



MÁS ALLÁ DEL ENSAYO: CRÍTICA, TRANSTEXTUALIDAD E IRONÍA LÚDICA EN *LOS CUADERNOS DE DON RIGOBERTO* DE MARIO VARGAS LLOSA

BEYOND THE ESSAY: CRITICISM, TRANSTEXTUALITY, AND PLAYFUL IRONY IN *LOS CUADERNOS DE DON RIGOBERTO* BY MARIO VARGAS LLOSA

Mara Donat

Resumen

En la obra *Los cuadernos de don Rigoberto* de Mario Vargas Llosa, los géneros literarios y artísticos se entrelazan en crear un imaginario transgresor que más allá de lo real se codifica alrededor de temas como las relaciones, los sentimientos y los deseos, sobre todo en el ámbito del inconsciente y lo prohibido. Se propone investigar cómo se configura la relación entre los diferentes textos y los medios expresivos en la intertextualidad con una disposición de crítica que desarrolla el tema de la narración, transgresora no solo en el ámbito de los valores y las ideas, sino también en el carácter formal de la obra. Se intenta demostrar cómo el proceso lleva a la producción de nuevas textualidades y nuevos significados, en un juego de distorsiones irónicas que renuevan todo código en un sistema establecido, sea social o literario y artístico, y cómo la creación de transtextualidad deriva del diálogo abierto y de la constante búsqueda de libertad, también formal.

Palabras clave

transtextualidad; crítica; erotismo; ironía lúdica; intertextualidad.

Abstract

In Mario Vargas Llosa's *Los cuadernos de Don Rigoberto*, literary and artistic genres intertwine to create a transgressive imaginary that goes beyond reality and is encoded around themes such as relationships, emotions, and desires, particularly within the realm of the unconscious and the forbidden. This study proposes to examine how the relationship between different texts and expressive media is configured through intertextuality within a critical approach that develops the theme of narration, which is transgressive not only in the realm of values and ideas but also in the formal character of the work. The article seeks to demonstrate how this process leads to the production of new textualities and meanings through a play of ironic distortions that renew any code within an established system, whether social, literary, or artistic, and how the creation of transtextuality derives from open dialogue and a constant pursuit of freedom, including formal freedom.

Keywords

transtextuality; criticism; eroticism; playful irony; intertextuality.

* * *

Referencia: Donat, M. (2025). Más allá del ensayo: crítica, transtextualidad e ironía lúdica en *Los cuadernos de Don Rigoberto* de Mario Vargas Llosa. *Cultura Latinoamericana*, 42(2), 82-110. <http://dx.doi.org/10.14718/CulturaLatinoam.2025.42.2.5>

Fecha de recepción: 15 de octubre de 2025; fecha de aceptación: 15 de diciembre de 2025.



MÁS ALLÁ DEL ENSAYO: CRÍTICA, TRANSTEXTUALIDAD E IRONÍA LÚDICA EN *LOS CUADERNOS DE DON RIGOBERTO* DE MARIO VARGAS LLOSA

Mara Donat¹

donatmara.academia@gmail.com

Doctora en Letras UNAM, Miembro AISI y CSACA

DOI: <http://dx.doi.org/10.14718/CulturaLatinoam.2025.42.2.5>

El narrador Mario Vargas Llosa expresa su pensamiento crítico frente a los sistemas establecidos, sean políticos, sociales o literarios, en toda su obra, a partir de la palabra escrita. No solo en el género narrativo, que prefiere, sino también en el ensayístico, en el cual destacan los estudios literarios sobre G. Flaubert (Vargas Llosa, 2005) y J. C. Onetti (Vargas Llosa, 2008), junto con el trabajo sobre J. M. Arguedas (Vargas Llosa, 1996), de manera especial. Su lenguaje ensayístico es

1 Mara Donat, ha conseguido con Mención Honorífica (Settembre 2010) il Dottorato in Lettere dell' Universidad Nacional Autónoma de México –UNAM–, dove ha prima conseguito il titolo di Master in Lettere con “Mención Honorífica” (Luglio 2006) –Letteratura Latinoamericana– (titoli riconosciuti per equipollenza in Italia), laureata in Lingue e letterature straniere presso l' Università di Udine in Italia nel 1999. Svolge la ricerca soprattutto sulla poesia e narrativa ispano-americana privilegiando il tema della corporalità e dell'esilio. Ha pubblicato una monografia sulla poesia di Alejandra Pizarnik (*La morada en el lenguaje*, Aracne 2017). Ha collaborato in vari progetti di ricerca coordinati dalla professoressa Silvana Serafin sul tema delle migrazioni. Partecipa a congressi/convegni in Italia e in America Latina e pubblica in riviste accademiche soprattutto in Italia, alcuni contributi anche in America latina dove ha collaborato a riviste specializzate. Si occupa di traduzione, soprattutto di poesia, anche inversa (Andrea Zanzotto, Vaso Roto ED. 2011). Nell' area dell' ispano-americanismo in Italia è socia CSACA e AISI, partecipa a diversi eventi presso il Centro Eielson. Graduada con Mención Honorífica (septiembre 2010) en el doctorado en letras de la Universidad Nacional Autónoma de México –UNAM–, donde también se tituló con “Mención Honorífica” (julio 2006) en la Maestría en Letras –Literatura Latinoamericana– (títulos con reconocimiento oficial en Italia), licenciada en Lenguas y literaturas extranjeras en la Universidad de Udine en Italia en 1999. Investiga sobre todo sobre poesía y narrativa hispanoamericana privilegiando el tema de la corporalidad, junto al tema del exilio. Ha publicado una monografía sobre la poesía de Alejandra Pizarnik (*La morada en el lenguaje*, Aracne 2017). Colaboró en varios proyectos de investigación bajo la coordinación de la profesora Silvana Serafin sobre el tema de las migraciones. Participa a congresos en Italia y en América Latina y publica en revistas académicas en Italia, ha colaborado a revistas especializadas en Italia y en América Latina. Se ocupa de traducción, sobre todo de poesía, también inversa (Andrea Zanzotto, Vaso Roto ED. 2011). En el área del Hispanoamericanismo en Italia, es socia CSACA y AISI, participa a varios eventos en el Centro Eielson.



llano y comunicativo, rompe con la tradición académica y se construye por un estilo propio y personal. Según el mismo principio expresivo, es interesante notar que Vargas Llosa abarca el discurso que deriva del género ensayístico dentro de una obra narrativa, *Los cuadernos de don Rigoberto* (1989), dotada de una estructura muy compleja, construida según un estilo dialógico que abarca la transtextualidad (Genette, 1989). En efecto, el tejido narrativo se urde alrededor de núcleos temáticos que se configuran mediante la intertextualidad y la intermedialidad en la voz narrativa de los personajes principales, casi hasta el exceso. El autor construye un discurso crítico frente a toda regla sujeta a sistemas establecidos, sobre todo alrededor del tema de los deseos y el erotismo. Pero no solamente eso. Mediante los personajes representados construye un sistema crítico integral y coherente, que de manera indirecta y sutil remite al género del ensayo. El autor recurre a la ironía, a veces a la parodia, en un procedimiento lúdico que pone en tela de juicio valores y géneros artístico-literarios en un proceso complejo y coherente.

En este acercamiento hermenéutico nos apoyamos en estudios y aportes críticos sobre la transtextualidad, sin pretender construir un marco teórico exhaustivo, sino más bien para recurrir a algunas sugerencias teóricas útiles para proceder en el análisis textual de la obra según el enfoque elegido. Con base en los estudios sobre literatura comparada (Brunel y Chevrel, 1994) el análisis literario ha empezado a interesarse en las transformaciones de las textualidades en el sistema expresivo, con enfoque peculiar en poéticas y temas. Remitimos al aporte de Pimentel (2012), porque profundiza en los procedimientos textuales que permiten reformular y remodelar estilos y sentidos expresivos en las transcodificaciones. Su estudio peculiar de temas y motivos en la tradición literaria nos permite introducir unos principios salientes para desarrollar este trabajo. Sobre el dialogismo entre géneros la investigadora mexicana sugiere (2012, p. 269):

lo que se ha descuidado es un análisis más fino que dé cuenta de las transformaciones textuales y la manera en que se relacionan con otros textos. Una teoría de la transtextualidad nos permite explorar el fenómeno del tema que se construye en tradición, en las expectativas genéricas que construyen ciertos temas y desafían a otros².

2 Sobre tematología y transtextualidad la autora aclara: «Los grados de presencia de un texto en otro, así como los grados de textualidad que pueden darse en esta relación son tan variados que justifican a Genette en su propuesta de teoría de la transtextualidad, o trascendencia del texto, que se define como “todo aquello que pone [al texto] en relación manifiesta o secreta con otros textos.”» (Pimentel, 2012, p. 265). La autora cita y explica las cinco formas reconocidas por Genette, en síntesis son: la intertextualidad por cita y alusión; la paratextualidad que remite a un título, un prefacio o epílogos, etc.; la metatextualidad como relación crítica; la hipertextualidad



Con esta atención trataremos de investigar cómo se configura la relación entre los diferentes textos y medios expresivos en el desarrollo temático de la narración, enmarcado en una postura crítica. Nos interesa examinar cómo se contaminan y compenetran los discursos de los diferentes géneros literarios y artísticos en la transgresión en acto, no solo en el ámbito de los valores y las ideas, sino también en el carácter formal de la obra. ¿Puede considerarse el nuevo texto producido en la transtextualidad una manera inédita de formular un discurso crítico que resignifica y recodifica el género ensayístico? ¿Es posible reconocer en la metatextualidad, que remite a la crítica, una producción de tipo hipertextual caracterizada por una transformación creadora a partir de dicha crítica, apoyada en citas y alusiones intertextuales e intermediales?

La trama de la novela desarrolla una historia de familia abierta, donde un hombre divorciado, don Rigoberto, con hijo adolescente, Alfonso –llamado Fonchito–, vuelve a casarse con una mujer que hace de madrastra al niño, doña Lucrecia; por un acontecimiento de transgresión sexual entre estos dos, don Rigoberto se separa de la mujer. Con todo, la pareja sigue amándose y deseándose a distancia, mientras el hijo se impone como mediador para reconciliarlos; por sentirse culpable de la separación, el chico urde un plan preciso para lograrlo. Alrededor de esta trama el autor construye su sistema crítico configurando un discurso a menudo colindante con el lenguaje de la crítica artística y literaria, no solo político-social. La operación es compleja e interesantísima; para suplantar los códigos establecidos, incluso dentro del mismo sistema narrativo, se construye como meta-discurso, a menudo mediante la ironía, a veces la parodia³. Además, en la estructura transtextual de la novela, a través de sus personajes el autor opera las relaciones intertextuales e intermediales que de por sí implican un aspecto lúdico, sobre todo en la écfrasis. Lo sugiere Pimentel (2012), quien explica que esto ya se desarrolla en todo proceso representacional:

que implica la derivación de otro texto llevando a la creación de uno nuevo, transformado, justo por englobar y trascender la intertextualidad; la architextualidad como creación de un nuevo texto ideal formado por la relación de género en una verdadera filiación. En esos procesos de construcción transtextual se suelen operar transmodalizaciones y transvaloraciones de los temas (Pimentel, 2012, pp. 265-269). Naturalmente, la bibliografía es rica de aportes en estas teorías; sin pretender ser exhaustivos, remitimos a la recopilación sobre literatura comparada por Brunel y Chevrel (1994); sobre la intertextualidad al estudio de Graham (2000); sobre la intermedialidad al estudio de Wagner (1996) y Lund (1992).

3 El estudio de efectos irónicos y paródicos en este texto narrativo merecería un enfoque específico. En este aporte solo evidenciamos el recurso a la ironía en el proceso de resignificación y/o la recodificación de temas y géneros en el sistema hipertextual desarrollado. Para profundizar en la ironía y la parodia remito a los estudios de Hutcheon (1992) y Jankélévitch (2020).



El objeto mismo puede encarnar una serie de significados culturales a los que el texto remite de manera oblicua con tan solo proponer ése y no otro como referente explícito. De tal modo que en toda representación hay siempre un juego de alteridad entre el texto y su “otro”, un juego en el que el texto define su identidad frente a ese otro que no es él, al que sin embargo se refiere constantemente, una alteridad sobre la que funda su identidad. (p.316)⁴

Es bajo ese principio lúdico, formal y temático en la obra, que los tres personajes mencionados son claves del entramado, donde se arma el discurso crítico incluso de matiz ensayístico, lo que nos interesa destacar en este estudio.

De manera evidente Don Rigoberto construye un universo de imaginación que llega a ser hiperbólico, en un sistema transtextual donde la expresión de pensamientos y emociones se ancla al mundo cultural, desde la literatura al arte, diríamos casi de manera maniática. En las cartas dirigidas y nunca enviadas a personajes de la sociedad limeña burguesa, construye en realidad monólogos que intentan una comunicación con el interlocutor ausente; lo logra en una estructura dialógica que abre el texto a otros lenguajes. Suele tratarse de un juego irónico que trastoca el orden constituido a partir del texto que él escribe. Al mismo tiempo, la relectura de los apuntes y comentarios ya escritos en sus cuadernos, apilados en la mesa del estudio, donde se encierra en completa soledad, lo llevan a enriquecer sus reflexiones; se trata de referencias literarias y artísticas, culturales en general. En el personaje se produce un dialogismo interno, que a partir de la intertextualidad y la intermedialidad pluraliza la voz narrante, mediada por el personaje⁵. El autor construye una transtextualidad hiperbólica para subrayar la extrema imaginación de don Rigoberto al resaltar la libertad individual frente a la colectiva y la completa legitimidad de todo tipo de deseo sin prohibiciones en un mundo paralelo a lo real⁶. Se trata también de una verdadera fuga en la fantasía en la acepción psicoanalítica freudiana para encontrar refugio

4 La autora remite al estudio de Jean Bessiere sobre la representación y mediante la cita explica cómo hay un incremento del poder de ilusión de toda obra justo por prestarse al reconocimiento (Pimentel, 2012, p. 317)

5 Bajtín desarrolla la teoría del dialogismo en su aporte teórico sobre la narrativa de Dostoievski (1989). En la novela el dialogismo de las voces narrantes acompaña el diálogo entre los lenguajes expresivos y los géneros textuales, en una operación compleja y coherente.

6 La obra desarrolla todos los temas indicados a partir de la precedente novela corta *Elogio de la madrastra* (Vargas Llosa, 1988). Sobre la ironía y el erotismo de la novela corta citada se ha detenido Berg (1998, p. 61-68). En la obra que estamos analizando el autor urde el entramado en el sistema hiper y transtextual mediante la estructura compleja comentada, la que se construye por partes bien organizadas, como indica González Boixo (2010) al analizar la exagerada imaginación de don Rigoberto aislado en su cuarto privado, también la de Fonchito y Lucrecia; la imaginación es el recurso privilegiado por el autor Vargas Llosa en las obras anteriores. Ver aporte de Oviedo (1982).



a la pena provocada por la separación de su mujer (Freud, 1981). Se puede hablar de una hipérbole porque los sentidos, la sensualidad y el erotismo estallan en un éxtasis simbolizado en el texto. Al mismo tiempo, la construcción intelectual se multiplica en la hipertextualidad, la intertextualidad y la écfrasis. El efecto es irónico, a veces incluso cómico, y su función es exorcizar el vacío y la trivialidad de la pobre existencia cotidiana. De la misma manera, los códigos expresivos de la crítica literaria y artística acaban transformados dentro del juego textual y paródico, para ser reformulados en un discurso híbrido que rechaza las objetivaciones. Rigoberto trata de volver a apropiarse de la expresión creativa originaria del arte, implicado en primera persona, en el diálogo constante con las obras y sus anotaciones en los cuadernos, en una construcción transtextual que configura sus fantasías amorosas e identitarias.

La transtextualidad en el tema erótico. Écfrasis y transmodalizaciones

La narración construye un constante diálogo entre las textualidades dentro de diferentes códigos expresivos. De hecho, el personaje narrador recurre sobre todo a la cita intermedial, por lo que concierne la configuración de su universo imaginativo. A partir del cuerpo erótico femenino, exaltado en una extrema sensualidad, elige resaltar los aspectos corporales, específicamente los de Lucrecia, su mujer, llamando a su memoria muchas obras de arte a lo largo de la narración. Tal architexto se construye por citas directas, alusiones y, en algunos casos, por breves écfrasis que dibujan al cuerpo femenino mediante el lenguaje verbal, porque Rigoberto rememora dichas obras de arte insertándolas en la malla verbal de su pensamiento y ensueño⁷. Por ejemplo, ya al principio de la narración, el protagonista dirige su comentario al diseñador del nuevo departamento en Barranco, en Lima, indicando que la casa tiene que estar al servicio de los objetos que encarnan el universo de los deseos, sin límites en la imaginación. Ellos son parte de la representación fetichista del erotismo, como las partes del cuerpo femenino, a su vez siempre rememoradas mediante los mismos objetos literarios y artísticos. De hecho, a esta supuesta carta al arquitecto que preanuncia el imaginario erótico, sigue el relato en tercera persona, intercalado por diálogos imaginarios o rememorados, en los que se configura la primera imaginación hiperbólica de Rigoberto en ese ámbito. En “La noche de los gatos”, él está soñando a ojos

7 En su análisis, Agudelo (2013) propone un enfoque sobre la producción de un texto iconoverbal a partir de las citas y alusiones ecfrásticas operadas por don Rigoberto y al mismo tiempo por su hijo Fonchito. Justo las imágenes eróticas recurrentes en la obra se construyen mediante estrategias diferentes de ecfrasis y contribuyen a armar el implante estructural de la novela (pp. 115-129).



abiertos el cuerpo sensual de doña Lucrecia. El erotismo se escenifica en un ritual ceremonial suntuoso, configurado mediante la presencia de los animales que por antonomasia resaltan la sensualidad y la transgresión en el imaginario compartido de los deseos. En la línea temática del erotismo este procedimiento crea un mundo paralelo a lo real, en el cual el protagonista se refugia para exorcizar la soledad, y así suplantarlo los límites impuestos por la sociedad codificada en reglas definidas, también en el ámbito amoroso. Aquí no nos detenemos en profundizar la configuración de los deseos, baste indicar que a lo largo de la novela el erotismo siempre se escenifica⁸. Nos interesa más bien la cita intermedial en este análisis de los procedimientos textuales, puesto que el cuerpo femenino en la voz narrante de Rigoberto se construye en el texto juntando numerosísimas representaciones artísticas. En este caso, aparece la cita directa de la obra de Balthus “Nu avec chat” y, por asociación, también de la obra de Botero “Rosalba”; las citas se completan con la écfrasis que representan, de nuevo, la obra mediante la palabra en una descripción puntual de los elementos sensuales. Así, el narrador protagonista activa una interpretación de la obra de arte según su mirada selectiva, con base en su fantasía erótica, la que muy a menudo desemboca en la perversión, esa misma cual acto de reversión crítica de todo código social e identitario. Al hacer eso, de manera implícita, opera una crítica, que en general ofrece una presentación imaginaria y personalizada de la obra de arte, según el eje temático e ideológico de la libertad y el erotismo⁹. Toda ocasión es aprovechada para insertar una mueca intermedial o intertextual con efecto sardónico, en el registro de la ironía que lo subvierte y lo desacraliza todo, al mismo tiempo que subraya el principio de la libertad individual absoluta¹⁰. En la configuración que estamos analizando ahora el proceso de resignificación y de construcción crítica se intensifica por la cita

8 Profundiza en el carácter erótico de la obra Salazar Berrío (2009) en su estudio de tesis (pp. 106-179). Para profundizar en el erotismo en general remitimos al aporte teórico de Bataille (2007).

9 Más allá del tema erótico, en el cual no profundizamos, nos enfocamos en el diálogo entre las textualidades. Pimentel (2012) subraya el proceso hermenéutico operado en la écfrasis, doblemente representacional por reconstruir verbalmente un objeto plástico o visual, enriquecido por los conocimientos generales y personales del lector, parte activa en la interpretación, junto con los elementos del contexto cultural en el que está insertado el objeto y los elementos propios de la diégesis (2012, pp. 311, 317). Es inevitable un proceso de resignificación, como veremos, de construcción de nuevos significados y de nuevas modulaciones de diferentes géneros, lo que interesa en este aporte. Ver también el enfoque de Martí-Peña (2000, pp. 93-111); sobre intermedialidad y écfrasis volvemos a remitir al aporte teórico de Wagner (1996) y Lund (1992).

10 En la “Carta al Rotario” (Vargas Llosa, 1997, pp. 162-170) contra los clubes y el asociacionismo en general, Rigoberto declara estar “contra la hipocresía” (p. 166) de toda doble moral, reivindica la necesidad de una poca de malicia que avive las relaciones humanas y admite que el único objetivo de la vida es la “satisfacción de los deseos” (p. 167). El cuerpo femenino es exaltado en su belleza mediante citas y alusiones a artistas como Courbet (pp. 61, 106), Klimt (pp. 50, 177), Rubens y Murillo (p. 60), Goya (pp. 71, 288), solo para citar las más difusas; todas comparten la intención de resaltar la sensualidad del cuerpo femenino junto con la continua configuración



directa de la música de Pergolesi, hasta que en cierto punto Rigoberto exclama con su sentido crítico e irónico: “Entendió la elección de la sonata; el dieciocho no era solo el siglo del disfraz y la confusión de sexos; también, por excelencia, el de los gatos. ¿Y acaso no había sido Venecia, desde siempre, una república gatuna?” (Vargas Llosa, 1997, p. 21). Es evidente la condensación de los significados, conjugados en una síntesis textual donde los códigos expresivos dialogan. Los elementos citados, al mismo tiempo que introducen en la obra el discurso intermedial, siendo además Venecia la ciudad del arte por antonomasia, ya en el tono burlón producen un efecto cómico, hasta paródico, que subvierte la autoridad de la aludida producción crítica sobre el arte y la arquitectura. El proceso de transmodalización se repite en muchas ocasiones; las citas intermediales sobran en esta textualidad, saturan el entramado y sería imposible hacer referencia a todas. Baste entender que se trata de un dispositivo de significación, más bien de resignificación, en la subversión de jerarquías textuales; el autor opera mediante el juego irónico, siempre intenso por la constante construcción hiperbólica del imaginario filosófico o erótico del personaje. Sobresale más adelante en la narración; después de la “Carta al lector de “Playboy” o tratado mínimo de estética” (Vargas Llosa, 1997, pp. 283-292), donde rechaza la pornografía, comparada al arte serial frente a la altísima estética de la representación erótica en las artes, Rigoberto piensa en Lucrecia recién despertado en la madrugada; sigue imaginándola como “reina y madrastra”, para “soñar despierto, crear y recrear a su mujer al conjuro de esos cuadernos donde invernan sus fantasmas”, pero le coge una angustia, por la ausencia real de la mujer y por la hipocresía de los sistemas de poder que reprimen los deseos humanos. Llega a sentir perdón por la transgresión escandalosa de Lucrecia, y en esa fantasía, introduce el fetiche del pie, en recordar la foto de un anuncio notado en el *Time*. Se evidencia el tono burlón y el carácter lúdico de las comparaciones operadas por Rigoberto en concentrarse sobre el pie femenino; empieza una larga elucubración tanto sensual y erótica como intelectual, rica en citas literarias que remiten a textos de tema erótico alrededor del pie. Aun sin profundizar en el tema erótico, es fundamental detenernos en algunos detalles intertextuales. Destaca sobre todo «*Le pied de Fanchette*» (1769) de Restif de la Bretonne. En una crítica revuelta ensalza tal “novela de truculentas coincidencias y cómicas iniquidades, absurdos enredos y estúpidos diálogos, que cualquier crítico literario estimable o lector de buen gusto encontraría execrable” (Vargas Llosa, 1997, pp. 299-300) a

intermedial y ecrástica de la obra de Egon Schile a lo largo de la novela, con particular atención al cuerpo y no solo en el ámbito de los deseos.



gran obra, porque “tenía el alto mérito de exaltar hasta extremos deicidas el derecho del ser humano de insurgir contra lo establecido en razón de sus deseos, de cambiar el mundo valiéndose de la fantasía, aunque fuera por el efímero período de una lectura o un sueño” (Vargas Llosa, 1997, p. 300). Aquí está la filosofía de vida de Rigoberto, proclamada en la soledad del estudio, revisando sus propias notas críticas en los cuadernos que sigue escribiendo. Llega al punto de atribuir valor a una obra corriente en estilo y contenido temático, con tal de defender la libertad absoluta individual y la imaginación hiperbólica. Esta crítica literaria sometida al goce individual también subvierte el género ensayístico al que remite, lo desautoriza fuera de todo canon. El personaje insiste en una larga reflexión y un comentario crítico que lo lleva a suponer la posibilidad de crearse una “utopía privada” y “secreta” de libertad absoluta. Se apoya en dos citas intermediales, un grabado anónimo sobre la ninfa Calipso y la obra de Johannes Vermeer, “Diana y sus compañeras”, comentada en una larga nota de tipo ecfrástico. El proceso sigue produciendo un discurso de tipo crítico que remite al género ensayístico, ahora en el ámbito del arte. El juego burlesco es necesario para apoyar su tesis en el momento actual. Sobre la obra, la nota comenta que “rinde tributo a ese desdén miembro del cuerpo femenino, mostrando a una ninfa entregada a la amorosa tarea de lavar –acariciar, más bien– con una esponja, el pie de Diana, en tanto que otra ninfa, en dulce abandono, se acaricia el suyo”. La nota sigue subrayando la sensualidad de la obra y compara las figuras a Lucrecia en “esa calidad desrealizada y mágica” que la caracteriza cuando está presente o cuando aparece como fantasma en la imaginación de Rigoberto. Por lo tanto, en el presente de la narración él comenta una nota anteriormente escrita, con sorpresa: “Qué cierto, qué actual, qué vigente” (Vargas Llosa, 1997, p. 308). Veremos que también en el sistema literario Rigoberto logra expresar este sentido de libertad erótica entrelazada con juegos identitarios. Mientras tanto, en el eje de la seducción se abre un proceso ecfrástico enfocado en otra voz narrativa que opera similares transmodalizaciones en la transtextualidad.

El personaje es Fonchito, hijo de don Rigoberto, protagonista llamativo de la ficción con su personalidad ambivalente, siempre provocadora, en el umbral entre consciencia e inconsciencia, racionalidad manipuladora e irracionalidad pulsional e impulsiva. Se presenta en su persona física marcando la ambivalencia entre el carácter angelical y el diabólico, el querubín del arte renacentista y el monstruo del arte barroco. De hecho, a partir de esa premisa su personalidad se configura por completo en el ámbito del arte, puesto que quiere hacerse pintor; siempre hace visita a doña Lucrecia, ya separada de don Rigoberto,



armado de su maletín de artista, completo de carpeta de dibujos, lápices de colores y el catálogo de su artista de elección, Egon Schile. De manera parecida a su padre, quien se identifica con dos personajes literarios, el hijo se identifica con el artista austrohúngaro; todo el tiempo se obsesiona con trazar elementos comunes a su vida e historia personal, a los rasgos salientes de su compleja identidad, desde la esquizofrenia hasta las pulsiones sexuales; incluso se compara con las manos y otros rasgos físicos, junto con partes significativas de la biografía del artista, cuya edición también trae consigo¹¹. La configuración del arte de Schile es mediada por la voz de Fonchito en el proceso de identificación, antes que nada con citas comentadas y alusiones a su biografía. Pero sobre todo incluye a doña Lucrecia, su madrastra, en su juego imaginario durante las visitas, porque le comparte la vida y la obra de Schile a través de citas y comentarios que se expresan en la forma de la écfrasis. No se trata de meras descripciones de los cuadros y bocetos del artista, sino que el jovencito opera una interpretación de la obra, que queda transcodificada en la realidad. Además, por imitación de su padre, el jovencito invita a doña Lucrecia a interpretar de manera escénica los cuadros con los cuerpos ahí representados, trasladando la obra plástica al estilo teatral. Guía y ajusta el cuerpo de la mujer en las diferentes posiciones para imitar las pinturas. La palabra ya verbaliza el contenido de cada obra citada, pero aquí el proceso se hace complejo; sin duda remite a un discurso de tipo crítico en el ámbito del arte, operando una interpretación peculiar del lenguaje plástico, aunque llega a ser una verdadera traducción, por la transposición a otro lenguaje artístico, el teatral. La voz narrante no solo opera la écfrasis mediante el lenguaje literario, sino que más bien crea otra textualidad en la écfrasis: una hiperrealidad y una transmodalización en las escenografías; crea la hipertextualidad, abarcando la metatextualidad en producir un discurso crítico. Todo el proceso lleva a una especie de metalepsis en el juego de las transformaciones. Claro que la voz narrante, mediada por el niño, no produce un ensayo en sentido estricto, pero cada fragmento de comentario dialogado con doña Lucrecia crea, al fin y al cabo, un discurso que remite al género del ensayo, o por lo menos a un discurso de tipo hermenéutico y crítico. La transposición implica una transcodificación y una resignificación, en una estructura narrativa que pluraliza la textualidad. El adolescente necesita ver como reales los cuerpos dibujados y pintados por Schile; aprovecha su capacidad seductora para convencer a las mujeres adultas, doña Lucrecia y su mucama, a complacerlo en el juego de posar como en los cuadros. Todo empieza por la coincidencia del color de las medias que

11 Sobre la vida y obra del artista ver aporte de Kallir (1990) y Wilson (1993).



doña Lucrecia a menudo lleva puestas, como las mujeres de la obra del pintor, en el capítulo III, “El juego de los cuadros” (Vargas Llosa, 1997):

—Qué coincidencia, madrastra— decía Fonchito, mientras hojeaba el libro de reproducciones de Schile que acababa de sacar del bolsón-. Yo me parezco a él y tú te pareces a sus modelos. En muchas cosas.

—¿En qué, por ejemplo?

—En esas medias verdes, negras o marrones que te pones. También, en la frazada a cuadritos de tu cama.

—Caramba, qué observador.

—Y, por último, en la majestad —añadió Fonchito, sin levantar la vista, enfrascado en la búsqueda de Desnudo reclinado con medias verdes. Doña Lucrecia no supo si reírse o burlarse. ¿Se daba cuenta de la rebuscada galantería o le había salido de casualidad?

—¿No decía mi papi que tienes una majestad tan grande? ¿Que, hagas lo que hagas, nada en ti es vulgar? Yo solo entendí lo que quería decir gracias a Schile. Sus modelos se levantan las faldas, muestran todo, se las ve en posturas rarísimas, pero nunca parecen vulgares. Siempre, unas reinas. ¿Por qué? Porque tienen majestad. Como tú, madrastra. (p. 74)

Es evidente que los discursos en acto se entrelazan y compenetran dentro del mismo imaginario erótico, compartido entre todos los personajes. Aquí se implanta un juego de seducción a partir del arte, hasta abarcar lo prohibido. Padre e hijo se conjugan bajo una identidad caracterizada por la fantasía y la crítica. En el entramado, el joven y la mujer siguen comentando las reproducciones de las obras de Schile; y mientras él se entusiasma, ella advierte el peligro de toda provocación y seducción ejercida por el precoz adolescente. Con todo, consiente al juego de escenificar la pose de la mujer del cuadro, y deja que Fonchito manipule sus piernas para ajustarlas, incluso en presencia de la mirada tan divertida como intranquila de la sirvienta Justiniana. Ella desconfía del niño y se preocupa por su señora, en el juego de la ambivalencia y las ambigüedades que la misma escenificación en acto conlleva y subraya. Al final, el jovencito la incluye en las escenificaciones, no obstante trate de oponerse a sus inocentes provocaciones y a los listos comentarios; bajo la supervisión de Fonchito la vemos participar en las poses del cuadro citado, “Dos jovencitas yaciendo entreveradas” (Vargas Llosa, 1997, p. 82). Como un guionista o un escenógrafo de teatro o cine, el niño construye la copia perfecta de la obra plástica mediante los cuerpos de las dos mujeres cómplices en su juego serio y real. Este pasaje



es una operación intermedial, ecfástica y de transposición expresiva¹². En la base opera una fina capacidad selectiva de una mirada crítica frente a la obra de arte, lo que permite la interpretación y la traducción transpositiva en otro lenguaje artístico. Como este proceso configura toda la obra en las partes que construyen la personalidad de Fonchito, podemos afirmar que el entramado produce un discurso crítico de arte de manera original, impregnando el código derivado del género ensayístico de notable e inesperada creatividad. El niño, de manera espontánea y creativa, reverbera la voz crítica del padre Rigoberto, en-simismado en sus cuadernos. Se produce de nuevo un efecto cómico bajo un lenguaje irónico, construido en el ámbito lúdico; lo interesante es que se configura también el erotismo, ya sondeado por Rigoberto: Egon Schile es un artista que explora los deseos a través de los cuerpos provocados en posturas inusitadas, observados desde perspectivas inéditas en los lenguajes plásticos. Así, la narración en tercera persona, intercalada de diálogos entre los personajes, junto con el dialogismo interno –sobre todo en las reflexiones de doña Lucrecia frente al joven tan provocativo e imprevisible–, construyen un discurso crítico sobre la obra de arte de Egon Schile, desde una perspectiva igualmente inusitada. El arte se verbaliza, se vocaliza y se escenifica; se hace también un expediente para reavivar los deseos. El proceso se intensifica al final de cada carta anónima dirigida a Rigoberto, por la inserción en el texto narrativo de las reproducciones de dibujos que imitan los bocetos del artista en tamaño reducido. Estos se vuelven icono intermedial de la transgresión imaginativa en un ámbito de ludismo sensorial. Así, también se amplifican los efectos de la obra original en óleo o lápiz en el iconotexto construido en la narración (Martí-Peña, 2000, pp. 93-111).

Este proceso intermedial se desarrolla a lo largo de toda la obra narrativa; como el universo creado por Rigoberto en su estudio de Barranco, en la sala de estar de la casa de doña Lucrecia en el barrio del Olivar en Lima, Fonchito produce un mundo imaginario y fantasmal, receloso de tentaciones lujuriosas. Este clímax temático alcanza su ápice en la interpretación ecfástica de la obra más obscena de Schile “La hostia roja”, precedida por los comentarios del jovencito sobre la técnica y la perspectiva adoptada por el artista desde lo alto de una escalera. El escándalo erótico es acompañado de una escenificación lograda por una perspectiva desde lo alto, muy innovadora

12 Se ha detenido en la relación ecfástica entre la obra narrativa y la obra artística de Martí-Peña (2000), destacando el diálogo estético y temático entre las textualidades, también con atención al juego identitario entre padre e hijo, en relación con el mismo artista, en el entramado narrativo (pp. 93-111). El aporte es enriquecedor, sin embargo aquí nos atrevemos a analizar la textualidad en una pluralidad más amplia, no solo en la ecfasis de la obra de E. Schile, de por sí una operación intermedial eficaz e interesante en la expresión narrativa.



e inédita, transgresora en el estilo (Vargas Llosa, 1997, pp. 154-157). El adolescente precoz escandaliza a la madrastra, alarmada con sus provocaciones espontáneas e ingenuas, siempre en el umbral entre lo angelical y lo diabólico. Con más, esa perversión se concreta también en el plan que el jovencito urde para reconciliar a la pareja separada por su culpa, por haber seducido a la madrastra: decide enviar cartas anónimas a ambos, para que reanuden la relación (Vargas Llosa, 1997, pp. 158-161). A cierto punto doña Lucrecia lo delata, al recibir la enésima carta anónima que le pide escenificar la “Danae” de Klimt. Supone que el autor de esas cartas sea Rigoberto, pero de repente se siente perdida en la duda, en la línea confusa de la total ambigüedad, aspecto que además la configura en toda la obra (Vargas Llosa, 1997):

Mientras tomaba el desayuno, conversando distraídamente con Justiniana, y, luego, bajo la ducha en tanto se desvestía, sopesó una vez más las razones para dar un nombre y un rostro al autor de la carta. ¿Don Rigoberto? ¿Fonchito? ¿Y si fuera algo tramado por ambos? ¡Qué absurdo! No, no tenía ni pies ni cabeza. La lógica la inclinaba a pensar en Rigoberto. Una manera de hacerle saber que, pese a lo pasado y la separación, la tenía siempre presente en sus delirios. Una manera de sondear la posibilidad de una reconciliación. No. Aquello había sido demasiado duro para él. Nunca sería capaz de amistarse con la mujer que lo engañó con su propio hijo, en su propia casa. Ese gusanito rancio, el amor propio, se lo prohibía. Entonces, si el anónimo no lo había enviado su ex-marido, el autor era Fonchito. ¿No tenía la misma fascinación por la pintura de su padre? ¿La misma buena o mala costumbre de entreverar la vida de los cuadros con la verdadera? Sí, había sido él. Además, se había delatado, metiendo a Klimt. Le haría saber que lo sabía y lo avergonzaría. Esta misma tarde. (pp. 193-194)

Sin embargo, Fonchito logra manipularla psicológicamente, al convencerle de haber sido ella misma quien le había confesado las fantasías que el padre solía tener con ella; a defensa de eso insinúa descarado (Vargas Llosa, 1997): “—Quién si no mi papá te podía comparar con una pintura de Klimt —insistió el niño—, ¿No ves? Te está recordando esos jueguecitos con cuadros que tenían ustedes en las noches” (p. 197); además, se siente muy complacido con ver que su plan de reconciliación de la pareja va cumpliéndose poco a poco. Solo en el epílogo descubriremos, junto con los dos personajes ya reconciliados, al real autor de todos los anónimos (Vargas Llosa, 1997, pp. 355-384). Esta ambigüedad lúdica traslada el acontecimiento trágico de la transgresión erótica a un plano cómico, cuyo payasito protagonista es ese niño tan puro como maquiavélico, dotado de una viva precocidad



intelectiva y erótica que multiplica su identidad. Por eso mismo, sigue el juego de identificación con el artista Egon Schile, en configurar la pluralidad de su ser y cuerpo, hasta el límite de la esquizofrenia. Esta queda representada por el artista austrohúngaro en los cuadros de los numerosos y famosos autorretratos mediante los reflejos en los espejos. En la configuración literaria, la voz narrante de Fonchito recurre de nuevo a la cita intermedial y a la écfrasis, mientras defiende su identificación con el artista contra las dudas de Lucrecia (Vargas Llosa, 1997):

—No te has fijado bien —El niño abrió otra página, y otra, instruyéndola, mientras señalaba—: ¿No te diste cuenta? Se duplica y hasta triplica. Éste, por ejemplo. Los videntes de sí mismo, de 1911. ¿Quiénes son esas figuras? Él mismo, repetido. Y, Profetas (Doble autorretrato), de 1911. Fíjate. Es él mismo, desnudo y vestido. Triple autorretrato, de 1913. Él, tres veces. Y, tres más ahí, en chiquito, a la derecha. Se veía así, como si hubiera varios Egon Schiles metidos en él. ¿No es eso ser esquizofrénico?

Como se atropellaba al hablar y sus ojos relampagueaban, doña Lucrecia trató de apaciguarlo.

—Bueno, tendría tendencia a la esquizofrenia, como muchos artistas —le concedió—. Los pintores, los poetas, los músicos. Tienen muchas cosas dentro, tantas que, a veces, no caben en una sola persona. Pero, tú, eres el niño más normal del mundo.

—No me hables como si fuera un tarado, madrastra —se enojó Alfonso—. Yo soy como era él y lo sabes muy bien, porque acabas de decírmelo. Un viejo y un niño. Un angelito y un demonio. O sea, esquizofrénico. (pp. 201)

Es palpable el guiño irónico, complacido y juguetón del autor detrás del diálogo construido en el entramado narrativo, emblemático de muchos otros en configurar la personalidad de los dos personajes, caracterizados por una personalidad múltiple, y la comunicación entre ellos siempre al límite de la ambigüedad y la ambivalencia. De hecho, mediado por la vocalización interna de doña Lucrecia, sigue el juego de identificaciones del muchacho con Schile en comentar el particular de la obra que lleva minúsculas figuras de cholitas peruanas, pintadas en el cuadro como particular del vestido de una modelo. No se trata de una mera descripción, siempre hay una mirada crítica que completa la simple observación y contemplación en el ojo vivo del chiquillo. Insistimos, se trata de un trabajo hermenéutico



que implica una fina capacidad crítica y abarca el género ensayístico reformulado en discurso narrativo.

El aspecto lúdico lo impregna todo en esta narración, resignifica la obra de arte en otro estilo y otro discurso; lo peculiar es que atribuye a la écfrasis operada un fondo crítico diferente al acercamiento profesional de un crítico de arte en sentido estricto, o de una obra de tipo ensayístico. El proceso se intensifica más en la voz narrante de Fonchito cuando cita y enseña a la madrastra otras reproducciones de las obras de Schile pintando manos. Al mostrar la obsesión del artista de pintar manos distorsionadas y de esconder su dedo gordo, como si fuera un profesional crítico el niño parafrasea la enseñanza del padre Rigoberto y explica la poética del artista a una doña Lucrecia siempre más desconcertada:

—O sea, era un Narciso, como tú dijiste. Pintaba siempre sus propias manos, aunque el personaje del cuadro fuera otro, hombre o mujer.

—¿Eso, lo descubriste tú? ¿O lo has leído en alguna parte? —Doña Lucrecia estaba desconcertada. Hojeaba el libro y, lo que veía, daba la razón a Fonchito.

—Cualquiera que mire mucho sus cuadros, lo nota —se encogió de hombros el niño, sin dar importancia al asunto—. ¿No dice mi papá que si no es un temático, un artista no llega a ser genial? Por eso, yo me fijo siempre en las manías de los pintores que se reflejan en sus cuadros. Egon Schile tenía tres: ponerles las mismas manos desproporcionadas a todas sus figuras, quitándoles el dedo gordo. Que las chicas y los señores mostraran sus cositas, levantándose la falda y abriendo las piernas. Y, la tercera, retratarse él mismo, poniendo las manos en posturas forzadas, que llaman la atención.

—Bueno, bueno, si querías dejarme con la boca abierta, lo conseguiste. ¿Sabes una cosa, Fonchito? Tú sí que eres un gran temático. Si la teoría de tu papá es cierta, ya tienes uno de los requisitos para ser genial.

—Sólo me falta pintar los cuadros —se rio él. Volvió a tumbarse y a mirarse las manos. Las movía y lucía imitando las extravagantes poses con que aparecían en los cuadros y fotos de Schile. (pp. 236-237)

Siempre se siente el guiño burlón y juguetón del autor detrás de las voces de los personajes, en una ficción que se multiplica en cajas chinas, desde la palabra narrativa y literaria hasta el lenguaje escénico, el arte y el lenguaje crítico de matiz ensayístico. Todo se convierte en



juego y todo se multiplica en un espejismo temático y estilístico. Por cierto, el implante lúdico llega al ápice en los dibujos que cierran los anónimos enviados por Fonchito, por reproducir los bocetos eróticos de Egon Schile, aludidos en el diálogo antes citado.

La transtextualidad en el sistema literario. Transcodificaciones identitarias y expresivas

En abarcar la textualidad, el aspecto lúdico es evidente también en el recurso a citas y alusiones dentro del sistema estrictamente literario. De manera similar al arte, son numerosísimas y constantes las relaciones textuales establecidas por Rigoberto con las obras poéticas, narrativas, teatrales e incluso ensayísticas, para apoyar sus reflexiones críticas y sus deseos desbordantes. Por ejemplo, al principio de la novela, en el comentario intitulado en su cuaderno “Clorofila y bosta”, don Rigoberto se arremete contra los ecologistas, afirmando con humor iconoclasta ser capaz de defender la naturaleza solo y cuando esté “pasada por el arte y la literatura”; en una verdadera exaltación intelectual mediada por la alusión intertextual e intermedial, comenta (Vargas Llosa, 1997):

Para entendernos, daría mi vida (algo que no debe ser tomado a la letra pues es un decir obviamente hiperbólico) por salvar los álamos que empujan su alta copa en El Polifemo y los almendros que encanecen Las soledades de Góngora y por los sauces llorones de las églogas de Garcilaso o los girasoles y triguales que destilan su miel áurea en los Van Gogh, pero no derramaría una lágrima en loor de los pinares devastados por los incendios de la estación veraniega y no me temblaría la mano al firmar el decreto de amnistía en favor de los incendiarios que carbonizan bosques andinos, siberianos o alpinos. (p. 42)

Esta vehemencia crítica en el ámbito político-social siempre se intensifica por la exaltación del erotismo transgresor, en una postura individualista y amoral del personaje narrador. Valga como ejemplo el capítulo “El sueño de Pluto”. Al hojear su cuaderno de apuntes y comentarios, Rigoberto recurre a una cita literaria para elaborar su reflexión sobre la temida traición por parte de su mujer con su examante: “En la soledad de su estudio, despabilado por el frío amanecer, don Rigoberto se repitió de memoria la frase de Borges con la que acababa de toparse: “En el adulterio suelen participar la ternura y la abnegación” (Vargas Llosa, 1997, p. 43). Esta remodulación de la moral establecida con apoyo en el autor canónico de la literatura hispanoamericana e internacional se cumple mediante las configuraciones de juegos eróticos,



los que recurren toda la obra en la voz narrante del hombre, también de la mujer¹³. Por su parte, Rigoberto culmina el proceso crítico contra la falsa moral en el recuerdo imaginario de “El calzoncito de la profesora” (Vargas Llosa 1997, pp. 214-230); como en otras ocasiones, el fetiche configura un erotismo transgresor que justifica toda perversión y la hace aceptable en el plano de la ficción¹⁴. El narrador aprovecha de manera polémica la obra literaria de P. Highsmith junto a las obras de arte de numerosos artistas, desde Tiziano hasta Courbet, para apoyar su crítica, también su fantasía, cuando exalta las “nalgas emancipadas” de la mujer, configuradas también en la polución. La contradicción y paradoja entre realidad y ficción —literaria y artística— al remitir al cuerpo verdadero de una mujer en toda su intimidad biológica provoca la risa y el llanto en un proceso liberador. Otras veces la cita y la alusión intertextual intervienen simplemente como operación mnemónica, semiinconsciente, durante el proceso imaginativo de la mente de don Rigoberto para crear la otredad. En todo caso, siempre concurre a construir un discurso intradialógico de matiz filosófico-crítico, que remite al género ensayístico, siempre recodificándolo, porque resignifica el contenido citado. Tal proceso culmina en el ámbito del deseo con las referencias a Juan Carlos Onetti y su obra *La vida breve* (1950). Don Rigoberto relata una pesadilla de la cual se despierta y de nuevo configura de manera fetichista al cuerpo femenino, seccionado en las partes anatómicas en sus fantasías. En dicha pesadilla doña Lucrecia sufre una operación por cáncer del pecho; la menuración física horroriza a Rigoberto, quien de repente recuerda la obra de Onetti, de la cual reverbera en la mente escenas y personajes; al final revisa las notas que había escrito sobre ella en su cuaderno, lo hojea en busca de mejor información. Al darse cuenta de que la suya solo había sido una pesadilla, arma todo un aparato crítico en contra de la novela, lleno de sarcasmo. Leemos: “Y, entonces, recordó. “¡Maldito Onetti!” Se echó a reír a carcajadas. “¡Maldita novela! ¡Maldita Santa María! ¡Maldita Gertrudis!” (¿Así se llamaba su personaje? ¿Gertrudis? Sí, así.) De ahí

13 Por cierto, en las cuestiones de género, Rigoberto dedica todo un apartado a elaborar su crítica hacia el pensamiento feminista de tipo ideológico siempre para emancipar al deseo de todo prejuicio en abarcar el cuerpo *transgender* (Vargas Llosa, 1997, pp. 83-88). También en tal ocasión formula su hipótesis en un estilo ensayístico, comentando en la refutación citas directas e indirecta de ideas de filósofos y científicas. Inclusive acaba con un consejo de lectura después de la cita puntual (p. 88).

14 La tradición de la literatura erótica, sobre todo en lengua francesa, ofrece obras canónicas sobre esta reversión de códigos morales, baste recordar las de Restif de la Bretonne (1734-1806), citadas por el autor en la narración, y del Marqués de Sade (1740-1814). Son ejemplos de libertad extrema en el ámbito de los deseos y las prácticas sexuales. Es además notable la capacidad de persuasión de nuestro autor peruano detrás de la ficción, siendo ese uno de los principios creativos fundamentales de su arte narrativo (Vargas Llosa, 2005, pp. 1309-1313). Sobre el carácter abyecto de estas transgresiones vale la pena consultar el estudio de Julia Kristeva sobre las perversiones (2006).



le vino la pesadilla, nada de telepatía. Seguía riéndose, liberado, sobreexcitado, dichoso” (Vargas Llosa, 1997, pp. 254-255). Estalla la alegría y la carcajada en rebasar al autor que le ha causado mal ánimo, configurado mediante citas y alusiones que remiten a su obra, rememorada en el entramado. Lo más gracioso es que el autor, Mario Vargas Llosa (2008), de veras redactó un ensayo crítico dedicado por completo a Onetti, más bien alabado en ese aporte, justo por una propuesta de lectura que resalta el derecho a la ficción para suplantar la realidad, o sea, la superioridad absoluta de la literatura frente a la vida. Sin embargo, aquí don Rigoberto trata de revertir este poder, horrorizado por la fuerza de la ensoñación, siendo además la rememoración semiconsciente de la obra leída hace tiempo la causa de la pesadilla. Al final, el personaje narrador acaba identificándose por completo con los personajes de *La vida breve*, siendo él Juan María Brausen, y siendo Lucrecia Gertrudis; ambos personajes son a su vez desdoblados en otra identidad en la historia narrada por Onetti. Entonces, en este espejismo que de soslayo remite a la obra artística de Schile ya comentada por el hijo Fonchito, es interesante notar el proceso de interiorización del discurso crítico en Rigoberto. Lo reformula por citas directas de algunas partes de la novela de Onetti, junto con las citas y referencias tomadas de sus propios cuadernos en el presente de la narración. Así, el narrador construye un comentario crítico-literario sobre la obra mediante comentarios fragmentados en el entramado. La textualidad se pluraliza en el ya doble estilo, narrativo y ensayístico; ambos se recodifican en las nuevas modulaciones. Se pluralizan tanto las identidades como los lenguajes y los códigos expresivos, en un palimpsesto que logra un nivel llamativo de transmodalizaciones en acto.

En el entramado, muchas veces don Rigoberto despierta o sale de sus sueños y fantasías llorando, probablemente en el choque contra la realidad y la soledad absoluta en su estudio, separado de doña Lucrecia. Sin embargo, pronto repara en la risa, gracias al juego y a la ironía que acompañan sus imaginaciones hiperbólicas. Por eso, el narrador entrelaza al comentario crítico sobre la obra de Onetti el contenido de una imaginación sobre el encuentro íntimo de doña Lucrecia con la embajadora de Argelia, hecho que está distorsionado en el recuerdo de Rigoberto. En el diálogo rememorado y el dialogismo interno del personaje, la textualidad se desliza de un ámbito a otro, de una forma a otra, creando una pluralidad muy amplia también en la forma. De hecho, el diálogo imaginado sigue amplificando el dialogismo interno de Rigoberto en relación con su memoria y sus cuadernos, sus obras artísticas en los catálogos y los cuadros del estudio; todo esto se expresa y representa en la transtextualidad y las transcodificaciones en acto. Cada elemento se multiplica y amplifica en la hipertextualidad,



de manera que la palabra crítica adquiere una autonomía específica frente al género al que alude. Coherente en su reflexión sobre realidad y fantasía, mediante los personajes de la obra de Onetti, al final Rigoberto acepta el mayor poder de la ficción, porque admite Vargas Llosa:

El recuerdo no comparecía para hundirlo, más bien para ayudarlo, o, como decía Brausen calificando a su afebrada imaginación, para salvarlo. ¿No lo decía así, cuando se trasponía él mismo del Buenos Aires real a la Santa María inventada, fantaseando en el médico corrupto, Díaz Grey, que por dinero inyectaba morfina a la misteriosa Elena Sala? ¿No decía que esa transposición, ese recurso a lo ficticio, lo salvaba? (1997, p. 260)

En apoyo a la reflexión en acto en el presente de la narración, a nivel textual ocurre una operación interesante e inesperada, porque el protagonista recupera su propia cita, un comentario anotado en el pasado en su cuaderno, durante la lectura de la novela de Onetti (Vargas Llosa, 1997):

Aquí estaba, anotado en su cuaderno: “Una caja china. En la ficción de Onetti, su personaje inventado, Brausen, inventa una ficción en la que hay un médico calcado de él, Díaz Grey, y una mujer calcada de Gertrudis (aunque con sus pechos enteros todavía), Elena Sala, y esa ficción es más que el argumento de cine que le ha pedido Julio Stein: es su manera de defenderse de la realidad enfrentándole el sueño, de aniquilar la horrible verdad de la vida con la hermosa mentira de la ficción”. (p. 260)

De esta forma, la cita intertextual se amplifica desde el discurso narrativo original de Onetti al comentario ya crítico del cuaderno de don Rigoberto, que él completa a su vez con la reflexión actual en su dialogismo interior. Si *La vida breve* tiene estructura de cajas chinas, ocurre algo parecido en la narración pluralizada de don Rigoberto y, sobre todo, encima de él, en la arquitectura armada por el autor de *Los cuadernos de don Rigoberto*, Mario Vargas Llosa, quien comenta esta misma estrategia narrativa en una de sus *Cartas a un joven novelista* (2005, p. 1366-1371). Nos parece entonces que el autor logra una crítica literaria transversal, mediada, por fuera del código rígido de la ensayística y por dentro del código literario y en el mismo discurso narrativo. La operación es compleja y muy eficaz en destacar el valor de la ficción frente a la vida real, porque se sustenta en la obra canonizada de otro gran autor latinoamericano: Juan Carlos Onetti. El contraste entre realidad y ficción queda intensificado por la identificación de Rigoberto, ya de por sí personaje ficcional, con el personaje también



ficcional de *La vida breve*, o sea Brausen, quien a su vez de desdobla en Díaz Grey en esa novela. Con todo, de pronto don Rigoberto vuelve a dudar de su mundo imaginario hiperliterario e hipertextual: “Estaba gozoso y exaltado con su descubrimiento. Se sentía Brausen, se sentía redimido, a salvo, cuando, otra cita de su cuaderno, al pie de las de *La vida breve*, lo preocupó. Era un verso de *If*, el poema de Kipling: *If you can dream –and not / make dreams your master*” (Vargas Llosa, 1997, pp. 260-261). Esta segunda cita marca el límite de manera magistral, inserta la desconfianza en la ficción y la imaginación, lo que llevará a Rigoberto a la reflexión sobre otra obra canónica de la literatura occidental y en lengua española, *La vida es sueño* (1635) de Calderón de la Barca, como veremos pronto. Ya en este momento, esta nota le suena como “Una oportuna advertencia. ¿Seguía siendo dueño de sus sueños, o éstos lo gobernaban ya, por abusar tanto de ellos desde su separación de Lucrecia?” (Vargas Llosa, 1997, pp. 261). De todas formas, se deja llevar de nuevo por la imaginación suntuosa y sensual en el ámbito de lo erótico, configurado en las perversiones transgresoras, siempre en un sentido lúdico-crítico. Al final, al identificar de nuevo los personajes de la ficción de Onetti, la Queca y la Gorda besándose, igual que Lucrecia con la embajadora argelina en su actual imaginación, Rigoberto precipita en la decepción y la frustración, totalmente identificado con el personaje ficcional masculino de la obra leída: “Esquizofrénico, igual que Brausen. Ni los fantasmas lo salvaban ya, más bien lo sepultaban cada día en una soledad más profunda, dejando su estudio sembrado de alimañas feroces, como el departamento de la Queca. ¿Debería quemar esta casa? ¿Con él y Fonchito dentro?” (Vargas Llosa, 1997, p. 267)¹⁵. Además, el hijo también se declara esquizofrénico, como su artista preferido, Egon Schile; lo hemos analizado antes en uno de sus diálogos con doña Lucrecia. Así, la esquizofrenia multiplica y pluraliza la identidad de los personajes ficcionalizados, al mismo tiempo que una estructura de cajas chinas forjada en la hipertextualidad y la hipérbole multiplican y pluralizan el texto narrativo. La búsqueda de un lugar otro y libre lleva al sujeto narrativo hasta el límite de la paradoja al adaptar toda obra de arte a su necesidad imaginativa. La interpretación crítica operada se vuelve a su vez un proceso lúdico, porque rebasa el estilo ensayístico, al cual remiten todos los comentarios de Rigoberto en los cuadernos,

15 La imaginación de Rigoberto se amplía además con las fantasías contenidas en todos los anónimos que recibe, según él, por parte de Lucrecia, bajo la forma del juego en diferentes acepciones y manifestaciones eróticas. El efecto cómico se produce en el discurso crítico porque las obras leídas o contempladas hacen de espejo al ser reflejado en la ficción, distorsionando los planos espaciotemporales.



bajo citas ilustres¹⁶. Es así como el autor logra recodificar el género en la obra.

Este proceso de transtextualidad y transmodalidad se intensifica cuando al final el personaje se percata de la imposibilidad de su-plantar la realidad con el sueño, esa imaginación hiperbólica que ha tratado de construirse en la soledad de su estudio. Al toparse con los comentarios anotados en el cuaderno sobre la obra teatral de Calderón de la Barca, empieza a salir de su ensoñación e imaginación hiperbólica, justo con la obra que define la vida como un sueño. El expediente que provoca tal proceso es, de nuevo, un fetiche erótico; se trata del pie femenino, representado en un amplio campo semántico. Antes hemos analizado cómo se configura en el ámbito de los deseos y los caprichos masculinos en relación con el cuerpo femenino; ahora nos enfocamos en el dialogismo interno y el espejismo identitario del personaje, más que en las fantasías eróticas que su mente proyecta. Rigoberto está consciente de la contradicción que vive, como hombre de negocio en la vida diaria pública y como hedonista en el estudio privado repleto de arte, literatura y belleza, dedicado a esa imaginación que trastoca la realidad, como admite con vehemencia contra todo burócrata en “La baba del gusano” (Vargas Llosa, 1997, pp. 328-334); con todo, sigue consciente de que se trata del “*mal menor*”, con tal de lograr ser libre en lo privado. El juego y la risa han permitido este proceso (Vargas Llosa, 1997):

Siempre conseguí mantener ante lo que hacía de lunes a viernes y de ocho a seis de la tarde, la ironía suficiente para despreciar ese quehacer y despreciarme por hacerlo, de manera que las horas restantes pudieron desagraviarme y redimirme, compensarme y humanizarme (lo que, en mi caso, siempre quiere decir separarme del hato o la manada). [...] En esta otra realidad Usted no existe. Existen solo la mujer que amo y amaré siempre –la ausente Lucrecia– mi hijo Alfonso y algunos movibles y transitorios figurantes que aparecen como fuegos fatuos, el tiempo de serme útiles. Sólo cuando estoy en ese mundo, en esa compañía, existo, pues gozo y soy feliz. (pp. 333-334)

Después de celebrar su utopía secreta, Rigoberto se deja llevar por otra fantasía suntuosa en el ámbito erótico. Siempre rememorando hechos de la vida real, crea una anécdota ambientada en México, con protagonista siempre Lucrecia disfrazada ahora de hombre bajo el nombre de Rosaura, en relación con otra mujer mulata de nombre Estrella. Se imagina una escenificación erótica de deseos insondables

16 Subraya esta función crítica de la construcción ecfástica (Agudelo, 2013, pp. 124-125).



y prohibidos; destacan la relación lesbiana y el capricho fetichista de la mulata con la propia nariz y orejas de Rigoberto. Justo a partir de esa otra exageración imaginativa, el personaje establece un lazo intelectual en su memoria, puesto que se da cuenta que Rosaura y Estrella son nombres de dos mujeres protagónicas en *La vida es sueño* de Calderón de la Barca (Vargas Llosa, 1997, p. 341). Recuerda haber visto con doña Lucrecia una mala representación de la pieza en Madrid, pero lo que le interesa es la coincidencia de los nombres en su imaginación y se apresura a buscar la nota sobre la obra en sus cuadernos. Así, a partir del fetiche del pie, se desata la configuración de la exagerada fantasía fetichista de Estrella atrapada por la nariz y las orejas de Rigoberto. Al final, el personaje empieza toda una reflexión sobre la vida y el sueño, armando una elucubración intelectual con base en las notas de su cuaderno. Como en otras citas intertextuales, antes analizadas, esta lectura opera una crítica activa, literaria y social, insertada como metadiscurso en el entramado narrativo; así, el autor, mediante el narrador, recodifica el lenguaje ensayístico en la ironía, producida por el juego de las paradojas; tal proceso resignifica ambas obras, la citada y la que se está construyendo, en la transcodificación. De nuevo, Rigoberto se identifica con un personaje ficcional, en este caso Segismundo (Vargas Llosa, 1997):

Siempre había despreciado el deporte sudamericano de la autocompasión y, desde el punto de vista, ese príncipe lloriqueador de Calderón de la Barca (un jesuita, por lo demás) que se presentaba al público gimiendo “Ay mísero de mí, ay infelice” no tenía nada para atraerlo ni nada para que se identificara con él. ¿Por qué, entonces, en su sueño, sus fantasmas habían estructurado esa historia prestándose los nombres de Rosaura y de Estrella y el disfraz masculino de aquel personaje de *La vida es sueño*? Tal vez porque su vida se había vuelto puro sueño desde la partida de Lucrecia. ¿Acaso vivía esas sombrías, opacas horas que pasaba en la oficina discutiendo balances, pólizas, reaseguros, juicios, inversiones? El único rincón de vida se lo deparaba la noche, cuando se adormilaba y en su conciencia se abría la puerta de los sueños, como debía de ocurrirle en su desolada torre de piedra, en ese bosque extraviado, a Segismundo. Él también había encontrado allá que la vida verdadera, la rica, la espléndida vida que se plegaba y hacía a sus caprichos, era la vida de mentiras, la que su mente y sus deseos secretaban –despierto o dormido–, para sacarlo de su celda y escapar a la asfixiante monotonía de su encierro. Después de todo, no era gratuito el inesperado sueño: había un parentesco, una afinidad entre los dos miserables soñadores. (pp. 344-345)



Ya en este comentario se vislumbra una polémica oculta en el dialogismo interno de nuestro personaje. La obra de arte, en este caso de teatro, hace de espejo a su personalidad y experiencia; lleva al personaje, mediante la cita y la alusión intertextual, a desarrollar una crítica que a la vez se dirige a la obra teatral y a su vida, al personaje ficcional y a su persona, quien además, para nosotros lectores, es a su vez ficcional. Inevitable el choque, la brecha que abre la construcción de un discurso crítico y paródico, de efecto irónico, además dentro del ludismo erótico ya presente en la escena fetichista que el personaje está imaginando. Por asociaciones mnemónicas y fantasiosas la textualidad se multiplica en la crítica operada, donde en la transmodalización el discurso crítico sale de su canon, se transforma en lenguaje narrativo, ficcional. Al contribuir a configurar el imaginario erótico y lúdico, asume un matiz paródico inesperado en la ironía sutil. Los lenguajes se entrelazan y contaminan uno a otro, así como el mundo de la imaginación y del sueño del personaje se entrelazan con la imaginación de la obra teatral recordada y comentada. El proceso es complejo e interesantísimo en la intertextualidad. Al final, el juego fetichista de la mulata de nombre Estrella con su nariz, de por sí cómico, acaba en la tragedia por la alergia sufrida por don Rigoberto en el plano de la realidad. El sueño inspirado en la obra del autor del barroco español quedará rebasado por la ironía de la situación, en el choque entre la imaginación y la realidad. Por medio de la voz narrante en tercera persona, al leer nos topamos con el efecto cómico producido por la paradoja entre realidad y sueño, siempre en el juego de la cita intertextual (Vargas Llosa, 1997):

Él cerró los ojos, angustiado, porque adivinó que muy pronto esos dedos en su nariz le provocarían uno de esos accesos de alergia que no se detenían antes de –lujuriosa cifra– sesentainueve estornudos. Aquella aventura mexicana, inspirada en Calderón de la Barca, terminaría en una grotesca sesión de desafuero nasal. (p. 342)

Por contraste, a tal comicidad sigue el recurso a las referencias intertextuales para desarrollar la reflexión supuestamente seria. Rigoberto busca y encuentra las notas sobre la obra teatral en sus cuadernos (Vargas Llosa, 1997, p. 342): “Sí, ahí estaba —don Rigoberto acercó el cuaderno a la luz de la lamparilla: una paginita de citas y anotaciones, hechas a medida que iba leyendo, bajo el título: *La vida es sueño* (1638)”. Entonces, comenta sorprendido dos citas que evidencian: la primera, la injusticia de que uno renuncie a sus propios gustos; la segunda, la identificación con una fiera. No obstante, en recordar la representación de la obra en Madrid, considera que en aquel



momento pasado era un hombre feliz, de vuelta del viaje, joven y satisfecho con su segunda mujer Lucrecia. Esas notas son más llamativas para su estado actual, de hombre mayor y separado de su mujer; de nuevo se identifica con Segismundo, pero sin el alivio de ser pronto liberado de su cárcel de angustia, como el personaje de la obra teatral (Vargas Llosa, 1997, p. 347). Además, recuerda el final malo de la obra en sentido político, en esa época de cultura cortesana e hipócrita, como la sociedad actual, por lo tanto insiste en la polémica interiorizada. La crítica que deriva del género ensayístico sigue configurándose en el lenguaje narrativo, en una mezcla de códigos:

Y, entonces, la memoria le devolvió el profundo desagrado —el mal sabor en boca, en verdad— que le había dejado el final cortesano, abyectamente servil al principio de autoridad y a la inmoral razón de Estado, de aquella obra de Calderón de la Barca, cuando, al soldado que inició la rebelión contra el rey Basilio gracias a la cual el príncipe Segismundo llega a ocupar el trono de Polonia, el desagradecillo y canallesco flamante Rey condena a pudrirse de por vida en la torre donde él mismo padeció, con el argumento —su cuaderno reproducía los espantosos versos: “el traidor no es menester/ siendo la traición pasada” (pp. 350).

Comenta agrio la negatividad de esta “Horrenda filosofía, repugnante moral” a favor de la obediencia a la autoridad con la condena de la rebeldía. En eso, obviamente no se reconoce, ya no puede identificarse con Segismundo; así, empieza a revertirse el concepto de sueño. Rigoberto se pregunta por qué se ha quedado enganchado en esta obra en su actual fantasía; desarrolla un diálogo oculto con el personaje ficcional hasta percatarse de que el hilo común es el amor a las mujeres. La cita es necesaria para dar una muestra del proceso dialógico operado en el estilo narrativo que reproduce una vocalización interna¹⁷:

“No es posible que quepan / en un sueño tantas cosas”, se asombraba el príncipe. “Eres un idiota”, le replicó don Rigoberto. En un solo sueño cabe toda la vida”. Lo emocionó que Segismundo, al ser trasladado, bajo el efecto de la droga, de su cárcel al palacio, respondiese cuando le preguntaban qué lo había impresionado más al volver al mundo: “Nada me ha suspendido / que en todo lo tenía prevenido; mas si admirarme hubiera / algo en el mundo, / la hermosura fuera / de la mujer”. “Y eso que nunca viste a Lucrecia”, pensó. Él la veía ahora, espléndida, sobrenatural, derramada en aquel cubrecama azul, ronronreando delicadamente con las

17 Sobre la polémica oculta, indicada arriba, y la vocalización interna remitimos a la teoría de Bajtin (1989).



cosquillas que los labios de su amoroso marido le hacían al besarla en las axilas (pp. 351-352).

Como en la mayoría de los casos, es difícil reconocer el plano de la realidad, separarlo del mundo de la imaginación, inventado por el protagonista; el procedimiento narrativo desliza con extrema delicadeza y discreción de uno a otro, dejando un hilo borroso entre los diferentes planos diegéticos. Quien lee se queda en la duda de si lo contado ha sucedido realmente o si es mero fruto de la fantasía de Rigoberto. Solo al final, en el epílogo, revela que siempre se trataría de pura imaginación erótica, a partir de algunos detalles de los recuerdos realmente vividos con doña Lucrecia, en la pareja. Mientras tanto, todo queda amplificado, distorsionado y exagerado en el mundo paralelo de sueños y fantasías. Por eso, al final del apartado intitulado “El sueño es vida”, el hombre estalla de rabia al recordar los famosos versos finales de la obra del barroco; los cita imaginando acoplarse con la mujer en la exaltación del sueño: “que toda la vida es sueño, Y los sueños, sueños son”. Ya el paratexto invierte el sentido de la obra literaria del siglo de oro español, resignificándola por completo en la realidad fantasmal que Rigoberto está viviendo. Totalmente rehén del efecto grotesco provocado por el choque entre realidad e imaginación, vida real y sueño, reacciona con rabia:

“Mentira”, dijo en voz alta, golpeando la mesa del escritorio. La vida no era un sueño, los sueños eran una endeble mentira, un embeleco fugaz que solo servía para escapar transitoriamente de las frustraciones y la soledad, y para apreciar mejor, con más dolorosa amargura, la hermosa y sustancial que era la vida verdadera, la que se comía, tocaba y bebía, tan superior y plena comparada al simulacro que mimaban, conjurados, los deseos y las fantasías. Abrumado por la angustia –era ya de día, la luz del amanecer revelaba los grises acantilados, el mar plomizo, las nubes panzudas, el sardinel desbaratado y la calzada leprosa– se aferró al cuerpo desnudo de Lucrecia-Rosaura, con desesperación, para aprovechar esos últimos segundos, en procura de un imposible placer, con el presentimiento grotesco de que en cualquier momento, acaso en el del éxtasis, sentiría aterrizar sobre sus orejas las súbitas manos de la mulata (pp. 352).

Estas conclusiones a todo el comentario sobre la vida y el sueño provocan una sonrisa inevitable. Aun cuando el principio de realidad se impone sobre la imaginación, en realidad los dos planos todavía se compenetran y confunden en la mente de Rigoberto, aunque ya se recobre de su mundo imaginario y vuelva a la realidad. Siempre es él quien opera las reversiones de los códigos y los registros en su magma



imaginativo y filosófico, donde se autorefuta solo en el juego autoirónico. Había sucedido ya antes al comentar *La vida breve* de Onetti, la que de similar manera le había hecho de espejo para reencontrarse a sí mismo, dentro de ese mundo de imaginación. Al final despierta a la realidad. De hecho, en la narración sigue el “Epílogo”, donde la pareja, don Rigoberto y doña Lucrecia, realmente se reconcilian en la vida diaria. Justo en ese momento también sale la verdad sobre los anónimos desbordantes de fantasías eróticas, los que ambos habían recibido. Se enteran ahora de que el verdadero autor de ellos había sido Fonchito para cumplir con su plan maquiavélico de reconciliar la pareja. Ambos, Rigoberto y Lucrecia, después de un primer enojo, con un guiño recíproco reconocen que el juego ha funcionado, ya solo les importa estar de nuevo juntos (Vargas Llosa, 1997, p. 379). Este otro guiño en la trama otorga autoridad al principio lúdico que construye toda la narración, también en los aspectos formales. De manera coherente expresa el universo fantasioso y fantasmático que los personajes han animado en el relato. Entonces, de verdad “el sueño es vida”, la reversión queda patente y autoriza toda risa y carcajada liberadora dentro y fuera de la ficción. Por su parte, el discurso de tipo crítico y ensayístico incluso se carga de pulsiones eróticas y lúdicas, suplantando definitivamente el canon de la crítica. Se coloca en el umbral entre la narración y el comentario crítico, la seriedad y la sonrisa, la realidad y la ficción. En fin, en esta obra narrativa es impresionante cómo la línea temática del arte se conjuga con la del erotismo al configurar el acontecimiento narrado en una estructura hiperbólica e hipertextual que lo amplifica todo, en un proceso general de transmodalizaciones. Solo un ojo crítico y creativo a la vez podría lograr similar síntesis en total armonía, o sea, la mirada del narrador, Rigoberto, guiada por el autor, Mario Vargas Llosa, quien construye esta compleja arquitectura narrativa de estilo marcadamente dialógico en todo plano. El principio de base de la transtextualidad operada es el juego, que configura todo aspecto de la novela, desde la imaginación erótica hasta las interpretaciones intertextuales e intermediales de otras expresiones artísticas. Cuando doña Lucrecia reflexiona sobre las fantasías contenidas en los anónimos y reacciona a las tremendas provocaciones juguetonas de Fonchito, llama a cita la gran obra sobre lo lúdico (Vargas Llosa, 1997): “recordó los primeros tiempos de casados, cuando comenzaba a descubrir el otro lado de la vida de su marido, aquella conversación sobre el libro de Johan Huizinga, *Homo Ludens*, uno de los primeros que él le había rogado que leyera, asegurándole que en la idea de la vida como juego y del espacio sagrado se encontraba la clave de su futura felicidad” (p. 198). Este principio vital es el motor de la imaginación hasta el extremo escandaloso de la transgresión. Todo hecho



acaba siendo creíble y aceptable por el aspecto lúdico y fantasmal que asume, gracias a la capacidad persuasiva del autor (Vargas Llosa, 2005, pp. 1293-1389). La transtextualidad es entonces asumida como juego e intensifica el principio lúdico empleado para configurar la obra en los diferentes temas y lenguajes híbridos.

Para concluir, sustentamos la hipótesis de que en esta obra de Mario Vargas Llosa el juego es el principio creativo fundamental que se rige en la paradoja, la ambigüedad y la ambivalencia, en un discurso irónico elegido para operar una deconstrucción, una resignificación constante de temas y una remodulación de estilos; se logra a partir de la crítica y el discurso que esta produce de manera autónoma y original en el tejido narrativo. Sustentamos entonces la idea de que el género del ensayo se recodifica en la narración a partir de una implícita polémica, la cual se expresa como burla constructora de nuevo significado. La pregunta insertada al principio de esta propuesta de análisis había sido si se podrían considerar la intertextualidad y la intermedialidad —con sus comentarios de tipo hermenéutico y efrástico— una codificación diferente del discurso crítico normalmente utilizado en el género ensayístico. Al aceptar el principio de la transtextualidad y la hibridación de todo lenguaje, creo que sí es posible. En esta obra el autor va más allá del ensayo, y así formula, de manera original también, el discurso narrativo. El fin de esta tentativa innovadora de los estilos que se entrelazan e hibridan es el mismo perseguido por la vía temática de la narración, en el eje del erotismo; todo lleva hacia una completa liberación, de los personajes y de los códigos literarios y artísticos, a la vez. De hecho, en el epílogo asistimos a la real reconciliación de la familia en una cotidiana felicidad, irónica e imposible de imaginar antes, tampoco en las hipérboles de los personajes en sus extremas transgresiones. Fuera de todo sueño, ya suplantada la exagerada imaginación cuyo código expresivo es el arte, la realidad ampliada se impone al final, porque se ajusta a los deseos de los personajes, aunque se quede dentro de la ficción literaria. Al fin y al cabo, el sueño se hace vida para que ella misma sea vivida como un sueño posible y real. Lo advierte la reversión del sentido de la obra del canon literario en lengua hispánica, *La vida es sueño*, convertida como vimos en “El sueño es vida” por don Rigoberto. El alter ego del autor, por cierto, sobre todo en el ámbito de la creación literaria¹⁸. En alusión a las palabras del autor en *Cartas a*

18 En absoluto el autor no puede ser identificado con el personaje, pero este expresa de manera mediada muchos puntos de vista de aquel, como resalta Luis Alfonso Salazar Berrio (2009, pp. 167-189) en su trabajo de tesis de licenciatura. Sobre todo es interesante lo que Vargas Llosa admite y comenta en una entrevista sobre la novela con Sanjuana Martínez (2022).



un joven novelista (Vargas Llosa, 2005, pp. 1293-1389)¹⁹, si toda literatura es un lugar otro que permite exorcizar a los fantasmas y suplantar la realidad inaceptable de cada día, en la extrema transgresión lúdica esta obra hace concreta la poética coherente del novelista peruano, a lo largo de su vida y en toda su obra, narrativa y ensayística, desde el principio un gesto absoluto de libertad.

Referencias

- Aguedo, P. A. (2017). Ecfrasis literaria y arquitectura novelesca: “Los cuadernos de don Rigoberto” de Mario Vargas Llosa. *Perífrasis*, 4(7), 115-131.
- Bajtín, M. M. (1986). *Problemas de la poética en Dostoievski*. Fondo de Cultura Económica.
- Bataille, G. (2007). *El erotismo*. Tusquets.
- Berg, W. B. (1998). Erotismo y humor en Vargas Llosa y Bryce Echenique (Elogio de la madrastra y Tantas veces Pedro). En K. Kohut (Ed.), *Literatura peruana hoy*. Iberoamericana.
- Brunel, P e Y. Chevrel. (1994). *Compendio de literatura comparada*. Siglo XXI Editores.
- Canfield, M. L. (2013). Perú frontera del mundo. Eielson y Vargas Llosa. En *Los ensayos de Vargas Llosa* (pp. 245-254). Firenze University Press.
- Freud, S. (1981). *Obras completas de Sigmund Freud*. Biblioteca Nueva.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos, la literatura en segundo grado*. Taurus.
- González Boixo, J. C. (2010). La ficción como “aislamiento”. En *Los cuadernos de don Rigoberto*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Graham, A. (2000). *Intertextuality*. Routledge.
- Hutcheon, L. (1992). *De la ironía a lo grotesco*. Universidad Autónoma Metropolitana.
- Jankélévitch, V. (2020). *La ironía*. Taurus.
- Kallir, J. (1990). *Egon Schile: The Complete Works*. Harry N. Abrams.
- Kristeva, J. (2006). *Poderes de la perversión*. Siglo XXI.
- Lund, H. (1992). *Text as picture. Studies in the Literary Transformation of Pictures*. The Ewin Meller Press.
- Martínez, S. (2022, septiembre 2). Entrevista a Mario Vargas Llosa. *Solo Literatura*. <https://sololiteratura.com/mario-vargas-llosa/>
- Martí-Peña, G. (2000). Egon Schile y “Los cuadernos de don Rigoberto de Mario Vargas Llosa”: Iconotextualidad e

¹⁹ Para la poética del autor queda imprescindible el estudio de Oviedo (1982) tanto como el aporte más reciente y específico de Canfield sobre la rica y amplia producción ensayística del narrador peruano (2013, pp. 245-254).



- intermedialidad. *Iberoamericana*, 66(190), 93-111. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2000.3594>
- Oviedo, M. A. (1982). *Mario Vargas Llosa: La invención de una realidad*. Seix Barral.
- Pimentel, L. A. (2012). *Constelaciones I. Ensayos de teoría narrativa y literatura comparada*. Bonillas Artigas.
- Salazar Berrío, L. A. (2009). *La ficción erótica en los cuadernos de don Rigoberto* [Pregrado]. Universidad Tecnológica de Pereira.
- Vargas Llosa, M. (1988). *Elogio de la madrastra*. Tusquets.
- Vargas Llosa, M. (1997). *Los cuadernos de don Rigoberto*. Alfaguara.
- Vargas Llosa, M. (2004). *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. Fondo de Cultura Económica.
- Vargas Llosa, M. (2005). Cartas a un joven novelista, *Ensayos literarios I. Obras completas VI*. Galaxia Gutenberg, pp. 1366-1371.
- Vargas Llosa, M. (2009). *El viaje a la ficción*. Alfaguara.
- Wagner, P. (1993). *European Culture Studies in Literature and the Arts. Icons-Texts-Iconotexts: Essays on Ekphrasis*. Walter de Gruyter.
- Wilson, S. (1993). *Egon Schiele*. Phaidos.

