propuestos en las últimas ediciones. Así, reemplaza “El abuelo” con “El visitante”, para luego dejar ambos relatos en la edición final, y cambia los nombres de “Arreglo de cuentas”, que se convierte en “El desafío”, cuento ganador del certamen convocado por *La Revue Française*; y de “Hermanos”, que cambia a “El hermano menor”.³⁴⁴ Los seis relatos incluidos en *Los jefes* se preocupan por mostrar un mundo fundamentado en la injusticia social, cuyos mecanismos se arreglan exclusivamente mediante la violencia física y simbólica; para esto, en cada una de sus narraciones se encarga de crear y presentar personajes binomiales enfrentados en relaciones agresivas. Sobre “Los jefes”, confiesa:

Ese cuento prefigura mucho de lo que hice después como novelista: usar una experiencia personal como punto de partida para la fantasía; emplear una forma que finge el realismo mediante precisiones geográficas y urbanas; una objetividad lograda a través de diálogos y descripciones hechas desde un punto de vista impersonal, borrando las huellas de autor y, por último, una actitud crítica de cierta problemática que es el contexto u horizonte de la anécdota.³⁴⁵

De esta manera, hacia finales de la década de 1950 Vargas Llosa ya había configurado una línea de pensamiento respecto a la representación de la realidad dentro de una obra literaria. Para ella, extrae sucesos puntuales de su biografía y sigue a Flaubert y a Faulkner. Del primero obtiene no sólo la concepción de un arte independiente; también la preocupación por crear una obra *convinciente*,³⁴⁶

³⁴³ *Ibid.*, p. 63.

³⁴⁴ Oviedo, *La invención...*, *op. cit.*, p. 82.

³⁴⁵ Vargas Llosa, *El pez...*, *ed. cit.*, p. 150.

³⁴⁶ Kristal, *ed. cit.*, p. 25.

incluso si eso significa sacrificar algunos de los eventos “verídicos” de la realidad. Del segundo, a quien Vargas Llosa considera “the writer who perfected the methods of the modern novel”,³⁴⁷ el novelista peruano toma los recursos estilísticos: la superposición de planos espaciales y temporales para lograr un efecto de múltiples perspectivas sobre un suceso central, y una ambigüedad alarmante cuya raíz se encuentra en el proceso faulkneriano de ocultar datos importantes.³⁴⁸ Finalmente, incapaz de separarse por completo del antecedente que en la literatura de su país constituía la generación del 50, hace suyo el realismo urbano y “participa un poco de la crónica y el reportaje de actualidad”.³⁴⁹ Estos elementos, que evolucionan en cada relato de *Los jefes*, terminan de madurar en las tres novelas restantes del periodo.

La ciudad y los perros (1963) es la primera novela de Vargas Llosa. Durante el Boom, las editoriales se habían convertido en un segundo hogar para los escritores que revolucionaban la literatura latinoamericana; Vargas Llosa no es la excepción y, tan pronto presenta su primer manuscrito a las casas editoras de España, es adoptado por una de las más decisivas para el destino de los escritores en lengua hispana: Seix-Barral. A través de ella, el novelista lanza sus primeras obras y su carrera como escritor e intelectual –falta sólo un par de años para que se pronuncie a favor de la polémica Revolución Cubana y sea nombrado miembro del Consejo de la Casa de las Américas, demostrando así su sentir socialista. Mientras tanto, Vargas Llosa se concentra en presentar, una vez más, la injusta sociedad peruana; esta vez desde los ojos de un narrador que sigue las cruentas aventuras de unos cuantos estudiantes del Colegio Militar Leoncio Prado, influenciado por la narrativa estadounidense, cuyas tragedias nacían de la cotidianidad.³⁵⁰

El Perú corrupto que caracteriza este primer periodo se concentra en *La ciudad y los perros* el espacio reducido del internado, donde estudiantes de todas las regiones y clases sociales practican, en una escala inmediata, los mecanismos de la violencia sistémica como una preparación para integrarse a la sociedad: “they lose their innocence once they understand that morality is a mirage, a convenient veneer adopted by corrupt individuals and institutions”.³⁵¹ Esto orilla a los personajes a comportarse con violencia y a encontrar alternativas para la represión sufrida prematuramente: los alumnos se entregan a la sexualidad desenfrenada representada por la Pies Dorados y a las novelitas eróticas del Poeta.³⁵² La idea de espacio contenido dentro del Leoncio Prado se refuerza con las técnicas narrativas de Vargas Llosa, que varían desde la manipulación narrativa del texto debido a los

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 26.

³⁴⁸ *Idem.*

³⁴⁹ Oviedo, *La invención...*, ed. cit., p. 82.

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 34.

³⁵¹ Kristal, ed. cit., p. 30.

³⁵² *Ibid.*, p. 37.

conceptos reinantes de *clandestinidad y denuncia*,³⁵³ hasta la presencia de una serie de narradores diferenciables y el uso de sus “vasos comunicantes”.

Así, Oviedo identifica, al menos, cinco voces narrativas: hay una perspectiva objetivo-conductista que pertenece al Jaguar y le permite explorar su vida pasada desde la primera persona; hay también un enfoque fonético-subconsciente encargado de seguir la conciencia común, brutal y extraordinariamente sexual de los cadetes, centrada en el Boa, también en primera persona; una fonético-visual, cuyo objetivo, desde la tercera persona, es Alberto —ésta es la única persona que, en el presente de la historia, se mueve entre el Leoncio Prado y el exterior—; una perspectiva cuasi-omnisciente que sigue a Arana y, a su vez, se ve permeada por el sentimiento de frustración del cadete; y un narrador omnisciente que, en general, observa la vida de los cadetes.³⁵⁴ Vargas Llosa ejerce las técnicas que ya había introducido en su cuentario por medio de un cúmulo de experiencias dentro del Leoncio Prado, de su reencuentro con su padre y de sus aspiraciones infantiles. El texto, que le gana el reconocimiento internacional y un papel central dentro del fenómeno del Boom, se antoja comprometedor para las autoridades del colegio, quienes queman mil copias “and dismissed the work as the product of a demented communist mind”.³⁵⁵

En su siguiente entrega, la inspiración biográfica es más sutil: la fascinación que de niño, durante el primer año en Piura, comparte con sus compañeros sobre una gigantesca casa infundida de vida nocturna; y su posterior visita, durante la segunda estancia en la localidad piurana, a La Mangachería y al misterioso interior del burdel. El lugar estimula a tal grado su imaginación que recuerda cómo “la primera cosa que creí escribir en serio, trabajando fuerte varias semanas, fue una novela corta o relato largo donde traté de construir una historia inspirada, justamente, en esos recuerdos que tenía de Piura: ‘la casa verde’ y la Mangachería”.³⁵⁶ Aquella casa se establece como el eje de la historia que desarrolla en su segunda novela, pero pronto comienzan a mezclarse al recuerdo piurano otras experiencias surgidas de su viaje por la selva amazónica.

Así, extrae cinco ideas que se convierten en su preocupación fundamental: el burdel y el trío que ahí tocaba; La Mangachería; el convento de Santa María de Nieva y las niñas indígenas secuestradas y educadas por las hermanas; y las historias de Jum, un cacique torturado por vender caucho, y de Tushía, un pirata de la jungla que contaba, cuando Vargas Llosa habría visitado por vez primera la Amazonía, con un ejército.³⁵⁷ Se transforman primero en borradores de cuentos e historias

³⁵³ Armas Marcelo, *ed. cit.*, pp. 251-252.

³⁵⁴ Oviedo, *La invención...*, *ed. cit.*, pp. 126-127.

³⁵⁵ Genevieve, *ed. cit.*; Williams, *A Life...*, *ed. cit.*, p. 25.

³⁵⁶ Vargas Llosa, *Historia secreta de una novela*. Tusquets, Barcelona, 1971, p. 22 [“Cuadernos marginales”, 21].

³⁵⁷ Kristal, *ed. cit.*, p. 44.

cortas; “The Mario Vargas Llosa Collection at Princeton contains several drafts of the short stories that Vargas Llosa wrote after his trip to the jungle but years before publishing *The Time of the Hero*: ‘La aventura,’ the story of Lituma; ‘Jum, Alcalde de Urakusa,’ the story of the chieftain; ‘Los manganches,’ a Piuran story about a group of friends in a bar; and ‘Taito,’ a primitive version of the Fushía story”.³⁵⁸

Finalmente, *La casa verde* aparece en 1966. Los mangaches, un cuarteto con raquíticas aspiraciones cuyo divertimento consiste en la visita regular al burdel, perviven en la novela; uno de ellos, Lituma, se establece como protagonista y vínculo entre las historias ocurridas en el desierto piurano y la selva amazónica –y muchas otras obras posteriores del autor. A través de Lituma y su esposa Bonifacia, quienes funcionan como “personajes-puente”,³⁵⁹ la obra adquiere su carácter doble: las historias del desierto y la selva se materializan en las máscaras utilizadas por los protagonistas en uno y otro lugar, y en el misticismo del prostíbulo, restablecido tras su destrucción; esto condiciona a las historias a fusionarse una y otra vez, conectándose por medio de los vasos comunicantes y de un ritmo propio que muestra en un movimiento fluido, alternado y estructurado las distintas secuencias e imágenes que conforman el todo propuesto en la novela.³⁶⁰ De esta manera, Vargas Llosa logra enlazar cinco historias dentro de una única obra, introduciendo a su universo narrativo la técnica del “elemento añadido” para modificar la realidad y configurarla como materia de una obra literaria. Así, Fuentes utiliza la segunda novela de Vargas Llosa como “el ejemplo supremo de una novela que no existiría fuera del lenguaje y que, al mismo tiempo, y gracias al lenguaje, reintegra la permanencia de un mundo inhumano a nuestras conciencias y a nuestro lenguaje”.³⁶¹

Nuevamente, la sexualidad y la violencia se establecen como ejes de construcción para la novela: los personajes descubren que sólo abriéndose paso a la fuerza pueden llegar a conseguir lo que buscan; esta vez, además, Vargas Llosa agrega un nuevo valor para el entendimiento de su obra a través de los conceptos propuestos por Georges Bataille.³⁶² La transgresión, desde entonces, se convierte en uno de los aspectos principales de su obra: no sólo se encuentra en la relación entre Anselmo, el anciano fundador de la casa verde, y Antonia, una niña huérfana, sino que va más allá, configurando las actitudes de los personajes frente a la moral establecida.

Un año más tarde, mientras se gesta en los cuadernillos la novela cumbre de su experimentación formal, Vargas Llosa publica una novela corta. *Los cachorros* (1967), que en un

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 45.

³⁵⁹ Oviedo, *La invención...*, ed. cit., p. 140.

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 164.

³⁶¹ Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana*. Joaquín Mortiz, Ciudad de México, 3ª ed., 1972, p. 37.

³⁶² Kristal, ed. cit., p. 53.

primer momento se titularía *Pichula Cuéllar* como referencia a la voz peruana para “falo”,³⁶³ rompe con los registros altos que hasta entonces el autor había utilizado en busca de la objetividad. La *nouvelle* relata la corta vida de un joven que, a edad temprana, es emasculado por un perro: al inicio es un heroico sobreviviente; luego un insoportable egocéntrico; y finalmente un lastimoso adulto atrapado en su adolescencia castrada. La obra, que no se alimenta exclusivamente de sus vivencias, sino de anécdotas y casuales descubrimientos periodísticos, es pionera en un elemento que pronto se volverá central en su narrativa: el humor. Vargas Llosa abandona el objetivo carácter trágico que hasta entonces había cimentado su obra y se apoya en un registro bajo para narrar las desventuras del personaje, convirtiendo la historia en una comedia grotesca: “Esto era una novedad casi absoluta en la obra de Vargas Llosa, una de cuyas más notables ausencias (la otra es la ausencia de Dios) era la del humor”.³⁶⁴ Otra innovación, significativa en los niveles formales mas nunca repetida en la obra posterior, es el uso de la voz narrativa, cuya formulación gramatical varía entre “ellos” y “nosotros”,³⁶⁵ introduciendo al lector en una voz colectiva que, lejos de comportarse con objetividad, participa de un inconsciente común enfocado en las acciones erráticas del desdichado Cuéllar.

La tercera novela de Vargas Llosa, y la última que Kristal considera parte de su primer periodo, aparece en 1969. *Conversación en La Catedral* no sólo desarrolla al punto máximo los recursos estilísticos introducidos por el novelista en sus primeras obras y, más que en ninguna, en *La casa verde*; sino que introduce al personaje más desarrollado y complejo en la narrativa del autor.³⁶⁶ Una vez más, las historias que se relatan en el texto son múltiples, pero todas giran alrededor de Santiago Zavala, personaje que elige fracasar antes de convertirse, como su padre, en un ser exitoso dentro de la sociedad corrupta del Perú: “¿En qué momento se había jodido el Perú? [...] Él era como el Perú, Zavalita, se había jodido en algún momento. Piensa: ¿en cuál?”³⁶⁷ La bruma de fracaso que inunda la obra se debe al tema que retrata: *Conversación en La Catedral* se inspira en la fatídica dictadura de Odría, lo cual provoca que la novela no exalte de forma alguna a sus personajes, como sí lo había hecho, mediante algún cariz épico en los desenlaces de sus historias, en sus obras anteriores. Al contrario: los personajes se construyen desde el pesimismo del autor: “las empresas personales son rigurosamente mezquinas o insignificantes; no están destinadas a ninguna clase de grandeza”.³⁶⁸

³⁶³ Oviedo, *La invención...*, ed. cit., p. 187.

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 195.

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 201.

³⁶⁶ Kristal, ed. cit., p. 56.

³⁶⁷ Vargas Llosa, *Conversación en La Catedral*. Alfaguara, Madrid, 2013, p. 17.

³⁶⁸ Oviedo, *La invención...*, ed. cit., p. 245.

Al estilo de Proust, Vargas Llosa explora los confines de la conversación de cuatro horas que en el bar La Catedral mantienen el Santiago y Ambrosio, antiguo chofer de su padre. Esto permite que el narrador no se centre tanto en los hechos políticos desde la perspectiva objetiva comúnmente utilizada por Vargas Llosa, como en los sucesos particulares y psicológicos de su protagonista, quien reinterpreta al padre fallecido por medio del testimonio de quien fue su amante y logra, así, incorporarlo a su vida de fracaso como una extensión de sí mismo. De esta manera, Vargas Llosa no llega a señalar la presencia del dictador más que por medio de otros personajes y una mínima aparición en un evento, dándole prioridad a cómo el ochenio condena las vidas de quienes apoyaron y quienes no la toma de poder del general Odría.

Resulta, por supuesto, significativa la influencia de Ernesto Vargas respecto a la postura tomada ante Odría. Seguidor del dictador, el padre del novelista se convierte la corrupción de Fermín Zavala desde la perspectiva de su hijo. La obra nace así de cuestiones biográficas, particularmente de la experiencia periodística de Vargas Llosa en *La Crónica* y *La Industria*, situaciones que traslada al comportamiento de Zavalita. Asimismo, la brutalidad nuclear de la novela surge de la experiencia del escritor: Vargas Llosa recuerda cómo, antes de mudarse a Europa con Julia, los trabajadores de la perrera se llevaron al pequeño can que hacía compañía a su esposa. Cuando encuentra a la mascota, presencia también una escena que abona a la idea de violencia que la dictadura había establecido:

dos zambos, empleados del lugar, mataban a palazos, ahí mismo, a vista de los perros enjaulados, a los animales que no habían sido reclamados por sus dueños luego de unos días. Medio descompuesto con lo que había visto, fui con el Batuque a sentarme en el primer café [...] que encontré. Se llamaba La Catedral. Y allí se me vino a la cabeza la idea de empezar con una escena así esa novela, que escribiría algún día, inspirada en Esparza Zañartu y en esa dictadura de Odría que, en 1956 daba las últimas boqueadas.³⁶⁹

Williams sugiere que, fuera de la complejidad de la novela, cuya longitud exigió, para su primera edición, cuatro tomos,³⁷⁰ “in the end, the reader may conclude, the complexity here is perhaps a false complication: nothing complex is happening, relatively simple events are being related as if they were part of an enormous modernist jigsaw puzzle”.³⁷¹ En realidad, la novela se presenta al lector en la forma de un rompecabezas que debe resolver: el número de historias presentadas aumenta, abarca muchos más niveles sociales y lleva el recurso más estudiado por Vargas Llosa, la técnica de

³⁶⁹ Vargas Llosa, *El pez...*, ed. cit., p. 179.

³⁷⁰ Oviedo, *La invención...*, op. cit., p. 208.

³⁷¹ Williams, *A Life...*, ed. cit., p. 158.

los vasos comunicantes, al punto máximo de su desarrollo, mezclando y haciendo funcionar en un mismo diálogo dieciocho conversaciones distintas. Realiza, finalmente, una innovación más. Interesado como lo había estado desde su adolescencia en el teatro, Vargas Llosa se encarga de introducir acotaciones dramáticas a sus diálogos encargadas de suplantar las convenciones verbales que indican qué personaje habla y cuál interviene.³⁷² De esta manera, cada uno de los diálogos se sumerge en un completo dinamismo donde la palabra hablada no es la única que toma el lugar central en la escena, pues se ve complementada por una acción que no deja de ejercerse. Cada uno de estos elementos sentará las bases sobre las que Vargas Llosa escribirá el resto de su obra: incluso alejándose de los tratamientos iniciales, el novelista intentará, una y otra vez, reinventar esa novela total, ligando cada vez más su obra a sus intereses y necesidades políticas.

³⁷² *Ibid.*, p. 261.

Capítulo III

***Lituma en los Andes* y la pervivencia mítica: el olimpo en Perú**

*Dionysus is part bestial and part divine ... Both gods and beasts are lawless
–the latter because they fall below the law in their amoral innocence,
the former because in dispensing the law they are considered to be set above it.*

Terry Eagleton, *Holy Terror*

Construcción báquica en *Lituma en los Andes*: mito, culto, recreación

Lituma en los Andes es la primera novela que Vargas Llosa escribe después de la campaña presidencial que había mantenido su vida en suspenso desde 1987 hasta 1990. Si bien entre el ajetreo de Movimiento Libertad publica *Elogio de la madrastra* (1988), así como algunas compilaciones ensayísticas, lo cierto es que no recupera el ritmo necesario para entregarse a la escritura hasta que pierde las elecciones; así lo hace constar la dedicatoria que Gonzalo Vargas Llosa escribe a su padre tan pronto se entera de los resultados definitivos del proceso peruano:

Bienvenido nuevamente, maestro, al lugar donde siempre perteneciste: tu escritorio. Es desde aquí, y no desde el sillón presidencial, donde batallando con tus demonios seguirás contribuyendo al progreso de tu país y de la humanidad en general, en la medida en que tus libros representan [...] lo que tú tan correctamente llamaste una tentativa de corrección y cambio de la realidad.³⁷³

El llamado se consolida con la publicación en 1993 de las aventuras andinas de *Lituma*, personaje recurrente en la literatura vargasllosiana. Atrapado en un recóndito poblado, el militar no sólo es el desafortunado testigo de las avanzadas de Sendero Luminoso, sino también del complejo sistema mágico-religioso que pervive entre los lúgubres habitantes de Naccos.

El retorno del novelista a la literatura y su reencuentro con el más leal de sus alter-ego ficcionales convierte a *Lituma en los Andes* en una novela particular, abarcadora y totalizante, pues mana de un conjunto dicotómico de trasfondos. En ella se combina el sentido mítico griego con el folklore peruano; la realidad social de los Andes con el dominio ejercido por Sendero Luminoso; la denuncia del terrorismo dentro del Perú y el rencor contra éste mismo al rechazar su proyecto presidencial. La cercanía de cada uno de estos factores con su propia figura logra crear una ambigüedad que corresponde tanto al ser dionisiaco que inunda la obra como a su propia identidad:

³⁷³ Álvaro Vargas Llosa, *El diablo en campaña*. El País/Aguilar, Madrid, 1991, pp. 216-217, *apud* Juan J., Armas Marcelo, *Vargas Llosa. El vicio de escribir*. Alfaguara, Madrid, 2002, p. 96.

en el Perú de profundas raíces imprime la influencia europea, la misma que lo definió como escritor. El recobrar los recursos de su experiencia en el extranjero y del sentir inmediato de su país convierte a *Lituma en los Andes* en una novela igualmente doble: tan controversial en su premiación como reconocida como una de las mejores de su narrativa por encerrar el “universo novelístico, político, moral, religioso –en un sentido amplio– e histórico de Vargas Llosa”.³⁷⁴

Acreeadora del Planeta, la reputación del premio no hizo más que dificultar “la interpretación exacta de la novela”;³⁷⁵ hecho que ha obstaculizado su inclusión en el ámbito académico y literario y que, de la misma manera, ha impedido su correcta ubicación dentro de un periodo preciso de su corpus. Oviedo y Kristal consideran que pertenece a su segunda faceta, particularmente a aquellas obras “serias” que no tienen cabida dentro de los contados divertimentos que ha creado desde *Pantaleón y las visitadoras*, aunque no le atribuyen la misma importancia que a otras obras del mismo perfil, como lo son *La guerra del fin del mundo* y *La fiesta del Chivo*. Williams, por su parte, identifica una nueva fase del autor a partir de *Lituma en los Andes*: el salto que se hace entre su fecunda producción en las décadas de 1970 y 1980 hacia el reencuentro con el proceso creativo a partir de las publicaciones de 1993 genera una serie de cambios en el tono de Vargas Llosa, transformando su escritura en la propia del venido siglo XXI. Estima a ésta como su tercera etapa intelectual, caracterizada por la anti-utopía.³⁷⁶

Williams sugiere que para la literatura latinoamericana la llegada del nuevo milenio no marca un cambio tan importante como sí lo hace el principio de la década de 1990, caracterizado por la caída tanto del muro de Berlín como de la Unión Soviética, la llegada del internet y el aniversario de los quinientos años del arribo de Colón a territorio americano. Empero, estos sucesos impactan en un segundo nivel al escritor, quien vive su drama personal al conocer el fracaso de su campaña política.³⁷⁷ Efecto de la derrota son la aparición de sus memorias, la obtención de la nacionalidad española y, por supuesto, la novela ganadora del Premio Planeta 1993, todo ocurrido en el mismo año. La clasificación de Williams permite comprender *Lituma en los Andes* a través de una nueva perspectiva, posicionándola como símbolo de la transición desde la campaña política hacia la renovada integración a la literatura internacional, en constante cambio.

Si bien la cercanía entre la experiencia de vida de Vargas Llosa y su literatura es evidente – particularmente en sus primeras novelas, en las que recrea hechos puntuales de su juventud; y con aún mayor claridad en *La tía Julia y el escribidor*–, esta relación se profundiza en las publicaciones

³⁷⁴ Fernando Lafuente, “Prólogo”, en *Lituma en los Andes*. Bibliotex, Barcelona, 2001, p. 5.

³⁷⁵ Juan J. Armas Marcelo, *Vargas Llosa. El vicio de escribir*. Alfaguara, Madrid, 2002, p. 410.

³⁷⁶ Raymond L. Williams, *Mario Vargas Llosa: A Life of Writing*. University of Texas Press, Austin, 2014, p. 81.

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 91.

de 1993. No son sólo el reflejo de su decepción política por no conseguir el puesto gubernamental, sino de otros acontecimientos fundamentales acaecidos durante su estancia en Perú. Desde su regreso en 1974, Vargas Llosa se enfrenta a una serie de sucesos que marcan tanto su vida personal como su figura pública: la masacre de Uchuraccay lo convierte en comisionado para investigar el asesinato de ocho periodistas en territorio andino y rumores acerca del informe recopilado lo llevan a ser juzgado por la presunta manipulación de los hechos. Dentro del mismo evento, el repentino encuentro que el escritor tiene con la ritualidad en territorio andino abre sus ojos hacia ese Perú “different from the one I live in, an ancient, archaic Peru that has survived in these sacret mountains despite centuries of isolation and adversity”.³⁷⁸ Esto se convertirá, más adelante, en la principal dificultad para la consolidación de su campaña. Será otro evento importante, y el parteaguas entre su ocupar Perú como escritor a habitarlo como político, la actividad pública que Vargas Llosa comienza a ejercer como vocero de los grupos liberales frente a las políticas de Alan García, lo cual lo lleva a convertirse en candidato para la presidencia. Finalmente, el autor afronta la derrota presidencial y el exilio inmediato al viejo continente.

El regreso a la literatura, por tanto, viene marcado por dos décadas sumamente extrañas para el escritor. Opuesto a los principios que habían caracterizado su paso por el mundo literario, cuyo punto de partida fue su llamado a convertirse en “un cosmopolita y un apátrida, que siempre detestó el nacionalismo y que, desde joven, creyó que, si no había manera de disolver las fronteras y sacudirse la etiqueta de una nacionalidad, ésta debería ser elegida, no impuesta”,³⁷⁹ abandona la naturaleza nómada de sus andares europeos y se aventura a volver al Perú. Contrario también a la primera postura de Vargas Llosa sobre el papel del escritor, según la cual el acto de escribir es la consumación de una maldición ajena al condenado,³⁸⁰ en 1985, impregnado por la experiencia de re-habitar su país, señala en una entrevista con Oviedo el compromiso *activo* como mediador que ha de existir entre el autor y su pueblo: “Yo creo que un escritor tiene la obligación en un país como el mío o países como los nuestros de participar de alguna manera en el debate político”.³⁸¹

Por tanto, habiendo dejado atrás las zonas de confort que caracterizaban sus obras tempranas, la nueva creación que surge de la pluma de Vargas Llosa –la cual, tómese en cuenta, escribe durante su estancia como invitado en las Universidades de Harvard y Princeton y no en el Perú– explora nuevos terrenos. Es *Lituma en los Andes* la que retomará las particularidades de cada pieza en la

³⁷⁸ Mario Vargas Llosa, “Inquest in the Andes” (trad. Edith Grossman). *The New York Times* (31 de julio, 1983), ed. National [En línea]: <https://tinyurl.com/ya73pgy2> [Consulta: 30 de abril, 2020].

³⁷⁹ Vargas Llosa, *El pez...*, ed. cit., p. 29.

³⁸⁰ Oviedo, *Mario Vargas Llosa...*, ed. cit., p. 59-60.

³⁸¹ “Mario Vargas Llosa. Maestro de las voces”, en *Espejo de escritores* (ns. y pról. Reina Roffé). Ediciones del Norte, Hanover, 1985, pp. 171-172.

fecunda etapa peruana de Vargas Llosa, concretando en sí misma las técnicas experimentadas y aprendidas durante las décadas de 1960, 1970 y 1980. El primero de sus divertimentos se publica en 1973, un año antes de su regreso al Perú; a partir de entonces navegará a través de géneros desconocidos: los divertimentos se hacen frecuentes, incursiona en el teatro, escribe una novela con base en el fanatismo religioso ubicada en Brasil, deslindándose por vez primera del territorio que había sido siempre su espacio ficcional, y prueba con el demeritado género policiaco.

El punto de ruptura que permite al escritor peruano introducir durante su estancia en Latinoamérica dichos cambios es el “Caso Padilla”. Tras la encarcelación del poeta cubano Heberto Padilla por su supuesta escritura subversiva, Vargas Llosa se desencanta de la ideología encabezada por Castro; en compañía de otros escritores internacionales dedica al líder de la Revolución Cubana una carta con el objetivo de hacerlo reconsiderar la censura acometida sobre sus intelectuales y recordarle su intención de hacer de Cuba “the ‘model of socialism’ that the leftist intelligentsia had expected”.³⁸² Si bien Padilla es liberado a costa de la carta, Vargas Llosa recibe un trato distinto; tras haber dirigido también una carta a Haydée Santamaría, líder de Casa de las Américas, haciéndole saber que no visitaría Cuba debido a la censura y represión expresada contra los propios literatos, la guerrillera cubana da pie a la renuncia del peruano del organismo central para las letras latinoamericanas:

Sólo le deseo, por su bien, que algún día llegue usted a arrepentirse de haber escrito esa carta pública que constituirá para siempre su baldón; de haberse sumado a los enemigos de quienes en esta Isla hemos estado y estaremos dispuestos a inmolarnos, como nuestros compañeros vietnamitas, como nuestro hermano Che, por defender la dignidad plena del hombre.³⁸³

Lituma en los Andes se convierte en la obra que, en un sentido más estricto, representa el papel de la literatura, interpretado por Vargas Llosa como una reescritura de la realidad: según Oviedo, es durante la segunda etapa de su escritura que el autor “se cuestiona si es posible usar la expresión ‘ficción realista’ sin caer en una insostenible contradicción: todo lenguaje artístico es forzosamente una traición de la experiencia real”,³⁸⁴ así, deseoso de acaparar en una obra toda aquella realidad a la que se había enfrentado en Perú, reescribe el terrorismo desde el sentir de la traición,

³⁸² Raymond L. Williams, “The History of a Passion: Introduction to Mario Vargas Llosa”, in *Mario Vargas Llosa*. Ungar, New York, 1986, p. 15.

³⁸³ Haydée Santamaría, “Carta de Haydée Santamaría a Mario Vargas Llosa”. *Casa de las Américas*, 65-66 (marzo-junio, 1971) [Separata].

³⁸⁴ José Miguel Oviedo, “El ‘boom’: el centro, la órbita y la periferia. Episodios renovadores en Colombia y México. La literatura testimonial”, en *Historia de la literatura hispanoamericana 4. De Borges al presente*. Alianza, Madrid, 1ª ri., 2002, p. 338

vinculándolo no sólo a la violencia de Sendero Luminoso sino a la irracionalidad de la tradición mágico-religiosa andina, denunciada ya como tal en su informe sobre la masacre de Uchuraccay.

Si bien la irracionalidad obedece a la experiencia peruana de Vargas Llosa, se debe también a la tendencia que el escritor había venido rechazando desde sus inicios en el mundo del deicidio: el indigenismo. La novela, así, resulta aún más envolvente: el Perú antiguo que pervive en los Andes que Lituma vigila pone en duda, al mismo tiempo, las decisiones de los ciudadanos en las urnas y la línea indigenista de la literatura peruana, tan dominante durante gran parte del segundo tercio del siglo XX. Siempre contrario a las ideas enarboladas por la literatura indigenista, Vargas Llosa concibe para describir sus mundos la frase “utopía arcaica”; la cual define como “la restauración de un pasado míticamente embellecido con elementos asimilados de la cultura ‘dominante’ y la fantasía creadora de los escritores y artistas”,³⁸⁵ y la estudia a fondo a través de Arguedas en la publicación de *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo* (1996). Junto a *El pez en el agua* y *La utopía arcaica, Lituma en los Andes* configura la resignificación ideológica con que el autor emprende la fase más actual de su creación.

De acuerdo con la lógica del indigenismo, Vargas Llosa examina por primera vez la cultura andina, aunque a ésta agrega valores del mundo occidental: la mitología grecolatina se convierte en el eje para la construcción de *Lituma en los Andes*. Recreación de corte dionisiaco y minoico sobre la relación de poder que surge entre la milicia, Sendero Luminoso y los habitantes andinos, la novela permite que personajes míticos se apoderen de la escena y sus costumbres y ritos se entrelacen y socaven el folklore de los Andes. Así, Vargas Llosa reestructura la realidad peruana a partir de la tradición clásica occidental y, aprovechando la universalidad del mito, aventura la explicación de aquellas misteriosas tierras que una década atrás habían tomado la vida de ocho periodistas: “la violencia política y social del terrorismo de pronto sirvió para revelar la existencia de una cultura secreta, de corte tradicional, mágico religiosa, que se creía extinguida [...] Vivía en la clandestinidad y el terrorismo la hizo salir a la luz”,³⁸⁶ señala en una entrevista para *El Mundo*.

Para abordar el Perú escondido, Vargas Llosa selecciona a uno de sus personajes más representativos y, posiblemente, más cercanos a su propia figura. Cuando se aventura a la candidatura por la presidencia de su natal Perú, ya tenía pensada la posterior escritura de “una novela policial y fantástica sobre cataclismos, sacrificios humanos y crímenes políticos en una aldea de los Andes”.³⁸⁷

³⁸⁵ Mario Vargas Llosa, *La utopía arcaica*, apud Raymond L. Williams, ed. cit., p. 82. Cfr. también con Armas Marcelo, ed. cit., pp. 409-415.

³⁸⁶ Leandro Pérez Miguel, “Vargas Llosa: ‘Haré lo posible para ser también un escritor del siglo XXI’”. *El Mundo Digital* (12 de marzo, 2001), sec. Libro [En línea]: <https://tinyurl.com/yxa8f2un> [Consulta: 30 de abril, 2020].

³⁸⁷ Vargas Llosa, *El pez...*, ed. cit., p. 38.

Parece casi natural que el protagonista de la que sería su segunda novela de corte policiaco fuese Lituma, pues en *¿Quién mató a Palomino Molero?* (1986) ya había desempeñado el papel de detective, aunque infructuoso. En *Lituma en los Andes* lo encontramos bajo el puesto de cabo,³⁸⁸ con un guardia civil a su disposición: Tomás Carreño. Junto a su adjunto, Lituma ostenta la responsabilidad de encontrar a tres miembros de la comunidad de Naccos, quienes desde el inicio de la novela, muy a la *media res* acostumbrada del escritor, se encuentran ya desaparecidos. No hay pistas que indiquen cómo ha de resolverse el misterio, que además sucede en un contexto muy particular. Naccos es un pueblo pequeño y aislado bajo la guía de dos personajes extraños, dominantes: el cantinero Dionisio, quien durante las noches mantiene a los obreros en un estado de completa ebriedad, entrega y olvido; y su esposa Adriana, la bruja del pueblo, quien los conserva en éxtasis mientras cuenta historias antiguas y lee sus fortunas.

Durante el día los obreros se muestran renuentes a apoyar con información al cabo; durante la noche, la pareja de esposos parece, más bien, obstaculizar la investigación con los eventos orgiásticos de la cantina y con sus declaraciones, las cuales más que testimonio emulan ficciones y mitos arcaicos. Así, la desesperación de Lituma crece: aunado a esto, el militar día con día es cercado por los terrucos, terroristas miembros de Sendero Luminoso quienes, de llegar al cada vez más fantasmal Naccos, exigirán las cabezas del protagonista y su adjunto. La posición del militar, por tanto, no es sencilla. Abandonado en un mundo desconocido, diametralmente opuesto a la civilizada Piura, puede aplacar el caos sólo mediante dos caminos tan irracionales como sus enemigos: hundirse en la nostalgia del placer perdido en tanto atiende las historias del enamorado Tomás Carreño e intenta distinguir a la deseada Meche en las narraciones de su adjunto; y entregarse a la bebida hipnótica de la cantina ante la incómoda hospitalidad de la extraña pareja.

Lituma en los Andes presenta varios niveles de composición: mientras que en la superficie se encuentra el caos causado por Sendero Luminoso, bastante más cifrados se muestran los personajes dionisiacos representados por los poco sutiles nombres del cantinero Dionisio y su mujer doña Adriana; así como las relaciones, en ocasiones forzadas, con los mitos y las costumbres andinas. El caos de la obra, que se extiende desde la trama hasta su acomodo, da comienzo con la búsqueda de tres hombres desaparecidos. El cabo se enfrenta a su ineficacia con cada uno de los reportes que se le extienden:

Lituma imaginó las caras inexpresivas, los ojitos glaciales con que lo observaría la gente de Naccos, los peones del campamento, los indios comuneros, cuando fuera a preguntarles si

³⁸⁸ Será al final de *Lituma en los Andes* que el cabo reciba un ascenso para convertirse en sargento, así como un cambio de puesto a Santa María de Nieva, escenario de la historia del Sargento en *La Casa Verde*.

sabían el paradero del marido de esta mujer y sintió el desconsuelo y la impotencia de las veces que intentó interrogarlos sobre los otros desaparecidos: cabezas negando, monosílabos, miradas huidizas, bocas y ceños fruncidos, presentimiento de amenazas. Sería lo mismo esta vez.³⁸⁹

La investigación de Lituma comienza y termina siempre en la conversación: tan pronto se le hace llegar el caso, el cabo sabe que no obtendrá respuestas. Es así todo en Naccos. Parte de Junín, Naccos es el espacio ficticio donde se desarrolla la novela; se trata de un pueblo minero que sobrevive únicamente por las necesidades y exigencias, cada vez más mortales, que presenta la construcción de una carretera cuyo objetivo es comunicar el recóndito lugar con el resto del país. Ésta, como la colcha de Penélope, ni deja de construirse ni muestra avance alguno: “¿Avanzaba esa carretera? A Lituma le hacía el efecto de que, más bien, retrocedía”.³⁹⁰ La reminiscencia a la actividad reiterativa de Penélope no es lo único que se esconde tras el carácter del pueblo: apartado del resto del mundo por el camino inconstruible y los marchitos obreros, el nombre de Naccos ha de provocar un eco inmediato a la isla donde la princesa cretense, Ariadna, fue abandonada por el famoso Teseo y encontrada por Dioniso, el dios trotamundo.

Naxos es el primer espacio donde la pareja de Dioniso y Ariadna se encuentran: “Naxos, la que rodea el Ponto Egeo, / te entregó por esposa a la doncella que fue abandonada, / compensando la pérdida con un mejor marido”;³⁹¹ Naccos, por su parte, será en la novela el lugar donde los esposos se establecen –“Es hora de que tú y yo echemos raíces, también”, me dijo un día Dionisio”–,³⁹² pero también donde se explotarán las capacidades ritualísticas de las figuras reinterpretadas por el escritor peruano. Vargas Llosa monta, de esta manera, un juego de espejos que no hará sino extenderse mediante el resto de los personajes y situaciones.

El personaje de Adriana es preponderante. La bruja, como se le conoce en el pueblo, aparece incluso antes que su marido: ya en el segundo capítulo de la primera parte se hace presente al llamado de Lituma, consolidándose como la principal sospechosa de la desaparición de Demetrio Chanca. Desde entonces, la fuerte mujer se apodera de la obra:

La bruja era la señora Adriana, mujer de Dionisio. Cuarentona, cincuentona, sin edad, estaba en las noches en la cantina, ayudando a su marido a hacer tomar a la gente, y, si era verdad

³⁸⁹ Vargas Llosa, *Lituma...*, ed. cit., p. 15.

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 72.

³⁹¹ Séneca, *Edipo* 488-490, en *Tragedias II* (intr., trad. y ns. Jesús Luque Moreno). Gredos, Madrid, 1980, vol. 2, p. 116 [Biblioteca Clásica Gredos, 27].

³⁹² Vargas Llosa, ed. cit., p. 177.

lo que se contaba, venía del otro lado del río Mantaro, de las vecindades de Parcasbamba, una región entre serrana y selvática. De día preparaba comida para algunos peones y, en las tardes y las noches, les adivinaba la suerte con naipes, cartas astrológicas, leyéndoles las manos o tirando al aire hojas de coca e interpretando las figuras que formaban al caer [...] Había sido una real hembra al parecer, y se decían muchas fantasías sobre su pasado. Que fue mujer de un minero narigón y hasta que había matado a un pishtaco. Lituma sospechaba que, además de cocinera y adivinadora, por las noches era también otra cosa.³⁹³

Vargas Llosa nos regala, a través de los rumores que Lituma ha escuchado y supuesto, elementos míticos que se resolverán a lo largo de la novela. El primero, claro está, es el nombre del personaje: “Adriana” es el resultado de una alteración sencilla del sonido asignado al nombre de la princesa cretense Ariadna. Más allá del rápido reconocimiento, esta “actualización” no representa una importancia trascendental, pues además de ser equivalentes en el sonido, distan mucho de significar algo similar: mientras que la etimología de Ariadna es desconocida y variable, ofreciendo incluso interpretaciones sobre la existencia de una doble Ariadna —una, amante de Teseo; otra, esposa de Dioniso—,³⁹⁴ Adriana deriva del latín *Hadrianus*, cuyo significado, “habitante de Hadria/Adria”, no agrega valor a la construcción del personaje.

La presentación de su estatus de mujer casada, por otro lado, sí aporta al trasfondo mítico del personaje. Desde inicios de la novela se deja en claro que en Naccos hay cada vez menos mujeres: la última, además de doña Adriana, parece ser la esposa de Demetrio Chanca, aunque casi de inmediato “se había esfumado también”.³⁹⁵ Lo mismo sucede con la mujer que había reportado la desaparición de Casimiro Huarcaya; como estas mujeres, doña Adriana está íntimamente ligada a la figura masculina, de la que incluso toma algunas características portando “sus zapatos de hombre”.³⁹⁶ Ahora bien, está casada con Dionisio, el cantinero de Naccos: un ser grotesco que no aparecerá hasta el tercer capítulo y que, como ya se ha discutido, hace referencia al olímpico patrón del vino. Mediante el rumor se sugiere, además, la presencia de un hombre anterior en su vida, el minero narigón, y, según se cuenta, la victoria sobre un pishtaco, personaje mitológico y post-colonial andino, que se enriquece a través del secuestro y asesinato de los habitantes de los espacios más recónditos vendiendo su grasa

³⁹³ Mario Vargas Llosa, *Lituma en los Andes*. Bibliotex, Barcelona, 2001, p. 34.

³⁹⁴ Cfr. Pilar Diez del Corral Corredoira, *Ariadna, esposa y amante de Dioniso. Estudio iconográfico de la cerámica ática* (Dr. Ángel Ruiz Pérez). Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, pp. 15-16.

³⁹⁵ Vargas Llosa, *ed. cit.*, p. 33.

³⁹⁶ *Ibid.*, p. 35.

corporal. La referencia, aunque sutil en este primer momento, se hace cada vez más evidente hasta dejar en claro que ese minero es Teseo y el pishtaco una recreación del Minotauro.

Otro elemento fundamental que se indica es la procedencia de doña Adriana: si bien el río Mantaro sí forma parte de la geografía del Perú, no lo hace Parcasbamba, lugar ficticio que favorece el acercamiento a su figura mítica al aglutinar en un solo vocablo “parcas” y “pampa”, “qui renvoie à la fois au Reino de Parkos, ethnie d’Ayacucho qui résista à la conquête inca, et aussi aux Parques, les divinités romaines qui dévient et coupent le fil des destinées humaines”.³⁹⁷ Parcasbamba, de esta manera, se manifiesta como un lugar decisivo para la formación del personaje: por un lado, se hace evidente la profunda relación de doña Adriana con el destino pues, sabedora de él como heredera de las Parcas, lo presenta a sus interlocutores en la lectura de la suerte. Por otro, los chancas y los huancas, habitantes del reino de Parkos reconocidos por su avanzada hacia el civilizado territorio incaico,³⁹⁸ cobran un sentido importante cuando sus ritualidades son contadas por Escarlatina, quien cuestiona a sus interlocutores: “¿cuántos habían oído de la pasión religiosa de los chancas y los huancas por las vísceras humanas, de la delicada cirugía con que extirpaban los hígados y los sesos y los riñones de sus víctimas, que se comían en sus ceremonias acompañados de buena chicha de maíz?”.³⁹⁹ La cercanía de los personajes dionisiacos con las ritualidades insinuadas por el territorio cercano a doña Adriana es evidente.

El carácter mítico del personaje se acrecienta, también, tan pronto se introduce su apariencia física: “Cuarentona, cincuentona, sin edad” es como se describe a doña Adriana, cuyo envejecimiento y costumbres no forman parte del paso regular del tiempo. Así, ella se plantea como un ser que lleva tanto tiempo viva que no recuerda ya con claridad gran parte de su pasado, ni si todo lo que cuenta o recuerda es real: “Ocurrió mucho antes. Entonces tenía mis dientes enteritos y ninguna arruga. Ya sé que hay muchas versiones, las he oído todas y, como pasó tanto tiempo, algunos detalles se me han borrado. Entonces era joven y no había salido de mi pueblo. Ahora debo ser viejísima”.⁴⁰⁰ Reconoce, así, que el tiempo de su juventud ha quedado ya fuera del devenir histórico, lo que ocasiona que su belleza se vuelva mítica y, por tanto, ambivalente: la imagen esperpéntica de la anciana se enfrenta a la hermosura de la adolescencia, ya que “había sido una real hembra”; y cuando se traza la forma de su rostro se vincula éste a la dualidad, pues “Sus rasgos eran aindiados pero su piel, blanca y sus ojos muy claros”.⁴⁰¹ El poder que la mitología griega ejerce sobre la construcción peruana de los personajes

³⁹⁷ Isabelle Tazuin-Castellanos, *L’Amérique latine écartelée: pouvoir et violence à l’épreuve de la fiction*. Presses Universitaire de France, Paris, 2012, p. 32.

³⁹⁸ Vid. Paul R. Steele, “Chancas”, en *Handbook of Inca Mythology*. ABC-Clio, Santa Bárbara, 2004, pp. 125-129.

³⁹⁹ Vargas Llosa, *ed. cit.*, p. 124.

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 150.

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 35.

de *Lituma*... modifica, incluso la fisonomía indígena por medio de las características del personaje cretense.

Si bien la historia de doña Adriana se ofrece, poco a poco, a lo largo de la primera parte de la novela por medio de las conversaciones que Lituma y Tomás mantienen con ella y su marido, tanto en lo alto de la puna como en la cantina (“¿Es cierto eso de se dice tanto de usted, doña Adriana? – exclamó de pronto Carreño–. ¿Que, de joven, usted y su primer marido, un minero con una nariz de este tamaño, mataron a un pishtaco?”),⁴⁰² no se desarrolla por completo hasta la segunda parte de la novela. Cabe destacar que en el breve recuento que a Lituma ofrece Escarlatina sobre aquellos que reclama como sus conocidos poco se habla de ella: la conversación se limita a Dionisio y pronto se mueve hacia los sanguinarios pueblos originarios y sus costumbres; es más bien Francisco López quien da más información a Lituma acerca de la bruja: “Dicen que para quedarse con ella, se cargó al minero que era su marido. Y que después se la robó”.⁴⁰³ Yuxtapuestas, las secciones pertenecientes a doña Adriana responden a las preguntas que Lituma se va planteando: es a partir de esta segunda sección de cada uno de los capítulos que conforman la segunda parte de la novela, en un eco a las *Heroidas* de Ovidio, que conocemos en primera persona el testimonio de la Adriana-cuentista. La voz de la matrona se encuentra en medio de muchas otras que, aunque no podemos leer, podemos imaginar en medio de la relación del escucha con ella a través de las preguntas que repite como en eco.

Doña Adriana emula un tiempo mítico al contar su pasado, por lo que se desconoce si lo contado por la bruja dispone de la veracidad necesaria para ser creído. Siendo, probablemente, el mito de la muerte del Minotauro el más importante dentro de la mitografía relativa a la princesa cretense, es de esperar que el primer cuento que la esposa del cantinero relata tenga que ver justamente con la adolescencia en Creta y el primer amor de Ariadna. La fórmula que utiliza el escritor para dar comienzo al relato contribuye a la generalización del tiempo mítico y al carácter de narración oral, lo que potencializa, dentro del espacio peruano, las posibilidades divinas de los personajes: “¿Cómo fue la historia suya con el pishtaco, doña Adriana?”, preguntan apenas se toman la primera copita, porque nada les gusta tanto como la muerte del degollador. ‘¿Era el mismo que secó a su primo Sebastián ese que usted ayudó a matar?’ No, otro. Ocurrió mucho antes”,⁴⁰⁴ comienza a relatar la mujer. Las pistas que Vargas Llosa había dado antes se confirman en voz de doña Adriana, quien, a la manera de los griegos, se identifica por medio de su lugar de origen: “Quenka está lejos, en la otra banda del Mantaro, cerca de Parcasbamba”.⁴⁰⁵ Al igual que Parcasbamba, Quenka es otro lugar mítico, con una clara referencia fonética a Creta, reino del que deriva la princesa Ariadna. Sin

⁴⁰² *Ibid.*, p. 102.

⁴⁰³ *Ibid.*, p. 144.

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 150.

⁴⁰⁵ *Idem.*

embargo, contrario al nombre de la antagonista, cuya suplantación obedece exclusivamente a la similitud en la pronunciación, el vocablo Quenka sí sugiere bastante más que una ligera homofonía. Si bien Tauzin-Castellanos señala que “*Qenko* signifique ‘labyrinth’ en quechua”,⁴⁰⁶ la palabra hace referencia directa a Qenco, parte de la zona arqueológica de Sacsayhuaman, gran complejo inca que sirvió alguna vez de fortaleza. Este laberinto andino, bautizado con un vocablo quechua por los españoles debido a su construcción subterránea y compleja, llena de “pequeños canales labrados en las rocas en forma de zigzag”,⁴⁰⁷ destaca por haber sido “uno de los santuarios más importantes que hubo en el incanato”,⁴⁰⁸ pues cuenta incluso con un anfiteatro donde se presume pudo haberse rendido culto hasta a diecinueve divinidades distintas. Así, Vargas Llosa otorga al lugar de origen de su antagonista una relación cercana a la divinidad, aproximando su antiguo hogar a un santuario.

Doña Adriana continúa, mencionando casualmente cómo su padre (cuyo nombre jamás es revelado, al igual que los del resto de su ya olvidada familia) era el principal de Quenka. Las referencias mitológicas, así, se acumulan. Ya Apolodoro identifica a Minos con Creta, donde el personaje “promulgó leyes y se casó con Pasífae, hija de Helios y Perseide [...] y engendró hijos, Catreo, Deucalión, Glauco y Androgeo, e hijas, Acale, Jenódice, Ariadna y Fedra”,⁴⁰⁹ de la misma manera, el padre de doña Adriana mantiene casi todo Quenka bajo su control, pues “era dueño del almacén, pulpería, botica y taller de herramientas, y del molino donde todos venían a moler los granos”.⁴¹⁰ La posición privilegiada de Ariadna dentro de su familia y dentro de Creta, expuesta en el poema 64 de Catulo: –“la princesa a la que un casto lecho que exhalaba suaves perfumes todavía criaba en el blanco regazo de su madre”–,⁴¹¹ se ve también recreada por Vargas Llosa en *Lituma...* cuando la narradora se distingue como “la más festejada entre mis hermanas”.⁴¹² El pasaje se ve interrumpido por la llegada de un ser conocido mas fantasmal: el vendedor Salcedo, un comerciante frecuente que en esta ocasión tenía algo distinto, pues “nos miraba como queriendo comernos con sus ojotes. A hombres y mujeres. A mí también. Una mirada que no se me olvida y que a todos receló”.⁴¹³ Como cualquier otra visita, Salcedo llega y se va, pero tan pronto sale de Quenka ocurre un accidente; cuando los habitantes bajan en busca del carro deshecho, se encuentran con que no hay ningún cuerpo.

⁴⁰⁶ Tauzin-Castellanos, *op. cit.*, p. 32.

⁴⁰⁷ Dirección de Comercio Exterior y Turismo Cusco, “Sitio Arqueológico de Qenco”. Recursos Turísticos (17 de julio, 2020) [En línea]: <https://tinyurl.com/yy6s2are> [Consulta: 15 de noviembre, 2020].

⁴⁰⁸ *Idem.*

⁴⁰⁹ Apolodoro, *Biblioteca, Libro III* 1, 2 (intr. Javier Arce; trad. y ns. Margarita Rodríguez de Sepúlveda). Gredos, Madrid, 1985, pp. 136-137 [Biblioteca Clásica Gredos, 85].

⁴¹⁰ Vargas Llosa, *ed. cit.*, p. 150.

⁴¹¹ Catulo, *Poemas*, 64 (intr., trad. y ns. Arturo Soler Ruíz). Gredos, Madrid, 1993, p. 143 [Biblioteca Clásica Gredos, 188].

⁴¹² Vargas Llosa, *ed. cit.*, p. 150.

⁴¹³ *Idem.*

Así, el mito del Minotauro se pone en acción, pues Salcedo se ha quedado “domiciliado en Quenka, en unas antiquísimas grutas del mismo cerro en que se desbarrancó, esas que son como colmena de avispas”.⁴¹⁴

La apariencia de Salcedo da las primeras claves en cuanto a su relación con la base mítica. “Su silueta monumental, envuelta en el poncho volador, los paralizaba de terror”,⁴¹⁵ cuenta doña Adriana, dejando en claro el tamaño extraordinario del ser que, convertido en monstruo, se aparecía ante los desarmados habitantes de Quenka; de la misma forma, el Minotauro de la mitología, aunque no descrito en cuanto a tamaño, se antoja superior en estatura al ser humano, pues es un monstruo “que tenía rostro de toro y lo demás de hombre”.⁴¹⁶ La apariencia dual del Minotauro se asoma también en el concepto que de éste guarda Lituma, cuya definición aventura tan incrédulo como asustado: “Foráneo. Medio gringo. A simple vista, no se le reconocía, pues era igualito a cualquier cristiano de este mundo. Vivía en cuevas y perpetraba sus fechorías al anochecer”.⁴¹⁷ De esta manera, escondido en las grutas, Salcedo actúa primero entre las sombras, sirviéndose de su condición monstruosa para brotar frente a sus víctimas y llevarlas a la gruta, donde “los trinchaba del ano a la boca y los ponía a asarse vivos, sobre unas pailas que recogían su sebo. Los desollaba para hacer máscaras con la piel de su cara y los cortaba en pedacitos para fabricar con sus huesos machacados polvos de hipnotizar”.⁴¹⁸

El miedo, como Salcedo, se instala en Quenka; tan pronto como han desaparecido ya algunos habitantes –por supuesto, sugiriendo así que las desapariciones de Naccos podrían también deberse a la acción de un ser similar– el Minotauro hace del laberinto ofrecido por la formación natural de las grutas su centro de operaciones. En adelante, en lugar de buscar a sus víctimas, exigirá tributos tanto femeninos como masculinos con el objetivo de devorar a los últimos y manipular sus restos, y de poseer a los primeros:

Mi hermana fue la primera de varias que entraron a la cueva a cocinarle y servirle de ayudantes. Desde entonces, Quenka se sometió a su autoridad. Le llevábamos tributos de comida. Se los dejábamos a la entrada de la gruta y, de tiempo en tiempo, también a la muchacha que pedía. Resignándonos a que, de tanto en tanto, desaparecieran pobladores que el pishtaco Salcedo se llevaba para renovar su provisión de manteca.⁴¹⁹

⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 151.

⁴¹⁵ *Ibid.*, p. 151.

⁴¹⁶ Apolodoro, *Biblioteca, Libro III* 1, 3.

⁴¹⁷ Vargas Llosa, *ed. cit.*, p. 53.

⁴¹⁸ Vargas Llosa, *ed. cit.*, p. 151.

⁴¹⁹ *Ibid.*, pp. 152-153.

Los tributos son uno de los elementos centrales de este ser mítico, al cual le son ofrecidos para servirle de alimento siete⁴²⁰ o catorce jóvenes –siete varones, siete mujeres–⁴²¹ tributados ya sea en periodos anuales⁴²² o cada nueve años.⁴²³

Poco a poco se hace evidente la cercanía que el personaje mantiene con su contraparte griega; sin embargo, los mecanismos que utiliza para tomar y dar fin a sus víctimas no empatan completamente con el personaje griego. Para la figura de Salcedo, además del Minotauro, Vargas Llosa hace uso de una pieza del folklore andino: el pishtaco sirve al escritor como el punto de convergencia entre las dos tradiciones.

Con el propósito de derrotar al pishtaco-Minotauro, Timoteo Fajardo, el narigón, llega desde Ayacucho. Éste no es un lugar ficticio como sí lo han sido otros lugares propuestos en la novela; se trata, como en el caso de Adriana, de una simple identificación basada en el sonido o presencia de vocablos similares; de esta manera, Ayacucho viene a representar a Atenas, cuna del héroe Teseo. Personaje esencial para la mitología griega, el hijo de Etra y Egeo –aunque se ha sugerido también la paternidad de Posidón sobre éste–,⁴²⁴ se erige como uno de los héroes fundadores de la civilización ateniense. Entre sus ciclos, cada uno tan importante como el anterior, destaca la expedición que realiza a Creta. Luego de reencontrarse con su padre presentando la espada que para él había dejado el rey ateniense,⁴²⁵ el Egida se enfrenta a la selección para la tercera entrega de sangre ática a territorio de Gnosos. “Fue designado para el tercer tributo al Minotauro, o según algunos se ofreció voluntario”,⁴²⁶ siendo esto último confirmado por otros tantos mitógrafos: Plutarco apunta que, debido a que Teseo “tenía por justo no despreocuparse, sino compartir la suerte de los ciudadanos, acudió a ofrecerse sin sorteo”.⁴²⁷ Higino también lo considera empático con su futuro reino, pues “cuando Teseo regresó de Trecén y se enteró de la gran desgracia que castigaba a la ciudad, se ofreció a ir voluntariamente ante el Minotauro”,⁴²⁸ mismo testimonio que termina heredando Catulo cuando recupera cómo “Teseo en persona deseó entregar su propio cuerpo por su querida Atenas antes de que tales cadáveres vivientes de Cecropia fuesen transportados a Creta”.⁴²⁹ La entrega desinteresada de Teseo puede rastrearse no

⁴²⁰ Higino, *Fábulas*, XLI, 1 (ed. Guadalupe Morcillo Expósito). Akal, Madrid, 2008, p. 78 [Clásica, 82].

⁴²¹ Apolodoro, *Biblioteca*, Libro III 15, 8; Plutarco, *Teseo*, 15, 1, en *Vidas paralelas* (intr., trad. y ns. Aurelio Pérez Jiménez). Gredos, Madrid, 1985, pp. 172 [Biblioteca Clásica Gredos, 77].

⁴²² Apolodoro, *Biblioteca*, Libro III 15, 8; Higino, *Fábulas*, XLI, 1.

⁴²³ Plutarco, *Teseo*, 15, 1; Ovidio, *Metamorfosis* VIII, 173 (ed. y trad. Consuelo Álvarez y Rosa María Iglesias). Cátedra, Madrid, 5ª ed., 2003, p. 473 [Letras universales, 228].

⁴²⁴ Apolodoro, *Biblioteca*, Libro III 15, 7.

⁴²⁵ *Idem*.

⁴²⁶ *Ibid.*, Epítome 1, 7.

⁴²⁷ Plutarco, *Teseo*, 17, 2.

⁴²⁸ Higino, *Fábulas*, XVI, 2.

⁴²⁹ Catulo, *Poemas*, 64, 81-84.

sólo en el amor que el héroe siente por Ática, sino también en la personalidad aventurera que comparte con otros personajes míticos.

El Egida, en toda su esplendor, aparece intrépido frente a la enamorada Ariadna: “¡Cuánto más que el oro amarillento quedó pálida en repetidas ocasiones, mientras Teseo, deseoso de enfrentarse con el monstruo cruel, buscaba o la muerte o el premio de la gloria!”;⁴³⁰ tal cual se muestra frente a la joven Adriana, quien cae de inmediato por el arrojado Timoteo Fajardo: “oyéndolo, me pareció tan valiente, tan seguro de sí mismo, que, sin consultárselo a mi padre, le ofrecí ayudarlo”.⁴³¹ Así, en respuesta directa a la tradición, Adriana se compromete a serle útil a Timoteo; sin embargo éste, junto a la propuesta de victoria, lleva consigo la fórmula para obtenerla: “Sé la receta para acercarme hasta él sin que me sienta: un diente de ajo, una pizca de sal, un pedazo de pan seco, una bolita de caca de burro. Y que, antes de entrar a la gruta, una virgen me orine a la altura del corazón”.⁴³² Distinto a la tradición, Vargas Llosa opta por exigir a su héroe una serie de objetos que le brinden una ventaja sobre el monstruo. Si bien podría deberse a la familiaridad y gusto del autor por las novelas de caballería y de aventuras, es posible rastrear una fuente precisa que ya pide a su héroe una serie de requerimientos: Jorge de Bustamante, a quien debemos la primera traducción al castellano de la obra latina de Ovidio, no duda en agregar algo de su propia inventiva a la larga serie de hexámetros, lo que trae como consecuencia una versión altamente modificada de la búsqueda por el poeta latino.

Las diferencias entre la tradición, representadas por el poema de Ovidio, cuyo rescate del episodio laberíntico es breve y conciso por haberlo ya tratado de forma explícita en sus *Heroidas*, y la traducción de Bustamante son evidentes. Destaca la intervención de Fedra en la concepción del plan, así como la de Dédalo, quien sólo aparece en tal papel dentro de la *Biblioteca* de Apolodoro: “Una vez que Teseo lo hubo jurado, Ariadna pidió a Dédalo que le indicara la salida del laberinto”.⁴³³ A diferencia del mitógrafo de Rodas, donde Ariadna es quien da a Teseo el hilo como consejo de Dédalo, en la versión adulterada de Bustamante el arquitecto mismo acude, por intercesión de las jóvenes, “a la cárcel donde Teseo estaba preso y le dio una maza con tres nudos de hierro colgando de unas cadenas y tres pelotas confeccionadas de cerote y otras cosas, y un hilo de oro, y mostrole la manera como había de usar todo”.⁴³⁴ En cada uno de los elementos que Dédalo presenta al héroe ático

⁴³⁰ *Ibid.*, 100-102.

⁴³¹ Vargas Llosa, *ed. cit.*, p. 153.

⁴³² *Ibid.*, p. 153.

⁴³³ Apolodoro, *Epítome* 1, 7.

⁴³⁴ Jorge de Bustamante (trad.), *Libro del Metamorphoseos y fábulas del excelente poeta y filósofo Ovidio, noble caballero patricio romano*. (s. e.), (s. l.), f. 107r (BNE, R/32190) [Transcripción y actualización propias]. Cfr. Ovidio, *Metamorphoseon, Liber VIII*, 168-175. University of Virginia Library, [En línea]: <https://tinyurl.com/y2guebkr> [Consultado: 15 de noviembre, 2020]: “Quo postquam geminam tauri iuvenisque

descansa una función particular: la mezcla de cera ha de mantener ocupado al Minotauro, quien, masticándola, no notará cuando Teseo se eche contra él y lo ataque con la maza. Se desconoce quién da a Timoteo Fajardo el secreto para vencer al pishtaco, pues cuando alcanza Quenka se encuentra ya preparado con éste; de la misma forma, nunca se especifica qué efecto va a tener sobre el monstruo cada uno de los ingredientes de la fórmula que lleva consigo: sin embargo, son tan efectivos para mantener a Salcedo dormido como las pelotas de cera de Bustamante para distraer la atención del Minotauro: “El gigantón dormía, tendido entre las tres muchachas que le cocinaban [...]. Sin perder más tiempo, con su machete cortó de un tajo la cabeza del degollador”.⁴³⁵ El pasaje, además, difiere de Apolodoro y buena parte de la mitografía, que señala cómo Teseo “lo mató a puñetazos”;⁴³⁶ y se acerca a las *Heroidas* de Ovidio, quien en su epístola a Teseo deja en claro que el arma utilizada contra el monstruo no fueron los puños, sino una maza: “¡Ojalá me hubieras sacrificado a mí también con la misma maza que a mi hermano!”;⁴³⁷ y a la versión de Bustamante: “diole tan buena mañana con la maza, que al fin dándole muy grandes y extravagante golpes lo mató”.⁴³⁸

Tras la muerte del Minotauro puede comprobarse la utilidad del hilo de Ariadna. Siempre presente, el gran artilugio de la joven ayuda al héroe ático a encontrar el camino de regreso: “ató el hilo a la puerta y entró soltándolo tras de sí [...] luego, recogiendo el hilo, salió”,⁴³⁹ resume Apolodoro. Debido a la complejidad de la obra vargasllosiana, así como a su grotesco nivel de recreación del mito griego, es de esperarse que la interpretación del autor peruano sobre el hilo cobre un giro radical al enfrentarse a las laberínticas grutas del pishtaco. De esta forma, el hilo de Ariadna se propone en su versión escatológica, aprovechando el atributo más notorio del aventurado Timoteo: la gran nariz. Así, a la joven antagonista de *Lituma...* se le ocurre un remedio menos práctico que el frágil hilo dorado, pero también bastante más efectivo:

¿Cómo haría Timoteo Fajardo para salir, después de matar al pishtaco? Su narizota me dio la ocurrencia. Le preparé un chupe espeso, bien picante, con ese ají verde que cura el estreñimiento de los más aguantados. Se tomó toda la olla y se contuvo hasta que su estómago quería reventar. Sólo entonces entró a la cueva. Era el atardecer y había sol, pero, a los pocos

figuram / clausit, et Actaeo bis pastum sanguine monstrum / tertia sors annis domuit repetita novenis, / utque ope virginea nullis iterata priorum / ianua difficilis filo est inventa relecto, / protinus Aegides rapta Minoide Diam / vela dedit comitemque suam crudelis in illo / litore destituit”.

⁴³⁵ Vargas Llosa, *ed. cit.*, p. 154.

⁴³⁶ Apolodoro, *Biblioteca, Epítome 1, 7*.

⁴³⁷ Ovidio, “Ariadna a Teseo”, 77, en *Cartas de las heroínas*, en *Cartas de las heroínas. Ibis* (intr., trad. y ns. Ana Pérez Vega). Gredos, Madrid, 1994, p. 97 [Biblioteca Clásica Gredos, 194].

⁴³⁸ Bustamante, *ed. cit.*, f. 107r.

⁴³⁹ Apolodoro, *Biblioteca, Epítome 1, 7*.

pasos, Timoteo se encontró a oscuras. Cada cierto rato, se paraba, se bajaba el pantalón, se acuclillaba y ponía un mojoncito [...]. Hasta que divisó una lucecita.⁴⁴⁰

Es a través de la luz desconocida que el personaje logra llegar a la cueva del pishtaco y asesinarlo, para luego servirse de “su olfato de perro cazador”⁴⁴¹ y encontrar, gracias al olor de las heces que ha plantado a lo largo de todo el camino, la salida. Sin embargo, ya no regresa solo. Timoteo se encuentra con las esclavas del monstruoso ser, a quienes debe hacer entrar en razón, pues “al ver decapitado a su amo, se pusieron a gritar, enloquecidas”.⁴⁴²

El rescate de las jóvenes confiere, de nueva cuenta, al ayacuchano las características del héroe mítico, quien en su viaje, tanto fuera del laberinto como de Creta, lleva consigo a los tributos que no alcanzaron a ser devorados, por lo que es común encontrarse con frases similares a “[Teseo] se hizo a la mar llevándose a Ariadna y a los jóvenes”.⁴⁴³ El rescate recuerda, además, una versión en particular que supone la victoria de Teseo amparada en un acuerdo previo: “Se había determinado que los atenienses proporcionarían la nave; que, subiendo a bordo, navegarían con él los muchachos sin llevar encima ninguna ‘arma de guerra’, y que, al morir el Minotauro, acabaría el castigo”;⁴⁴⁴ así, muerto el Minotauro los tributos no devorados son susceptibles de volver a su patria y Atenas queda, por tanto, libre de la dolorosa entrega periódica. Lo mismo, por supuesto, vale para Quenka, que queda liberada de la influencia del pishtaco y recupera a las jóvenes entregadas a él contra la voluntad de las familias.

La versión más conocida del mito, recopilada por Apolodoro, dicta que inmediatamente después del asesinato del Minotauro Teseo escapa a Atenas. Junto a él va siempre Ariadna, quien en algunos casos es raptada, como sugiere Ovidio: “tras raptar a la Minoide desplegó velas”;⁴⁴⁵ y en otros simplemente llevada como parte de la promesa que el joven héroe hace a la princesa: “Y como tal había prometido, se la llevó para casarse con ella”.⁴⁴⁶ Ni Timoteo ni Adriana huyen de inmediato de Quenka: al contrario, la pareja, unida tanto por la sexualidad como por la común victoria sobre el monstruo, intenta por todos los medios casarse, obedeciendo a las costumbres de la comunidad. Sin embargo Adriana juzga que “mi familia se portó mal con él [Timoteo] y la gente de Quenka peor. Pese a haberlos librado del pishtaco Salcedo, nadie lo ayudó a convencer a mi padre que le permitiera

⁴⁴⁰ Vargas Llosa, *ed. cit.*, pp. 153-154.

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 154.

⁴⁴² *Ibid.*, p. 154.

⁴⁴³ Plutarco, *Teseo*, 19, 1.

⁴⁴⁴ *Ibid.*, 17, 3.

⁴⁴⁵ Ovidio, *Metamorfosis*, VIII, 74-75.

⁴⁴⁶ Higino, *Fábulas* XLII.

casarse conmigo”,⁴⁴⁷ en lo que parece desprenderse del rechazo comentado por Graves: “The Cretans, however, refuse to admit that the Minotaur ever existed, or that Theseus won Ariadne by clandestine means”.⁴⁴⁸ Ya no es la necesidad de la huida sino la amenaza de la libertad la que funciona como motivación para la pareja para dejar Quenka: “Por eso nos escapamos y nos vinimos a Naccos. Al salir, desde el abra donde se divisa el pueblo, echamos una maldición a esos ingratos. Nunca volví ni volveré a Quenka”.⁴⁴⁹

Antes de pasar a la vida posterior a Quenka, cabe citar las diferencias y omisiones que Vargas Llosa hace de la experiencia mitológica, pues en gran medida el escritor define el comportamiento de sus personajes y sus situaciones de acuerdo con aquellos que, puntualmente, desaparecen en la narración. Tanto la presencia del Minotauro en Creta como la llegada de los tributos, que en *Lituma...* son independientes de cualquier otro motivo que no sea el pishtaco, se originan en maldiciones, asesinatos y guerras: es la bestia de dos naturalezas el resultado del amor apasionado que Posidón inyecta en Pasífae, esposa de Minos y madre de la Ariadna mítica, por el toro blanco que Minos habíase negado a sacrificar en honor del dios.⁴⁵⁰

A diferencia del Minotauro, que nace ya con la forma de monstruo y con el apetito por la carne de sus medios congéneres, el pishtaco se hace, sin que pueda descubrirse en la narración de Adriana, y mucho menos en la que concierne a Lituma, cuáles podrían ser las causas que permiten al personaje transformarse. Dando continuidad al mito, es necesario recordar que mientras Pasífae, con la ayuda de Dédalo,⁴⁵¹ sacia su amor por el toro, Minos se encuentra en Atenas vengando la muerte de Androgeo, su primogénito, quien había muerto por mandato de Egeo, padre de Teseo, al enfrentarlo al toro de Maratón, que lo destrozó.⁴⁵² La ciudad, sitiada por el rey cretense, rápidamente se deteriora y se impregna de la enfermedad y pestes de corte divino;⁴⁵³ la desesperación lleva a los atenienses a hacer frente a la fatídica profecía que para ellos tiende el oráculo de Delfos: “Si aplacaban a Minos y se reconciliaban, cesaría su cólera y terminarían las desgracias”.⁴⁵⁴ Esto cuesta al pueblo ático la vida de sus jóvenes, pues a través de los heraldos se establece el tributo necesario. Siendo central para el desarrollo del padre de Ariadna, es notable que dentro de su narración doña Adriana no mencione nunca la existencia de algún hermano, aunque sí hace referencia a algún primo suyo quien fue

⁴⁴⁷ Vargas Llosa, *ed. cit.*, p. 171.

⁴⁴⁸ Robert Graves, *The Greek Myths*. Penguin Books, London, 2ª ed., 1960, p. 340.

⁴⁴⁹ Vargas Llosa, *ed. cit.*, pp. 171-172.

⁴⁵⁰ Apolodoro, *Biblioteca, Libro III* 1, 3.

⁴⁵¹ *Idem.*

⁴⁵² Plutarco, *Teseo*, 15, 1;

⁴⁵³ Apolodoro, *Biblioteca, Libro III* 15, 8; Catulo, *Poemas*, 64, 77-80.

⁴⁵⁴ Plutarco, *Teseo*, 15, 1.

chupado por un pishtaco.⁴⁵⁵ El toro y el Minotauro, así, se funden en una misma imagen que no cobra tanta importancia hasta que se explora su parte animal, instintiva: la afrenta del Minotauro/pishtaco se torna verdaderamente peligrosa en tanto corresponde a una de las hermanas de Ariadna el someterse a la voluntad del monstruo. Sin embargo, como ya se ha comentado, las exigencias del pishtaco ya no dependen de la autoridad en turno, quien encierra a los jóvenes atenienses en el laberinto construido por Dédalo –“muy afamado por su talento en el arte de la construcción, efectúa la obra y confunde las señales e induce a error a los ojos con la curvatura y la revuelta de diferentes pasillos”–,⁴⁵⁶ sino del mismo pishtaco. Así pues, al no haber guerra entre Quenka y una ficticia Atenas, los personajes se vuelven autónomos, y Timoteo es capaz de llegar ya no como tributo sino como mero explorador con un objetivo en mente: derrotar al pishtaco.

Llama la atención, por otro lado, el testimonio de Filócoro que Plutarco recopila en su *Teseo*,⁴⁵⁷ pues niega la existencia del Minotauro y la sustituye por un general del ejército cretense, Tauro. De acuerdo con Filócoro, el laberinto que contiene al Minotauro no se trata sino de una prisión particularmente compleja, en la cual se resguardaba a los jóvenes atenienses que formaban parte del tributo a Minos y que serían entregados al vencedor de “un concurso gimnástico en memoria de Androgeo”.⁴⁵⁸ Este tal Tauro se hacía siempre de los jóvenes, con quienes se comportaba “de forma arrogante y cruel”,⁴⁵⁹ lo que lo llevaría a la concepción tradicional del Minotauro devorador. El pishtaco de Vargas Llosa parece encontrar algunas de sus raíces en la figura del general, pues si bien devora a los hombres que se le dejan como alimento, a las mujeres las toma como objetos sexuales y como esclavas domésticas, a la manera del Tauro que se sirve de los jóvenes ganados en contienda, “ella perdió la voluntad y sólo vivía para servir a su amo y señor”,⁴⁶⁰ relata doña Adriana sobre su hermana tributada en lo que se constituye como una terrible muestra de la estructura de poder representada por el pishtaco-Minotauro-Tauro.

Huyendo de Quenka, la pareja –que sólo se ha juntado, insiste doña Adriana una y otra vez: “Timoteo Fajardo no fue mi primer marido del todo, mi único marido completo ha sido Dionisio. Con Timoteo nunca nos casamos, solamente nos juntamos”–⁴⁶¹ se establece en Naccos. Desde entonces *Lituma*... se separa de la tradición, tomándola en cuenta mas pasándola por alto; la narración, así, deja de convertirse en un espejo más o menos esperpéntico y abre paso a un juego de contrarios, según el

⁴⁵⁵ *Vid. supra* n. 12.

⁴⁵⁶ Ovidio, *Metamorfosis*, VIII, 159-161; también se hace constar en Apolodoro, *Biblioteca*, Libro III 15, 8.

⁴⁵⁷ Plutarco, *Teseo*, 16 ss.

⁴⁵⁸ Plutarco, *Teseo* 16, 1.

⁴⁵⁹ *Idem*.

⁴⁶⁰ Vargas Llosa, *ed. cit.*, p. 152.

⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 171.

cual lo ocurrido en el mito es transformado y llevado hasta el extremo opuesto por Vargas Llosa. Ya lo anuncia, por supuesto, la conclusión que a la historia de su pishtaco hace doña Adriana, quien simplifica de forma satírica el mito del Minotauro y lo reduce a una simple “historia de sangre, cadáveres y caca, como todas las de los pishtacos”.⁴⁶²

⁴⁶² Vargas Llosa, *ed. cit.*, p. 154.

Conclusiones

A pesar de ser el mito en que se fundamenta la tragedia griega, la reinención de lo dionisiaco se ha perdido casi en su mayoría: además de unos cuantos fragmentos de distintos tragediógrafos, entre ellos Esquilo, tan sólo se han logrado rescatar *Bacantes* –la cual, como ya se ha expuesto, no se ha logrado mantener completa–, así como una versión cómica debida al comediógrafo Aristófanes: *Las ranas*. A diferencia de muchos otros mitos griegos que se han recreado en múltiples ocasiones a lo largo de la historia tanto literaria como pictórica y cinematográfica, lo relativo a Dionisos se encuentra en el olvido. Son, por tanto, pocas las recreaciones que del dios se han hecho, a pesar de su carácter juvenil y ambiguo. *Lituma en los Andes* parece continuar la línea de Eurípides: entre las vagas representaciones que de Baco se han realizado –la mayoría orientadas a presentar a un borracho Dionisos Sabacio–, la obra de Vargas Llosa recupera los elementos míticos más relevantes del Dionisos-Baco, dios del vino y de la locura, recobrando así una figura en amplia perdida.

Revisada la mitografía, ha sido posible recuperar los diversos elementos que conforman y particularizan a Dionisos entre el resto de los dioses griegos. Las variaciones que han registrado autores como Murray, Lesky, Otto, Marino Sánchez, Detienne o Kerényi únicamente corroboran y complementan los diversos componentes que configuran al dios, abordados en extenso por la obra paradigmática de Eurípides. Los registros demuestran una larga tradición que no sólo se enclava en el nacimiento de la tragedia como representación artística, sino que parece extenderse hasta mucho tiempo atrás –la etapa minoica, por ejemplo, se estima haber comenzado desde el siglo XXX a.C.–, anclando la figura del dios al mítico pasado griego. La ambigüedad es la característica que más se repite y sobre la que se enfocan los distintos mitos en donde participa el dios.

La ambigüedad de Dionisos se aborda desde su nacimiento. Nacido tanto de madre como de padre, el dios representa valores tan masculinos como femeninos. Incluso en la apariencia, el dios envuelve un carácter andrógino, representando al perfecto efebo: la expresión adormilada, la transición al crecimiento sexual y la figura corporal curva conforman al Baco, eternamente entregado al éxtasis pero nunca borracho. Se convierte, también, en la contraposición de otros personajes míticos: su figura se antepone a la de Apolo, modelo ideal de la masculinidad griega, y la pasión que le confiere nacer del muslo del padre de los dioses se enfrenta a la sabiduría estricta de Atenea. Dionisos representa, así, la contradicción.

La multiplicidad es otro de los elementos importantes de Dionisos. *Bacantes* logra reconstruirse –o al menos se sugiere su compleción– por medio del *Christus patiens*: el dios se emparenta sin dificultad con Jesucristo y con los lamentos de su madre sobre el hijo muerto. De forma equiparada a la Trinidad de la que la figura bíblica forma parte, la identidad del dios engloba en sí tres figuras distintas, cada una como reencarnación de la anterior: Zagreo, el Dionisos del Inframundo;

Baco, el Dionisos viajero, nacido en Tebas; y Yaco, el Dionisos eleusino, conforman la Trinidad dionisiaca. Identificados uno detrás de otro, sucedidos para conformar la naturaleza del dios – asesinado de manera cíclica para hacer crecer la vid e imponer su culto–, en los tres se puede rastrear otro factor frecuente y central para el mito dionisiaco: el desmembramiento.

El desmembramiento conforma un punto central dionisiaco. Aunque no se sabe con exactitud desde dónde se ha relacionado este tipo de muerte con el dios, sí se constituye como una clave para sus transiciones, crecimiento e influencias, tanto en ritos como en relatos.

En los ritos dedicados a Dionisos se aborda también el desmembramiento, uniendo a los tres dioses en la sucesión cíclica que sirve no para rendirle culto, sino para extender su dominio y el cultivo de la vid. Dionisos entra en las ciudades al mismo tiempo que las vides comienzan a brotar, según la temporada, cada dos años. Aparece a través de sus distintas *epifanías*, según el grado de aceptación en cada localidad. Sin embargo, la importancia del viaje que realiza el dios en busca de su cordura no reside en la trayectoria, sino en los puntos visitados, pues manifiesta la difusión, introducción y expansión de la vid y del culto por medio de Asia, África y Europa.

Respecto al sacrificio, es el dios quien se ofrece a sí mismo en inmolación. Sin embargo, la fuerza de Dionisos no siempre se encuentra en él como visitante: ya sea que esté presente en la vid a consumir, en un animal o en un cuerpo humano, el dios debe ser asesinado para que su culto sea definitivo. La violencia ejercida sobre los cuerpos sacrificiales se relaciona, por su parte, con el nivel de rechazo o aceptación que una comunidad admite sobre el dios. La fuerza con que en su viaje se presenta ante las distintas localidades marca también la lucha constante del éxtasis embriagado, muestra de la liberación para los griegos, contra los esquemas conservadores y tradicionales que, enfocados en la sobriedad apolínea, rechazan la locura báquica. Desde los mitos de la vid hasta aquellos alrededor de su travesía y, luego, hacia el Olimpo de Dionisos, la violencia se convierte en un eje cuya obligación será someter a los incrédulos, aquellos conservadores que no admiten el cambio dionisiaco. Así pues, el dios se conecta con los grupos marginados, dotándolos de poder para levantarse en contra de un sistema tradicional. Las mujeres destacan en el desfile báquico, dispuestas a seguir al dios y a ejecutar sus designios; son ellas, las ménades, quienes conforman principalmente su séquito.

Las mujeres de los mitos dionisiacos comparten un papel en la sociedad conservadora a la que el dios entra: son figuras rebeldes que, por medio de su insolencia destruyen los moldes dados por las sociedades tradicionales. Las bacantes se identifican, por tanto, con el desligarse de su hogar. Son, además, las responsables de ofrecer el sacrificio para establecer el culto del dios: conectadas a la víctima sacrificial, suelen asesinar a un pariente réprobo para garantizar la introducción del vino en la comunidad a que ha ingresado el dios.

Ariadna, la esposa de Dionisos, cumple también esta función. Hija de Minos y de Pasifae, la princesa llega a toparse con el dios en la isla de Naxos, donde es abandonada por Teseo. Tomada como esposa por el dios, la danzarina Ariadna se transforma también en la guía de los bailes dedicados al dios como ménade principal.

Ariadna se ve reflejada, además, en otras mujeres dionisiacas. Erígone, la primera amante de Dionisos, va a colgarse en Atenas como respuesta al asesinato de su padre a manos de los pastores confundidos y embriagados por el vino; tras ella seguirán haciéndolo las mujeres, tanto por decreto del dios, que castiga así la impiedad de los pastores contra Icaro, como tributo a la doncella fallecida. La misma Ariadna tendrá una variante con este final, suicidándose en Naxos tras ser abandonada. Otro paralelo se verá en Sémele-Tione, a quien el dios rescata bajando al inframundo. Sémele es catasterizada en Tione para subir con el dios al Olimpo, hecho que se repetirá con Ariadna al ser convertida en la Corona Borealis, y su nombre cambiado a Aridela, en claro eco de Tione. Finalmente, Ariadna adquiere características ctónicas por medio de su matrimonio con Dionisos: así, como ya se ha revisado, la esposa del dios une la esencia de Ártemis, Afrodita y Core, transformándose en el equivalente exacto de Dionisos y en su ménade principal.

El sacrificio es también central en la tragedia griega, que se ha establecido como el elemento más reconocido, difundido y extendido de las fiestas dedicadas al dios. Aunque las teorías sobre el origen de la tragedia son tan variadas como el nacimiento del mito dionisiaco, destacan siempre jóvenes efebos interviniendo en las representaciones trágicas, así como la presencia de un macho cabrío dispuesto para el sacrificio. Se discute su desarrollo a partir del ditirambo, las producciones satíricas e incluso –y es remarcable– de mano del nacimiento de la democracia, de forma que se posiciona a Dionisos como un dios para los campesinos, que se relaciona con ellos más que los otros dioses cercanos a grupos de poder. Dionisos es, por tanto, un dios surgido del pueblo para el mismo pueblo, cuya figura hace frente a los cambios introducidos en Grecia. De esta forma, Dionisos se convierte en un héroe para el pueblo que, al ser inmolado, es el equivalente al héroe trágico.

Se han discutido, también, las seis etapas de la tragedia como coincidentes con el mito y ritual dionisiaco. La tragedia sigue con el esquema transicional entre la Trilogía dionisiaca, pues corresponde con los pasos que castigarán la *hybris* de los héroes griegos.

Eurípides reúne todos los elementos del dios por medio de *Bacantes*. Como se ha comprobado, se vuelve el gran modelo para los otros textos que abordan al dios, pues se retoman, reconstruyen o proponen nuevos elementos necesarios para el dios. Junto a los elementos ambiguos, Eurípides recopila el travestismo del dios –que hace un eco a sus primeros años, cuando sus nodrizas, entre ellas Ino, lo escondían de la vengativa ira de Hera– vinculándolo a Penteo; el papel del dios como extraño benefactor, que introduce la bebida que alivia los males humanos; así como el

canibalismo y la orgía como parte central de sus ritualidades. Eurípides recupera el trasfondo político del dios para su obra final, utilizando situaciones políticas, morales y sociales, tanto del siglo V como del resto de la humanidad: las ménades contra el sistema, la insurrección de las marginadas y la sabiduría como parte del éxtasis.

La situación política del dios se extiende hacia sus distintas interpretaciones y adaptaciones. Esto hace necesario conocer el contexto de escritura de cada versión, por lo que también se ha evaluado la situación creativa de Vargas Llosa antes, durante y después de escribir *Lituma en los Andes*. Probablemente uno de los temas más frecuentes en Vargas Llosa, ya sea que lo haga o no de manera consciente –como él mismo lo ha indicado en su propia poética, presentada a través de distintos formatos–, es su cercanía con la realidad política y social de su país. Desde su adhesión a la ideología marxista hasta su liberalismo consumado –al menos hasta la actualidad–, el corpus vargasllosiano ha presentado siempre un análisis social dentro de sus obras. A pesar de haber declarado en múltiples ocasiones que su escritura no contaría con un trasfondo político, pues el papel de la literatura no sería proponer cambios o denunciarlos, adhiriéndose a una ideología, sino presentar un mundo alternativo al real; Vargas Llosa en realidad propone denuncias sistemáticas al sistema de vida latinoamericano desde su primer cuento, *Los jefes*.

Así pues, según las primeras afirmaciones del novelista respecto a su oficio, las obras literarias no sólo no habrían de participar de la política o realidad social de los países donde se escribiesen –el mismo Vargas Llosa se considera *apátrida*–, sino que tampoco habrían de definirse por la vida o experiencias del escritor, quien serviría únicamente como un medio por el cual la escritura surja. Sin embargo, el corpus de Vargas Llosa en realidad está permeado de su propia experiencia humana: como ya se ha evaluado, las vivencias del escritor en realidad han sido el detonante para sus novelas y cuentos. De esta manera, la obra de Vargas Llosa es el resultado de una serie de denuncias que el escritor hace a la situación social tanto de su país como de otros espacios latinoamericanos –e incluso europeos, como *El Paraíso en la otra esquina*–, así como un reflejo biográfico que profundiza y reconstruye tanto vivencias como intereses, particularmente aquellos estrechamente relacionados a la política y a las situaciones de poder en cada región.

Junto al contenido, las técnicas narrativas de Vargas Llosa se relacionan también a su crecimiento intelectual y al descubrimiento paulatino de diversas expresiones literarias. La búsqueda de la novela total conformará un punto central en el desarrollo creativo de Vargas Llosa. La propuesta de Vargas Llosa es generar un efecto estético que, a la vez, logre ampliar el descubrimiento de los personajes que intervienen en la obra, así como en los sucesos que los abrigan y que, irremediamente, los obligan a tomar decisiones que los condenarán en la Latinoamérica vargasllosiana. Con esto, es posible afirmar que la escritura de Vargas Llosa combina tanto sus

experiencias personales, políticas y lectoras. Sin embargo, el novelista no limita su trabajo a plasmar la vida propia en un texto, sino que construye siempre innovaciones que buscan, en cada obra, superar todo el corpus anterior.

De esta forma, la constante transformación en el trabajo vargasllosiano ha sugerido clasificaciones que permiten distinguir las obras del novelista según elementos de relevancia. Tanto Oviedo como Kristal propondrán diversas categorizaciones para la narrativa del escritor; aunque distintas en sus criterios, ambos teóricos llegan a coincidir en los bloques diferenciados de obras. Aunque es durante las primeras dos etapas que crea el escritor sus puntos máximos en cuanto a alcance artístico, será la tercera etapa la que nos presente un nuevo Vargas Llosa, con un estilo cada vez más ligado a su propia experiencia.

Así, la tercera etapa es fundamental para la escritura de Vargas Llosa, y se vuelve paralela al estudio que Williams hace sobre la auto-utopía en su obra. Una vez derrotado en las elecciones de 1990, el novelista considera que no sólo él sino también su proyecto utópico para el Perú ha perdido y, aún más, ha sido rechazado por el pueblo peruano. La relación de Vargas Llosa con su país, ya de por sí bastante frágil, termina por romperse: según Kristal, la tercera etapa comienza con la publicación de *Lituma en los Andes*, novela en la que el escritor denuncia la irracionalidad dentro de su propio país, así como su intervención en la investigación de la Matanza de Uchurucay. De la misma forma, para Williams ésta es su novela anti-utópica por excelencia.

La obra de Vargas Llosa se desarrolla ampliamente a lo largo de su vida, y cambia tanto en técnica como en temas íntimamente ligados con la vida del autor. De esta forma, la obra de Vargas Llosa comparte entre sí temas recurrentes, marcando con cada publicación las decisiones que se tomarán en el resto de su corpus. En *Lituma en los Andes* se repiten varias de las búsquedas e intereses temáticos del novelista, respondiendo continuamente a la línea creativa trabajada durante su trayectoria hasta 1993 –y luego continuada hasta el presente.

Cada una de sus novelas determinará el contenido de las otras: *La ciudad y los perros* condenará a sus personajes a buscar el machismo como el sistema de medición de su hombría. Los personajes de Vargas Llosa que van en contra de esta idea suelen ser completamente contrarios al peruano blanco piurano al que está acostumbrado Vargas Llosa, y con quien forma lazos de amistad; por primera vez, además, reproduce la diversidad peruana por medio de sus sistemáticos espacios narrativos: la escuela militar presenta todas las clases sociales que interesan y preocupan al escritor. *La Casa Verde* introducirá a Lituma, alter-ego de Vargas Llosa que permanecerá apareciendo, en múltiples ocasiones, en el resto de su producción. En *Pantaleón y las visitadoras* y *La tía Julia y el escribidor* el autor experimenta por primera vez con el humor, además de que la referencia biográfica es clara y precisa, acercando al autor con el reconocimiento de su propia experiencia de vida; por esto

mismo, introduce por vez primera la figura del escritor como un personaje central en su literatura, como pasará también en *El hablador*.

La guerra del fin del mundo, por su parte, muestra los comportamientos irracionales que relaciona profundamente con América a través del fanatismo religioso, y llevará luego ese sentir desbordante a su protagonista en *Historia de Mayta*. En *¿Quién mató a Palomino Molero?*, Vargas Llosa explorará el género detectivesco sin dejar de imprimir la esencia peruana –pues el crimen nunca será resuelto, condenando así a sus detectives al fracaso–; y, antes de su candidatura, en *Elogio de la madrastra* jugará con la novela erótica a partir de diversos ejercicios de éfrasis, entre los que destaca el uso de la mitología como una base para las fantasías eróticas de don Rigoberto. De esta manera, reconstruirá –y superará– cada una de las estructuras técnicas y temáticas en sus publicaciones: *Lituma en los Andes* es la concreción de sus innovaciones literarias y de su paso por el Perú.

Al considerar el contexto biográfico del autor, es posible trazar las motivaciones que lo llevaron a los cambios ideológicos; sin embargo, en *Lituma en los Andes* existe, además, la motivación de la propia experiencia, tanto del lado político como familiar y personal. Como ya se ha evaluado, las consecuencias de su candidatura influirían ampliamente en su perspectiva, no sólo por lo que el autor obtiene como resultado de su participación en Movimiento Libertad y en el Fredemo, sino también por el trato que recibirá durante su campaña y los eventos que lo llevarían a convertirse en candidato. Desde comienzos de 1983, Vargas Llosa se había involucrado de lleno en la situación política del Perú por medio de la comisión para la investigación de la matanza de Uchuraccay, en Ayacucho. El novelista había sido nombrado líder de la comisión, que incluía a otros personajes importantes del mundo intelectual peruano, para redactar un informe que pudiese determinar las causas alrededor del asesinato de ocho periodistas, su guía y un comunero. Una vez redactado el reporte de la comisión, firmado por todos los involucrados, su veracidad había sido puesta en duda: el juez Hermenegildo Ventura Huayhua acusó al gobierno peruano de haber asesinado a los reporteros y a Vargas Llosa de encubrirlo por medio del informe. Aunque Vargas Llosa había sido declarado inocente, será éste un antecedente que no lo abandonará. Así pues, al lanzarse a la candidatura, y particularmente tras la primera vuelta de votos que lo posicionan como ganador, Vargas Llosa se vuelve el objetivo entre el Fredemo para Sendero Luminoso: la intención es eliminarlo y, además, asesinar (cosa que sí se logra) a gran parte de los otros dirigentes del Frente Democrático. Es a través de los constantes ataques y de la experiencia del candidato en las zonas menos “urbanizadas” que al autor se le presenta la irracionalidad como un comportamiento no único a Brasil, sino extendido a los arcaicos pueblos peruanos.

En conjunto, estos eventos se vuelven el trasfondo para *Lituma en los Andes*, que concertará la decepción política de Vargas Llosa; las amenazas que Sendero Luminoso dirigirá a su figura

pública, así como los múltiples ataques violentos recibidos en torno a su campaña; además del viaje de investigación que le dirigirá no sólo a Ayacucho, sino también a los juicios que determinarían si había o no encubierto el asesinato de los reporteros; todo esto junto a la escritura técnica heredada de las piezas anteriores, convirtiendo a *Lituma en los Andes* en una corta, pero efectiva, novela total que expone a Vargas Llosa al regreso a la literatura.

Así pues, en *Lituma en los Andes* Vargas Llosa tomó la oportunidad para criticar su experiencia en los Andes y su relación con Sendero Luminoso, así como su última decepción con el Perú desde su derrota política. Se ha revisado un momento particular durante la comisión a Uchuraccay, en el cual el novelista destaca la ritualidad que una mujer andina dedica a los miembros enviados por el gobierno para la investigación; Vargas Llosa parece redescubrir la situación social y religiosa de Perú, enclavada en las profundas creencias que no corresponden ya a la religión católica –de la que el autor se separó a muy temprana edad– del Perú, sino al folklore que él mismo había considerado parte del desconocimiento reinante en su país.

Para acercarse al folklore de su mismo país retoma herramientas propias del Antiguo mundo, transportándolas e insertándolas en las historias precolombinas y poscoloniales que se muestran en *Lituma en los Andes*. De esta forma, el novelista transforma la figura de Ariadna en Adriana; a Dionisos lo identifica con Dionisio, y ubica su historia en Naccos, lugar ficticio equivalente a Naxos. Crea también un Minotauro, aunque lo relaciona al amenazante *pishtaco* peruano, y lo interna en el laberinto de las duras minas que cada vez están quedando más abandonadas. Asimismo, recupera a su personaje más frecuente, el militar Lituma, para mostrarlo una vez más en su fase detectivesca, enfrentándolo al matrimonio –emparentando así al pisco con el vino dionisiaco–, en un eco al sobrio Apolo o al racional Penteo, enfrentado a la naturaleza extravagante del dios –que incluso en Eleusis actúa como contrapeso a la vez que complemento.

Sin embargo, aunque el uso del mito dionisiaco puede parecer, en primera instancia, una mera equivalencia, un juego de imitación, en realidad Vargas Llosa lo utiliza como un medio por el cual llegar a la comprensión del folklore del Perú. Este es el papel de Lituma: más que investigador –su trabajo no se termina de realizar a conciencia–, el cabo es un personaje encargado de garantizar la perspectiva del lector y, por tanto, de la racionalidad. A diferencia de Dionisos, cuya irracionalidad sí tiene una causa, la locura de Dionisio y Adriana no se apoya en ninguna causa, en ninguna motivación: más allá que contribuir al desarrollo de la comunidad, se transforma en una extensión de la resiliencia del andino contra la modernización. La mezcla de elementos sacrificiales, incluyendo la muerte de una triada de hombres, distintos entre sí, convierte a la irracionalidad de los Andes en la llegada del terrorismo dionisiaco. Así pues, en contraste al culto extensivo de Dionisos, que conquista territorios con su llegada caótica, la irracionalidad de *Lituma en los Andes* se relaciona estrechamente

con lo arcaico, recuperado a través de la presencia, cada vez más profunda, de Sendero Luminoso. Al igual que Eurípides, Vargas Llosa escribe sobre el terror de lo incomprendido.

Cuando *Bacantes* es escrita, Eurípides se encuentra en los últimos momentos de su vida, recluido –aunque como invitado– en Macedonia, lejos de su amada Atenas. La tragedia no se llega a presentar hasta que ya está muerto el trágico griego, y le valdrá el primer premio. Sin embargo, la última de sus tragedias no es una más de sus creaciones –normalmente repudiadas por buena parte del público festivo–; la última de las tragedias de Eurípides se distingue por las innovaciones que el tragediógrafo introducirá, reinventando su propia escritura y llevándolo a los límites no de la novedad, sino del anclaje a lo arcaico. La obra paradigmática sobre Dionisos rescatará elementos que nunca habían sido explorados por Eurípides; de esta manera, los dioses se muestran, nuevamente, grandiosos y todo poderosos: Dionisos –que además ha sido rescatado por el trágico para no sólo tenerlo en el frente central de los espectadores, mas sobre el escenario– se transforma en escena, demuestra una y otra vez su divinidad por medio de terremotos y asaltos al héroe trágico y domina la naturaleza por medio del movimiento y de la cercanía a sus ménades. Incluso el verso y la disposición de la obra son arcaicos: Eurípides recurre al verso yámbico, poco frecuente ya, y recupera el uso del coro, dándole el papel central y protagónico, permitiéndole liderar la escena junto al dios. Eurípides transforma a su público en las bacantes del dios, y quizá sea esto lo más trascendente sobre su tragedia: es en la etapa final de su vida que el trágico parece reconciliarse con los dioses, como si fuesen a acompañarle en su ritual de despedida.

Vargas Llosa recurre al dios en un momento similar de su vida. Si bien el novelista peruano no se está despidiendo de la ya perdida Atenas, que Eurípides no volvería a pisar, Vargas Llosa sí se despide del Perú luego de haber sufrido la decepción política y social. Para el autor, Dionisos es un dios que le permite reconstruir la situación política de su país, azotado por el terrorismo. Concedor de la potencia orgiástica del dios, así como de sus epifanías que trastocan y transforman drásticamente las localidades que toca, para el novelista recuperar a Baco no es un hecho aislado. Dionisos representa el terrorismo que asola el Perú; representa los trastocados valores que modificaron los resultados de su campaña electoral, los cuales prefirieron al misterioso Fujimori; representa la ambigüedad incomprendida, olvidada y atacada por el mismo Vargas Llosa en su corpus; y simboliza, con más fuerza que todo lo anterior, los rituales andinos, ocultos, profundos y antiguos, que esconden los arcanos de civilizaciones olvidadas y perdidas que intentan sobrevivir a los constantes ataques, tanto desde el socialismo-marxismo como desde el neoliberalismo vargasllosiano. *Lituma en los Andes* no sólo es, así, la culminación de la novela total de Vargas Llosa, bajada de tono para la comprensión de lectores que no forman parte de la élite; ni una obra de lectura y creación sencilla, destinada sólo al triunfo sobre el Premio Planeta: *Lituma en los Andes* es, más bien, el resultado de

siglos de conquista, discriminación y resiliencia de comunidades que no han muerto, pero que siguen siendo incomprendidas al día de hoy. Dionisos se convierte, simplemente, en un vehículo que intenta presentar a ojos occidentales un poco de su realidad cultural. Bromio llega, grita, destruye y reconstruye realidades; sin embargo, el pishtaco es también poderoso, y le conviene que Lituma permanezca con los ojos cerrados.

Bibliografía

- APOLODORO, *Biblioteca* (intr. Javier Arce; trad. y ns. Margarita Rodríguez de Sepúlveda). Gredos, Madrid, 1985, 302 pp. [Biblioteca Clásica Gredos, 85].
- ARISTÓTELES, *Poética de Aristóteles* (trad. Valentín García Yebra). Gredos, Madrid, 3ª ri., 1999, 542 pp. [“Biblioteca Románica Hispánica”, 8].
- ARMAS MARCELO, Juan J., *Vargas Llosa. El vicio de escribir*. Alfaguara, Madrid, 2002, 489 pp.
- BUSTAMANTE, Jorge (trad.), “Libro XVIII”, en *Libro del Metamorphoseos y fabulas del excelente poeta y filósofo Ovidio, noble caballero patricio romano*. (s. e.), (s. l.), 1542f. 105r-117v (BNE, R/32190).
- CALÍSTRATO, “A la estatua de Dioniso” en *Descripciones*, en Filóstrato. Calístrato. *Heroico, Gimnástico, Descripciones de cuadros. Descripciones* (intr. Carles Miralles; trad. y ns. Francesca Mestre). Gredos, Madrid, 1996, pp. 377-378 [Biblioteca Clásica Gredos, 217].
- CATULO, “64”, en *Poemas*, en Catulo. Tibulo, *Poemas. Elegías* (intr., trad. y ns. Arturo Soler Ruíz). Gredos, Madrid, 1993, pp. 137-155 [Biblioteca Clásica Gredos, 188].
- DARAKI, María, *Dioniso y la diosa Tierra* (trad. Belén Gala Valencia y Fernando Guerrero Jiménez). Abada Editores, Madrid, 2005, 316 pp.
- DETIENNE, Marcel, *Dioniso a cielo abierto. Los mitos del dios griego del desenfreno* (trad. Margarita Misraji). Gedisa, Barcelona, 3ª ri., 2003, 127 pp.
- DIEZ DEL CORRAL CORREDOIRA, Pilar, *Ariadna, esposa y amante de Dioniso. Estudio iconográfico de la cerámica ática* (dir. Ángel Ruiz Pérez). Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 2007, 436 pp. [Tesis doctoral].
- DIRECCIÓN DE COMERCIO EXTERIOR Y TURISMO CUSCO, “Sitio Arqueológico de Qenco”. Recursos Turísticos (17 de julio, 2020) [En línea]: <https://tinyurl.com/yy6s2are> [Consulta: 15 de noviembre, 2020].
- DOVER, K. J., *Greek Homosexuality*. Harvard University Press, Cambridge, 2ª ed., 1989, 246 pp.
- EAGLETON, Terry, *Holy Terror*. Oxford University Press, Oxford, 2005, 148 pp.
- EURÍPIDES, *Bacantes* (trad. y ns. Carlos García Gual), en *Tragedias III* (intr., trad. y ns. Carlos García Gual y Luis Alberto de Cuenca y Prado). Gredos, Madrid, 1979, vol. 3, pp. 322-409 [Biblioteca Clásica Gredos, 22].
- _____, *Les bacchantes* (trad. Henri Grégoire et Jules Meunier). Les Belles Lettres, Paris, 12ª ed., 1993, vol. VI, t. II, 270 pp. [Collection des Universités de France].
- FEDRO, *Fábulas*, en Fedro. Aviano. *Fábulas. Fábulas. Fábulas de Romo* (intr., trad. y ns. Antonio Cascón Dorado). Gredos, Madrid, 2005, pp. 141-166 [Biblioteca Clásica Gredos, 343].

- FRAZER, James George, “Dionisos”, “Deidades antiguas de la vegetación como animales. Dionisos, la cabra y el toro”, “Ingestión del dios”, en *La rama dorada. Mito y religión* (trad. Elizabeth Campuzano y Tadeo I. Campuzano). FCE, Ciudad de México, 2ª ed., 5ª ri., 1974, pp. 443-450, 528-533, 545-554.
- FUENTES, Carlos, *La nueva novela hispanoamericana*. Joaquín Mortiz, Ciudad de México, 3ª ed., 1972, 98 pp.
- FUNDACIÓN BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES, “Mario Vargas Llosa. Biografía”, en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes [En línea]: https://www.cervantes.es/bibliotecas_documentacion_espanol/biografias/berlin_mario_vargas_llosa.htm [Consulta: 12 de febrero, 2020].
- GRAVES, Robert, *Los mitos griegos I* (trad. Esther Gómez Parro). Alianza, Madrid, 2ª ed., 3ª ri., 2004, vol. I, 501 pp. [Humanidades. Religión y mitología].
- _____, *The Greek Myths*. Penguin Books, London, 2ª ed., 1960, 2 vols.
- GRIMAL, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana* (intr. Charles Picard, pról. Pedro Pericay). Paidós, Barcelona, 4ª ri., 1989, pp. 635 pp.
- HIGINO, *Fábulas. Astronomía* (ed. Guadalupe Morcillo Expósito). Akal, Madrid, 2008, 359 pp. [Clásica, 82].
- Himnos homéricos*, en *Himnos homéricos. La “batracomiomaquia”* (trad., intr. y ns) Alberto Bernabé Pajares). Gredos, Madrid, 1978, 355 pp. [Biblioteca Clásica Gredos, 8].
- KERÉNYI, Karl, *Dionisos. Raíz de la vida indestructible* (ed. Marga Kerényi, trad. Adan Kovacksics). Herder, Barcelona, 1998, 285 pp.
- KRISTAL, Efraín, *Temptation of the Word: The Novels of Mario Vargas Llosa*. Vanderbilt University Press, Nashville, 1999, 256 pp.
- LESKY, Albin, *La tragedia griega* (trad. Juan Godó Costa y pról. José Alsina). Labor, Barcelona, 1966, 262pp. [Colección Nueva Labor, 17].
- _____, “Los comienzos del drama”, en *Historia de la literatura griega* (trad. José María Díaz Regañón y Beatriz Romero). Gredos, Madrid, 4ª ri., 1989, pp. 249-267.
- MALDONADO, Luis, *La violencia de lo sagrado. Crueldad “versus” oblatividad o el ritual del sacrificio*. Ediciones Sígueme, Salamanca, 1974, 318 pp.
- MARIÑO Sánchez, Diego, *Injertando a Dioniso, las interpretaciones del dios, de nuestros días a la Antigüedad*. Siglo XXI, Madrid, 2014, 414 pp.
- MORKOT, Robert, *The Penguin Historical Atlas of Ancient Greece*. Penguin Books, London, 1996, 144 pp.
- MOYA DEL BAÑO, F., “La Corona de Ariadna”, en *Actas del III Congreso Español de Estudios Clásicos*. III Congreso Español de Estudios Clásicos (Madrid, 28 de marzo-1 de abril, 1966). Sociedad Española de Estudios Clásicos, Madrid, vol. 2, 1968, pp. 95-105.

- MURRAY, Gilbert, *Eurípides y su tiempo* (trad. Alfonso Reyes). FCE, Ciudad de México, 5ª ri., 1978, 201 pp.
- NONO DE PANÓPOLIS, *Dionisiacas. Cantos I-XII* (intr., trad. y ns. Sergio Daniel Manterola y Leandro Manuel Pinkler). Gredos, Madrid, 1995, vol. 1, 358 pp. [Biblioteca Clásica Gredos, 208].
- _____, *Dionisiacas. Cantos XIII-XLVIII* (intr., trad., y ns. David Hernández de la Fuente). Gredos, Madrid, 2001-2008, 3 vols. [Biblioteca Clásica Gredos, 286, 319, 370].
- OTTO, Walter F., *Dioniso. Mito y culto* (trad. Cristina García Ohlrich). Siruela, Madrid, 3ª ed., 2006, 185 pp. [“El Árbol del Paraíso”].
- OVIDIO, “Ariadna a Teseo”, en *Cartas de las heroínas*, en *Cartas de las heroínas. Ibis* (intr., trad. y ns. Ana Pérez Vega). Gredos, Madrid, 1994, 286 pp. [Biblioteca Clásica Gredos, 194].
- _____, *Arte de amar*, en *Amores. Arte de amar. Sobre la cosmética del rostro femenino. Remedios contra el amor* (trad., intr. y ns. Vicente Cristóbal López). Gredos, Madrid, 1989, pp. 347-463 [Biblioteca Clásica Gredos, 120].
- _____, *Metamorfosis* (ed. y trad. Consuelo Álvarez y Rosa María Iglesias). Cátedra, Madrid, 5ª ed., 2003, 821 pp. [Letras universales, 228].
- OVIDIO, José Miguel, “El ‘boom’: el centro, la órbita y la periferia. Episodios renovadores en Colombia y México. La literatura testimonial”, en *Historia de la literatura hispanoamericana 4. De Borges al presente*. Alianza, Madrid, 1ª ri., 2002, pp. 299-382.
- _____, *Dossier Vargas Llosa*. Taurus, Lima, 2007, 121 pp.
- _____, *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad*. Barral, Barcelona, 2ª ed., 1977, 392 pp. [“Breve Biblioteca de Respuesta”, 1].
- _____, “Mario Vargas Llosa. Maestro de las voces”, en *Espejo de escritores* (ns. y pról. Reina Roffé). Ediciones del Norte, Hanover, 1985, pp. 147-172.
- PETRIE, A., *Introducción al estudio de Grecia* (trad. Alfonso Reyes). FCE, Ciudad de México, 9ª ri., 1978, 180 pp. [Colección Breviarios, 121].
- PLUTARCO, *Vidas paralelas* (intr., trad. y ns. Aurelio Pérez Jiménez). Gredos, Madrid, 1985, 419 pp. [Biblioteca Clásica Gredos, 77].
- POMEROY, Sarah B., Stanley M. Burstein et al., *La antigua Grecia. Historia política, social y cultural* (trad. Teófilo de Lozoya). Crítica, Barcelona, 2011, 554 pp.
- ROMILLY, Jacqueline de, “El género trágico”, en *La tragedia griega* (trad. Jordi Terré). Gredos, Madrid, 2011, pp. 15-52.
- SÉNECA, *Edipo*, en *Tragedias II* (intr., trad. y ns. Jesús Luque Moreno). Gredos, Madrid, 1980, vol. 2, pp. 85-140 [Biblioteca Clásica Gredos, 27].

- SLOMSKI, Genevieve, “Mario Vargas Llosa”, en *Salem Press Biographical Encyclopedia*, Salem Press, New York, 2020 [En línea]: <https://0-search-ebSCOhost-com.lib.utep.edu/login.aspx?direct=true&db=ers&AN=89409426&site=eds-live&scope=site> [Consulta: 5 de febrero, 2020].
- STEELE, Paul R., “Chancas”, en *Handbook of Inca Mythology*. ABC-CLIO, Santa Bárbara, 2004, pp. 125-129.
- STOREY, Ian C., and Arlene Allan, “The Greek Tragedy” in *A Guide to Ancient Greek Drama*. Blackwell, Oxford, 2005, pp. 72-155.
- TAUZIN-CASTELLANOS, Isabelle, “Le déchiffrement archaïque et les démons du pouvoir”, dans *L’Amérique latine écartelée: pouvoir et violence à l’épreuve de la fiction*. Presses Universitaires de France, Paris, 2012, pp. 11-41.
- VALDÉS GUÍA, Miriam, “Las mujeres y la noche en los rituales griegos: las seguidoras de Dioniso en Atenas”. *Arys*, 8 (2009-2010), 43-60 pp.
- VARGAS LLOSA, Mario, *Cartas a un joven novelista*. Ariel/Planeta, Ciudad de México, 1997, 157 pp.
- _____, *Lituma en los Andes*. Bibliotex, Barcelona, 2001, 222 pp.
- _____, “Elogio de la lectura y la ficción”. *El País* (7 de diciembre, 2010), sec. Cultura, ed. América [En línea]: <https://tinyurl.com/ybzz3z5k> [Consulta: 28 de abril, 2020].
- _____, *El pez en el agua*. Alfaguara, Madrid, 2005, 619 pp.
- _____, *Historia secreta de una novela*. Tusquets, Barcelona, 1971, 75 pp. [“Cuadernos marginales”, 21].
- _____, “Inquest in the Andes” (trad. Edith Grossman). *The New York Times* (31 de julio, 1983), ed. National [En línea]: <https://tinyurl.com/ya73pgy2> [Consulta: 30 de abril, 2020].
- _____, “La literatura es fuego”, en Marisa E. Martínez Pésico, *Literaterra. El portal de la literatura en español* [En línea]: <https://tinyurl.com/yamopt6c> [Consulta: 29 de abril, 2020].
- _____, “La verdad de las mentiras”, en *La verdad de las mentiras. Ensayos sobre literatura*. Seix Barral, Barcelona, 2ª ed., 1990, pp. 5-20.
- WILLIAMS, Raymond L., “The History of a Passion: Introduction to Mario Vargas Llosa”, in *Mario Vargas Llosa*. Ungar, New York, 1986, pp. 1-17.
- WILLIAMS, Raymond L., *Mario Vargas Llosa: A Life of Writing*. University of Texas Press, Austin, 2014, 234 pp.