

IMÁGENES FANTASMALES EN *HISTORIA DE MAYTA*
GHOSTLY IMAGES IN *REAL LIFE OF ALEJANDRO MAYTA*

Carlos Arámbulo L.
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
carambulol@unmsm.edu.pe
<https://orcid.org/0000-0002-4970-3765>
DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.204>

Fecha de recepción: 01.05.24 | Fecha de aceptación: 02.06.24

RESUMEN

Esta investigación pretende demostrar cómo las imágenes fantasmales (escenificaciones o caracterizaciones que aparecen como variantes de los elementos del mundo posible), en *Historia de Mayta*, realizan sendos recorridos en sentido contrario que se caracterizan por los correspondientes procesos de desmitificación y confirmación. Las imágenes sucesivas y variables de Mayta y de Lima sirven como marcas o hitos en la composición de mundos posibles alternativos al interior de la novela. De esta manera, el proceso de simbolización representa la imposibilidad de acceso a la realidad (o lo Real) y genera un esquema metafictional por el cual la novela es un auténtico “*work in progress*”, esto es, se escribe a sí misma a la vez que cuestiona sus elementos imaginarios.

PALABRAS CLAVE: *Historia de Mayta*, Vargas Llosa, imágenes fantasmales, literatura y lacanismo, mundos posibles.

ABSTRACT

This research aims to demonstrate how the ghostly images in *Real life of Alejandro Mayta* take a path in the opposite direction that are characterized by the correspondent processes of demystification and confirmation. The successive and variable images of Mayta and Lima serve as marks or milestones in the composition of possible worlds within the novel. In this way, the process of symbolization represents the impossibility of access to reality (or the Real) and generates a metafictional scheme by which the novel is an authentic “*work in progress*”, writing itself while questioning its imaginary elements.

KEYWORDS: *Real life of Alejandro Mayta*, Vargas Llosa, Ghostly Images, Literature and Lacanism, Possible Worlds.

INTRODUCCIÓN: PETICIÓN DE PRINCIPIO (SOBRE LA ESCRITURA Y EL DISCURSO SEGÚN LACAN)

Historia de Mayta es el libro mío que más críticas violentas ha suscitado (MVLL)

Las múltiples lecturas a la obra de Mario Vargas Llosa han acumulado un corpus teórico-crítico en el que predominan, en los últimos años, las de cuño culturalista. Además de estas aproximaciones, resulta importante conocer los procedimientos formales que construyen estas imágenes, perspectivas y/o ideologemas.

El epígrafe citado evidencia la impresión del autor sobre la reacción de *Historia de Mayta*, predominante ideologizada y heredera de la reseña de Miguel Gutiérrez (1966) sobre *La casa verde* que señalaba: “Degradación del mito, gratuidad de la aventura, no explican suficientemente el fracaso de esta novela, deslumbrante por su construcción y muy bien escrita, la razón deberá hallarse en la posición que asume el autor” (p. 29; énfasis nuestro).

Por otro lado, Susana Reisz (1987) resume el panorama general: “La última novela de Mario Vargas Llosa, *Historia de Mayta*, ha suscitado en la crítica peruana algunas objeciones —unas más bien totalizantes, otras de detalle— que se dirigen a aspectos temático-ideológicos o a la técnica narrativa” (p. 835).

Más adelante, la autora profundiza en algunos equívocos a partir de una lectura poco informada: “[...] para unos *Historia de Mayta* es una novela fallida, en la que la ficción no llega a cuajar por la constante e importuna confrontación es lo ficticio con lo real y por el peso de una ideología demasiado explícita” (p. 836). Así, Reisz evidencia cómo esta lectura ideologizada pasó por alto el juego ficción/realidad, componente característico de las novelas posmodernistas. El autor se presenta como un pionero de la aplicación de la teoría de los mundos posibles, aspecto que realiza a través de variantes generadas por cambios en la construcción de la imagen fantasmal con respecto a eventos o a la caracterización de personajes.

Siendo esencial a la labor literaria la generación de versiones de *mundos posibles*, la inmersión en los procesos de construcción de estas variantes debería replicar procesos similares a los de la construcción del discurso en la terapia según apuntes de Lacan e incluso

Freud, quienes vieron en la ensoñación artística un mecanismo con cierta conexión en torno a la negociación con el subconsciente para elaborar textos artísticos. La redacción de novelas es un ejercicio artístico de creación de *mundos posibles* compatible con la elaboración del discurso del paciente; en ambos casos, la creación de imágenes y su ilación en una estructura simbólica constituye el mecanismo de construcción del sentido pretendido por el enunciador. La creación de estas variantes obedece a la reaparición de escenas o imágenes fantasmales en el decurso de la narración como mecanismo para soportar la carga de lo Real, es decir, lo no simbolizable que representa el núcleo del discurso. Las figuras y tropos, y las imágenes en las novelas aparecen, entonces, como síntoma en el momento en el que rozamos lo Real y se hacen visibles como escenas o imágenes fantasmales. En efecto, son represiones o sublimaciones para gozar el trauma (Žižek, 2021).

ANÁLISIS EN CLAVE LACANIANA

Sobre este procedimiento, los ejemplos en la obra lacaniana son pocos, pero elaborados con sumo cuidado: nos referimos al texto sobre *La carta robada*, que abre el primer tomo de los *Écrits*, y al Seminario XXIII, sobre J. Joyce, titulado *El síntoma*. En ambos, el interés radica en la operación de desciframiento por la lectura, el momento de “re-creación” para los teóricos de la recepción (Iser, 2022); no obstante, cabe preguntarse si en las huellas de las transformaciones de las imágenes no existe un proceso de cifrado más elocuente que aquello que leemos en la versión final. En resumen, no es tanto la creación del sentido como producto final, sino como proceso lo que anima este esfuerzo. En el análisis de *La carta robada*, el procedimiento esencial es el recorrido del significante; en esta lectura de *Historia de Mayta*, lo central para entender la construcción del sentido propuesto de la obra son las metamorfosis del significado mediante variaciones consecutivas y contradictorias del significante-imagen. Esto representa el hilado de las imágenes de la obra para armar lo simbólico en el texto.

Si el texto literario es una elaboración similar al discurso del paciente, susceptible de mayor elaboración y ajustado o no a la existencia de normas (lo simbólico) de construcción, en alguna medida, los supuestos del análisis del discurso del paciente pueden trasladarse al discurso del escritor. Esto se sustenta en los *Escritos* (Lacan, 2002),¹ vinculados a los trabajos de Freud sobre el inconsciente y su relación con lo escrito o dicho. Así, en textos sobre teorías

¹ Especialmente en “Función y campo de la palabra en el psicoanálisis”. *Vid. Escritos I* (pp. 231-310).

literarias ya se incluye a Lacan al lado de Paul de Man, Roland Barthes o Gérard Genette (Cuesta & Jiménez, 2005).

LA FICCIONALIZACIÓN Y LAS INSTANCIAS DE ENUNCIACIÓN

Es necesario indicar que el narrador manifiesta la distancia entre el autor real y él; por el contrario, en una lectura ingenua, se le ve como una manifestación directa del autor. La comprensión de esta distancia y su valoración suponen evadir esta aproximación ingenua y añadir la categoría de *autor implícito* (Booth, 1961) como una instancia entre el narrador o narradores del texto y el autor real. Por tanto, esta lectura de los componentes Imaginario, Simbólico y Real no puede trasladarse directamente al autor real, y es lógico asumir que quien se “contamina” con esta atribución es el autor implícito. La instancia de separación entre el texto y el autor así lo determina. Sin embargo, reconocemos que el discurso literario podría ser visto como una elaboración más compleja y posterior a la del lenguaje directo de la sesión terapéutica y que, en él, la elección de imágenes y la estructura del texto responden a una decisión autoral. Nos encontramos ante la paradoja del *hacer decir* contra el *decir directo*. Bajo la fórmula *digo que él dice* se destilan imágenes de un segundo mundo, una manipulación de los datos, fenómenos y experiencias del mundo del autor que se evidencian en el mundo de la obra. Esto es lo que conocemos como *mundo posible*, por contraposición al *mundo real*. El autor fantástico y el autor realista se diferencian en función de la similitud o diferencia del mundo presentado en su obra con respecto a este patrón.

Esta operación se realiza en el texto, pero se construye previamente. Según la Retórica General Textual, correspondería al procedimiento retórico denominado *intellectio*: a esta función le corresponde “construir mundos”. Formalmente, la *intellectio* es una sexta operación, un añadido a la convencional retórica de las cinco operaciones y no se la menciona en Aristóteles o en los textos griegos. Aparece, más bien, como operación adicional recién en el siglo IV después de Cristo² (Arduini, 2000); y se le reconoce como un procedimiento previo a la *inventio* y a la *dispositio*. Para comprender el rol de la *intellectio* en la creación del mundo (lo que incluye imágenes y normas de funcionamiento de ese mundo), aclaremos previamente las definiciones de *inventio* y *dispositio*.

² Su reconocimiento corresponde a Sulpicio Víctor y Aurelio Agustín.

La *inventio* es “[...] una operación semántico-extensional por la que se obtiene el referente del texto retórico, que es la estructura de conjunto referencial formada por la serie de seres, estados, procesos, acciones e ideas que en dicho texto van a ser representadas” (Albaladejo, 1991, p. 73).

El hallazgo de las ideas que se incluirán en el discurso corresponde a este nivel. En la literatura, específicamente en la narrativa, estas ideas se expresan en una trama o argumento y en imágenes, creaciones inexistentes o versionadas de elementos (*vid.* Albaladejo, 1991, p. 74) para hacerlos interactuar directa o indirectamente en una secuencia de hechos. Respecto a la *dispositio*, operación posterior a la *inventio*, esta se define como “[...] la distribución útil de las cosas y de las partes en lugares [...] Esta operación organiza los materiales proporcionados por la *inventio*. Corresponde a la macroestructura del texto” (Albaladejo, 1991, p. 75).

Tenemos, por tanto, materiales y distribución; pero, en un momento previo, la *intellectio*, una operación que no es constituyente del discurso, aunque lo condiciona, se encarga de hacer aparecer ante las habilidades retóricas y frente a la existencia del mundo real una idea o la expresión de un conjunto de entidades que presuponen su manifestación textual, léase ideologemas y/o imágenes. Sobre la ubicación temporal de la creación de imágenes, como elemento de la *intellectio*, se trataría de una instancia previa a la ejecución o escritura, pero se hace texto gracias a ella. Finalmente, su desciframiento se realiza en el momento de la lectura, vale decir, cuando el lector (o público) ejecuta su performance interpretativa.

Como elementos de la *intellectio*, las escenas o imágenes fantasmales corresponden a un procesamiento pretextual; en ese sentido, la imagen es una creación de la fantasía del autor o un aspecto que representa mejor que en el mundo real la función que el autor desea darle en el *mundo posible* de la obra. Las imágenes producto de la fantasía son estáticas o móviles y pueden representar una entidad o pueden expresarse como una narrativa o estructura simbólica.

La estructura simbólica por edición de imágenes que construye el autor responde al *mundo posible* generado por el inconsciente o subconsciente del autor y/o del narrador. De forma inmediata, al narrador, y de forma mediata, al autor. La creación de imágenes

fantasmales es un procedimiento típico tanto del discurso del narrador para la obra de arte literaria como el del paciente en el psicoanálisis. En ambas situaciones, la generación de *mundos posibles* se ejecuta con la elaboración de estas imágenes fantasmales. Para Žižek (1999), “la fantasía es la forma primordial de narrativa, que sirve para ocultar algún estancamiento original” (p. 20). Por tanto, la fantasía es el componente ficcional que crea la realidad de la obra, el *mundo posible*, porque da paso a una variante del mundo real. Ya lo dijo en otros términos Mario Vargas Llosa (1993):

En efecto, las novelas mienten —no pueden hacer otra cosa— pero esta es solo una parte de la historia. La otra es que mintiendo, expresan una curiosa verdad, que solo puede expresarse disimulada y encubierta, disfrazada de lo que no es (p. 7).

Entonces, la *intellectio* opera sobre la materia prima del recuerdo (tal como funciona el discurso del paciente en la terapia) mediante el uso de la imaginación, que no es sino la facultad de crear imágenes, ya sean estas estáticas o cinemáticas. Nuevamente, recurramos al autor que es materia de estos temas:

[...] en todo lo que he escrito, partí de algunas experiencias aún vivas en mi memoria y estimulantes para mi imaginación y fantaseé algo que refleja de manera muy infiel esos materiales de trabajo. No se escriben novelas para contar la vida sino para transformarla, añadiéndole algo (Vargas Llosa, 1993, p. 8).

Estas ideas de Vargas Llosa se asemejan a algunas de Bachelard: la imagen solo puede ser estudiada mediante la imagen, esto es, soñando las imágenes tal como se reúnen en la ensoñación. Es una falta de sentido pretender estudiar objetivamente la imaginación, puesto que no recibimos realmente la imagen si no la admiramos. Ya cuando comparamos una imagen con otra, corremos el riesgo de perder la participación en su individualidad. Según Bachelard (2019), “[d]e este modo, las imágenes y los conceptos se forman en esos dos polos opuestos de la actividad psíquica que son la imaginación y la razón” (p. 86).

Algunos elementos de este análisis quedarán, por cuestiones de espacio de publicación, esbozados y adeudando un mayor desarrollo. En términos generales, el correlato formal entre la Retórica General Textual y la construcción de imágenes fantasmales se basa en el empleo de elementos estructurales clásicos por parte de Vargas Llosa (vasos comunicantes y diálogos telescópicos) que quiebran la secuencialidad cronológica y la unidad espacial al presentar nuevas versiones o revisiones de las imágenes que van poblando las distintas versiones del

mundo posible inicial que, mediante este mecanismo y conforme avanza la novela, van generando otro estado del mundo posible. Cabe resaltar, además, que a nivel de lenguaje existe una variación de este que da soporte a la nueva versión fantasmal. Por ejemplo, no emplean los mismos términos ni la corrección lingüística el Mayta imaginario y el Mayta “real” que conocemos al final de la novela.

Todas estas modificaciones y versiones son posibles porque el verdadero héroe del texto es el narrador que redacta una novela sobre la redacción de la novela (Reisz, 1987). De esta manera, los niveles de enunciación, la variación de las imágenes fantasmales y el empleo de recursos analizables desde la Retórica General Textual (estructura y lenguaje) colaboran para construir un texto metaficcional.

PRIMERA IMAGEN FANTASMAL: LIMA, EL PERÚ

La novela inicia con una valoración positiva del malecón de Barranco: “Correr en las mañanas por el Malecón de Barranco, cuando la humedad de la noche todavía impregna el aire y tiene a las veredas resbaladizas y brillosas es una buena manera de comenzar el día” (Vargas Llosa, 1984, p. 7). En el mismo párrafo, concluye diciendo que: “[...] lo que ha hecho el hombre, en cambio, es feo” (p. 7). Hay cúmulos de basura, muladares creados por la desidia de sirvientes que arrojan las inmundicias bajo las narices de los dueños de las casas del Malecón que, por desidia, “[...] no prohíben a sus sirvientes (que las) arrojen” (p. 7). Los primeros párrafos de la novela construyen de una ciudad de vagabundos que hurgan en la basura junto con gallinazos, ratones, cucarachas y perros callejeros. A manera de cierre, se nos advierte que esta imagen de la ciudad es omnipresente. Ningún barrio se salva, ya que:

El espectáculo de la miseria, antaño exclusivo de las barriadas, luego también del centro, es ahora el de toda la ciudad, incluidos estos distritos —Miraflores, Barranco, San Isidro— residenciales y privilegiados. Si uno vive en Lima tiene que habituarse a la miseria y a la mugre o volverse loco o suicidarse (Vargas Llosa, 1984, p. 8).

Esta imagen de Lima caótica, sucia y abandonada evoluciona. Sobre la escena de una ciudad moderna en la cual se practica deporte y se accede a lujosos restaurantes y marinas que albergan sendos yates, corre por debajo la escenificación de la probable (y conforme avanza la novela, segura) destrucción de ese mundo ideal, lo cual es anunciado en esta apertura de la novela. Así, se construye una seguidilla de estampas cuyo hilo conductor es una escenificación fantasmática a lo largo de la novela, hasta que se anuncia la aparición del

ejecutor de la escena, a saber: fuerzas subversivas que realizan ataques sobre la ciudad y desencadenan un enfrentamiento del que se sospecha sin tener confirmación aún en el primer tercio de la novela. Por tal motivo, “[e]l senador Campos murmura: ‘Vamos a interpelar al Ministro. La Cámara le exigirá que diga de una vez si han ingresado tropas extranjeras al territorio’” (Vargas Llosa, 1984, p. 103). La amenaza se deja sentir por sus efectos sobre la colectividad:

La seguridad es ubicua: guardias civiles con fusiles, investigadores de civil con metralletas y, además, los guardaespaldas de los parlamentarios. Como no se les permite entrar a las salas de sesiones, estos últimos se pasean de un lado a otro, sin ocultar los revólveres que llevan en cartucheras o embutidos entre el pantalón y la camisa (Vargas Llosa, 1984, p. 115).

El deterioro predicho se esparce por toda la nación: “[...] hace un mes hubo un ataque masivo de los insurrectos al cuartel del Jauja” (Vargas Llosa, 1984, p. 129). Llegados a este punto de la narración, la amenaza del triunfo de la subversión es casi realidad: “Veo, más lejos, trincheras, alambradas, y, esparcidos, soldaditos que montan guardia. Uno de los rumores insistentes, el año pasado, fue que la guerrilla preparaba el asalto a Jauja, con la intención de declararla capital del Perú liberado” (Vargas Llosa, 1984, p. 135).

Aproximadamente a la mitad de la novela, Miraflores, el centro turístico de la ciudad, está bajo asedio (Vargas Llosa, 1984, pp. 165-166); y luego: “Una masa espesa deambula entre los vendedores de baratijas regadas por el suelo, que se enredan entre las piernas de los transeúntes” (p. 183). El narrador aprovecha este momento para añadir algunas palabras que se oyen alrededor de él y su acompañante: “cubanos”, “bolivianos”, “bombardeos”, “marines”, “guerra”, “rojos”. Esta es la primera vez que aparece mencionada alguna fuerza armada o ejército extranjero; y entendemos que se refiere a los marines de la armada de los Estados Unidos:

[...] la Junta de Restauración Nacional denuncia a la comunidad de naciones la invasión del territorio patrio por fuerzas cubano-boliviano-soviéticas, que, desde esta madrugada, han violado el sagrado suelo peruano por tres puntos de la frontera, en el departamento de Puno [...] Es seguro, entonces, que los “marines” vendrán también desde las bases que tienen en Ecuador, si no lo han hecho ya (Vargas Llosa, 1984, p. 184).

En este capítulo VII, se da inicio al desarrollo de las acciones insurgentes de Mayta en Jauja en el mundo posible del pasado. A su vez, se confirma en el *mundo posible* del presente

“el envío de tropas de apoyo y material logístico para repeler la invasión comunista ruso-cubano-boliviana que pretende esclavizar a nuestra Patria” (Vargas Llosa, 1984, p. 197).

De esta manera, se prepara la exposición gráfica de la escena fantasmal acallada que insiste en presentarse como un juego entre dos momentos y combinando imágenes de la guerra del Pacífico con las construcciones mentales sobre el momento actual:

[...] el populacho de Lima asesinaba a los chinos de las bodegas, ahorcándolos, acuchillándolos y prendiéndoles fuego en la vía pública, acusándolos de ser cómplice del enemigo, y saqueaba luego las casas de la gente adinerada, señoras y señores que, aterrorizados, desde las legaciones diplomáticas donde se habían refugiado, clamaban por el ingreso pronto del invasor [...] ¿ocurriría algo así ahora? ¿Las muchedumbres de hambrientos entrarán a saco en las casas de San Isidro, Las Casuarinas, Miraflores, Chacarilla, mientras los últimos vestigios del ejército se deshacen ante la ofensiva final de los rebeldes? [...] ¿Llameará Lima como llamea en estos momentos la ciudad de los cuatro suyos? (Vargas Llosa, 1984, pp. 210-211)³

Cierra la novela con una reposición de la imagen inicial de los acantilados que, ahora lo sabemos, funciona como símil del Perú deteriorado por desidia de los peruanos:

[...] en la recta que me llevará hacia la Vía Expresa, San Isidro, Miraflores y Barranco, anticipo los malecones del barrio donde tengo la suerte de vivir, y el muladar que uno descubre -lo veré mañana cuando salga a correr- si estira el pescuezo y atisba por el bordillo del acantilado, los basurales en que se han convertido esas laderas que miran al mar. Y recuerdo, entonces, que hace un año comencé a fabular esta historia mencionando, como la termino, las basuras que van invadiendo los barrios de la capital del Perú (Vargas Llosa, 1984, p. 346).

De tal modo, se cierra el símil construido bajo la forma de una sinécdoque: el barrio es una versión reducida del Perú. Se trata de un mecanismo de amplificación que hace que de la imagen del mundo real surja la imagen fantasmal del Perú en destrucción o en proceso de ser destruido, envilecido como los bordes del acantilado. Esta labor de amplificación traza el recorrido del fantasma que hemos seguido a lo largo de las citas insertadas: el signo negativo deviene pésimo y crea un campo semántico marcado por la destrucción, la pérdida, el deterioro, el daño, la muerte. La imagen se intensifica hasta convertirse en “Lima como campo de batalla y reino de anarquía y muerte”. La escena fantasmal es que las muchedumbres asalten Lima.

³ Se refiere al Cusco.

SEGUNDA IMAGEN FANTASMAL: MAYTA

En *Historia de Mayta*, un narrador relata cómo asume el trabajo de investigación para escribir una novela sobre una acción subversiva en Jauja, una pequeña ciudad de la sierra del Perú. Esta es la novela que estamos leyendo. Para entender los sucesos, debe poder retratar con apego a la verdad objetiva (el *mundo real*) al personaje central, un militante de izquierda expulsado de un partido trotskista que vive fastidiado con la acumulación de planteamientos teóricos y planes de revolución que nunca llegan a concretarse. Mayta encabeza una fallida acción revolucionaria, pero luego se pierde en la ciudad o en la historia misma. Entonces, el narrador decide entrevistar a quienes lo conocieron y encuentra que existen tantas imágenes de Mayta como personas entrevista. Finalmente, el proyecto de la novela termina en el desconcierto al conocer al Mayta de carne y hueso y constatar sus diferencias con la imagen que ha venido creando. Es una novela sobre la novela escribiéndose o, mejor dicho, sobre el autor como narrador que relata el proceso de redactarla.

La novela inicia con una imagen sacralizada de Mayta y cierra con otra común, despojada de los rasgos altruistas, mediante una operación de *desmitificación*. La primera imagen de Mayta proviene de la familia y los amigos del colegio; y se lo grafica como un devoto creyente y muy apartado de la militancia comunista (Vargas Llosa, 1984). De cierta manera, Mayta podría definirse como un fanático. El autor no usa el adjetivo, pero se esfuerza por hacernos saber que la dedicación de Mayta a la causa religiosa va más allá de lo que normalmente se puede observar. Esta cualidad se mantiene cuando reemplaza la fe por la ideología, así lo hace saber uno de sus compañeros en la rebelión de Jauja: “era un buen tipo [...] idealista, bien intencionado. Pero ingenuo, iluso” (Vargas Llosa, 1984, p. 38). En el periodo de esta caracterización, Mayta ha sido expulsado del POR y está por fundar el POR-T.⁴

Luego de la conversación con Moisés Balbi, el narrador presenta la primera transformación de la imagen de Mayta. Lo define como:

Un cuarentón de pies planos que se ha pasado la vida en las catacumbas de la revolución teórica, para no decir de las intrigas [...] la frustración no lo ha amargado ni corrompido. Se conserva honesto, idealista, a pesar de esa vida castradora (Vargas Llosa, 1984, p. 60).

⁴ “T” por trotskista.

En este momento, se nos cuenta que Mayta es homosexual o, por lo menos, bisexual; ha sostenido una relación matrimonial en la cual ha tenido un hijo, aunque podría tratarse de una máscara para ocultarse y escapar de la condena social y del partido. Es la imaginación del narrador la que genera este probable diálogo:

Su cara estaba muy cerca del hombro desnudo del muchacho. Un olor a piel humana, fuerte, elemental, se le metió por la nariz y lo mareó. Sus rodillas, encogidas, rozaban la pierna de Anatolio... Despacio, estiró su húmeda mano derecha que temblaba y, palpando, llegó a su pantalón:

— Déjame corrértela —murmuró, con voz agonizante, sintiendo que todo su cuerpo ardía—. Déjame, Anatolio (Vargas Llosa, 1984, pp. 107-108).

A partir de este momento, se suceden imágenes de debilidad física acompañando a esta conducta sexual percibida como tal, es decir, como “debilidad”. La narración de los sucesos de Jauja presenta los efectos de la altura de la sierra en el personaje. Se establece una correspondencia entre la falta de habilidad corporal (por ejemplo, para el baile, sugerida en las primeras páginas) y Mayta como conciencia revolucionaria encerrada en un cuerpo poco apto para las labores físicas de una sublevación militar (Vargas Llosa, 1984).

El capítulo VI narra el segundo encarcelamiento de Mayta. Se indaga, en la cárcel de Lurigancho, sobre la vida del personaje en prisión y se añade una transformación más. Ahora, se convierte en fanático de izquierda que encabeza un ataque subversivo y lo vemos más parecido a la imagen del terrorismo del MRTA en los años 80, puesto que lideró un intento de asalto a un banco con el poco definido propósito de contribuir a las acciones de la subversión. En efecto:

Volvió un par de veces más a la cárcel, después de pasar cuatro años preso por los sucesos de Jauja, la primera a los siete meses de haber sido amnistiado [...] es prácticamente imposible saber qué papel jugó en estos asaltos [...] Es también imposible deslindar si esas acciones fueron políticas o simples delitos comunes (Vargas Llosa, 1984, p. 312).

Se inicia la presentación de un tercer Mayta que se revela en el capítulo X. En el mundo posible (que funge de real en la ficción), dista mucho de ser el personaje que se construyó en el *submundo posible*. Es un personaje banal, desmitificado. El narrador lo describe como se le ve fuera de su imaginación (es decir, del mundo posible) al encontrarlo en una heladería de Miraflores. El escritor se presenta y define su proyecto:

— Me he pasado un año investigando sobre usted, conversando con la gente que lo conoció —le digo—. Fantaseando y hasta soñando con usted. Porque he escrito una novela que, aunque de manera muy remota, tiene que ver con la historia esa de Jauja...

Esa investigación, esas entrevistas, no eran para contar lo que pasó realmente en Jauja, sino, más bien, para mentir sabiendo sobre qué mentía (p. 321).

En la entrevista final descubrimos que, si el símil es la herramienta para sustentar un discurso sobre Lima, en el caso de Mayta pareciera ser una forma amplia de antítesis. El Mayta del mundo real tiene problemas de enuresis, demuestra cierto pudor en relatar su intimidad y comparte la perspectiva del delincuente cuando le toca hablar de su tiempo en prisión, y contra lo que piensa el escritor, no parece valorar el episodio de Jauja. En tal sentido, “[a]quello fue para Mayta un episodio en una vida en la que, antes y después, hubo muchos otros, tanto o acaso más graves. Es normal que estos desplazaran o empobrecieran a aquel” (p. 330).

Así, Mayta confirma aciertos del escritor en su investigación. Interrogado sobre si se arrepiente de las acciones de Jauja, responde lo siguiente: “Arrepentirse es cosa de católicos. Yo dejé de serlo hace muchos años” (p. 332), y luego añade: “Los revolucionarios no se arrepienten. Hacen su autocrítica” (p. 332). Pero hay algo que Mayta niega respecto a la construcción del personaje en la novela en proceso:

— El personaje de mi novela es maricón —le digo, después de un rato...

— Nunca tuve prejuicios sobre nada —murmura, luego de un silencio—. Pero sobre los maricas, creo que tengo. Después de haberlo visto. En el Sexto, en el Frontón. En Lurigancho es todavía peor (p. 336).

Ahora bien, el revolucionario aparece como un conservador que lamenta “no haber viajado nunca al extranjero. Era su gran ilusión” (p. 337). Lo había intentado por todos los medios, pero “por falta de dinero o papeles en regla no había podido hacerlo” (p. 337). El último retrato de Mayta que esboza el escritor resulta elocuente:

[...] un hombre destruido por el sufrimiento y el rencor [...] esencialmente distinto del Mayta de mi novela, ese optimista pertinaz, ese hombre de fe, que ama la vida a pesar del horror y las miserias que hay en ella (pp. 337-338).

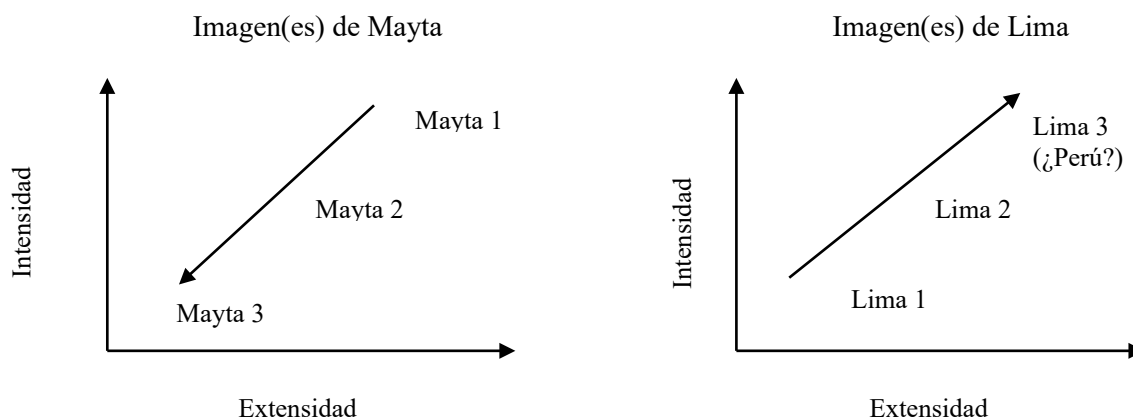
Sin embargo, habría más variantes en la imagen de Mayta. El narrador reserva espacio para oír una repentina fusión de recuerdos de este personaje que aparenta haber perdido todos: “Un tercer Mayta, dolido, lacerado, con la memoria intacta” (p. 339).

Mayta ha sido traicionado. El dinero de las “expropiaciones” (asalto a bancos) jamás llegaría al partido, pues uno de los compañeros lo habría retenido. Por un momento, Mayta piensa buscar a todos y vengarse de la delación que lo llevó a la cárcel. El proceso de degradación o desmitificación de Mayta se extiende al partido político, a la causa pretendida.

DEL COMPROMISO UNIVERSAL Y EL DETERIORO LOCAL

Asumiendo por simplificación metodológica tres imágenes de Mayta y la ciudad de Lima, podemos establecer la ruta y dirección del recorrido de estas imágenes fantasmales. Por ejemplo, la Figura 1 las expresa gráficamente a partir de los aportes de Zilberberg (2006). Expresamos la condición de tensividad mediante dos dimensiones: la intensidad y la extensidad.

Figura 1. Transiciones de las imágenes creadas en el transcurso del relato de *Historia de Mayta*



Fuente: Adaptado de Zilberberg, 2006, p. 57.

En el eje de la intensidad, medimos, para el caso de Mayta, el nivel de compromiso personal con la causa del momento; en el de extensidad (extensión), en cambio, el alcance espacial del compromiso. En el segundo gráfico, la imagen de Lima, en la intensidad medimos el nivel del efecto causado por el deterioro, mientras que en el de la extensidad o extensión, el alcance espacial. En el siguiente gráfico (ver Cuadro 1), listamos las correspondencias para cada momento y cada imagen:

Cuadro 1. Detalle de las tensividades en los recorridos de las imágenes fantasmales de Mayta y Lima (El Perú)

		Intensidad	Extensión
Mayta	Mayta 1	Sublime/Religión	Universal
	Mayta 2	Altruista/Ideología	Nacional/Local
	Mayta 3	Egoísta/Pragmatismo	Individual
Lima	Lima 1	Amenazado/Sucio	Local/Acantilado
	Lima 2	Retado/Peligroso	Regional aislado
	Lima 3	Invadido/Inviabile	El Perú

Fuente: Elaboración propia

En ambos casos, se produce un proceso de degradación, pero en sentido contrario. Para Mayta, la desmitificación, la pérdida de la capacidad de “salvar al mundo”; para Lima, la intensificación, la constatación de una caída al abismo. La primera imagen que construye el narrador sobre Mayta pretende igualar al Mayta del *mundo posible* con el del mundo real, pero sucede lo contrario. En la ficción, Mayta contradice la imagen inicial que presenta el narrador. El estado final del narrador respecto del elemento de su mundo posible es el de Decepción. Ha seguido la ruta del desengaño. En torno a Lima, el estado final es el de resignación, la imagen de Lima que construye el narrador no solo se confirma, se intensifica. Dicho en otras palabras, negación y confirmación se enfrentan especularmente en el avance de la narración. El clímax del capítulo VI hasta el IX es también un clímax de escenas fantasmales. Todo es confuso y esta constatación permite recordar algunas palabras del autor sobre *Conversación en La Catedral*, pertinentes para *Historia de Mayta*: “a medida que uno va entrando en ese mundo de corrupción y suciedad, el lenguaje se hace cada vez más oscuro y la estructura más intrincada” (s/p)⁵.

Una pregunta planteada por Oviedo (1982) hace muchos años podría aplicarse a estas dos novelas: “¿Por qué todas las direcciones de la novela conducen a estos puntos muertos de la mediocridad, a una exasperante falta de convicción, a una “lenta, inexorable inmersión en la mugre visible”?” (p. 244). La misma inmersión en la mugre se hace evidente en la imagen final de Lima en *Historia de Mayta*.

⁵ Entrevista con el autor (inédita).

A manera de conclusiones, se puede señalar que las variaciones de las imágenes fantasmales construyen el “recorrido del fantasma”, concepto que se puede equiparar con las variaciones del significante. Este es un punto de contacto esencial entre Lacan y Arduini: ambos estudian el papel del significante en el discurso. Además, los niveles de ficción y el juego posmodernista de confundir ficción y realidad (y narrador con autor implícito y con autor real) dan pie a la lectura errada del texto de *Historia de Mayta* como documento y no como novela metaficcional. En este error, pues, se encuentra la raíz de muchas posturas ante *Historia de Mayta*, la cual es, a nuestro entender, una novela a ser tenida en cuenta entre las grandes obras de Mario Vargas Llosa.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBADALEJO, T. (1991). *Retórica*. Síntesis.
- ARDUINI, S. (2000). *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*. Universidad de Murcia.
- BACHELARD, G. (2019). *La poética de la ensoñación*. FCE.
- BOOTH, W. C. (1961). *The rhetoric of fiction*. University of Chicago Press.
- CUESTA, J. M. y JIMÉNEZ, J. (2005). *Teorías literarias del siglo xx*. Akal ediciones.
- GUTIÉRREZ, M. (1966). Mito y aventura en *La casa verde*. *Narración*, (1), 28-30.
- ISER, W. (2002). *El acto de leer*. Taurus.
- LACAN, J. (2002). *Escritos I*. Siglo XXI editores.
- OVIEDO, J. M. (1982). *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad*. Seix Barral.
- REISZ DE RIVAROLA, S. (1987). La historia como ficción y la ficción como historia. Vargas Llosa y Mayta. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 35(2), 835-853. <http://www.jstor.org/stable/40298782>
- VARGAS LLOSA, M. (1984). *Historia de Mayta*. Seix Barral.
- VARGAS LLOSA, M. (1993). *La verdad de las mentiras*. PEISA.
- ZILBERBERG, C. (2006). *Semiótica tensiva*. Fondo Editorial de la Universidad de Lima.

ŽIŽEK, S. (1999). *El acoso de las fantasías*. Siglo XXI.

ŽIŽEK, S. (2021). *¡Goza tu síntoma!* Ediciones Godot.

CONFLICTO DE INTERESES

El autor no presenta conflicto de intereses.

FINANCIAMIENTO

CONFIGPI del VRIP - Universidad Nacional Mayor de San Marcos