



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS

**RECUERDOS DESPLAZADOS,
LA REPRESENTACIÓN DE LA MEMORIA EN *LA CIUDAD Y LOS PERROS***

T E S I S
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

PRESENTA
FÉLIX JOAQUÍN GALVÁN DÍAZ

TUTOR
DR. ARMANDO OCTAVIO VELÁZQUEZ SOTO

CIUDAD UNIVERSITARIA, CD. MX., 2019



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A Cris, Beto, Osito, por enseñarme que la memoria sólo vale la pena si hay futuro en el cual recordar.

A Armando, por la confianza y la amistad; siempre estaré en deuda contigo.

ÍNDICE

Agradecimientos.....	1
Introducción.....	3
Capítulo 1. Del Leoncio Prado a la Ciudad: la construcción de una alegoría.....	7
Capítulo 2. Contar el pasado: la relación entre memoria y literatura.....	29
Capítulo 3. El recuerdo aniquilado: <i>La ciudad y los perros</i> y la ruta de la memoria.....	59
Consideraciones finales.....	94
Bibliografía.....	99

AGRADECIMIENTOS

Al terminar un trabajo que nos es vendido como una quimera que espera ansiosa tras un ciclo de formación, se vuelve necesario agradecer a aquellos cuyas acciones aligeraron nuestro camino porque descubrimos que nunca nos hallamos solos, pues siempre hubo incontables rostros familiares a nuestro lado. De ahí que en las próximas líneas nombre y asigne un epitafio a quienes estuvieron durante este tránsito. Quizá no aparezcan algunos nombres, pero este trabajo es sobre memoria, así que cualquier olvido queda saldado, aunque quizá las ausencias sean más que simples omisiones. Gracias...

A mi hermano, el pequeño, porque su sonrisa está en cada una de estas páginas, porque sin su presencia mi mundo carecería de color, por evitar que me pierda en los mares turbios de mis pensamientos, por el cariño que es una profunda marca en ambos, porque medio adormilados dijo alguna vez “tranquilo, yo estoy aquí, siempre”. A pesar de que yo soy el mayor, él me enseña algo nuevo a cada día

Al Dok, Armando, por invitarme a dudar del sentido común en mi primera clase en la Fac, por hacerme decir “de grande quiero ser así de chingón”, porque con el ejemplo me enseñó el bello doble sentido de *docere*: enseñar mientras se aprende en un hermoso contrato que no conoce final, por las risas, consejos y regaños, porque sin su paciencia este trabajo no existiría, ya que siempre me alienta con su indulgencia tal como dijo Foucault de Hyppolite, por la amistad, la confianza y la generosidad. A él también le debo el no haberme rendido cuando Hispánicas se hizo un sitio oscuro.

A mi madre, por apoyar lo que sea que hago sin saber a bien qué es, por no creer que soy un bono basura. A mí padre, por la libertad que no exige cuentas. A mi abue, por ser la primera en contarme cuentos, porque gracias a ella aprendí a narrar. A Teresa, Juan y mis abuelos.

A Arturo, Daniela, Gabriela y Omar, los de siempre, por permanecer en la dura encrucijada que significa mi amistad a pesar de tantos años, por tener palabras de aliento cada vez que las necesité, por creer en mí, por nunca oponerse a seguirme en mis locuras, por jamás mirarme como si reconocieran a un extranjero, porque me dejan quererlos en la manera tan estulta en la que sé.

A Aquahipster, por no dejarme solo, por la amistad que jamás acabaré de pagar. A Axel, porque me recordó las palabras de Buber: “toda vida verdadera es encuentro”. Al Conejo, la persona más íntegra y fuerte que conozco, por permitir que la locura sin frenos nos invada, porque siempre podemos ser auténticos. A Connie, por las pláticas de los viernes que lograban reparar mis semanas. A Ilse, porque aun cuando nuestras conversaciones parecen un chiste tiene los mejores consejos. A José, porque siempre encuentro grata y motivadora su compañía. A Sid porque no necesitamos usar ninguna corrección política cuando hablamos, por la libertad que hallo en su presencia.

A Karina, Verónica y Violeta, por la amistad que sobrevive desde el primer semestre a pesar de la distancia, porque en nuestro aparente olvido nos recordamos.

A Andy y a Diana Danonino, cuyo aprecio es incomprendible.

A la Dra. Ainhoa, al Dr. Daniel, a la Dra. Mónica y a la Dra. Raquel, por sus lecturas y comentarios certeros que enriquecieron este trabajo, por el tiempo que dedicaron a leerme, por las discusiones que inspiraron, por su generosidad.

A Adán Cruz Bencomo, quien se sigue alegrando con mis visitas y correos, por ser el primero en augurarme un futuro.

A la Lic. Alejandra C., a la Mtra. Jocelyn M., a la Lic. Judith G. —*in memoriam*—, a la Dra. Julia P., a la Dra. Mariana O., quienes ayudaron a afianzar mi cariño hacia la lengua y la literatura.

A la Universidad Nacional Autónoma de México que nos permite leer y soñar sobre mundos ficcionales porque cosas como la literatura valen la pena, aun cuando hay huestes de guerra acostadas en todas sus entradas.



INTRODUCCIÓN

Memory believes before knowing remembers. Believes longer than recollects, longer than knowing even wonders.

Light in August, WILLIAM FAULKNER

Quizá lo primero que salta a la vista al tener de frente una ficción literaria es su capacidad para construir mundos contingentes mediante un despliegue de palabras que pueblan sitios vacíos en la imaginación, dándonos la capacidad de acceder a lugares cuyas cualidades se activan con el acto de lectura, el cual dota de sentido estos espacios, significándolos, permitiendo elaborar una interpretación sobre ellos. Estos procesos iniciados cuando nos acercamos a una ficción bosquejan una serie de incontables sentidos sobre ella, que no se ven contrariados entre sí, sino que en conjunto conforman un horizonte de posibilidades sobre un mismo material.

No hay que perder de vista que los acercamientos hacia materiales ficcionales no se entablan desde la neutralidad; es decir, existe un bagaje detrás del sujeto que lee que permite ceñir una ficción a una serie de significados particulares diseñados desde un horizonte de expectativas en el que habitan las obsesiones e intereses del lector. Cualquier clase de investigación se encuentra motivada por las metas de quien la emprende, de esta generalidad no escapan los experimentos realizados en las ciencias o las reflexiones emprendidas alrededor de la justicia por los estudiantes de derecho; sin embargo, es más fácil rastrear dichos estímulos en un trabajo de estudios literarios o de humanidades en general, donde las ofuscaciones personales se conjugan con la admiración hacia tal o cual obra.

Tal vez sea preciso aclarar mi inclinación actual al estudio de la memoria, originada en un insano afán de mis años de preparatoria por borrar los recuerdos que me parecían tristes, insuficientes o indignos; además de la búsqueda del contenido completo de imágenes fragmentadas que me asaltaban de vez en cuando y que, de alguna manera, sabía correspondían al pasado. Estas preguntas encontraron un sitio fértil para crecer desde que empecé a estudiar Literaturas Hispánicas en la Facultad de Filosofía y Letras. Hallé, gracias a la generosidad y a la paciencia de las

personas que conocí, los *Cultural Memory Studies*, los cuales me brindaron herramientas para dirigir mis lecturas en relación con mi visión acerca de la memoria.

Los *Cultural Memory Studies* inician su tradición a finales del siglo pasado, a raíz de las reflexiones del antropólogo Jan Assmann alrededor de la relación entre memoria y cultura¹, las cuales retoman las consideraciones elaboradas por Maurice Halévy durante la primera mitad del siglo XX en las que dibujó los vínculos entre la memoria y las sociedades². Esta rama de estudios, a través de la interdisciplina, permite rastrear e interpretar los fenómenos de la memoria en productos culturales; respecto a la literatura los trabajos más importantes enfatizan el potencial de representación que tienen los textos para reelaborar la reminiscencia y sus fenómenos; las ideas incluyen categorías como “ficción de la memoria” de Birgit Neumann, la cual traza un esquema estructural para verificar los fenómenos de memoria presentes en artificios literarios³, además de las consideraciones de Astrid Erll sobre la función, generación y significación de la producción literaria en relación con las sociedades del recuerdo en las que surge⁴.

Este trabajo retoma los *Cultural Memory Studies* para reflexionar acerca de la representación literaria de la memoria —pues hablar de la memoria como tal dentro un texto supera la capacidad de artificio de éste— en *La ciudad y los perros* (1963) del peruano Mario Vargas Llosa⁵. Desde mis primeros acercamientos a la novela reconocí su peculiar sintaxis, su deseo por fragmentar el pasado para reconstruirlo en un acto de evocación que evidenciara la incapacidad para que éste exista a plenitud; se convirtió en breve en uno de mis textos favoritos, gusto compartido con muchos otros, verificable en las múltiples lecturas que el libro ha generado desde su publicación hace más de 60 años.

¹ Jan Assmann, “Collective Memory and Cultural Identity”, trad. John Czaplicka, *New German Critique*, núm. 65 (1995): 125–33; y “Communicative and Cultural Memory”, en *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, ed. Astrid Erll y Ansgar Nünning (Berlín: Walter de Gruyter, 2008), 109–18.

² Maurice Halévy, *Los marcos sociales de la memoria*, trad. Manuel Antonio Baeza y Michel Mujica (España: Anthropos, 2004); y *La memoria colectiva*, trad. Inés Sancho-Arroyo (Zaragoza: Prensas universitarias de Zaragoza, 2004).

³ Birgit Neumann, “The Literary Representation of Memory”, en *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, ed. Astrid Erll y Ansgar Nünning (Berlín: Walter de Gruyter, 2008), 334–43.

⁴ Astrid Erll, “Cultural Memory Studies: an Introduction”, en *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, ed. Astrid Erll y Ansgar Nünning (Berlín: Walter de Gruyter, 2008), 1–15; “Narratology and Cultural Memory Studies”, en *Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative Research*, ed. Sandra Hein y Roy Sommer (Berlín: Walter de Gruyter, 2009), 212–27; y *Memoria colectiva y culturas del recuerdo. Estudio introductorio*, trad. Johanna Córdoba y Tatjana Louis (Bogotá: Universidad de los Andes, 2012).

⁵ Mario Vargas Llosa, *La ciudad y los perros* (Roma: Alfaguara, RAE, ASALE, 2012). En adelante abrevio el título de la novela como *LCyLP*, a excepción de la primera mención en cada capítulo.

LCyLP fue galardonada con el premio Biblioteca Breve, otorgado por la editorial Seix Barral, en 1962; su publicación, debido al tema militar que aborda, ocurrió gracias a que Carlos Seix, editor y juez del concurso, logró superar la censura franquista que decidía qué y cómo se publicaba en España. La crítica y los lectores consolidaron de inmediato el texto por su capacidad para apropiarse de la tradición fundada por la generación perdida norteamericana, sus roces existencialistas, su diálogo con el romanticismo y el modernismo franceses, además del rescate de ciertos elementos correspondientes a la épica caballerescas. La primera novela de Vargas Llosa es un texto consagrado.

Sus páginas relatan una anécdota bastante sencilla: un cadete roba un examen de Química dejando un rastro fácil de seguir, otro denuncia el robo y causa la expulsión del primero y la ira del Círculo —órgano del poder simbólico intramuros en el Leoncio Prado— para finalmente ser asesinado para restaurar el orden. En esencia se trata de una novela con tintes policíacos que puede reducirse a una serie de frases yuxtapuestas; sin embargo, la belleza del texto no se encuentra sólo en la historia que cuenta, sino en la manera en que lo hace y en las redes interiores que nos permite reconocer e interpretar, convirtiéndola en un artificio rico en cuanto a pasajes, además de complejo en cuanto a forma, debido a la precisión técnica combinada con la experimentación estructural.

Reconozco en la novela del ganador del Premio Nobel (2010) la posibilidad de leer una representación literaria de la memoria tanto al nivel estructural, debido a que en ella hay una serie de narradores que despliegan sus visiones sobre el pasado que les pertenece, como en uno de sentido, porque se pretende reconstruir un evento con miras a incrustarlo de manera específica en la rememoración compartida. Mi lectura parte de las consideraciones previas que tratan a la violencia como eje del relato, además de aquellas que puntualizan su capacidad para generar un mundo contingente que responde a una totalización específica del Perú, permitiendo una visión alegórica del texto. Estas interpretaciones recorren el entramado crítico acerca de *LCyLP* con propuestas como las de Mary Davis y Efraín Kristal, ambos estudiosos expertos en la narrativa del peruano⁶.

⁶ Mary Davis, "Mario Vargas Llosa: the Necessary Scapegoat", *Texas Studies in Literature and Language* 49, núm. 4 (1977): 530–44; Mary Davis, "William Faulkner and Mario Vargas Llosa: the Election of Failure", *Comparative Literature Studies* 16, núm. 4 (1979): 332–43; Mary Davis, "*Dress Gray* y *La ciudad y los perros*: el laberinto del honor", *Revista iberoamericana* XLVII, núm. 116–117 (1981): 117–26; Efraín Kristal, "Del indigenismo a la narrativa urbana en el Perú", *Revista de crítica literaria latinoamericana*, núm. 27 (1988): 57–74; Efraín Kristal, *Temptation or the Word. The Novels of Mario Vargas Llosa* (Nashville: Vanderbilt University Press, 1998).

En este trabajo combino la serie de lecturas previas con un marco teórico albergado entre los *Cultural Memory Studies*, dirigido hacia la capacidad alegórica del texto, para verificar las condiciones de reminiscencia en el relato, trazando las particularidades de la cultura del recuerdo presente en la novela según una supuesta “alegoría de la memoria”. Para llegar a una interpretación de la memoria en la estructura y el entramado semántico del texto, esta tesis se divide en tres capítulos.

En el primero presento un panorama de lecturas que abren el camino a mi visión sobre artificio, haciendo hincapié en las alegorías que han surcado la historia interpretativa de la novela, así como retomando el papel de la violencia y la figura del héroe. En el segundo elaboro la serie de consideraciones teóricas que enmarcan mi interpretación de la ficción, partiendo de un bosquejo histórico descriptivo del concepto “memoria” para llegar a la caracterización de la potencial “alegoría de la memoria”, la cual describo como una variante de la “ficción de la memoria”. Finalmente, en el tercero pongo sobre la mesa mi reflexión alrededor de la novela, dividida en dos partes, al inicio analizo las estructuras narrativas partiendo del supuesto de que *LCyLP* es una ficción de la memoria⁷, para después desplegar una sistematización en términos de la representación contingente de una cultura del recuerdo mediante una lectura alegórica.

Finalmente, durante el abordaje de dichas consideraciones el lector deberá tener en cuenta que no rastreo las condiciones de la memoria como tal en la ficción, sino las propias de su representación literaria.

⁷ Para el análisis estructural retomo la propuesta narratológica presente en: Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México y Siglo XXI editores, 2014).

CAPÍTULO 1. DEL LEONCIO PRADO A LA CIUDAD: LA CONSTRUCCIÓN DE UNA ALEGORÍA

We´re burnin´ down the highway skyline
on the back of a hurricane
that started turnin´
when you were young.

“When you were young”, THE KILLERS

La ciudad y los perros sigue en orden de publicación a un compendio de relatos titulado *Los Jefes* (1961)¹; aparece en el año de 1963 tras el quiebre, ligado a la publicación de *Pedro Páramo* de Juan Rulfo (1953), entre la “novela tradicional hispanoamericana” y la “nueva novela hispanoamericana”, actitud más bien poética propuesta por los escritores de la época para buscar un tránsito en la representación de una temática definitoria del entorno local mediante al uso de una forma más universal, provocando un evidente movimiento desde la historia y la sociología, como discursos que inspiran e influyen en la producción literaria, hacia la integración de diversos mitos de origen².

Pero esta ruptura no es el único factor a considerar como motivación en la escritura de *LCyLP*. La formación de Vargas Llosa lo llevó a convivir con tradiciones culturales distintas a la latinoamericana, las cuales generaron ecos en la obra del peruano, sobre todo los modernismos francés y anglosajón. Las influencias exteriores se reducen con consistencia a las siguientes fuentes: Flaubert, de quien retoma la profesionalización de la escritura; Faulkner como inspirador en la búsqueda de nuevas técnicas y formas narrativas; Sartre como núcleo de reflexión existencialista;

¹ Anterior a la publicación de estos libros, Mario Vargas Llosa publicó relatos y artículos en distintos periódicos, suplementos y revistas.

² Víctor García de la Concha, “Una novela en círculo”, en *La ciudad y los perros*, de Mario Vargas Llosa (Roma: Alfaguara, RAE, ASALE, 2012), LXII. Para la concepción de “nueva novela hispanoamericana”, véase: Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana* (Ciudad de México: Joaquín Mortiz, 1969). Si se quiere revisar una perspectiva sobre los discursos que conviven e influyen en la narrativa latinoamericana y la manera en que lo hacen, elaborada desde la historia de la literatura y un método crítico sólido, se recomienda: Roberto González Echevarría, *Mito y archivo. Una teoría de la literatura latinoamericana*, trad. Virginia Aguirre Muñoz, 2a ed. (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2011).

y el papel de las novelas de caballerías como núcleo de originalidad, ya que retoma la necesidad de renovación debido a la inutilidad relativa y momentánea de determinada forma literaria³.

Por otra parte, la narrativa vargasllosiana tiende a presentar un “*impulso totalizador*, ese ahora famoso esfuerzo por conseguir la *novela total* o una novela abrazando la *realidad total*”⁴; es decir, sus relatos muestran una construcción que parte del presupuesto de la integración de todos los valores del ser humano y su entorno, limitados siempre por la realidad como muestra de sentido en miras a una construcción universal, pues:

en esta [la novela total] se apela a la representación de un mundo completo, cuantificado por el arbitrio del autor, quien como testafierro Dios, destaca tanto los conflictos psicológicos y emocionales de cada individuo/personaje, como los sociopolíticos y gregarios de su contexto (generalmente de índole urbana), para redimensionarlos en una realidad ficticia tan vasta y compleja que rivaliza con la real y común a todos, a tal grado que se agota en sí misma⁵.

El texto opera como una síntesis de la historia y del ser gracias al hallazgo de su esencia y su manifestación utilizando la escritura⁶. Asimismo, es necesario identificar que “la verdad ficticia (por lo menos la generada por una novela total) tiene el poder de mostrar contextos ideológicos como ficciones mismas”⁷; es decir, la novela no sólo corresponde a la representación como un producto total de la realidad en la que surge o a la que se asemeja, sino también de las redes de sentido que la sostienen. Sin embargo, esta pretensión es imposible, pues se trata de un efecto de sentido, en el que la selección de elementos de la presunta universalidad emana de la valoración ético-política

³ Un amplio abordaje de la estructura y recursos narrativos de Mario Vargas Llosa se puede encontrar en: Néstor Tenorio Requejo, “Asedios a la narrativa y a la trayectoria ideológica de Mario Vargas Llosa”, *Umbral. Revista de educación, cultura y sociedad* 3, núm. 5 (2003): 147–53; Raymond Williams, *Vargas Llosa: otra historia de un deicidio* (Ciudad de México: Taurus, 2001); David Sobrevilla, “Las concepciones novelísticas de Mario Vargas Llosa”, en *Mario Vargas Llosa y la crítica peruana*, ed. Miguel Ángel Rodríguez (Lima: Universidad Ricardo Palma, 2011), 401–57; Jorge Edwards, “Comienzos franceses”, *Estudios públicos*, núm. 122 (2011): 15–24; José Luis Martín, *La narrativa de Vargas Llosa* (Madrid: Gredos, 1974); Helena Establier, *Mario Vargas Llosa y el nuevo arte de hacer novelas* (Alicante: Universidad de Alicante, 1998); entre los más prominentes.

⁴ Robert Brody, “Mario Vargas Llosa and the Totalization Impulse”, *Texas Studies in Literature and Language* 19, núm. 4 (1977): 515. Conservo las cursivas del original. Todas las traducciones de fuentes en otros idiomas son mías.

⁵ Pablo Aftab Gálvez Gutiérrez, “Perficción: la dualidad totalizadora en *Palinuro de México* de Fernando del Paso” (Tesis de grado, Universidad Nacional Autónoma de México, 2018), 23.

⁶ Si bien la crítica ha preferido ver en LCyLP una producción total a secas, otra vertiente se ha pronunciado a favor de identificar la novela como una elaboración en términos negativos de esa totalidad; no comparto esta postura, sin embargo, es prudente mencionar la variante de la estética negativa; véase: José Morales Saravia, “*Aithesis* en el realismo crítico de *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa”, *Revista chilena de literatura*, núm. 80 (2011): 87–115.

⁷ Ricardo Gutiérrez Mouat, “Vargas Llosa’s Poetics of the Novel and Camus’s *Revel*”, *World Literature Today* 67, núm. 2 (1993): 83.

del creador; derivando en que la “novela total” en realidad no totaliza, sino que muestra un afán totalizador, con las exclusiones y sesgos que ello implica.

Sumado a lo anterior, la novela surge en un tiempo de “transición en la historia del Perú durante el cual la llegada masiva del indio a las grandes ciudades elimina una de las razones del indigenismo”⁸. El texto de Vargas Llosa no sólo se aleja de la novela tradicional hispanoamericana a través de las técnicas de la nueva novela y el impulso de totalización, sino que también se separa del indigenismo, integrándose a una serie de narrativas urbanas, en las que hay cabida para representar una gran pluralidad social que, sin embargo, se cancela mediante los modelos narrativos de selección universalizante del escritor peruano. Dicha pluralidad se asocia con la heterogeneidad de orígenes de los alumnos del Leoncio Prado, proveyendo al relato de uno de sus motivos principales: la posibilidad de funcionar como una representación que juegue con la dupla macrocosmos-microcosmos.

A lo largo de este capítulo presento una revisión de lecturas relacionadas con el énfasis alegórico que ha tenido la novela, con el fin de establecer una serie de parámetros útiles para el tratamiento de la alegoría de la memoria; así como la revisión de interpretaciones previas que permitan direccionar mejor la mía, rescatando sobre todo aquellas que refieren a la construcción del héroe al interior del texto, al igual que las que caracterizan al universo diegético construido en el relato como uno marcado por la violencia.

HABITAR UN ESPACIO: INTEGRACIÓN DE GRUPOS Y CRECIMIENTO

El mundo narrado en *LCyLP* se encuentra regido por varones guiados por la premisa de que ser hombre es una forma de combate legítimo para reapropiarse de algo que se perdió desde el nacimiento: el control sobre la realidad. Los hombres se elaboran como sujetos llenos y movidos por su voluntad, frente a las mujeres, seres vacíos y sin capacidad para decidir, reducidos a participar en pasajes significativos orientados a la realización plena de los sujetos masculinos, lo que delata que en la novela los únicos con derecho a formar grupos y a crecer son los varones.

Para cumplir con la formación de un hombre ideal, se envía a los jóvenes al espacio Leoncio Prado, colegio donde la meta es convertirlos en un prototipo de varón que enaltezca los valores

⁸ Efrain Kristal, “Del indigenismo a la narrativa urbana en el Perú”, *Revista de crítica literaria latinoamericana*, núm. 27 (1988): 58.

heroicos de un digno hijo de la patria peruana⁹. Esta masculinidad, que se enseña¹⁰, se trata de un prototipo hegemónico que resulta en la legitimación de la condición propia del varón, ya que “a cambio de unos años de prueba en el centro, los alumnos accederán a la capacidad que les permitirá desenvolverse como adultos”¹¹. El colegio forma hombres para introducirlos al mundo como individuos funcionales que cumplan la exigencia de su hombría y sirvan a la sociedad andina. Lo anterior mediante un modelo dual: la figura a imitar la cual se levanta sobre los educandos, es decir, Leoncio Prado, héroe de guerra¹²; y el mejor de la clase, o sea el mejor joven, el superior y, por lo tanto, el más parecido al molde por lo cual debe ser seguido por sus iguales¹³. Este *primus inter pares* se trata del Jaguar, personaje aparentemente antagónico que controla las relaciones entre compañeros en el colegio y se asume como el mejor formado por su capacidad de lucha semejante a la de Leoncio Prado, aunque en un sentido negativo.

De esta suerte, hay una ruta de hombría que se emprende cuando se ha roto un pacto con un ser femenino que con anterioridad regía el mundo del individuo en formación para entrar en una realidad masculina¹⁴. La novela muestra dos etapas de crecimiento: la anterior al Leoncio Prado, regida por leyes femeninas, el mundo de la infancia donde la feminidad protege los símbolos de la niñez; y la del colegio militar, una realidad comandada por hombres donde se defienden los modelos de masculinidad vigentes. Cabe destacar que el ingreso a la segunda realidad ocurre

⁹ Parto de la idea de Joel Hancock, “Animalization and Chiaroscuro Techniques: Descriptive Language in *La ciudad y los perros*”, *Latin American Literary Review* 4, núm. 7 (1975): 37–9.

¹⁰ Existen dos núcleos formativos principales para los actantes de la novela, el primero se trata de la familia donde se implantan los primeros modelos de conducta y donde se deberían establecer los valores que impedirían caer en el exceso; sin embargo, fracasa en apariencia. El segundo se trata de la escuela, lugar donde se inculcan los valores relativos a la ciudadanía. Ahora bien, como nos lo revelan las páginas de *LCyLP* el modelo que se enseña es disfuncional, pues no se ciñe a ningún programa democrático occidental útil; la crítica explica que el fracaso de este segundo espacio es consecuencia directa de la primera formación, porque ambos núcleos deberían funcionar como puentes con comunicación y acción conjunta para educar: Guadalupe Nettel, “El hombre en cautiverio. Modelos de masculinidad en *Los cachorros* y *La ciudad y los perros*”, *Estudios públicos*, núm. 122 (2011): 80–82. Sin embargo, es preciso señalar que el aparente fracaso identificado por Nettel en realidad es el éxito del modelo educativo, puesto que el programa que rige a la sociedad representada es el propio de una dictadura militar, no el de la democracia liberal; el fracaso que opera en la novela sería más bien en el sentido de que el sistema perpetuado impide a la comunidad peruana integrarse a los valores universales del mundo moderno.

¹¹ Francisco Martínez-Hoyos, “La fábrica de machos en *La ciudad y los perros*”, *La colmena*, núm. 85 (2015): 22.

¹² Hablo del Leoncio Prado histórico que nació en 1853 y murió en 1883. Participó en diversas guerras, incluyendo la del Pacífico, papel al que le debe el mito que se fundó a su alrededor, el cual incluye haber dado la orden de disparar al pelotón de fusilamiento que le apuntaba, haciéndose su propio ejecutor.

¹³ Camila Muñoz Parietti, “Adolescencia dolorosa: representación literaria y masculinidad en *Los inocentes* de Oswaldo Reynoso y *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa” (Tesis de postgrado, Universidad de Chile, 2014), 53.

¹⁴ Sharon Magnarelli, “*La ciudad y los perros*: Women and Language”, *Hispania* 64, núm. 2 (1981): 215–17.

por obra de las mujeres: cuando ellas identifican que el niño ya no pertenece al contexto que regulan, lo entregan a la masculinidad como parte de un proceso de maduración. Dicha situación se ejemplifica en el papel de la madre de Arana —joven que creció en compañía de su madre y su tía, ingresó al internado para huir de la violencia de su hogar y murió en condiciones misteriosas—: mujer abandonada que crio a su hijo con ayuda de su familia en Chiclayo y tras varios años reestablece su relación con el padre del niño, integrando una supuesta familia controlada por medio de la violencia. Por otra parte, la situación también ocurre con la esposa del padrino del Jaguar, personaje femenino de la clase media de comerciantes limeños quien aprovechando las ausencias de su marido se da a la tarea de seducir a su ahijado, provocando que éste la chantajee después con el fin de escapar de ella.

En *LCyLP* la hombría plena se consigue a través de la ruptura con la feminidad: “Arana vivía con su madre y su tía que lo mimaban y le ponían ropa de mujer, creándole una pasividad y un temor femenino ante los otros muchachos”¹⁵. Es decir, las mujeres se encuentran incapacitadas simbólica y prácticamente para criar hombres de la “manera correcta” tras superar la niñez, por lo que no pueden ser parte de su transición a la adultez. Los personajes femeninos se ven obligados a enviar a sus hijos al espacio de formación para que crezcan y se hagan hombres, permitiéndoles regresar como los varones de sus propias mujeres.

El universo en la novela es uno de aprendizaje, pero en él la educación ha sido corrompida desde su base. Críticos como Alcibíades Policarpo han señalado que hay un héroe¹⁶ que no crece, sino que se degrada, llegando a la adultez como un sujeto en estado de indiferencia. La inversión en el crecimiento es hallada por el crítico similar a la de la picaresca, pues se basa en la incapacidad del mundo para generar experiencias y aprendizajes significativos, sumada a la incompatibilidad de los grupos en los que se desarrolla el sujeto al prepararlo para integrarse a círculos sociales superiores¹⁷.

¹⁵ Alcibíades Policarpo, “Situaciones y aspectos enajenantes en la novela *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa”, *Creación artística y literaria* 13, núm. 1 (2011): 87.

¹⁶ A lo largo de este primer capítulo, se debe tomar en cuenta que cuando refiero a la figura del héroe hablo particularmente de los personajes de Alberto y el Jaguar, puesto que la crítica constantemente los ha señalado como tales. De igual manera, refuerzo la identificación en que para Lukács los “héroes novelescos” son aquellos que encuentran una identidad plena durante el tránsito del relato, proceso que articula a estos dos personajes.

¹⁷ Gustavo Correa, “El héroe de la picaresca y su influencia en la novela moderna española e hispanoamericana”, *THESAURUS* XXXII, núm. 1 (1977): 75.

LCyLP es una de las novelas de adolescencia más importantes de América Latina, en la que se construye una juventud incrustada dentro de un sistema educativo corrupto el cual condena el potencial crecimiento de los niños desde el intento de formarlos¹⁸, cancelando las propiedades del *Bildungsroman*. En *LCyLP* vamos tras los retazos de un hombre potencial no realizado y del cual queda menos que un ser semifuncional inscrito de manera negativa en la sociedad que reconocerá su aprendizaje degradado y lo reproducirá durante generaciones. Así, el héroe, es decir la figura que se asocia tanto en el Jaguar como en el Poeta, corresponde a una forma del fracaso, pues se demuestra la incapacidad del espacio formador para darle al educado las características que habrían de servirle para enfrentarse “correctamente” al mundo. A la par, el contexto se reduce a ser un espacio estéril para la maduración, lo que “conduce a los héroes vargasllosianos a la alienación y al fracaso”¹⁹.

Encuentro en esta visión un sesgo importante: la educación, a pesar de parecer no idónea en el mundo democrático occidental del siglo XX, es funcional en el contexto de aparición, permitiendo formar individuos integrados de manera útil en la sociedad que los educó. Basta ver la realización del Poeta y el Jaguar al volver al mundo después de su estadía en el Leoncio Prado para verificarlo. No considero que haya un fracaso del modelo en un sentido estricto; intuyo, más bien, que la comunidad peruana representada condiciona el crecimiento. La frustración de la educación se debe a la sociedad instructora: el intento de la comunidad por asimilar los valores propios de la modernidad global ha significado la negación de la democracia occidental, puesto que los medios son los del autoritarismo encarnado en los militares, demostrando que si bien la integración de la ciudadanía es óptima para la sociedad productora, no lo es para el mundo moderno. Así, una forma como el *Bildungsroman*, tomando en cuenta su propuesta clásica enmarcada dentro del humanismo alemán, es particular, o incluso imposible en el contexto vargasllosiano, puesto que las condiciones de enunciación en América Latina impiden un crecimiento similar al europeo del siglo XIX.

El Colegio Leoncio Prado se organiza en torno a la construcción del héroe homónimo como figura máxima de la escuela limeña. Este héroe de guerra, al que la narrativa de la institución coloca como una figura monolítica, sirve como propuesta de deber ser para los alumnos que se

¹⁸ Efrain Kristal, *Temptation or the Word. The Novels of Mario Vargas Llosa* (Nashville: Vanderbilt University Press, 1998), 32.

¹⁹ Román Soto, “Fracaso y desengaño: héroes, aprendizaje y confrontación en *La ciudad y los perros* y *Conversación en La Catedral*”, *Chasqui* 19, núm. 2 (1990): 68.

matriculan en este internado. Dicho militar se convierte en el modelo de imitación en el que la consecución ideal de la educación debería derivar. Es importante reconocer que la construcción de este héroe, que proviene de un evento bélico que acarreó consecuencias en la organización territorial y política del Perú, corresponde al trazo de un sujeto épico.

Al repasar a los personajes de la novela, identifico que su acceso al heroísmo, más allá de la imitación o no de Leoncio Prado, se da en el momento en que reconocen la injusticia cometida, sea cual sea su orden, y se alistan para obrar bajo las mismas normas que provocaron el agravio para hacer algo al respecto. Los héroes en apariencia se degradan, ya que no encuentran una salida digna para enfrentarse con el mundo. Ejemplo de ello es lo que ocurre con Alberto cuando se ve aplastado por las reglas de restitución bajo las que decidió jugar al buscar justicia para su amigo, el Esclavo²⁰. A la par, esta supuesta inversión de la figura del héroe es la que permite identificar al Jaguar como el personaje absoluto de la novela, pues su dominio no sólo se limita al ejercicio y abuso del poder, sino también al heroísmo, ya que en imitación de Leoncio Prado, hacia el final de la novela, da a las autoridades del colegio la orden simbólica de ajusticiarlo.

Pese a que la crítica haya señalado una paulatina degradación de la figura heroica e incluso su exterminio²¹, identifico la presencia de un héroe novelesco, el cual no se distingue por su temeridad, sino por la búsqueda constante que lo conduce a forjar una esencia propia alejada del deber ser programático en el que lo ubica la trama²². Por lo tanto, es posible identificar dos héroes en la novela: el Jaguar y Alberto, puesto que logran encontrar una identidad plena al final de la narración; proceso reconocible en su reintegración como adultos a la sociedad limeña tras su paso por la escuela.

El código del héroe que se exalta en el relato se relaciona con la lealtad porque sirve como condición de base para poseer una moral aceptable y a partir de ella se establece un vínculo social funcional con el grupo²³. De esta manera, los sujetos con mejor valor relativo dentro de la comu-

²⁰ Es posible leer a Alberto como una representación de la escritura dentro de la novela, de manera que se elabora como el papel del texto autónomo dentro de *LCyLP*, convirtiéndolo en un héroe textual, en el sentido más amplio de la palabra; para las líneas generales que elaboran esta interpretación, véase: Enrique Pupo-Walker, “La problematización del discurso en textos de Mario Vargas Llosa y Ricardo Doménech”, *Revista iberoamericana* XLVII, núm. 116–117 (1981): 77.

²¹ Atribuyo esto a que varias de las lecturas alrededor de *LCyLP* parten del supuesto de la influencia de las novelas de caballerías en la construcción del relato, provocando que la heroicidad esperada sea equivalente a la presente en los textos que le sirvieron como antecedente.

²² György Lukács, *Teoría de la novela*, trad. José Francisco Yvars (Ciudad de México: Debolsillo, 2018), 94 y 118.

²³ Alonso Cueto, “*La ciudad y los perros*: El itinerario moral”, en *Congreso internacional “El canon del Boom” (La ciudad y los perros: El itinerario moral*, España: Universidad de Alicante, Biblioteca virtual Cervantes, 2013), 4.

nidad y una situación más favorable son aquellos apegados a la lealtad incondicional y que modifican el entorno con sus reglas y a su conveniencia. En cambio, los sujetos que incumplan esta responsabilidad serán castigados e incluso borrados del mundo de símbolos para reestablecer el orden, pues la subversión que realizan para reapoderarse del entorno que los oprime se encuentra invalidada por el marco ético al interior del Leoncio Prado, tal como se observa en las salidas de Arana y Cava del mundo diegético.

Derivado de la lealtad y la violencia como medios de consolidación social, la sociedad en la que se insertan estos hombres en formación se organiza a partir de jerarquías propias de la institución militar²⁴; por lo que la obediencia y el castigo se traducen en elementos primarios para la configuración del mundo simbólico. Así, el poder es el elemento que estructura y desconfigura la narración, siendo el principal gestor en la integración de grupos. Este poder adquiere corporalidad en *LCyLP*, es decir, se personifica en quien establece las reglas y garantiza su cumplimiento²⁵.

Los cadetes juegan un papel funcional en la corporalidad del poder: el Jaguar es el centro del sistema, aquél que impone las normas, siendo quien exige el cumplimiento de sus misivas. El Poeta funciona como un personaje ambiguo conoedor sistema, dándole ventaja sobre él y ayudándolo a conseguir sus metas, sin recurrir a abusos, estableciendo la función social de la letra. En cambio, el cadete Arana, el Esclavo, se trata de un ser indefenso que recibe la realidad sin modificarla o adaptarse a ella, convirtiéndose en el elemento débil del círculo de poder. Asimismo, es posible identificar en estos comportamientos al interior de la hegemonía que si bien la masculinidad se enseña bajo premisas claras como mencioné antes, hay diferentes formas de realización, algunas que conllevan la apropiación con la violencia, otras que mediante la astucia impiden la anulación de las cualidades del sujeto, y las últimas que por su pasividad son disfuncionales dentro del sistema.

El poder se relaciona con el conocimiento en *LCyLP*. Ejemplo de ello es la figura de los impostores, pues la verdadera condición de los sujetos, sus historias y motivaciones se ocultan de manera constante por intereses propios del campo de enunciación donde se presentan. Hay metas pertenecientes a la sociedad en la que se desarrollan los personajes que los obligan a enmascararse para habitar el espacio sin que sufran consecuencias negativas, sobreviviendo a él. El hecho de

²⁴ Si se requiere de una visión completa del papel de los militares en la obra vargasllosiana, véase: Joseph Sommers, "Literatura e ideología: el militarismo en las novelas de Mario Vargas Llosa", *Revista de crítica literaria latinoamericana*, núm. 2 (1975): 87-112.

²⁵ Cueto, "La ciudad y los perros: El itinerario moral", 6.

desenvolverse en dos campos éticos: en el de la acción y en el de la pasividad, relacionados con las esferas públicas y privadas, abre paso a que los sujetos sean en esencia desconocidos porque en un sitio adoptan una conducta y en otro, otra. De esta suerte, adquieren poder al ocultar sus verdaderas aspiraciones, al pasar desapercibidos cuando cumplen las expectativas de la realidad simbólica que se levanta frente a ellos²⁶.

Consecuencia de este ocultamiento es que la palabra, sobre todo la escrita, sea un ejercicio de dominio relacionado con la permanencia y la legalidad. El ejercicio de la palabra es un asunto de poder, siendo su expresión máxima el hecho de nombrar, sin pasar por alto que esta acción genera elementos temáticos de significación a la par que construye estructuras en las que el sustantivo define y opera dentro de una relación jerárquica²⁷. La asignación de nombres y apodos revela la condición de los participantes en las dinámicas de los grupos a los que pertenecen. Los apodos, en la mayoría de los casos, son impuestos, asignando una función específica en el sistema; sin embargo, hay un individuo que se resiste y elige su nombre, apropiándose de un rol elevado dentro de la comunidad, el Jaguar. Así, la asignación de apodos se encuentra motivada y ninguno de ellos es gratuito, ya que responden a un proceso simbólico de bautizo desacralizado y de ejercicio de poder.

Ahora bien, la fortaleza de las palabras no se restringe a nombrar el mundo. En cuanto a la escritura, representada por Alberto, tiene dos formas de realización en función del poder: la de poner la letra al servicio de alguien, ejemplificada en la venta de novelitas e historias eróticas a los otros cadetes, otorgándole poder en la realidad narrada; y la que se relaciona con el potencial de denuncia que pueden tener al utilizarse contra la institución que se niega a reconocer las verdaderas circunstancias de la muerte de Arana. La escritura permite al Poeta posicionarse dentro del grupo y ejercer un sitio de privilegio en él, desde el que no comete abusos, al tiempo que no es víctima de agravios.

El poder individual no es el único que se dibuja en la novela, hay una integración definida como la suma de ellos: el de un grupo. La adolescencia es una etapa formativa marcada, incluso más que otras etapas vitales, por la importancia de una comunidad como núcleo, ya que entre los miembros del contingente se cultivan valores como la lealtad y condiciones necesarias para el desarrollo integral del sujeto como la identificación con el otro. En *LCyLP*, donde los espacios

²⁶ *Ibid.*, 5.

²⁷ Roy A. Kerr, "Names, Nicknames, and the Naming Process in Mario Vargas Llosa's Fiction", *South Atlantic Review* 52, núm. 1 (1987): 87.

parecen limitados por la violencia, el pertenecer a un grupo de pares se manifiesta como una reapropiación de lo público. En tales condiciones aparece el Círculo como una comunidad que establece sus propias reglas y juega dentro de sus propios esquemas simbólicos²⁸. Este grupo de cadetes, que debieron ser perros y que no lo fueron debido al fuerte sentido de comunidad que desarrollaron, se levanta en el colegio como una hermandad que convive con otros grupos y se enfrenta a ellos. De esta forma, se vuelve claro que el poder no es un asunto individual, sino una función colectiva en los sentidos de reapropiación y de fundación que se requieren frente a los espacios represivos²⁹.

No obstante, una vez introducida la noción de este conjunto capaz de institucionalizar el poder y de reunir individuos bajo la bandera de amasar grandes cantidades de fortaleza, se debe considerar que la asociación se trata de una fraternidad donde operan sus propios códigos simbólicos resultando en una serie de ritos y reglas que deben de seguirse si se quiere formar parte de esta unidad protectora de sí, utilizando como piedra angular la lealtad. Para su supervivencia una sociedad como ésta no puede ser abierta. De ahí que el Círculo exista en dos momentos, uno como un conjunto público y uno con selección operativa de sus miembros³⁰; de esta manera, el poder del Círculo se autoprotege al limitar la entrada y seleccionar a sus integrantes.

Por otra parte, el ejercicio indiscriminado de poder se vale del “miedo [que] es usado como arma por todo grupo de poder que teme perder dicho poder”³¹. De tal suerte que el gestor del contrato que permite las jerarquías y abusos en la narración es uno: el miedo. Este temor es el principio del contrato entre líderes y subordinados, pues dirige las acciones encaminadas a legitimar las jerarquías, aunque sea por medios atroces, pues el control es frágil; de esta manera, la violencia se encumbra como el elemento que conduce las relaciones humanas dentro del internado.

²⁸ La comunidad del Círculo puede ser leída desde dos puntos de vista: a) en el que se trata de una prolongación de los códigos de poder derivados de los militares del Leoncio Prado, y b) uno en el que funciona como una forma autónoma de dominio que se opone al hegemónico, el de los militares, instaurando un nuevo orden que, también, se encuentra condenado porque su misión es sólo la retribución y no la justicia: Ludy Sanabria, “Los impostores del poder en *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa”, *Revista de estudios literarios*, núm. 47 (2011), <http://webs.es/info/especulo/numero47/ciuperro.html>.

²⁹ Muñoz Parietti, “Adolescencia dolorosa: representación literaria y masculinidad en *Los inocentes* de Oswaldo Reynoso y *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa”, 29–30.

³⁰ Nettel, “El hombre en cautiverio. Modelos de masculinidad en *Los cachorros* y *La ciudad y los perros*”, 83–85.

³¹ Cristián Montes, “El imaginario perruno en *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa”, *Revista chilena de literatura*, núm. 80 (2011): 69.

LA REALIDAD FRAGMENTARIA: VIOLENCIA AL INTERIOR DE LA NARRACIÓN

Hogfeldt³² ha señalado que en *LCyLP* la violencia se asocia con la fortaleza; es decir, su ejercicio se da desde una posición de fuerza, la cual aumenta como resultado de la violencia puesta en marcha³³. Sirva de ejemplo el Jaguar, quien en un primer contacto con el colegio se niega a ser un perro, ejecutando un acto con el que demuestra su temeridad. Después utilizará la fuerza conseguida para efectuar otras hazañas, las cuales lo elevarán sobre sus compañeros, colocándolo como cabecilla. Sin embargo, él no es el único personaje que exhibe fortaleza en la novela. Hay otra variante, encarnada en el Poeta, la cual es mental y no busca la acumulación de poder para sustentar una posición, sino para garantizar no ser parte de ningún conflicto. Es así como el Jaguar es fuerte por su capacidad para mantenerse como una roca frente al resto y Alberto lo es por su facilidad para evitar que la situación lo devore.

Ahora bien, el ejercicio de la violencia no se limita a la acumulación de poder, sino que también es un medio para conseguir honor. Mediante la transgresión, los personajes logran reencontrarse y dominar el entorno. La restauración del honor por medio de la violencia funciona como un medio para alcanzar la hombría, la cual se reduce a una construcción metafórica de valor exterior³⁴.

El espacio que valida el honor y la hombría es una academia militar que al ser una institución castrense altamente hermética obliga al sujeto a dislocarse en dos esferas, una pública y una privada, la primera corresponde a las metas sociales vertidas en los programas que sostienen al Colegio, y la segunda al mundo interior de los personajes. En la novela se presenta “un contraste entre manifestaciones de honor públicas y privadas”³⁵; en otras palabras, las acciones y la reflexión en voz alta sobre las condiciones de defensa de la honra no corresponden a las concepciones primarias de los actantes. Por ejemplo, la actitud del Jaguar frente a los acontecimientos y su forma de obrar es continuamente contradictoria en relación con su reflexión interna y metas autoimpues-

³² Véase: Cornelia Hogfeldt, “La ley del más fuerte. El concepto de fortaleza en *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa” (Tesis de grado, Universidad de Lunds, 2015).

³³ Se debe considerar que la aceptación y el uso de métodos violentos implica la participación y continuación de un sistema específico. Además, la violencia que en principio iba encaminada a ejercer poder ha contaminado la totalidad de la vida de los participantes de su proceso, invadiendo hasta sus más íntimos terrenos personales. Este grado de penetración logra que se garantice el orden simbólico que mantiene atados a los cadetes y a los otros personajes. Véase: Judith A. Payne, “Anima Rejection and Systemic Violence in *La ciudad y los perros*”, *Chasqui* 20, núm. 1 (1991): 43–49.

³⁴ Joseph A. Feustle Jr., “Mario Vargas Llosa: a Labyrinth of Solitude”, *Texas Studies in Literature and Language* 19, núm. 4 (1977): 526.

³⁵ Mary Davis, “*Dress Gray* y *La ciudad y los perros*: el laberinto del honor”, *Revista iberoamericana* XLVII, núm. 116–117 (1981): 118.

tas que se ven aplastadas por factores externos que replican la crudeza del espacio para formar a los jóvenes.

La incompatibilidad entre las motivaciones de los personajes y las acciones que emprenden en busca de conseguir honor delatan una condición fundamental de la novela: no existe un honor como tal, sino una falsificación de éste consolidada a través de la violencia, ya que así no se cuestionará la honra obtenida. Existe una disputa constante entre el honor interior, silenciado por la incapacidad del espacio simbólico para recibirlo y procurarlo, y el honor exterior que debe probarse para alcanzar una posición de relativa comodidad en el entorno.

El desarrollo de las cualidades y programas interiores de los personajes son aplastados por la violencia del entorno en que se inscriben, volviéndolos seres rabiosos que se valen de artimañas poco apreciables para conseguir su honra. La falsificación del honor se refuerza si la obra muestra un esquema de desmoralización en el cual el contacto con el mundo conduce al sujeto a un estado en que desde la degradación social reelabora su código ético, volviendo el sentido del honor una moral inestable y que requiere de constantes reafirmaciones, cuyo ejemplo más representativo es el asesinato del Esclavo por una deuda entre pares.

Ahora bien, esta situación deriva en un laberinto³⁶, pues el trasfondo no es consistente con la elaboración exterior, creando una especie de espejismo, en el que la defensa del valor del sujeto oscila entre la inacción que resulta en manipulación y la acción que provoca la violencia como medio de reapropiación de la voluntad y defensa de la honra. En este juego interviene el desconocimiento de la postura sobre la que se articulan las acciones para salvaguardar el honor, es así como las elecciones se realizan, pero condenan su matiz de voluntad porque se efectúan desde la ignorancia. La novela evidencia cierta enajenación del yo y sus potencialidades, situación que se soluciona con la asunción de responsabilidad en la medida en que se crece; completando el laberinto porque se ha logrado la restitución, aunque signifique la condena misma del honor.

Las consecuencias violentas de la responsabilidad se refuerzan al considerar al mal como un elemento más en el juego para ocultar o tergiversar el honor verdadero³⁷, pues “Vargas Llosa se niega a limitar el mal a una sola persona o a un solo lugar; es presentado más bien como una

³⁶ *Ibíd.*, 123.

³⁷ Esta apertura al mal y otros elementos que se consideran mundanos e incapaces de formar parte de una doctrina correcta pasan a convertirse en integradores de las redes simbólicas que sostienen la realidad en *LCyLP* debido a que ha habido una serie de alienaciones que han invertido y pervertido las máximas de la sociedad funcional: Policarpo, “Situaciones y aspectos enajenantes en la novela *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa”.

desazón moral constante, radicada en el fondo del ser³⁸. De esta manera, el mal se convierte en una forma de descentralizar la base del honor, para llevarlo a un territorio donde se niega su salvaguarda basada en la dignidad y la justicia, abriendo un abanico de métodos no ideales para conseguirlo a plenitud. De esta forma, los actos denigrantes cometidos por los personajes a lo largo de la historia no son fines, sino medios para alcanzar la promesa de la violencia: el control.

En este punto resulta importante hacer evidente que los personajes vargasllosianos presentan elementos asociados a dualidades que surgen a partir de sus nombres. Cada sujeto es en un contexto específico dependiendo de cómo lo llaman; lo que permite establecer un juego de máscaras en el que nadie sabe más del otro de lo que éste quiere que se sepa³⁹. El camuflaje y la regulación de información abren la brecha a detentar un control mayor sobre los otros, pues los actos violentos parecerán brotes espontáneos no asociables a causas eficientes, lo que derivará en la formación de una leyenda alrededor de quien ejerce la violencia, protegiendo sus acciones de cualquier juicio al convertirlas en eventos siempre sorprendidos.

La ciudad y sus perros serán regidos por aquél cuya historia se desconoce, aquél cuyo nombre ni siquiera se menciona porque, como recompensa por la violencia ejercida, ha quedado vetado, se ha hecho un tabú. Así, el Jaguar, al ocultar su apelativo y su historia, se convierte en el amo del Leoncio Prado. De esta suerte, la violencia en *LCyLP* funciona como elemento articulador de la sociedad que se representa, en la que el encierro en el espacio simbólico del colegio militar se trata de un mecanismo de control social. El mundo que recrea Vargas Llosa es uno en el que la apariencia se construye a través de la violencia, uno donde el ejercicio indiscriminado de calamidades eleva la calidad social y permite el control del entorno⁴⁰.

Por otra parte, las condiciones sobre las que se articula la violencia en la novela delatan que no se limita a un actuar indiscriminado, sino que se concibe como una práctica ritual con el fin de conservar las posiciones de sentido en la sociedad representada. Los grupos sociales se unifican dentro de mecanismos específicos que establecen ritos para evitar la pérdida de su orden. El medio más elevado en el texto vargasllosiano es el sacrificio, que desde sus primeras apariciones

³⁸ Davis, "Dress Gray y *La ciudad y los perros*: el laberinto del honor", 125.

³⁹ Véase: Roy A. Kerr, "The Janus Mask: Hidden Identities and the Reader's Role in Mario Vargas Llosa's Early Fiction", *Chasqui* 13, núm. 1 (1983): 18-31.

⁴⁰ Se trata de un ejercicio doblemente indiscriminado: por un lado, lo es en el sentido vertical de la cabeza de la pirámide hacia quienes la sostienen; por otro, en el sentido horizontal, ya que los pares cometen violencia entre ellos, anulando la supuesta horizontalidad para convertirla en verticalidad.

en la vida social guarda cierto carácter religioso y se administra con violencia, es direccional y resulta en un acto purificador que reestablece el orden de los elementos que sufrieron una transgresión previa⁴¹. En la obra de Vargas Llosa el sacrificio se trata de un evento encaminado a reestablecer el orden cuando las leyes, enunciadas o no, se ven afectadas por la conducta de sus subordinados, siendo un hecho justificado y nunca una ejecución gratuita; toda ofrenda tiene una razón de ser. El sacrificio funciona como un gesto alegórico que refunda la realidad para regresarla a su estado primero en que no había muestras de caos, permitiendo a la comunidad evitar la violencia que se dirige hacia ella, garantizando su continuidad y evadiendo quiebres. Gracias a la muerte ritual de Ricardo Arana, quien es un *pharmakos*, es decir, un miembro de la comunidad cuya iniciación en ésta no se ha completado, razón por la cual no existe un lazo social significativo para asociar su muerte a un crimen⁴², se evita la aniquilación de la sociedad representada.

Esta lógica puede verse con claridad en *LCyLP* en el papel que juega el Esclavo al cometer un delito en contra del orden de signos imperante entre los estudiantes del Leoncio Prado. Dicha brecha en la realización ideal de los planes del Círculo abre la posibilidad al caos que, para ser eludido, reclama el castigo de aquél que lo invocó. De esta suerte, la muerte de Arana, además de tratarse de un asesinato, es un sacrificio, una muerte física con un trasfondo simbólico requerida para completar un ritual que regule la realidad y la restaure al estado anterior a su punto de quiebre. Asimismo, este asesinato funciona como una manera para restringir el tipo de ciudadano que puede integrarse a la nación peruana, puesto que niega la formación de cierto tipo de sujetos.

De estas consideraciones surge una pregunta importante: ¿por qué la violencia rige ese contexto? Una de las explicaciones que ha tenido mayor peso en la historia interpretativa de la novela es la relacionada con la alienación del sujeto en relación con su sociedad. La novela forma comunidades, ya sea de amigos, de escuela o de familia, las cuales se encuentran en un punto de quiebre, son incapaces de integrar un nosotros en términos positivos porque se han perdido los vínculos, en otras palabras, se ha llegado a un punto de alienación irreversible⁴³. La ruptura con los factores de unión entre el yo y el tú para formar el nosotros permite la entrada de la alienación

⁴¹ Juan Carlos Galdo, "Rituales sangrientos: poéticas y políticas del sacrificio en José María Arguedas y Mario Vargas Llosa", *Revista de crítica literaria latinoamericana*, núm. 65 (2007): 266.

⁴² Compárese con: René Girard, "El sacrificio", en *La violencia y lo sagrado*, trad. Joaquín Jordá (Barcelona, 1983), 9–45. Asimismo, es importante identificar que la narración articula progresivamente al cadete Ricardo Arana como una víctima propicia, reforzando su carácter de *pharmakos*; al no integrarlo a la comunidad y mantenerlo al margen lo convierte en un chivo expiatorio.

⁴³ Véase: Bert Bono Carrillo, "The Alienated Hero in Four Contemporary Spanish American Novels" (Tesis de postgrado, Universidad de Arizona, 1970).

como nueva regla en las relaciones sociales. La consolidación de este proceso deriva en el uso de la violencia como instrumento sostenedor del trato humano, de tal suerte que los vínculos subjetivos y emocionales se desvanecen para dar lugar a unos más pragmáticos y totalitarios que prefieren el control sobre la relación afectiva.

Si bien la concepción alrededor de la violencia como eje temático se ha explicado por la enajenación de los sujetos y su puesta en entornos que desatan la maldad ha sido una constante en la lectura de la novela, considero que se trata de una visión incompleta al contrastarla con la violencia analizada desde un punto institucional. En el entramado de *LCyLP* pienso que la violencia se presenta como un medio legítimo de organización, puesto que parte de las instituciones propias del Estado y su finalidad es prolongar su capacidad organizativa como parte del ejercicio institucional cuyo fin es garantizar el estado de derecho mediante la aplicación de violencia legítima⁴⁴. El relato recrea una sociedad donde la violencia dirige la vida, sin que sea un método falaz, sino uno válido y sistemáticamente propio para las comunidades representadas; tanto así que la ciudad junto con sus habitantes se cohesionan bajo estos valores sin que la ficción los expulse de los espacios simbólicos que recrea, más bien erradica a quienes no se ciñen a dichos programas.

De esta suerte, la novela muestra una serie de tensiones entre la realización de la violencia legítima, en tanto que emana de una formación institucional que pretende cohesionar la vida social y el impacto en los sujetos que pretenden amoldarse a dicho modelo de convivencia. De forma que si bien la violencia se concibe como una supuesta forma válida de organización impide el desarrollo pleno de los sujetos a los que se gobierna por medio de ella, obligándolos a adquirir distintos medios de supervivencia como la fuerza y su ejercicio indiscriminado por parte del Jaguar o la astucia del Poeta, quienes evitan gracias a estas herramientas correr destinos similares al de Arana, quien al permanecer pasivo frente a la violencia acaba consumido por ella. La novela revela que si bien las organizaciones estatales pueden hacer uso de la fuerza legítima, la recurrencia a ésta acaba por minar la organización pretendida, puesto que aliena a los sujetos.

COMO ES ARRIBA ES ABAJO: MICROCOSMOS Y ALEGORÍA

Retomo lo arriba dicho sobre el impulso totalizador: al construirse en *LCyLP* una representación integradora del interior del Leoncio Prado y sus afueras, es decir, la vida limeña, se formula un

⁴⁴ Compárese con: Walter Benjamin, “Para una crítica de la violencia”, en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, trad. Roberto Blatt (Madrid: Taurus, 2001), 23–45.

microcosmos⁴⁵, sitio donde convive lo que desde el punto de vista del autor compone al Perú, todas las clases, todas las vidas. De esta manera, la experiencia en el colegio y en Lima corresponde a una supuesta visión absoluta del microcosmos que se proyecta a manera de un macrocosmos en el espacio geográfico peruano.

El artificio puesto en marcha en el relato construye una representación totalizadora. El Leoncio Prado y Lima operan como la forma de sentido absoluto en relación con la sociedad peruana⁴⁶; aunque sólo sea universal en los términos que la ficción genera y no en los relacionados con su realidad contextual, puesto que el afán totalizador es más bien un sesgo de universalidad que excluye según los prejuicios del enunciador. En la narración colegio y ciudad forman una dupla inseparable, ambos elementos condicionan las interacciones, mostrando los prototipos de ser, accionar, reaccionar y estar en el espacio definido como Perú.

Ahora bien, la visión alegórica del texto se ancla en que el mundo se organiza geográfica y geoméricamente, desde las reglas de ubicación intramuros en el Leoncio Prado hasta los sitios donde viven los cadetes en Lima. De esta forma se puede afirmar la presencia de construcciones simbólicas debajo de la geografía real, las cuales tejen las relaciones entre individuos, y entre la ciudad, entendida como espacio, y sus habitantes⁴⁷. La ciudad condiciona la vida, pero no puede modificarse por sus huéspedes quienes refuerzan y legitiman la organización subyacente a la física; convirtiendo la novela en una metáfora, en un símbolo de la totalidad propuesta del espacio peruano.

La relación entre microcosmos y macrocosmos se trata de una alegoría⁴⁸, pues se considera que una generalidad se construye desde una particularidad y a la inversa, ya que la particularidad

⁴⁵ La ciudad se presenta como un espacio vacío sobre el que se elabora un escenario determinado por las interacciones en el Leoncio Prado; de la misma manera, este espacio tiene la capacidad de proyectarse en otro más grande: Colegio-Ciudad-País. Véase: Giovanna Minardi, “Lima en la obra de Julio Ramón Ribeyro y Mario Vargas Llosa”, *Hispanamérica*, núm. 119 (2011): 15–23.

⁴⁶ Hancock, “Animalization and Chiaroscuro Techniques: Descriptive Language in *La ciudad y los perros*”, 38.

⁴⁷ Minardi, “Lima en la obra de Julio Ramón Ribeyro y Mario Vargas Llosa”, 16.

⁴⁸ Propongo el texto como una alegoría porque realiza una operación de traslación de sentido por medio del código de lectura preferido, asimismo se puede identificar que el sentido secundario se desprende, además de por medio de la generalización, mediante significados secundarios mediante metáforas sostenidas, personificaciones y metonimias; finalmente prefiero esta categoría sobre otras, como la sinécdoque, puesto que la alegoría posee un potencial de lectura político, como puede observarse en obras de críticos como Doris Sommer y Fredric Jameson. De igual manera, es importante señalar que entiendo alegoría como la operación semántica desprendida de la operación en conjunto de distintas formas de sentido tales como la metonimia, la metáfora, el símbolo o la ironía, con las cuales se construye un significado secundario con relevancia dentro del campo de enunciación pública; asimismo, la alegoría se basa en dos operaciones, la escritura bajo la cual se oculta un sentido secundario delatado por el sentido primario y la lectura que busca el significado segundo según la implantación de un esquema interpretativo de carácter altamente simbólico;

no existe. Entonces, la *LCyLP*, a través del proceso de universales aristotélicos, establece la valoración macrocósmica, que elabora elementos de verdad superior gracias a la muestra de una verdad microcósmica, de la realidad menor⁴⁹. Es importante mencionar que el microcosmos muestra especial carga en los huecos narrativos, pues desde ellos se impulsa la noción total, ya que es posible incrustarles el significado trascendente⁵⁰. La ambigüedad se convierte en una condición primaria del microcosmos que afecta la constitución del macrocosmos sobre el que se proyecta.

Esta idea base de la alegoría se complementa al considerar que la “nueva novela hispanoamericana” surge en un momento en que se intentaba establecer una identidad cultural, que se consiguió a través de “dar voz a una realidad social y humana”⁵¹, por lo que era un producto literario que perseguía representar una pluralidad a través de vehículos capaces de contenerla. Esto, sumado al carácter social que distingue a la novela en América Latina, abre la puerta a intuir una serie de redes de símbolos y metáforas que elaboran una sociedad real a través de los códigos del formato novela.

En la alegoría contenida en *LCyLP* los tipos sociales vinculados son de vital importancia; al funcionar el colegio como un continente agrupador de las pluralidades del Perú, las relaciones y tensiones que entre ellas se escenifiquen generan contenidos simbólicos tales como el papel de los indígenas. Por ejemplo, el serrano Cava tiene un origen en el país profundo y es echado del espacio que se supone debería formar, lo cual podría ser tomado como una fuga de la posición en la que Vargas Llosa propone que el indígena es un lastre para la modernización y que su exclusión, con miras a la extinción, es la solución al problema que representa, este juicio del escritor peruano se encuentra arraigado dentro del espectro del pensamiento neoliberal que ha sido identificado con constancia como el motor ideológico vargasllosiano⁵². La expulsión de Cava no

compárese con: Luis Fernando Figueroa Olivo, “La alegoría en *El luto humano*” (Tesis de grado, Universidad Nacional Autónoma de México, 2018), 23–37. En un segundo plano es importante señalar, por ejemplo, que figuras como la sinécdoque son insuficientes para la interpretación que sostengo puesto que ésta trabaja la traslación de propiedades por inclusión mediante un método distributivo, ignorando el capital simbólico y político que potencialmente encierran los textos; compárese con: Angelo Marchese, “Sinécdoque”, en *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, trad. Joaquín Forrandelas (Barcelona, 2013).

⁴⁹ Frank Dauster, “Aristotle and Vargas Llosa: Literature, History and the Interpretation of Reality”, *Hispania* 53, núm. 2 (1970): 214.

⁵⁰ Brody, “Mario Vargas Llosa and the Totalization Impulse”, 519.

⁵¹ Kurt L. Levy, “The Contemporary Hispanic American Novel: its Relevance to Society”, *Latin American Literary Review* 3, núm. 5 (1974): 8.

⁵² Para el papel del indígena en la obra de Vargas Llosa, véase: Misha Kokotovic, “Vargas Llosa in the Andes: the Racial Discourse of Neoliberalism”, *Confluencia* 15, núm. 2 (2000): 156–67.

sólo funcionaría como un detonante de la trama, sino que devela que no se deben gastar recursos de formación en alguien insalvable y que sólo aletargará el proceso civilizatorio.

Sin embargo, considero que la etapa de pensamiento en que el peruano escribió la novela —asociada con una fuerte ideología de izquierda— delata que el sentido de dicha salida diegética se trata más bien de la aplicación del castigo institucional hacia los crímenes del Círculo, el cual recae en el personaje de raíz indígena, puesto que su posición política lo ubica como el eslabón débil del grupo, transformándolo en el chivo expiatorio de las injusticias del conjunto. Así, el que expulsan al serrano es un detonante de la trama, a la par que la reproducción de un discurso histórico que encuentra en el indígena la víctima ideal para la expiación colectiva; revelando una sutil crítica a la educación que reconoce en la figura de Cava un chivo expiatorio, debido a su repentina salida diegética.

El colegio como espacio educador propone que no sólo se desarrolla un contenido alegórico, sino que se da dentro de las pautas esenciales que cierto proyecto nacional busca, uno marcado por el militarismo histórico bajo el que se rigió el Perú durante gran parte del siglo pasado. La educación parece estar condenada a no ser exitosa en *LCyLP*, demostrando la imposibilidad de un *Bildungsroman* peruano en el contexto de escritura de Vargas Llosa⁵³. No obstante, es probable que la condena sea por doble partida. Primero en términos de representación, pues la educación presente en la novela, si se le contrasta con los marcos de la democracia liberal universalista, se anula a sí misma, aunque sobrevive y funciona dentro de las máximas desplegadas por el mundo ficcional. En un segundo sentido es posible identificar que la forma *Bildungsroman* es anacrónica al contexto de enunciación del siglo XX, puesto que la sociedad y la cultura no precisan de materiales ficcionales que funden educación sentimental y ciudadanía, ya que estos procesos fueron terminados en cuanto la modernidad global y el capitalismo alcanzaron sus puntos más elevados, aun así el novela de formación sobrevive en Hispanoamérica durante gran parte del siglo XX puesto que la asimilación de la modernización no siguió el mismo itinerario que en Europa.

Ahora bien, la alegoría no se limita a evidenciar las perversidades de la educación, sino que dibuja los alcances de la integración del educado en la sociedad peruana. Un sujeto con las características de los egresados del Leoncio Prado necesita un espacio que lo acoja y en el que se desenvuelva con las herramientas que se le han dado. Tal espacio es Lima, la ciudad; de tal suerte

⁵³ José Alberto Portugal, “Héroes de nuestro tiempo. La formulación de la figura del protagonista en tres narraciones de M. Vargas Llosa, A. Bryce y M. Gutiérrez”, *Revista de crítica literaria latinoamericana*, núm. 59 (2004): 230.

que si el colegio crea el prototipo de ciudadano, es la ciudad la que se encarga de legitimarlo. En el papel que tendrán los cadetes fuera del recinto, una vez graduados, se encuentra la validez o la negación de la formación. En *LCyLP* el proyecto obtiene resultados, aunque no óptimos, y se corrobora en el epílogo, que muestra la funcionalidad de los sujetos egresados al inscribirse en los entornos que les correspondían. No obstante, es importante mencionar que si bien el educado se integra positivamente a la sociedad, esto no anula las crueldades de la educación y las deficiencias del método, mostrando una crítica no sólo a la formación al interior de las aulas del internado, sino también a la comunidad de la sociedad que posibilita tal proceso educativo y lo legitima.

Las alegorías hasta ahora interpretadas alrededor de la novela me parecen de visión reducida, pues ignoran la idea de que América Latina se encuentra sometida a constantes muertes y nacimientos reales y simbólicos, que pueden considerarse como “el estímulo fundamental de la novela de hoy”⁵⁴. Entonces, esta realidad y este motor son condiciones óptimas para la lectura de una alegoría de nación más que una simple visión alegórica, pues el texto propone modelos acordes a la situación que se vive, situación que permite la operación de la totalización de un contingente nacional anclado dentro del panorama de las dictaduras peruanas, razón por la que los sujetos funcionales se enmarcan dentro de tal panorama institucional.

No es gratuito que los papeles que se juegan dentro del relato correspondan a tipos sociales específicos y que se desarrolle en un entorno militar, a imitación de la organización que sacudió al Perú en los primeros cincuenta años del siglo pasado, ya que esto permite leer la novela como un proyecto de Estado que teje sus propias redes sociales y actanciales para proponer una vida capaz de hacer frente al momento histórico sobre el que se reflexiona y en el que aparece. La novela construye una visión específica de época a partir del impulso totalizador. Así, la lectura alegórica que mejor dibuja la novela es una de carácter nacional, puesto que la representación se encuentra motivada éticamente para generar un tipo específico de ciudadanía o de código de conducta frente a determinada comunidad.

De igual manera, el texto ha protagonizado una serie de relaciones con la conciencia histórica, pues los géneros largos en condiciones propicias pueden ser propuestas simbólicas y conceptuales para la realización vital o para justificar cierta manera de obrar en sociedad. Si bien esta idea no se ha elaborado alrededor de *LCyLP* con el suficiente detenimiento, me parece útil hacer hincapié en que la novela muestra dicha característica en los siguientes sentidos: es producto de la

⁵⁴ Brody, “Mario Vargas Llosa and the Totalization Impulse”, 517.

contemplación histórica del hombre y propone un programa específico y direccionado para él; y es objeto histórico en sí por partir de la Historia documental⁵⁵. Es así como, sumado a los factores anteriores, sobre todo al trauma que representó la serie de sucesiones militares en el Perú, *LCyLP* se convierte en un documento capaz de crear conciencia sobre momentos específicos que operan en tres tiempos: pasado porque parte esencialmente de él, presente ya que su interacción con los campos culturales modifica la manera en que se comprende, y futuro, pues en el momento histórico en que la novela apareció tenía la facultad de proponerlo a través de la idealización.

Una vez hecho el trazo sobre la construcción alegórica en *LCyLP*, se debe mirar la funcionalidad o no del proyecto propuesto. Pastor considera que el proyecto es insostenible, si bien no asocia este virtual fracaso a la condición del relato como una metáfora nacional, me parece necesario rescatar su observación: el Leoncio Prado es un espacio formador de un tipo de hombre, o ciudadano, la educación propuesta es una forma de integrar y direccionar la identidad total del Perú, el fin es la posibilidad de insertar a estos sujetos como ciudadanos útiles en la comunidad a la que se les pretende adecuar⁵⁶. Según el crítico, el resultado es negativo y, por lo tanto, el proyecto de ciudadanía aludido por *LCyLP* resulta un fracaso. En un sentido alegórico, la novela cancela la posibilidad de una ciudadanía peruana plena en el contexto de la ficción.

Pastor olvida que la ficción no se cancela, sino que permite la integración de dos familias al final de la narración, la de Alberto y la del Jaguar. A pesar de ello, su visión resulta importante puesto que identifica cierto grado de imposibilidad en la proyección nacional propuesta, la cual es disfuncional según el marco de valores occidentales, el cual privilegia una visión de la educación en la que se procuren los valores del ser humano y se le permita un desarrollo digno en un marco de derecho bien definido. El Perú presente en la alegoría fracasa en el sentido de que no podrá integrarse a las democracias liberales como una más, pero resulta funcional dentro del entramado de la ficción, el de las dictaduras militares latinoamericanas del siglo XX.

Ahora, si el sacrificio es un elemento fundamental en la trama de la novela, sumado a que el valor máximo del código ético de los cadetes es la lealtad, asociada con la pérdida o el mantenimiento del honor, entonces, los sacrificios se emprenden en aras de mantener un mundo donde

⁵⁵ Adalbert Dessau, "La novela latinoamericana como conciencia histórica", *Revista chilena de literatura*, núm. 4 (1971): 14. No comparto la visión en que esta novela o cualquier otro texto ficción al puede incluirse dentro del grueso del discurso histórico; sin embargo, considero que opera como documento en un sentido abstracto a través de redes simbólicas; véase en esta tesis la caracterización de una alegoría de la memoria a partir de *La ciudad y los perros*.

⁵⁶ Alfredo Pastor, "*La ciudad y los perros*: el fracaso del *boot-camp* latinoamericano", *Hispanet journal*, núm. 3 (2010): 1-19.

la lealtad sea el valor formador máximo y cualquiera que viole esta condición será sacado del mundo probable para restaurar el orden. Arana funciona como una ofrenda en dichos términos, puesto que sus valores son disímiles a los que la educación debería brindar, su salida violenta del universo narrativo expulsa a los sujetos parecidos a él de la comunidad descrita en el relato. Asimismo, hay otra serie de exclusiones simbólicas del espacio aspiracional de Lima, por ejemplo, el comandante Gamboa, quien desafía a las cúpulas militares del colegio para desenterrar la verdad alrededor de la muerte del Esclavo, su exilio se debe a que sus acciones podrían significar el debilitamiento del régimen en lugar de su prolongación y estabilización.

Hasta este punto he hecho un recorrido por las vertientes interpretativas que servirán como base para mi lectura. Me queda claro que la novela se articula a partir de la relevancia que tienen los grupos en la integración de una sociedad, que la educación determina las relaciones entre individuos y que es el medio por el que se integran a la comunidad. La crítica ha señalado con insistencia que la formación no opera en términos positivos, sino que se elabora a partir de contradicciones y tergiversaciones que derivan en la ejecución de actos violentos para gestionar la realidad. En este sentido, se corrompe no sólo la educación como canal pedagógico, sino también los valores que se intentan legar a los sujetos en crecimiento. No existe ninguna consecución positiva de las principales metas que la enseñanza castrense pretende inculcar: el honor y el servicio a la patria. Esta formación, que siempre es un proceso en conjunto, en clase, evidencia las relaciones interiores de los grupos que gestionan los procesos de rememoración al interior del texto, de ahí la importancia de reconocer los mecanismos que los integran y los direccionan.

Contrario a esta opinión generalizada, me adhiero a la postura de Bolívar Echeverría, quien propone que esta clase de medios violentos forman parte de la educación, pues se incluyen dentro de las prácticas que él identifica como “violencia dialéctica”: el conjunto de acciones, propias de cualquier sistema pedagógico en la modernidad capitalista, que introducen por la fuerza un comportamiento distinto al perseguido por la voluntad del sujeto para implantarlo de manera óptima en cierta sociedad⁵⁷. La violencia desplegada dentro de la narración funciona como un medio de legitimación de la versión del Estado-nación presente en la novela, porque se entabla como medio de consecución partiendo de las instituciones encargadas de sostener al poder estatal.

⁵⁷ Bolívar Echeverría, “Violencia y modernidad”, en *El mundo de la violencia*, ed. Adolfo Sánchez Vázquez (Ciudad de México: Facultad de Filosofía y Letras y Fondo de Cultura Económica, 1998), 373 y ss.

El mundo narrado en *LCyLP* se elabora a partir de actos terribles, los cuales delatan relaciones verticales debido a la falta de una educación positiva, ya que las instituciones responsables de ella han decidido recurrir al ejercicio total del poder para salvaguardar su sociedad meta. La violencia es el medio explícito para moldear a los sujetos, establece las relaciones entre los grupos, elabora el contexto y, por lo tanto, se cuele como gestor de los procesos simbólicos que sostienen la realidad, entre ellos, el de la memoria.

Finalmente, la importancia de la lectura alegórica delata que la novela no sólo es el vehículo de una trama tan sencilla la cual puede ser reducida a la muerte de un cadete durante un ejercicio de guerra, sino que hay redes de significado profundo, describiendo distintas facetas de la sociedad representada. Entre éstas, ubico a la cultura del recuerdo, pues la forma de rememoración de una comunidad se delata a partir de las alegorías, representaciones y usos de la memoria presentes en su grueso cultural. El recorrido elaborado no es un camino gratuito, sino que se trata de los cimientos para bosquejar una lectura sobre la representación literaria de la memoria en la novela de Vargas Llosa, bases que se complementarían con las herramientas teórico-críticas que expondré en el siguiente apartado.

CAPÍTULO 2. CONTAR EL PASADO: LA RELACIÓN ENTRE MEMORIA Y LITERATURA

Había descubierto la existencia de los núcleos verbales que preservan el recuerdo, palabras que habían sido usadas y que traían a la memoria todo el dolor. Las estaba anulando en su vocabulario, trataba de suprimirlas y fundar una lengua privada que no tuviera ningún recuerdo adherido.

La ciudad ausente, RICARDO FIGLIA

Basta con dar un paseo por la Alameda hasta subir a la calle de Madero para detonar una serie de recuerdos inspirados ya sea por un busto lleno de herrumbre o por ver a través del ventanal de algún restaurante o bar donde pasamos un momento junto a alguien más que familiar. Es suficiente sostener un viejo guardapelo para recordar a una persona o hacer presente una vivencia. A diario reelaboramos la experiencia individual o compartida para dar sentido causal y temporal al presente o para no olvidar. Estos procesos pueden parecer normales, incluso nos sorprendería que alguien careciera de la capacidad de recordar; sin embargo, no son gratuitos y resulta interesante reconocer sus implicaciones. El primer elemento de los recuerdos que salta a la vista al trazar un itinerario de la relación entre memoria y literatura es el carácter narrativo de los recuerdos, pues se elaboran como una secuencia más o menos ordenada de eventos que se cuentan. Un segundo planteamiento es la pregunta sobre si siempre se ha recordado igual y cuáles han sido las condiciones de la memoria a lo largo de la historia.

Las circunstancias en las que se elabora la memoria influyen en la manera en que se construye narrativamente, pues no es lo mismo recordar un evento hoy que hace un siglo o incluso hace quince años, ya que los marcos de referencia sobre los que opera la reminiscencia se han modificado. Surge una tercera interrogante, ¿cómo se relaciona la memoria con su entorno social y cultural? Al ampliarla es posible observar el carácter cultural de la memoria como operador de una narrativa colectiva, volviendo al punto de quiebre inicial de estas consideraciones: la condición eminentemente narrativa del recuerdo. Al tener en cuenta estos elementos, me pregunto sobre la

producción literaria relacionada con la memoria, sobre todo la de carácter ficcional, pensando cuáles son las características de la representación ficcional de la memoria.

Me cuestiono si el texto posee la capacidad abrazadora de reflexionar sobre las condiciones sociales en que se produce; dicho de otro modo, si existe una suerte de alegoría de la memoria que delate su condición en las sociedades en que surge. Por otra parte, al pensar la memoria en su materialidad textual como un objeto que se integra en grupos culturales y sociales, es relevante indagar si las condiciones latinoamericanas influyen particularmente en la forma en que se construye y se representa en producciones narrativas.

Además de estas preguntas primarias existen otras tantas cuyos alcances son difíciles de vislumbrar. Asimismo, las enunciadas resultan suficientes para tratar la problemática que se elabora en este trabajo: la representación literaria de la memoria en *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa. Para acudir a esta situación en el próximo apartado presento una serie de pautas que permitirán resolver parcialmente las cuestiones enlistadas.

UNA IDEA EN MOVIMIENTO: EL DESARROLLO DEL CONCEPTO “MEMORIA”

Para trazar una caracterización del concepto “memoria” resulta necesario remontarse a la antigüedad clásica, época en la cual la memoria era el uso de la retórica que permitía a los oradores manipular su capacidad para recordar con miras a aumentarla y en consecuencia mejorar sus cualidades al momento de enunciar discursos. Rétores como Cicerón, Marco Tulio y Quintiliano, como señala Frances A. Yates¹, partían de la distinción entre una memoria natural que nacía junto con el resto de las cualidades del intelecto, vehículo de los procesos cotidianos del recuerdo, y una memoria artificial que aspiraba a ser fortalecida y consolidada a través del ejercicio y la manipulación.

La memoria artificial se utilizaba a través del *ars memoriae*, heredado de la tradición helénica y cuya invención se atribuye a Simónides de Ceos. El relato inaugural de esta práctica remite a un evento trágico: al escritor le fue encargada la composición de un poema que festejara las hazañas de un atleta, la cual debía leer durante una cena en su honor. El poeta presenta su obra, pero al patrocinador le parece más una oda a los dioses Castor y Polux que a sí, lo que deriva en negarse a pagar a Simónides. En cierta parte de la cena los mayordomos indican al poeta que lo llaman a la puerta dos jóvenes, él acude, no encuentra a nadie y el techo colapsa sobre los invitados,

¹ Frances A. Yates, *El arte de la memoria*, trad. Ignacio Gómez Liaño (Madrid: Siruela, 2005), 18 y ss.

los dioses lo han salvado como agradecimiento a su canto. Los aplastados han quedado irreconocibles, el autor se ofrece a identificarlos mediante su ubicación en la sala, su reminiscencia reconstruye el espacio en el que se encontraban. El relato enlaza la capacidad de la memoria con la actividad de recorrer y significar un espacio, planteamiento del que el *ars memoriae* se vale para colocar imágenes en edificaciones dentro del pensamiento. El iniciado en esta disciplina paseara por los sitios donde ha puesto las imágenes que configuran el pasado para acceder a los contenidos de su memoria.

La organización espacial de la memoria se retoma por pensadores posteriores, sobre todo en la época renacentista —por ejemplo con Giordano Bruno— donde el neoplatonismo permitió el regreso a los usos clásicos. La inherente cualidad espacial permite la orientación y manipulación del recuerdo en ciertos casos. Sin embargo, no es el único elemento que resulta significativo desde la antigüedad clásica: el *ars memoriae* configuraba imágenes para ser colocadas en sitios de reminiscencia para producir procesos de memoria. El componente principal de la memoria es, por ende, la imagen², pero no una construcción estática, sino una en movimiento configurada narrativamente —sobre estas características volveré más adelante, antes resulta preciso dilucidar alrededor de la memoria en relación con las imágenes que crea y en las que se segmenta.

Para Aristóteles, la memoria se ubicaba en el mismo sitio que la imaginación, debido a que el almacén de ambas correspondía a un archivo de diseños mentales procedentes de impresiones sensoriales³. La particularidad de las imágenes generadas por la memoria en contraste con las pertenecientes a la imaginación se describe como la relación temporal con la percepción de las primeras. Ricoeur, como el filósofo griego, reconoce que tanto el proceso de memoria como el de imaginación se relacionan con la generación de imágenes y que la diferencia entre ambas se encuentra en reconocer a las imaginadas como fantasía, mientras a las recordadas se les asocia a lo factual a partir de la relación déictica establecida con un pasado efectivo. Por ello es posible distinguir el recuerdo de algo imaginado, pero no asociar un producto de la imaginación a un hecho verídico, por lo menos en una memoria sana⁴.

² *Ibid.*

³ Véase: Aristóteles, *Del sentido y lo sensible y de la memoria y el recuerdo*, trad. Francisco de P. Samaranch (Buenos Aires: Aguilar, 1980).

⁴ Paul Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*, trad. Agustín Neira Calvo (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2013), 22. Es importante señalar que el recorrido hecho por Ricoeur sobre la memoria desliza, en ocasiones, criterios neurobiológicos dentro del entramado epistémico de sus consideraciones.

Pero no todas las imágenes que pertenecen al pasado tienen un puesto garantizado en la memoria, desde el *ars memoriae* se decía a los iniciados que las imágenes vehículos de los recuerdos debían romper con la cotidianidad, pues el grado de novedad les concede el cariz de memorable. Esta concepción no es exclusiva de las construcciones artificiales, sino que es posible trasladarla a consideraciones generales con la idea de huella o impronta, partiendo de que sólo se recuerda aquello que marca, lo que provoca una afeción⁵.

Estas imágenes memorables no se articulan como una impresión inmóvil, no corresponden a la fijeza de un retrato o una fotografía, sino que se estructuran como consecuciones regidas por líneas narrativas, y se tratan de imágenes en movimiento; en otras palabras, los recuerdos no se trazan como figuraciones monolíticas, sino que les corresponde ser una suerte de secuencia de fotogramas en movimiento que se contemplan, como se observa en un famoso cuento de Borges: “Mi primer recuerdo de Funes es perspicuo. Lo veo en un atardecer de marzo o febrero del año 84”⁶. En este fragmento de “Funes el memorioso” (1942) es posible rastrear la cualidad de los recuerdos como algo que se percibe y que en la narración representará la condena de la memoria privilegiada de Funes: su capacidad para percibir y elaborar hasta el último resquicio del pasado.

De este planteamiento se desprende que las líneas del pretérito precisan de observadores para manifestarse, fenómeno relacionado con la propuesta de Bergson, quien “[c]ontra el estado de la memoria como un almacén pasivo, caracterizó al recuerdo como un mecanismo activo. Contra el estado de la memoria como la producción objetiva del pasado, caracterizó al recuerdo como fluido y cambiante”⁷. Los recuerdos se elaboran sensorialmente desde la actualidad, existe un presente de rememoración que influye en la caracterización del pasado con los prejuicios y conocimiento de mundo que se poseen al momento de recordar. Bergson también distingue entre una memoria-hábito, a la que corresponden los saberes prácticos y los procesos que se realizan cotidianamente, y una memoria-recuerdo, la cual recoge los eventos anteriores, permitiendo el acceso a ellos⁸.

⁵ *Ibid.*, 30–31.

⁶ Jorge Luis Borges, “Funes el memorioso”, en *Ficciones* (Ciudad de México: Debolsillo, 2015), 126.

⁷ Jeffrey K. Olick, “From Collective Memory to the Sociology of Mnemonic Practices and Products”, en *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, ed. Astrid Erll y Ansgar Nünning (Berlín: Walter de Gruyter, 2008), 154.

⁸ Compárese con: Henri Bergson, *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*, trad. Pablo Ires (Buenos Aires: Editorial Cactus, 2006).

El ingreso a los recuerdos ocurre de dos maneras: la primera corresponde a un proceso detonado, natural, originado a partir del contacto con un estímulo inductor al pasado; la segunda a un proceso derivado de la introspección y búsqueda de ese pretérito, una rememoración activa la cual interroga a la memoria para dibujar cierta narrativa específica. “Lo recuerdo [...] con su oscura pasionaria en la mano [...]. Recuerdo (creo) sus afiladas manos de trezador. Recuerdo cerca de esas manos un mate [...]; recuerdo en la ventana de la casa una estera amarilla [...]. Me parece muy feliz el proyecto de que todos los que lo trataron escriban sobre él”⁹; la narración corresponde a un proceso de evocación dirigida. El sujeto entra a sus recuerdos por voluntad preguntándose por materiales para participar en un acto de memoria que se condensará en la aparición de un volumen en honor al difunto Funes. En contrapunto está el siguiente ejemplo: “Junto al jarrón sin una flor, el piano inútil, sonreía (más intemporal que anacrónico) el gran retrato de Beatriz [...]. No podía vernos nadie; en una desesperación de ternura me aproximé al retrato y le dije...”¹⁰; estas líneas del cuento “El Aleph” (1945) de Jorge Luis Borges evidencian que hay recuerdos, presencias traídas desde el pasado, que no se obtienen por búsqueda, sino que se detonan por algún elemento del entorno con el que se entabló contacto.

Por su pertenencia al pasado y su puesta en circulación en el presente, los recuerdos, para Bergson, se dividen en dos categorías: el recuerdo primario contenido en la memoria y que corresponde al hecho en sí, y el secundario que se elabora en una evocación, es una imagen creada desde el presente. De esta suerte, el recuerdo no existe como tal; es decir, no es un acceso fiel a lo anterior, sino una elaboración mediada por la actualidad en que se trae a cuento. Los recuerdos se convierten en una masa acumulada de imágenes generadas a través de múltiples procesos de memoria que reescriben al evento original, encimándose sobre él.

Junto a las consideraciones de Bergson, las cuales hallaban que los procesos de memoria se elaboraban y diferenciaban con la experiencia subjetiva, es importante señalar que otro pensador de la época, Durkheim, consideraba que dichos mecanismos iban marcados por las diferencias derivadas de la condición y la filiación social. Reconocer estas variantes en el entramado resulta relevante puesto que son retomadas en el pensamiento de Maurice Halbwachs, quien evidenció la

⁹ Borges, “Funes el memorioso”, 125.

¹⁰ Jorge Luis Borges, “El Aleph”, en *El Aleph* (México: Debolsillo, 2014), 193.

necesidad de entender la memoria no como fenómeno aislado, sino como suceso dentro de entramados comunitarios¹¹.

A través de una dilucidación alrededor del sueño y la vigilia, Halbwachs introduce el concepto central de su pensamiento, los marcos sociales de la memoria, los cuales se tratan del conjunto de preceptos y prejuicios que permiten anclar, además de evocar un recuerdo; dicho de otro modo, el horizonte compartido que posibilita la generación de una imagen en la memoria¹². Los recuerdos se condicionan por la duración o pertinencia dentro de las estructuras que los sostienen, evidenciando que su solidez se desvanece progresivamente en tanto se toma distancia de ellos. Los marcos encuadran los recuerdos tanto en el tiempo como en el espacio, siendo estos los principales. El marco temporal permite la ubicación en una línea cronológica, mientras que el espacial los relaciona con el sitio en el que ocurrieron; la anulación momentánea de dichos marcos impide la ejecución de procesos de memoria.

Por otra parte, el sociólogo reincide en que la constitución de un recuerdo no es un acceso al pasado en sí, sino una reapropiación de él desde el presente. A esta condición añade la importancia de los grupos como eje en los procesos de evocación¹³: si bien el marco se trata del sitio ontológico que significa la elaboración del pasado, no existe más que en relación con un grupo que habita un espacio compartido. Además de la utilidad de estos grupos como sostén de los procesos de memoria individual, a ellos corresponde la configuración de la identidad compartida a través de procesos de memoria colectiva. La identificación entre miembros es el puente que permite la elaboración de un pasado común que se establece como un continuo relacional que brinda a los miembros de la comunidad una narrativa conjunta para identificarse.

Frente a la necesidad de crear un continuo que sirva como historia compartida se presenta el problema de que no todos los miembros del grupo se encuentran presentes cuando ocurre un suceso memorable: “El 87 volví a Fray Bentos. Pregunté, como es natural, por todos los conocidos y, finalmente, por el ‘cronométrico Funes’. Me contestaron que lo había volteado un redomón en

¹¹ Compárese con: Erika Apfelbaum, “Halbwachs and the Social Properties of Memory”, en *Memory. Histories, Theories, Debates*, ed. Susannah Radstone y Bill Schwarz (Nashville: Fordham University Press, 2010), 85.

¹² Véase: Maurice Halbwachs, *Los marcos sociales de la memoria*, trad. Manuel Antonio Baeza y Michel Mujica (Barcelona: Anthropos, 2004), cap. 1 y 2. La propuesta de Halbwachs parte de este punto porque la existencia de los marcos que permiten la fijación y evocación de los recuerdos sólo se da en la vigilia, es decir, en un estado consciente, siendo el sueño su oposición y la condición durativa que impide los procesos de la memoria por la incapacidad de acceder a los marcos que la sostienen.

¹³ Véase: Maurice Halbwachs, *La memoria colectiva*, trad. Inés Sancho-Arroyo (Zaragoza: Prentas universitarias de Zaragoza, 2004).

la estancia de San Francisco [...]”¹⁴. Como puede verse en el ejemplo, los sujetos precisan de actualizaciones de las narrativas que los acreditan como parte de las comunidades. Estas versiones del pasado se implantan durante el proceso de evocación: las líneas de “Funes el memorioso” muestran una rememoración dirigida en la que se incrustan recuerdos ausentes, los cuales, por la distancia con el hecho, se encuentran propensos a sufrir modificaciones propias de la ficción. De tal suerte que la necesidad de integrar una narrativa compartida significativa abre la puerta a que los recuerdos reales se mezclen con una serie de imágenes ficcionales configuradas simbólicamente¹⁵; aunque quizá esta separación entre contenido ficticio y verídico en la memoria resulta difícil, puesto que es imposible identificar la cantidad de cada uno debido a la imposibilidad de verificación, además de la sobreescritura del material de origen por medio de los distintos procesos de memoria que lo recrean. Cabe destacar que las memorias colectivas presentan choques y doblamientos entre ellas puesto que no hay una memoria sola, sino varias que compiten desde diferentes puntos por dominar el espacio de rememoración compartida.

De esta ruta se desprenden las anotaciones de Pierre Nora, quien, al integrar una línea que comunique la historia oficial con la memoria, propone los lugares de la memoria, espacios, físicos o no, en los que una comunidad al perder el fondo de reminiscencia que mantiene vivo un recuerdo en la memoria colectiva cifra un suceso memorable que corresponde más bien al campo de la conmemoración histórica por su oficialidad¹⁶. Es importante reconocer que la constitución y reproducción de lugares de memoria, los cuales se pueden tratar de edificaciones, monumentos, estatuas, fechas, personas, etc., implican una estrategia mnemotécnica artificial cargada de ideología y nacionalismo, pues estos sitios emergen dentro del campo de rememoración compartida cuando los Estados-nación se definen o modifican su identidad¹⁷.

Como heredero de las tradiciones de Maurice Halbwachs y Walter Benjamin, quien nos dice que la memoria es una forma de relacionarse y proyectar la experiencia para generar un sentido de identidad, aparece Jan Assmann, iniciador de la tradición de estudios de memoria cultural¹⁸. El antropólogo alemán propone dividir el concepto de memoria colectiva en dos vertientes:

¹⁴ Borges, “Funes el memorioso”, 127.

¹⁵ Halbwachs, *La memoria colectiva*, 25 y 54.

¹⁶ Pierre Nora, “Between Memory and History: *Les lieux de mémoire*”, trad. Marc Roudebush, *Representations*, núm. 26 (1989): 11–12.

¹⁷ Pim den Boer, “*Loci memoriae-Lieux de mémoire*”, en *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, ed. Astrid Erl y Ansgar Nünning (Berlín: Walter de Gruyter, 2008), 21 y 24.

¹⁸ Compárese con: Ute Seydel, “La constitución de la memoria cultural”, *Acta poética* 35, núm. 2 (2014): 190–92.

la memoria comunicativa que se ubica dentro del discurso oral, carece de soportes institucionales y legitimadores, además de que corresponde al traslado de la experiencia al espacio compartido; y la memoria cultural que se da dentro de un marco cultural, variante de un marco social, es altamente simbólica, a la par que se ancla dentro de la capacidad institucional de rememoración debido a la estabilidad de su soporte¹⁹.

Los estudios de memoria cultural permiten introducir conceptos de materialidad alrededor de la memoria. Si se considera que requiere de un soporte —como se nos muestra desde las consideraciones de Platón en el *Fedro* sobre la escritura como una forma de retener la memoria— se vuelve obvio que hay una dimensión social y material implicada en la transmisión y almacenamiento de recuerdos compartidos. Dichas afecciones se proyectan en el sentido material en tanto elaboran un instrumento semiótico, cargado de sentido, para la comunicación del recuerdo, y en el social en tanto a la producción, distribución y recepción de dicho objeto, junto con los procesos de rememoración que implica²⁰.

Las configuraciones materiales del recuerdo reciben el nombre de objetos de memoria cuya definición preliminar es “elementos materiales en los que se cifran recuerdos y que son detonadores en el proceso de rememoración”²¹. Esta concepción provisional nos habla de dos situaciones: que las configuraciones mediales de la memoria imprimen huella sobre los recuerdos asentados²², y que los objetos precisan de un sitio para habitar. Los lugares donde se crean y distribuyen estas configuraciones materiales reciben el nombre de culturas del recuerdo, que son los grupos que

¹⁹ Para un breve repaso sobre la construcción del término, véase: Dietrich Harth, “The Invention of Cultural Memory”, en *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, ed. Astrid Erll y Ansgar Nünning (Berlín: Walter de Gruyter, 2008), 85–96. Es importante relacionar las ideas de Assmann con las de Certau para vislumbrar que ni la memoria comunicativa ni la memoria cultural son espacios cerrados, sino que son sitios abiertos en los que hay procesos performativos durante la evocación, provocados por los estímulos del entorno; esta condición revela la capacidad de generar nuevos recuerdos y de perder los existentes. Véase: Michael Sheringham, “Cultural Memory and the Everyday”, *Journal of Romance Studies* 3, núm. 1 (2003): 45–57.

²⁰ Martin Zierold, “Memory and Media Cultures”, en *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, ed. Astrid Erll y Ansgar Nünning (Berlín: Walter de Gruyter, 2008), 403.

²¹ Es importante reconocer que los medios que permiten la objetivización del recuerdo proveen a la memoria de marcos experienciales en dos maneras: a) como instrumentos de sentido entre el individuo y el mundo; y b) como agentes de conexión entre individuos y grupos. Véase: Astrid Erll y Ann Rigney, “Introduction: Cultural Memory and its Dynamics”, en *Mediation, Remediation and the Dynamics of Cultural Memory*, ed. Astrid Erll y Ann Rigney (Berlín: Walter de Gruyter, 2009), 1.

²² Astrid Erll, “Literature, Film, and Mediality of Cultural Memory”, en *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, ed. Astrid Erll y Ansgar Nünning (Berlín: Walter de Gruyter, 2008), 389.

conviven en un espacio simbólico de rememoración con versiones divergentes y heterogéneas del pasado²³.

Ahora bien, siguiendo a Ricoeur, debemos considerar que todo proceso de memoria, sobre todo en el espacio público, implica un acto ético, a la par que toda rememoración de una versión del pasado implica el olvido programático de otra. En este sentido, los ejercicios de contra-memoria, que se oponen a la narrativa hegemónica, aparecen como un acto ético impulsado por la noción del deber de memoria, sustentada en el ideal de llevar justicia a través del recuerdo. Cabe destacar que los mecanismos derivados del deber de memoria no buscan la justicia para quien los dirige, sino para el otro, ceñida a un compromiso con la verdad²⁴.

Guardan similitud con los pasajes narrativos elaborados dentro del marco del deber de la memoria, los generados desde la posmemoria, considerándola como el vínculo que guarda una generación con un suceso traumático que no sufrió de primera mano, pero el cual la marcó por la importancia relativa para su comunidad²⁵. Los relatos elaborados en esta relación con el pasado se rigen por el trauma compartido, moldeando a las generaciones no afectadas que los han rescatado dentro de su horizonte de rememoración.

Hay una serie de diferentes tratamientos al fenómeno de la memoria, así como diversos enfoques sobre las condiciones en que se opera el recuerdo. Estas dislocaciones delatan una pluralidad de vías para acceder al pasado, las cuales se construyen en distintos entendidos con significados operativos divergentes, aunque se trate del mismo evento²⁶. Así, resulta imposible hablar de una memoria única.

RECORDAR EN CONJUNTO: BASE DE LOS *CULTURAL MEMORY STUDIES*

La caracterización del concepto memoria cultural, acuñado por Jan Assmann, requiere de un delinde que lo ubique como una manifestación de la memoria colectiva, la cual se divide, desde el entendido de que habita un espacio público en el que establece relaciones entre individuos y grupos para que la rememoración ocurra, en dos categorías: la memoria cultural y la memoria comunicativa. La memoria comunicativa se distingue por ser desorganizada e inestable, encon-

²³ Seydel, "La constitución de la memoria cultural", 206.

²⁴ Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*, 119-21.

²⁵ Armando Octavio Velázquez Soto, "Metaficción y ficciones de memoria, estrategias en la construcción del relato", *Cuadernos americanos*, núm. 143 (2013): 77.

²⁶ Astrid Erll, "Cultural Memory Studies: an Introduction", en *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, ed. Astrid Erll y Ansgar Nünning (Berlín: Walter de Gruyter, 2008), 7.

trarse en constante diálogo sin un soporte duradero, además de encargarse de contener los fenómenos del día a día. La memoria cultural es un concepto que se refiere al conocimiento y experiencia de una sociedad que se transmite por soportes distintos al oral que permiten una permanencia mayor en el espacio de rememoración compartida, logrando establecer un continuo en la conformación identitaria del grupo²⁷.

John Locke intuyó que la conformación de la identidad se basaba en la autorreferencialidad; o sea, en la capacidad del ser para reconocerse y establecer los valores que lo componen a través de este mecanismo²⁸. Este procedimiento partía desde un punto presente con la vista puesta en la combinatoria de eventos anteriores que conforman la narrativa del sujeto, integrando la identidad por los recuerdos de quien se mira a través del tiempo. Como prolongación de esta propuesta y de las de Halbwachs, Heller identifica que un proceso similar ocurre en la memoria cultural, pues incluye al conjunto de objetos, materiales o no, significados por un grupo que contienen historias comunes, generando procesos de recuerdo dentro de espacios públicos para generar identidad compartida²⁹.

De esta forma, no todos los acontecimientos tendrían un puesto dentro del entramado de la memoria cultural, pues los sucesos que acceden a ella deben ser relevantes y encontrarse socialmente marcados. Los hechos que cubran estas características serán recogidos dentro del grueso de la memoria cultural como figuras de memoria, es decir, puntos fijados como horizontes que se basan en la trascendencia y la inmanencia, garantizadas a través de su consolidación utilizando métodos institucionales³⁰.

La memoria cultural se mueve dentro de un tiempo trascendente, por lo que su articulación y sentido no se limitan a una temporalidad definida, sino que sus componentes se dislocan y rein-

²⁷ Jan Assmann, "Collective Memory and Cultural Identity", trad. John Czaplicka, *New German Critique*, núm. 65 (1995): 126-27. Si se quiere un inventario de las características clásicas de la memoria cultural, véanse pp. 130-32 del mismo ensayo.

²⁸ Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*, 135 y ss.

²⁹ Agnes Heller, "Memoria cultural, identidad y sociedad civil", trad. Ignacio Reyes García y José A. Ramos Artega, *In daga*, núm. 1 (2013): 11-2; contrástese con la formulación de Astrid Erll, quien, desde la visión de John Locke sobre la carencia de una identidad esencial, indica que hay identidades plurales que se construyen y reconstruyen continuamente a través de actos de memoria; siendo los conceptos del campo de memoria cultural los que permiten verificar la condición de la reminiscencia en un nivel colectivo como el elemento formador de identidad compartida: Erll, "Cultural Memory Studies: an Introduction", 6.

³⁰ Assmann, "Collective Memory and Cultural Identity", 129.

terpretan desde distintos puntos cronológicos³¹. Por otra parte, la memoria cultural se basa en dos procesos distintos: la presentación de una selección de elementos memorables, los cuales se ponen en circulación en el campo de la rememoración compartida, como un canon; y el archivo, que a diferencia del canon se elabora desde memorias pasivas que evitan la activación del pasado en el presente, guardándolo como un resquicio de un tiempo anterior que por sus cualidades no se adhiere a los estándares que el campo demanda para su distribución³².

Para Jan Assmann, la memoria cultural es una institución exteriorizada, objetual y guardada a través de formas simbólicas, la cual se transfiere contextual y generacionalmente, caracterizándose por cargar con recuerdos objetos materiales, construyendo identidad tanto a nivel individual como colectivo³³. Ahora bien, es evidente que para la integración de identidades compartidas la memoria requiere cubrir una gran extensión temporal y mantenerse a través de ella, para lograrlo se vale del objeto de memoria como imán de rememoración³⁴. Un objeto de memoria se trata de una pieza física o no que detona un recuerdo al entrar en contacto con él; en otras palabras, al encontrarse con un objeto de memoria se permite el acceso de un miembro del grupo que contuvo un recuerdo en él a cierta imagen del pasado. Este tipo de dispositivos podrían considerarse ayudas para la memoria, elementos que impiden el olvido; sin embargo, quizá convenga pensar primero el objeto de memoria en relación con una memoria individual.

Inspirado por las consideraciones de Bergson y Husserl, Marcel Proust escribió entre 1908 y 1922 *En busca del tiempo perdido*, el libro es un tratado sobre la experiencia de la memoria, por ello no resulta sorprendente que el objeto de memoria más conocido en la tradición se encuentre en sus páginas, la magdalena proustiana: “Y muy pronto, abrumado por el triste día que había pasado y por la perspectiva de otro tan melancólico por venir, me llevé a los labios una cucharada de té en el que había un trozo de magdalena”³⁵. El primer contacto con este objeto reafirma la cualidad sensorial de la memoria, se entra en ella sólo a través de sensaciones. El proceso con la magdalena ocurre en dos sentidos, primero al sentir el trozo de pan remojado en la infusión, el

³¹ Compárese con: Aleida Assmann, “Canon and Archive”, en *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, ed. Astrid Erll y Ansgar Nünning (Berlín: Walter de Gruyter, 2008), 97–107.

³² *Ibid*, 101.

³³ Jan Assmann, “Communicative and Cultural Memory”, en *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, ed. Astrid Erll y Ansgar Nünning (Berlín: Walter de Gruyter, 2008), 110–11.

³⁴ Astrid Erll, *Memoria colectiva y culturas del recuerdo. Estudio introductorio*, trad. Johanna Córdoba y Tatjana Louis (Bogotá: Universidad de los Andes, 2012), 23.

³⁵ Marcel Proust, *En busca del tiempo perdido 1. Por el camino de Swann*, trad. Pedro Salinas (Madrid: Alianza, 2015), 67.

segundo al reconocer como propia y anterior la sensación asociada a ese pan: “Pero en el mismo instante en que aquel trago, con migas de bollo, tocó mi paladar, me estremecí [...]. Un placer delicioso me invadió, me aisló, sin noción de lo que causaba. Y él me convirtió las vicisitudes de la vida en indiferentes, sus desastres en inofensivos y su brevedad en ilusoria”³⁶.

El Marcel protagonista/narrador desea repetir el proceso que este primer contacto con el pan le produjo, pues intuye que hay algo del pasado que habita en ese sabor, en esa sensación; sin embargo, le es imposible retornar por completo al recuerdo contenido en el tacto de la magdalena, es incapaz de volver al pasado y de él sólo obtiene un sabor con gusto de ausencia. Frente a esta falta se ve obligado a dilucidar sobre la condición del tiempo y la fugacidad de sus imágenes, lo cual lo conduce finalmente a dibujar su infancia en Combray: “Y de pronto el recuerdo surge. Ese sabor es el que tenía el pedazo de magdalena que mi tía Leoncia me ofrecía, después de mojado en su infusión de té o de tila, los domingos por la mañana en Combray...”³⁷.

El recuerdo se ha manifestado a partir del gusto, uno de los sentidos, produciendo primero el estímulo asociado al sabor, ligado a una alegría específica que habitaba en la infancia del protagonista, para luego convertirse en el núcleo de una evocación elaborada desde la escena de la tía Leoncia compartiendo el pan remojado con su sobrino enfermizo, sitio espacial y temporal desde el que se dibuja la infancia de Marcel en Combray, aquella época en la que el narrador/protagonista fue feliz o, por lo menos, aquélla que asocia con la felicidad³⁸.

Es posible identificar, a través de la evocación detonada por el objeto material, la importancia de la magdalena para el sujeto y su capacidad para vincularse con un pasado útil en la conformación de su narrativa personal y, por lo tanto, de su identidad. Ahora bien, la memoria cultural piensa la influencia de estas piezas en el campo compartido. El acercamiento a dichos dispositivos debe observar que la proyección que la memoria realiza sobre los lugares relevantes y socialmente marcados se efectúa a través del material narrativo contenido en la memoria cultu-

³⁶ *Ibíd.*

³⁷ *Ibíd.*, 70.

³⁸ Si se desea una caracterización más profunda y precisa de este objeto, véase: Armando Octavio Velázquez Soto, “Los objetos de memoria en la narrativa latinoamericana”, en *La posición sesgada. Miradas a la narrativa reciente en América Latina*, ed. Alexandra Saavedra Galindo e Ivonne Sánchez Becerril (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México y Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, 2017), 231–52. Además de la reflexión entorno a la magdalena proustiana, este ensayo es útil para identificar los variados mecanismos de los objetos de memoria, mediante una serie de ejemplos literarios.

ral³⁹, dicho de otro modo, se referirá una versión fijada del pasado por los intereses del grupo al momento de recordar.

Los objetos de memoria contenidos en el panorama de la memoria cultural son aquellos que se sostienen como símbolos culturales, pues poseen fuerza suficiente para activar el recuerdo, característica que explica también su uso constante y su regresión a ellos como medios ideales⁴⁰. De igual manera, estos objetos de memoria, pensados sobre todo en la materialidad textual, afectan el campo de rememoración tomando una posición proveniente de la cultura del recuerdo de la que proceden, del grupo que los levanta como propios y con ellos articula una narrativa compartida. Estos textos/objetos negocian a nivel de representación las competencias, casi siempre de manera antagónica, de un recuerdo sobre un evento en un plano colectivo determinado, confrontando versiones del pasado pertenecientes a distintos grupos⁴¹.

Al considerar estos objetos dentro del campo literario como fenómeno colectivo, se entiende que sus capacidades radican en el acto de lectura y su asociación con el entorno. Considero que el proceso se puede identificar, por ejemplo, en la novela *El señor presidente* (1967) del guatemalteco Miguel Ángel Asturias. La novela recrea libremente al dictador Manuel Estrada Cabrera, construyendo una imagen casi mítica a su alrededor, la cual se desprende de la noción de este personaje que posee la cultura del recuerdo a la que se filia el autor, la de las víctimas de las atrocidades cometidas por tan singular personaje. Se trata de un texto que permite a los lectores acercarse a la figura de un personaje histórico cargado negativamente, con el fin de hacer presencia de sus crímenes. Sin embargo, pese a esta intención de reconstrucción del pasado a través de la literatura y su integración casi sólida dentro de las estructuras de reminiscencia, no debe olvidarse que la memoria cultural es una suerte de vuelta a lo inalcanzable, pues resulta imposible —a menos que se posea una máquina del tiempo— volver a la época de Estrada Cabrera, menos aún al pasado evocado por Marcel a través del gusto de la magdalena. Así, se delata que la memoria cultural es un proceso encaminado a negociar con el pasado, encontrándose con lo que es y con lo que fue desde la otredad relativa⁴².

Queda claro que la memoria cultural requiere de soportes, que pueden ir desde una magdalena hasta una novela, lo que la convierte en un fenómeno altamente medial. Si consideramos

³⁹ Seydel, “La constitución de la memoria cultural”, 198.

⁴⁰ Erl, *Memoria colectiva y culturas del recuerdo. Estudio introductorio*, 26.

⁴¹ *Ibíd.*, 245–46.

⁴² Compárese con: Sheringham, “Cultural Memory and the Everyday”, 50.

la postura de Platón en el *Fedro* en relación con la escritura, en tanto elemento que impide la relación plena con la memoria al ser una forma que virtualiza lo que se conoce para su posterior evocación, y la relacionamos con la concepción actual de los monumentos, por ejemplo, el Ángel de la Independencia en Reforma, el recuerdo se encuentra mediado por el soporte que lo contiene. Dicha mediación permite observar a los objetos de memoria como un método de acceso al pasado, el cual produce una alteración nocional en el recuerdo, derivada de su adaptación por la comunidad que lo cifra en determinada forma. Los objetos de memoria son medios, por lo tanto, sus usos, restricciones, circulaciones y consolidaciones se encuentran marcadas por las condiciones históricas de estos⁴³.

Por otra parte, la consideración de un medio como uso de la memoria abre la puerta a pensar cuál es la relevancia del soporte en relación con las instituciones culturales que permiten y sustentan su circulación, qué formas del recuerdo tolera, cómo se elabora, cómo se usa y se recibe, dirigiendo la reflexión hacia el panorama entero de medios vigentes. En este sentido, es importante señalar que ninguna generación de objetos de memoria es gratuita, sino que hay detrás una serie de tensiones articuladas como políticas de la memoria que imprimen cualidades metas sobre el recuerdo, integrándose al juego de conflictos en el campo de rememoración compartida⁴⁴.

DE ALGUNOS RELATOS SOBRE EL RECUERDO: LA FICCIÓN DE LA MEMORIA

Quizás sea conveniente proponer una definición de memoria que reúna los aspectos más relevantes de la exposición anterior, para que las siguientes consideraciones encuentren un núcleo sobre el que establecerse. Entenderé “memoria” como la serie de mecanismos que intervienen al integrar la línea más o menos ordenada de eventos pasados en una cadena organizada a partir de criterios establecidos desde el momento en que ese contenido se enuncia, o sea, desde el presente en que se rescata lo anterior en forma de recuerdo.

La definición provisional recoge que la memoria sólo se hace presente en tanto se enuncie, retomando que el vínculo inicial entre memoria y literatura es que la memoria se narra⁴⁵. Birgit

⁴³ Velázquez Soto, “Los objetos de memoria en la narrativa latinoamericana”, 238. Al haber una constante evolución de los medios, la memoria no se encuentra presentada siempre bajo las mismas condiciones, por ejemplo uno de los medios más recientes en ser estudiados es la corporalidad como objeto de memoria; para verificar el planteamiento, véase: Sheringham, “Cultural Memory and the Everyday”.

⁴⁴ Zierold, “Memory and Media Cultures”, 404-5.

⁴⁵ Compárese con: Astrid Erll, “Narratology and Cultural Memory Studies”, en *Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative Research*, ed. Sandra Hein y Roy Sommer (Berlín: Walter de Gruyter, 2009), 212-13.

Neumann propone la “ficción de la memoria” para agrupar los relatos que representan literariamente procesos del recuerdo⁴⁶. La crítica alemana distingue dos tipos de ficción en este concepto, el primero se refiere a las secuencias no referenciales que elaboran trabajos de memoria, el segundo engloba los textos que se rescatan a través de mecanismos de memoria cultural cuya función es formar identidades individuales y colectivas. Asimismo, este tipo de producciones ficcionales poseen la capacidad para moldear el imaginario colectivo sobre el pasado compartido⁴⁷.

ErlI considera que las narraciones que guardan relación con procesos de memoria colectiva se articulan en cuatro modos retóricos: experiencial, donde se narra el pasado como experiencia de vida; mítico, el cual tiene utilidad fundacional porque a partir de la ficción se elabora un entorno real; antagónica, en la que hay formas en pugna del recuerdo sobre un evento; y reflexiva, en ella se dilucida sobre los procesos de la memoria dentro del universo ficcional mismo⁴⁸. Por las características compartidas entre estos modelos, además de la premisa de que la intersección entre narrar y recordar permite mirar en la narratología⁴⁹—que aborda mecanismos de selección, encadenación y mediación en textos narrativos— un modelo capaz de tratar las características estructurales de los procesos de memoria representados en la literatura, así como las cualidades semánticas que se desprenden de estas condiciones de organización.

La base de los relatos que representan estructuras de recuerdo se encuentra en la mimesis de memoria, “término [que se] refiere al ensamble de formas narrativas y estéticas con las que los textos literarios escenifican y reflejan los trabajos de memoria”⁵⁰. Este concepto alude a la capacidad del texto para reflejar procesos de reminiscencia y no a la imitación de sus formas existentes. En el relato *El pozo* (1939) de Juan Carlos Onetti, donde el despliegue ficcional recrea el acto de escritura de unas confesiones, vemos la mimesis de memoria operando desde las primeras páginas:

⁴⁶ Véase: Birgit Neumann, “The Literary Representation of Memory”, en *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, ed. Astrid ErlI y Ansgar Nünning (Berlín: Walter de Gruyter, 2008), 334–43.

⁴⁷ ErlI, “Literature, Film, and Mediality of Cultural Memory”, 389. Armando Velázquez observa la consolidación de las ficciones de la memoria como un subgénero narrativo en Latinoamérica por el tipo de sociedad que genera y perpetúa esta forma discursiva, pues el campo literario se ha marcado por injerencias políticas en que la memoria se relaciona con evoluciones históricas en función de la consolidación de regímenes democráticos; véase: Armando Octavio Velázquez Soto, “Ficciones de la memoria en la narrativa hispanoamericana contemporánea” (Tesis doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México, 2015), 61–64.

⁴⁸ ErlI, “Literature, Film, and Mediality of Cultural Memory”, 390–91.

⁴⁹ Para fines de análisis narratológico, utilizo el modelo propuesto por Luz Aurora Pimentel. Véase: *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México y Siglo XXI editores, 2014).

⁵⁰ Neumann, “The Literary Representation of Memory”, 334.

“Movía la cabeza de un lado a otro, aspirando, y esto me hacía crecer, yo lo sentía, una mueca de asco en la cara. La barbilla, sin afeitarse, me rozaba los hombros”⁵¹. El protagonista/narrador elabora un universo autodiegético en que su imagen proyectada en el espejo lo traslada a la visión de un yo anterior mediante sensaciones reconocidas gracias a su reflejo, el presente narrado se mueve al pasado: “Recuerdo que, antes que nada, evoqué una cosa sencilla. Una prostituta me mostraba el hombro izquierdo, enrojecido, con la piel a punto de rajarse”⁵². Las ficciones de la memoria parten de la noción de imitar un proceso de memoria no referencial, lo que equivale a decir que construyen un recuerdo ficticio.

Por otra parte, la construcción ficcional de un proceso de memoria requiere de una instancia en la que se ancle la rememoración; de tal suerte que las ficciones de la memoria, en los términos clásicos de Neumann, requieren de un narrador intradiegético —ya sea autodiegético o testigo—, pues su voz, ya que fue partícipe de los eventos, es capaz de reconocer un tiempo anterior el cual se rescata en un presente de enunciación y al que se imprimen una serie de juicios correspondientes a la perspectiva que se mantiene en el momento en que se genera el discurso narrativo⁵³.

Pero en el sumario se cuenta que una noche desperté a Cecilia, “la obligué a vestirse con amenazas y la llevé hasta la intersección de la rambla y la calle Eduardo Acevedo”. Allí, “me dediqué a actos propios de un anormal, obligándola a alejarse y venir caminando hasta donde estaba yo, varias veces, y a repetir frases sin sentido”. Se dice que hay varias maneras de mentir; pero la más repugnante de todas es decir la verdad, toda la verdad, ocultando el alma de los hechos. Porque los hechos son siempre vacíos, son recipientes que tomarán la forma del sentimiento que los llene⁵⁴.

El narrador juzga y mira un pasado desde un presente de enunciación, reconociendo la distancia déctica hacia el incidente con Cecilia. De igual manera, evalúa no sólo los eventos, sino las cualidades de la memoria que articuló la narración. Así, la capacidad de reconocimiento del pasado y sus juicios son posibles por medio de las perspectivas en juego; los choques y divergencias en las formas de entender el mundo desde las que se focaliza la narración son el elemento que permite la identificación de un pasado por parte de la voz narrativa, así como su valoración, pues los recuerdos se recrean desde un marco presente, su construcción se encuentra direccionada por las condiciones y los prejuicios actuales del sujeto⁵⁵.

⁵¹ Juan Carlos Onetti, “El pozo”, en *Novelas breves* (Buenos Aires: Eterna cadencia editora, 2012), 17.

⁵² *Ibid.*

⁵³ Neumann, “The Literary Representation of Memory”, 335.

⁵⁴ Onetti, “El pozo”, 34.

⁵⁵ Halbwachs, *Los marcos sociales de la memoria*, 130.

En este examen preliminar de las condiciones de enunciación narrativa es prudente señalar una segunda cuestión sobre los narradores que recrean procesos de memoria: “Yo no entendía aquello y seguí sin entender durante el exacto medio minuto que duró la lucha. Entonces vi que el turco salía volando del ring atravesando con esfuerzo los aullidos de los sanmarianos y desaparecía en el fondo oscuro de la platea”⁵⁶. El ejemplo corresponde al cuento “Jacob y el otro” (1965), también de Onetti, Orsini recrea mentalmente la victoria de Jacob sobre el sanmariano retador, mostrando que su rememoración se realiza desde la misma incomprensión asociada al evento desde el origen; en esta pequeña secuencia encuentro las contradicciones, incongruencias y ambigüedades propias de estos narradores, quienes fijan versiones del pasado relevantes en el presente de enunciación, mostrando bifurcaciones en el relato y la insolidez del pasado, su inestabilidad narrativa⁵⁷.

Esta aparente movilidad habla de que las ficciones de la memoria se articulan dentro de tiempos complejos, en los que el pasado se mezcla con otros y con el presente. Por ello existen desviaciones que pueden ser secuenciales o caóticas, situación que brinda evidencia sobre distintas maneras de relacionarse con el pasado⁵⁸. Para observar estas discordancias en el tiempo se tiene que reconocer que la historia se desarrolla en un presente narrado, sin importar el tiempo gramatical que se use para generar el discurso narrativo, pues este tiempo enunciado es desde el cual se articulan las variaciones y dislocaciones temporales⁵⁹.

El recurso más constante de las ficciones de la memoria para elaborar estas rupturas es la analepsis, que produce quiebres para ingresar a un pasado sin que represente una salida de la diégesis. “Recuerdo que en aquel tiempo andaba muy solo —solo a pesar mío— y sin esperanzas. Cada día la vida me resultaba más difícil. No había conseguido todavía el trabajo en el diario [...]. Encontré a Cordes casualmente y vinimos por la noche a mi pieza”⁶⁰. En estas líneas es visible la ruptura provocada por la analepsis, desde un tiempo configurado como el presente de la narración, reconocible por el verbo “recuerdo”, se articula progresivamente una historia de lo anterior que invade el relato hasta configurarse como el nuevo tiempo narrado desde “Encontré a Cordes”. La ficción de la memoria opera una apropiación constante de eventos anteriores que se miran desde

⁵⁶ Juan Carlos Onetti, “Jacob y el otro”, en *Novelas breves* (Buenos Aires: Eterna cadencia editora, 2012), 265–66.

⁵⁷ Compárese con: Velázquez Soto, “Metaficción y ficciones de memoria, estrategias en la construcción del relato”, 70.

⁵⁸ Neumann, “The Literary Representation of Memory”, 336.

⁵⁹ Pimentel, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, 45.

⁶⁰ Onetti, “El pozo”, 43.

el presente de la narración, así como la fundición de estas temporalidades, evidente en la construcción progresiva del pasado, pues ambos tiempos conviven en tanto uno no se articule como el nuevo tiempo enunciado o no se regrese al que en principio rigió al relato.

Ahora bien, los relatos ficcionales muestran cierto grado de duración, es decir, su tiempo se cuantifica en relación con las categorías del mundo real⁶¹. Encuentro que las ficciones de la memoria realizan esta medida en relación con otros recuerdos, pues hay una serie de recuerdos dominantes que funcionan como faros para ubicarse, ya que abarcan temporalidades definidas por ellos, permitiendo la colocación relativa en una línea cronológica de los sucesos que se desarrollaron dentro de sus límites⁶². En el relato *El pozo*, la noción temporal del extraño encuentro del narrador/protagonista con Ana María se define a partir de un recuerdo dominante que sirve como eje de evocación:

Aquello pasó un 31 de diciembre, cuando vivía en Capurro. No sé si tenía quince o dieciséis años; sería fácil determinarlo pensando un poco, pero no vale la pena. La edad de Ana María la sé sin vacilaciones: dieciocho años. Dieciocho años, porque murió unos meses después y sigue teniendo esa edad cuando abre por la noche la puerta de la cabaña y corre sin hacer ruido, a tirarse en la cama de hojas.⁶³

El recuerdo más relevante de la masa de la memoria es el que permite articular el resto de la evocación; asimismo, este ejemplo muestra la construcción de una imagen atemporal de Ana María debido a su muerte prematura. La elaboración de este elemento inamovible en los mares del tiempo refuerza la noción de que una serie de recuerdos dominantes enmarcan la sucesión cronológica y definen la duración de los eventos referidos.

Al considerar que “la perspectiva se define de manera elemental como *un principio de selección y restricción de la información narrativa*, y [...] que los acontecimientos de la historia no proliferan arbitraria o indefinidamente [...] se puede hablar [...] de una *perspectiva de la trama*”⁶⁴, es posible distinguir en relatos elaborados desde diferentes instancias narrativas que despliegan distintas perspectivas una suerte de dislocación del relato en varias tramas, elemento característico de las ficciones de la memoria⁶⁵. Recorro de nuevo a “Jacob y el otro” para verificar esta condición:

⁶¹ Compárese con: Pimentel, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, 42–43.

⁶² Parto de la idea de Halbwachs elaborada a partir de Bergson sobre los recuerdos dominantes; compárese con: Halbwachs, *Los marcos sociales de la memoria*, 169; y *La memoria colectiva*, 91 y 100.

⁶³ Onetti, “El pozo”, 19–20.

⁶⁴ Pimentel, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, 121. Conservo las cursivas del original.

⁶⁵ Compárese con: Velázquez Soto, “Ficciones de la memoria en la narrativa hispanoamericana contemporánea”, 51.

Antes de tomar las píldoras comprendí que nunca podría conocer la verdad de aquella historia; con buena suerte y paciencia tal vez llegara a enterarme de la mitad correspondiente a nosotros, los habitantes de la ciudad. Pero era necesario resignarse, aceptar como inalcanzable el conocimiento de la parte que trajeron consigo los dos forasteros y que se llevarían de manera diversa, incógnita y para siempre.⁶⁶

La narración se articula desde la voz del afamado médico de Santa María, un narrador intradieгético, el cual reconoce la incapacidad de él y los habitantes del pueblo para recuperar el pasado, puesto que su cadena narrativa, su trama, no se encuentra sólo en su memoria figural, sino que habita en múltiples y divergentes versiones del pasado que recrean el mismo suceso. Este fenómeno de dislocación de tramas presente en las ficciones de la memoria puede asociarse a que no existe una versión única del pasado anclada en una memoria, sino que los relatos sobre eventos anteriores son variados, perteneciendo a diferentes instancias de recuerdo, además de que cada una configura su narración de manera distinta, operando sus propios mecanismos de selección y concatenación narrativa, articulando distintas tramas sobre eventos comunes.

Ahora bien, las narraciones, siguiendo a Pimentel, suelen desplegarse a partir de espacios significados mediante procesos descriptivos que les dan continuidad y delimitaciones semánticas, codificando una ilusión referencial en la que se crean semas más o menos estables asociados a los objetos que designan. Es importante señalar que estos procesos se encuentran orientados ideológicamente, de tal suerte que sólo son en relación con el código instaurado por el texto⁶⁷. En las ficciones de la memoria estos parámetros para la construcción espacial se vuelven relevantes puesto que el espacio, como se mostró al principio de este capítulo, es un elemento que ordena la reminiscencia; es decir, las ficciones de la memoria se valen de locaciones para evidenciar los trabajos de memoria y el acceso a los recuerdos⁶⁸. Asimismo, “[l]as ficciones de la memoria suelen explorar la representación del espacio como una manifestación simbólica de las memorias individuales y colectivas”⁶⁹.

Esta semantización de los espacios ficcionales opera en el sentido de que la carga simbólica asociada a ellos es el elemento que permite que los recuerdos los habiten: “Media ciudad debió haber estado anoche en el Cine Apolo, viendo la cosa y participando también del tumultuoso final. Yo estaba aburriéndome en la mesa de póker del club y solo intervine cuando el portero me

⁶⁶ Onetti, “Jacob y el otro”, 227.

⁶⁷ Pimentel, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, 25–31.

⁶⁸ Velázquez Soto, “Metaficción y ficciones de memoria, estrategias en la construcción del relato”, 70.

⁶⁹ Neumann, “The Literary Representation of Memory”, 340.

anunció el llamado urgente del hospital”⁷⁰. El ejemplo es narrado con la voz del médico, resulta la introducción a los eventos acaecidos en el Cine Apolo donde casi muere el joven y fuerte turco a manos del anciano y poco atlético Jacob. En estas líneas se establece una relación espacial con el recuerdo, el Cine se encumbra como el núcleo de evocación, pues sus paredes han sido signadas con la victoria del viejo luchador austriaco y la derrota del tendero. Frente a este primer sitio que inicia el proceso se levanta el club, donde el médico acostumbraba a jugar póker, espacio desde el que se recrea la memoria durativa del salvador de los sanmarianos y que queda roto, además de marcado, tras los eventos del Apolo. Es visible que la memoria significa espacios como núcleos en los procesos de evocación y de ellos dependen las direcciones y cargas de los recuerdos generados.

Las ficciones de la memoria no sólo reproducen procesos de reminiscencia, sino que también aluden a ellos, principalmente de dos maneras: la metáfora sobre los recuerdos y la reflexión activa, en forma de discurso doxal, sobre la memoria misma. “Sólo dos veces hablé de estas aventuras con alguien. Lo estuve contando sencillamente, con ingenuidad, lleno de entusiasmo, como se contaría un sueño extraordinario si fuera un niño”⁷¹, aquí se observa que el proceso de narrar un recuerdo es similar a “contar un sueño extraordinario”. En contrapunto, en “Jacob y el otro”, cuando Orsini se prepara para la inminente derrota del campeón reflexiona cómo debería la prensa retratar el fracaso, tras un repaso mental de posibles titulares, concluye “[p]ero mañana no publicarían la C mayúscula y acaso ni siquiera el discutible título”⁷². El mecanismo mental de Orsini es una doxa acerca de las condiciones en que debería ser rememorada la falla del campeón y los motores para establecer esa narrativa como la distribuida por los periódicos. De esta suerte las ficciones de la memoria, dentro de su constitución orgánica, son capaces de reconocer el fenómeno que abordan al grado de reflexionarlo o, incluso, metaforizarlo.

Estos textos elaboran un pasado desde un presente, de esta premisa parte Birgit Neumann para argumentar que muestran procesos de construcción de identidad, generada por la tensión de un diálogo establecido entre un yo presente y un yo pasado dentro de un continuo temporal formado a través de la narración que permite la integración de una identidad gracias a la creación de lazos vivenciales entre tiempos narrados que se aglutinan en una línea de memoria⁷³. Aunado a

⁷⁰ Onetti, “Jacob y el otro”, 221.

⁷¹ Onetti, “El pozo”, 26.

⁷² Onetti, “Jacob y el otro”, 264.

⁷³ Neumann, “The Literary Representation of Memory”, 336–37.

esta consideración, Velázquez recupera las nociones de Ricoeur, quien dice que la identidad narrativa se conforma con los eventos narrados y las relaciones que establecen los sujetos del relato con la trama, por lo que las ficciones de la memoria poseen la capacidad de mostrar cómo se integran identidades individuales y colectivas mediante procesos de relación con el pasado⁷⁴.

“Frente a él se abrían los enormes muslos de Jacob, los músculos contraídos. ‘No hubo mejores piernas que estas’, pensó Orsini con miedo y tristeza”⁷⁵, observo en voz de Orsini que la identidad de Jacob, y con ella la suya, se construye progresivamente a través de negociaciones entre el pasado y el presente, los elementos constitutivos del pretérito se presentan en la actualidad, estableciendo un contraste para describir al sujeto. En contrapunto, en el siguiente ejemplo identifico la caracterización que Orsini hace del turco a través de la comparación entre los recuerdos que estableció al conocerlo y los que adquirió tras el encuentro con Jacob, puesto que en él identifica a alguien que “ni se imaginó que el mañana puede ser una sorpresa o puede no venir”, condición del tendero sólo reconocible tras su enfrentamiento con el Campeón: “La bestia peluda de atrás del mostrador terminó de cerrar un paquete de yerba [...] ‘El pecho de gorila, dos centímetros de frente, nunca tuvo expresión en los ojos’, anotó Orsini. ‘Nunca pensó de verdad, ni pudo sufrir, ni se imaginó que el mañana puede ser una sorpresa o puede no venir’”⁷⁶. Así, las ficciones de la memoria muestran procesos de construcción de identidad desde una pugna entre el pasado traído a cuento por medio de recuerdos y el presente en que se obtienen esas imágenes pretéritas.

LA RETÓRICA DEL RECUERDO: CAPACIDAD ALEGÓRICA DE LA FICCIÓN DE LA MEMORIA

Tan innumerables son los despliegues de mundos ficcionales como incontables sus sentidos, bajo esta premisa y una vez sistematizadas brevemente las características estructurales de la ficción de la memoria, me dirijo a uno de los posibles significados de este tipo de relatos. Hay que insistir en que estas producciones no se limitan a mostrar o caracterizar los procesos individuales de reminiscencia, sino que son capaces de elaborar sus aspectos colectivos, mostrando particularidades de la cultura del recuerdo en que se gestan⁷⁷.

⁷⁴ Velázquez Soto, “Metaficción y ficciones de memoria, estrategias en la construcción del relato”, 82–83.

⁷⁵ Onetti, “Jacob y el otro”, 251.

⁷⁶ *Ibíd.*, p. 240.

⁷⁷ Compárese con: Neumann, “The Literary Representation of Memory”, 339.

Se ha anotado que la memoria se recrea literariamente persiguiendo tres metas: la primera es aquella en que se retoma como un acto voluntario para revivir o alterar ciertos aspectos del pasado, la segunda la trata como un arma de rectificación histórica, mientras que la tercera la elabora como un antídoto contra el olvido⁷⁸. Asimismo, se ha insistido en que estos relatos se esfuerzan por reconstruir el pasado colectivo en contextos que fuerzan su recuperación, lo que causa interferencias en la construcción de las identidades latinoamericanas, pues la vuelta a lo que fue se da por medio de tensiones establecidas en los rasgos conflictivos de las culturas del recuerdo en pugna⁷⁹. Estas funciones prototípicas hallan su punto de unión en lo político, pues suelen guardar la finalidad de brindar justicia, ya que la obsesión con resemantizar el pasado permite que estos textos interactúen discursivamente con fundaciones precedentes, ocasionando divergencias y permitiendo movilidad en las aparentemente sólidas imágenes del pasado⁸⁰.

Encuentro interesantes estas posturas iniciales sobre el fenómeno de la producción alrededor de la memoria en el caso latinoamericano; sin embargo, hallo prudente trazar una ruta interpretativa que conduzca a estas concepciones. En este sentido, es importante pensar que las ficciones literarias aspiran a ser leídas como elementos de memoria, pero no en un sentido histórico dado que no se les puede tratar como testimonios o vestigios, sino como artificios, razón por la que no son objetos de la Historia⁸¹. Si bien estos textos no pertenecerán al grueso discursivo que sostiene la imagen historiográfica, sí poseen elementos suficientes que delatan procesos de las culturas del recuerdo en las que se gestan y a las que representan, pues negocian interpretaciones acerca de cómo la memoria se producía, escribía y circulaba. Para reforzar esta postura es importante reconocer que el mundo se vive socialmente como un sistema que depende de estructuras compartidas que se crean a partir del recuerdo; de tal suerte que las sociedades no crean recuerdos, sino que los recuerdos proyectan mundos sociales a través de la práctica de ejercicios de memoria⁸².

⁷⁸ Peter G. Earle, “Memoria e imaginación en Hispanoamérica”, *Revista hispánica moderna* 58, núm. 1-2 (2005): 183-84.

⁷⁹ Compárese con: José Carlos Rovira, “Sistemas de emergencia del pasado en la literatura del siglo XX”, *Caravelle*, núm. 76-77 (2001): 152.

⁸⁰ Compárese con: Carlos Pacheco, “Memoria y poder: dimensión política de la ficción histórica hispanoamericana”, *Hispanérica*, núm. 91 (2002): 7-8.

⁸¹ Max Saunders, “Life-Writing, Cultural Memory, and Literary Studies”, en *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, ed. Astrid Erll y Ansgar Nünning (Berlín: Walter de Gruyter, 2008), 322-23.

⁸² Elena Esposito, “Social Forgetting: a Systems-Theory Approach”, en *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, ed. Astrid Erll y Ansgar Nünning (Berlín: Walter de Gruyter, 2008), 185-86.

Las ficciones de la memoria hallan sitio en los *Cultural Memory Studies* en dos sentidos, el primero es el más claro, el derivado de las cualidades estructurales de la representación literaria de la memoria, el segundo es un tanto más oscuro pues permite inscribirlas si transmiten imágenes de la historia, representan mundos pasados o negocian competencias del recuerdo o reflexiones sobre los procesos que lleva a cabo la memoria colectiva y los problemas que enfrenta⁸³. De esta manera, el grueso de textos literarios que examinan actos de memoria hablan sobre cómo se relacionan distintos grupos sociales con el fenómeno del recuerdo, pues en ellos se muestran construcciones del pasado recuperadas mediante procesos de reminiscencia⁸⁴.

Es necesaria una herramienta interpretativa que permita trazar las condiciones de las culturas del recuerdo presentes en los textos, más aún si se trata del grupo de ficciones de la memoria en que el fenómeno no se elabora de manera directa, pues “la literatura no sólo puede hacer del nexo entre memoria e identidad el objeto de sus reflexiones explícitas, sino que también representa este nexo implícitamente —esto a través de una variedad de formas semantizadas[—]”⁸⁵. El instrumento de análisis que encuentro prudente para leer estos sentidos ocultos de las ficciones de la memoria es la alegoría, pues a pesar de su gran polisemia que obliga a caracterizarla desde una figura retórica hasta un modo discursivo, su capacidad para identificar sentidos no textuales o secundarios prolongados durante el entramado narrativo dando lugar a un significado extendido⁸⁶ sirve para describir los mecanismos de las culturas del recuerdo elaboradas a partir de textos literarios. Cabe destacar que este rastreo de las condiciones de la rememoración en una ficción encuentra su argumento en que “[e]n una formación cultural específica, los códigos mentales colectivos se manifiestan y se producen al mismo tiempo en la interacción social y en las formas culturales de la expresión”⁸⁷.

Esta serie de alegorías de la memoria dependen de una idea de generación, requieren de la presencia de una identidad generacional que se forje a partir de las experiencias y hábitos compartidos⁸⁸, puesto que la literatura elabora y representa el conocimiento de las sociedades. Si-

⁸³ Compárese con: Erll, *Memoria colectiva y culturas del recuerdo. Estudio introductorio*, 197.

⁸⁴ *Ibid.*, 10.

⁸⁵ Neumann, “The Literary Representation of Memory”, 334.

⁸⁶ Compárese con: Luis Fernando Figueroa Olivo, “La alegoría en *El luto humano*” (Tesis de grado, Universidad Nacional Autónoma de México, 2018), 40.

⁸⁷ Erll, *Memoria colectiva y culturas del recuerdo. Estudio introductorio*, 140.

⁸⁸ Jürgen Reuckle, “Generation/Generationality, Generativity, and Memory”, en *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, ed. Astrid Erll y Ansgar Nünning (Berlín: Walter de Gruyter, 2008), 97.

guiendo esta línea, se debe considerar que si bien la literatura es un núcleo conductor que permite la representación de ciertos aspectos de saber compartido, estos no suelen corresponder a la visión hegemónica de determinada sociedad, sino que elabora juicios desplazados, correspondientes a una alteridad que halla en las ficciones de la memoria un método para salvaguardar y conservar su esencia⁸⁹. Ahora bien, las alegorías de la memoria no identifican y recrean sociedades inherentemente reales, sino que, desprendido de su carácter ficcional, convierten a la realidad representada en un signo con distintos significados en los que prevalece una reestructuración de los sistemas de percepción cultural, permitiendo a los textos mostrar imaginarios culturales que construyen realidades simbólicas⁹⁰.

Es importante hacer hincapié en esta cualidad de las ficciones de memoria, sobre todo al momento de emprender una lectura alegórica, puesto que se aclara que la red de cualidades semánticas secundarias no corresponde a la construcción en sí de una sociedad exterior al relato, sino que ilumina condiciones del entramado simbólico que sostiene a dichas sociedades. Así, se reconocen las condiciones, quizá desde una noción un tanto abstracta, de las culturas del recuerdo en las que surgen los textos, mas no una visión real y completa de éstas, pues los límites establecidos por el artificio, aun reconociendo el afán totalizador de la forma novela, son claros ya que jamás son un espejo de la realidad, sino una representación mediada desde la que se vislumbran características generales según abstracciones y símbolos.

Si se parte de que la alegoría reconoce dos sentidos, uno literal y uno oculto revelable siguiendo las cualidades semánticas y simbólicas del texto, las alegorías de la memoria muestran también este desplazamiento de sentido, el cual se construye en relación con la integración progresiva de las cualidades de una cultura del recuerdo. Para verificar este argumento me remito a *¿Quién mató a Palomino Molero?* (1986), narración de estilo policiaco que aborda la búsqueda del asesino del joven Palomino Molero, revelando una conspiración orquestada desde la base aérea para encubrir las condiciones del crimen, y *Conversación en La Catedral* (1969), elaborada desde una serie de diálogos interrumpidos por el narrador, quien va hilando minuciosamente las

⁸⁹ Max Saunders, “Mnemonic and Intertextual Aspects of Literature”, en *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, ed. Astrid Erll y Ansgar Nünning (Berlín: Walter de Gruyter, 2008), 306.

⁹⁰ Compárese con: Erll, *Memoria colectiva y culturas del recuerdo. Estudio introductorio*, 204.

secuencias que salen a flote en los encuentros entre los personajes⁹¹. En *QMPM* la figura del joven se articula como una visión espectral que invade Talara, poblado donde ocurre la ficción:

- Dice Matías que el muchacho tenía una voz divina, que era un artista —exclamó doña Adriana.
- ¿Don Matías conocía a Palomino Molero? —preguntó el teniente.
- Lo oyó cantar un par de noches, mientras preparaba las redes.⁹²

En este breve diálogo entre la fondera y el teniente que investiga el asesinato aparentemente sólo hay un par de preguntas con la finalidad de caracterizar a Palomino Molero; sin embargo, al considerar que la alegoría significa algo distinto a la afirmación plena del texto gracias a un significado construido con una visión no literal de las palabras⁹³, encuentro que se establece un juego de tensiones en el campo de rememoración compartida. La visión que corresponde a las autoridades, la versión de la historia que desean reconstruir, no puede elaborarse más que con las alusiones de quienes conocieron al muerto, a la par que la noción compartida de él se hila desde remanentes anclados en distintas memorias figurales que se aglutinan en una concepción compartida por los participantes del acto de memoria.

De esta suerte, la reconstrucción de una no presencia dentro de la comunidad no se realiza a partir de un acto de memoria individual, sino de uno compartido, sesgado por las afinidades que se encuentran en juego, que permite conciliar la versión que se instaurará como memoria oficial. Sin embargo, la construcción progresiva de esta línea no siempre ocurre en términos de indagatoria, sino que a veces se elabora como un evento *a priori*, a pesar de las condiciones que rodearon al suceso:

- No tengo mucho tiempo, doctorcito —dijo, señalando el alto de recortes de diario que traía Alcibíades—. ¿Algo importante?
- La noticia de Buenos Aires, don Cayo. Salió en todos.
- [...]
- Todos publicaron el cable de Ansa —bostezó él.⁹⁴

El pasaje corresponde a *CLC*, el cable al que se alude es la versión de la noticia autorizada por el régimen, cuya distribución corre a cargo del enigmático Cayo Bermúdez. En estas líneas don Cayo se siente pleno por haber logrado anticiparse a las agencias periodísticas, obligándolas a distribuir su versión tanto en las prensas nacionales como en las internacionales. Hay un fenómeno de manipulación medial en el que el gobierno tiene la capacidad de alterar la forma en que se narran

⁹¹ Abrevio en adelante *QMPM* (*¿Quién mató a Palomino Molero?*) y *CLC* (*Conversación en La Catedral*).

⁹² Mario Vargas Llosa, *¿Quién mató a Palomino Molero?* (Ciudad de México: Debolsillo, 2017), 33.

⁹³ Figueroa Olivo, “La alegoría en *El luto humano*”, 37.

⁹⁴ Mario Vargas Llosa, *Conversación en La Catedral* (Ciudad de México: Debolsillo, 2016), 253.

los eventos a su alrededor. Esta solución deja fuera un sentido profundo, primordial para comprender el pasaje y el contenido completo de la novela: la narrativa oficial, la memoria del régimen, se construye desde el autoritarismo, no hay versión del pasado no autorizada, puesto que se persigue encumbrar una visión monumental del gobierno peruano.

En este par de ejemplos he caracterizado la operación base que permite leer las alegorías de la memoria; sin embargo, creo prudente ahondar un poco en la manera en que una alegoría implica un desplazamiento semántico en que un sentido A se convierte en otro B; es decir, referir al marco de significación que hace posible la lectura secundaria⁹⁵. Para identificar este campo de relaciones semánticas, me remito al siguiente pasaje de *CLC*:

—Porque será un buen golpe publicitario —dijo don Emilio Arévalo—. La Revolución de Odría fue en Arequipa, don Fermín.

—Quiere demostrarle al país que Arequipa es odrísta —dijo el senador Landa—. El pueblo arequipeño impide el mitin de la Coalición. La oposición queda en ridículo y el Partido Restaurador tiene cancha libre para las elecciones del cincuenta y seis.⁹⁶

Como puede observarse, la conversación se centra en la posibilidad de confrontar una narrativa oficial, generada desde un gobierno, contra una disidencia que pretende articular una versión de los hechos o un uso de ellos capaz de desestabilizar a la primera. Casos como éste abundan en la novela, permitiéndome reconocer que el núcleo de inmantación semántica son las pugnas sobre la rememoración, construyendo una alegoría de la memoria, puesto que la ostentación de una depende de la capacidad del texto para mostrar al fenómeno del recuerdo como eje de los traslados de sentido.

En el caso de *QMPM* esta negociación es más frecuente, incluso si se parte de la noción de que es una novela policiaca en la que se busca desenterrar un secreto para fijarlo de cierta manera en la narrativa que derivará de la investigación judicial. Las tensiones en el campo de rememoración son bien evidenciadas por las siguientes palabras del teniente:

—Cálmese, vayamos pasito a paso, sin apurarnos —dijo el teniente. Pero su tono, a diferencia de sus palabras, no quería tranquilizarla, sino aumentar su miedo. Era frío y amenazador—: Nadie la va a matar ni a meterse con usted. Palabra de hombre. A condición de que me hable con franqueza. De que me diga toda la verdad.⁹⁷

⁹⁵ Figueroa Olivo, “La alegoría en *El luto humano*”, 38–39. Asimismo, es importante mencionar que la traslación de sentido en una lectura alegórica se basa en el acto de lectura, por lo que la operación de una alegoría de la memoria se encuentra también relacionada con la posibilidad de interpretar el texto desde tal campo semántico.

⁹⁶ Vargas Llosa, *Conversación en La Catedral*, 530.

⁹⁷ Vargas Llosa, *¿Quién mató a Palomino Molero?*, 85.

Las pesquisas de los investigadores convierten a la verdad en una moneda de cambio, la memoria se transforma en un objeto al que se tiene acceso a través de negociaciones con los grupos de rememoración, por medios como la protección de los testigos que pueden referir los eventos solicitados. La narrativa oficial no se sostiene más que con una serie de testimonios, que son obtenidos por métodos que evidencian choques encaminados a dominar y estabilizar el campo de rememoración compartida.

Estos otros mensajes, identificables a través de capas de sentido que sirven como vehículo para la significación alterna⁹⁸, permiten entrever una condición de los procesos de rememoración presentes en ambos textos: la memoria oficial se construye desde el poder, aunque hay mecanismos alternos que intentan configurar la memoria verdadera. En el caso *QMPM* la memoria oficial se intenta articular desde la élite de las fuerzas militares, quienes cometieron el asesinato bajo el cobijo del coronel Mindreau y las órdenes del teniente Dufó. Este grupo de poder se despliega antagónicamente, intentando silenciar las voces alternas mediante la violencia: “—Nosotros no estamos aquí, nosotros no existimos —ordenó, borracho de odio y de ira—. Si abre la boca, morirá como una perra con rabia. La mataré yo mismo. ¿Entendido?”⁹⁹. Sin embargo, ellos no son los únicos gestores de la memoria oficial presente en el relato, sino que también se encuentra la Guardia Civil, de quien dependen las investigaciones para aclarar el caso:

—Quedarse callada, doña Lupe —dijo el teniente, afablemente, poniéndole el dinero de la cuenta junto al potito de chicha en que había bebido—. Nadie la matará. Nadie vendrá a molestarla. Siga su vida de siempre y olvídense de lo que vio, de lo que oyó y también de lo que nos ha contado. Hasta luego.¹⁰⁰

A partir de estas líneas se infiere que la apropiación de los datos contenidos en la memoria de Lupe por parte de la Guardia Civil no va encaminada a la dignificación de las víctimas ni a la confirmación y elevación de memorias opuestas, sino a la construcción de una segunda narrativa dentro de la oficialidad. Esto demuestra que la memoria sólo se puede fijar desde los núcleos de poder que detentan el dominio sobre el campo de rememoración compartida. Las culturas del recuerdo alternas que intentan poblar el espacio con sus versiones del pasado son mudas en tanto no se les recrea desde la enunciación oficial que dignifique, eleve y distribuya su recreación de los sucesos. Esta condición de oficialidad en la memoria que brinda justicia y que debiera solucionar las pugnas en el campo de rememoración compartida se ve reforzada al final del relato:

⁹⁸ Figueroa Olivo, “La alegoría en *El luto humano*”, 42–43.

⁹⁹ Vargas Llosa, *¿Quién mató a Palomino Molero?*, 90.

¹⁰⁰ *Ibid.*, 96.

—¿Eso es lo que andan diciendo ahora? —levantó la cabeza del plato el teniente Silva—. ¿Qué al coronel Mindreau lo mataron? ¿Y quiénes lo mataron?
—Los peces gordos, por supuesto —abrió los brazos don Jerónimo—. Quién si no. No se haga usted tampoco, teniente, que aquí estamos en confianza. Lo que pasa es que usted no puede hablar. Todo el mundo anda diciendo que a usted le han tapado la boca y no lo dejan aclarar las cosas. Lo de siempre, pues.¹⁰¹

Los pobladores se articulan como una voz uniforme que niega incluir dentro de su historia la verdad que ayudaron a generar mediante las investigaciones de la Guardia Civil, revelando el carácter heterogéneo de las memorias en pugna y la incapacidad abrazadora que persigue la oficialidad.

Asimismo, si bien la memoria oficial se gesta desde grupos de poder, existen subordinados a estos que pueden desestabilizar estas versiones a través de usos judiciales como en *QMPM*. Sin embargo, estos medios para contrarrestar el poder que fija los relatos se ven atrofiados posteriormente por las instituciones. El final de la novela revela que el premio por resolver el caso es la separación de la ciudad costera y la reclusión de los oficiales en las montañas. Aquellos que debieran apoyar a la fijación de una memoria oficial y que desobedecen esta tarea son sacados del campo práctico de la rememoración con el fin de evitar futuros incidentes que desvirtúen la narrativa institucional. Así, se hace patente que este tipo de ficciones de la memoria “son [...] políticas, es decir vinculadas en su práctica de la significación con el ejercicio del poder, de varias maneras que van desde lo más obvio y explícito hasta lo más sutil”¹⁰².

Un caso similar ocurre en *CLC*, en relación con el asesinato de Hortensia, cantante de antaño y amante de Cayo Bermúdez, quien entra en conflicto con Fermín Zavala, empresario y político limeño, al amenazarlo con revelar su homosexualidad. Ambrosio, chofer y amante de Bola de Oro, nombre con el que conocen al industrial en el bajo mundo, mata a la Diva; por lo que se desencadenan indagaciones que conducen al hijo de Fermín, Santiago, a encontrarse con Queta, sujeto subalterno que desea circular su testimonio para dar con los asesinos de su amiga:

—Bola de Oro lo mandó matar —dijo Queta—. El matón es su cachero. Se llama Ambrosio.
—¿Bola de Oro? —se paró de un salto, Carlitos, pestañeaba, miró a Periquito, me miró, se arrepintió y miró a Queta, al suelo, y repetía como un idiota—: ¿Bola de Oro, Bola de Oro?
—Fermín Zavala, ya ves que está loca —estalló Ivonne, parándose también, gritando...¹⁰³

¹⁰¹ *Ibid.*, 155.

¹⁰² Pacheco, “Memoria y poder: dimensión política de la ficción histórica hispanoamericana”, 6.

¹⁰³ Vargas Llosa, *Conversación en La Catedral*, 429.

Las pesquisas para encontrar a los culpables son infructíferas, el desplazamiento físico de Ambrosio, financiado por Fermín Zavala y apoyado por Ludovico, guardia civil que recibió un soborno, impiden formular una memoria oficial que se valga de los mismos medios que la de *QMPM* para encontrar la verdad, una versión del pasado que atente contra la narrativa del régimen y desvirtúe a sus paladines.

Encuentro en esta variante un fenómeno interesante: mientras que en *QMPM* el coronel Mindreau y el teniente Dufó son oficiales que sirven y perpetúan al régimen, en *CLC* Fermín Zavala es uno de los gestores financieros del gobierno. Esta condición indica que las memorias oficiales sólo admiten cambios en su versión en tanto los centros de poder político-económico no se vean amenazados por las líneas disidentes que se concilian. De tal suerte que las sociedades del recuerdo formuladas por estas dos ficciones, y correspondientes al Perú de las dictaduras militares, se encuentran sometidas a la influencia del poder económico como gestor de una rememoración compartida funcional; evidenciando que existen una serie de políticas del pasado en pugna en los procesos de rememoración compartida¹⁰⁴. Asimismo, el carácter institucional de las hegemonías que dirigen los procesos de rememoración, sus instituciones y el Estado se conservan a través de la continuidad de su identidad política, la cual se estabiliza mediante la perpetuación de una línea narrativa más o menos estable que sea funcional a los valores de cierta comunidad política, poniendo en conflicto distintas versiones del pasado y desplazando aquellas inservibles¹⁰⁵.

La memoria parece un concepto escurridizo y desbordante que se escapa de las manos recién se le deja volar. Esta aparente incapacidad conciliatoria se debe a la mutabilidad de la memoria misma, pues se trata de un fenómeno que no corresponde hoy a lo que fue ayer y, seguramente, será distinto mañana. Sin embargo, frente a esta incapacidad definitiva, se puede afirmar que avanza progresivamente, que acumula una serie de concepciones y caracterizaciones pensadas en espacios y tiempos distantes, divergentes y contradictorios, desde los que se dibuja un continuo para reconocerla. Los elementos principales de este paradigma son: su cualidad espacial, su secuencialidad en imágenes narrativas, su relación temporal y su capacidad para articularse en estructuras llamadas culturas del recuerdo.

¹⁰⁴ Compárese con: Erik Meyer, "Memory and Politics", en *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, ed. Astrid Erll y Ansgar Nünning (Berlín: Walter de Gruyter, 2008), 175.

¹⁰⁵ W. James Booth, "Communities of Memory: on Identity, Memory, and Debt", *The American Political Science Review* 93, núm. 2 (1999): 250.

Son las culturas del recuerdo las que permiten adentrarnos en un estudio profundo de las relaciones que la memoria establece con producciones artísticas, pues a partir de los medios de los que disponen estas comunidades es que la memoria se recrea, se media, se pone en un soporte que le permita distribuirse, siendo uno de ellos la literatura. Los *Cultural Memory Studies* brindan una serie de pautas para acercarnos al estudio de la memoria contrastado con fenómenos culturales, gracias a una serie de proposiciones que se inician con Jan Assmann y retoman el pensamiento de Halbwachs. En el campo de la literatura se hallan las ficciones de la memoria, la serie de historias que recrean, explícita o implícitamente, el fenómeno del recuerdo o alguna de sus variaciones.

Las ficciones de la memoria, como las concibe Neumann, imitan estructuras del recuerdo a partir de su organización textual; asimismo, la crítica alemana abre la puerta a mirar un entramado de relaciones simbólicas de culturas del recuerdo a través de la representación en código de procesos de rememoración. Al combinar esta noción teórica, defendida como subgénero narrativo por Velázquez, con las concepciones de Erll se vuelve posible rastrear en las ficciones de la memoria entramados que develen las cualidades de las culturas del recuerdo representadas en el texto. Lo anterior sin olvidar nunca, tal como señala el crítico mexicano, que la presencia de la memoria en la literatura y el puente que existe entre ambas no es de carácter fijo, sino que sufre transformaciones a lo largo del tiempo.

En el caso de la producción reciente latinoamericana, el diálogo entre memoria y literatura se elabora en función del capital político que existe en los fenómenos de rememoración contenidos en las ficciones. Identifico que, para leer estos entramados discursivos, que no se encuentran explicitados en el texto, es necesario el uso de herramientas como la alegoría, la cual permite observar las redes descritas por Erll a través de una crítica sólida. En páginas anteriores puse a prueba el modelo con *Conversación en La Catedral* y *¿Quién mató a Palomino Molero?*, novelas de Mario Vargas Llosa, para en la sección final de esta tesis elaborar una crítica de *La ciudad y los perros*.

CAPÍTULO 3. EL RECUERDO ANIQUILADO: *LA CIUDAD Y LOS PERROS* Y LA RUTA DE LA MEMORIA

Bran: He'll come for me. He's tried before. Many times with many Three-Eyed Ravens.

Sam: Why? What does he want?

Bran: An endless night. He wants to erase this world, and I am its memory.

Sam: That's what death is, isn't it? Forgetting... being forgotten. If we forget where we've been and what we've done, we're not men anymore. Just animals.

“A knight of the Seven Kingdoms”, GAME OF THRONES

De vez en cuando nos hallamos en condiciones tales que nuestra capacidad para acceder al pasado se ve impedida. Con frecuencia lo que ocurrió se presenta como una sombra cuya verdad se revela a través de la indagación, de abrir los candados que aprisionan los recuerdos. En ocasiones esta exploración resulta fatigosa —al reconstruir tras una borrachera la noche anterior siguiendo pistas en las pocas palabras e imágenes quebradizas que nos vienen a la mente— o frustrante —al referir frente a las autoridades encargadas de brindar justicia los acontecimientos que se consumaron en un crimen abominable. Investigaciones así se encuentran en *Conversación en La Catedral, ¿Quién mató a Palomino Molero?* —obras con las que cerré la propuesta metodológica del capítulo anterior— y en *La ciudad y los perros*.

La historia de *LCyLP* es sencilla: un cadete del colegio Leoncio Prado roba un examen de Química, otro que estaba de guardia durante el hurto lo denuncia con el fin de abandonar el recinto por unas horas y encontrarse con la chica que le gusta; el grupo del primer cadete, que es el eje de las relaciones entre alumnos, busca vengarse, uno de sus miembros lo hace sin informar al resto tomando ventaja durante un ejercicio militar, el delator muere en condiciones misteriosas, las cuales se desean resolver sin desencadenar una investigación; una voz alterna dice que conoce otra versión de los eventos e intenta esparcirla en el campo público, pero es silenciada; los cadetes egresan y se integran a la vida limeña como sujetos funcionales. Si bien las frases con las que acabo de resumir la novela son el contenido principal de la trama, no son lo único que conforma al relato,

sobre esta historia se dislocan una serie de situaciones complementarias relacionadas sobre todo con la vida anterior al internado en evocaciones originadas en las mentes figurales de los personajes.

Sin embargo, antes de proceder con el análisis de la ficción cabe rescatar que se ha dicho que la novela de Vargas Llosa se vale de hechos reales —la experiencia del escritor como cadete del Leoncio Prado durante un curso y medio¹— como pauta para generar una ficción en la que el componente real se diluye, pues dentro del paradigma posmoderno “el conocimiento es simplificado a una operación de representación (*Vorstellung*) cultural (distinto en cada cultura) y a un ordenamiento semiótico de la realidad por parte del sujeto”². Por ello *LCyLP* mostraría resabios de memoria, es decir, restos de vivencia directa tratados literariamente: una serie de recuerdos ficcionalizados³.

A pesar de esto en la novela no se rescata una realidad tal como ocurrió⁴; es decir, el hecho sufre reacomodos, convirtiéndolo en un referente simbólico incrustado dentro de la trama, pues el novelista “altera la cronología, atribuye ideas y discursos inventados a figuras históricas y, en general, recrea la historia de una forma altamente idiosincrática”⁵. De esta forma los hechos “reales” se ven diluidos, quedando rezagos contextuales o alegóricos. De ahí que opte por preferir las cualidades de la novela como un artificio, permitiéndome identificar los mecanismos de la ficción de la memoria, sobre sus posibles vertientes autobiográficas que reconocerían el papel de la memoria como núcleo de imágenes que se funden en un continente narrativo⁶.

¹ Si se quiere conocer más acerca de la incursión de Vargas Llosa en el colegio militar y sus supuestos ecos en la configuración de *LCyLP*, véase: Sergio Vilela Galván, *El cadete Vargas Llosa. La mejor ficción nace de la realidad* (Alcalá la Real: Alcalá Grupo Editorial, 2011).

² Roy Alfaro Vargas, “Realidad y ficción en la obra de Mario Vargas Llosa”, *Letras*, núm. 46 (2009): 58.

³ Si bien Arboleda encuentra el fenómeno en *El hablador*, creo que es posible una extensión para este tipo de crítica a la ficción vargasllosiana que muestra algún cariz autobiográfico: Juan Camilo Arboleda Alzate, “De las mentiras a la verdad: la realidad en la ficción”, *Comunicación*, núm. 36 (2017): 85–92.

⁴ Sobre ello hay que considerar que al pasar al texto narrativo se aniquilan las estructuras y elementos que harían parecer sólo una anécdota la historia, quitando el material personal, sobre todo opiniones, para transmitir la sustancia de los eventos, convirtiendo la narración en un hecho objetivo: M. Cecilia Romea Castro, “La ciudad y los perros de M. Vargas Llosa y *Si te dicen que caí* de J. Marsé. Voces polifónicas de la adolescencia urbana”, *Lenguaje y textos*, núm. 6–7 (1995): 111.

⁵ Frank Dauster, “Aristotle and Vargas Llosa: Literature, History and the Interpretation of Reality”, *Hispania* 53, núm. 2 (1970): 273.

⁶ Jeffrey K. Olick, “From collective memory to the sociology of mnemonic practices and products”, en *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, ed. Astrid Erll y Ansgar Nünning (Berlín: Walter de Gruyter, 2008), 303. En caso de que se quiera conocer el enfoque que privilegia la memoria como experiencia que sirve de fondo a la creación literaria se recomienda consultar: Michael Palencia-Roth, “The Art of Memory in García Márquez and Vargas Llosa”, *MLN* 105, núm. 2 (1990): 351–66; si se prefiere en el que la ficción está cargada semánticamente con las posibilidades del recuerdo, considerando el factor de la realidad extratextual, puede revisarse: Régine Robin, “Literatura y biografía”, *Historia y fuente oral*, núm. 1 (1989): 69–85.

TRAS ANTIGUAS POSESIONES: CARACTERIZACIÓN INICIAL

LCyLP es una novela extensa, cuya complejidad estructural ha sido elogiada y se ha visto como un elemento que dificulta su lectura, ampliando su valor estético. El libro se divide en tres unidades mayores: una primera parte, una segunda parte —cada una con ocho capítulos que brindan una ilusión de simetría— y un epílogo. En conjunto se segmentan en ochenta y una secuencias que fragmentan la narración e introducen variaciones espaciotemporales en la anécdota principal. Una primera división de estas secuencias se efectúa en relación con la identidad del narrador, son cincuenta y seis las dominadas por una voz heterodiegética —que desliza las rememoraciones tanto del Esclavo como del Poeta—, mientras que las homodiegéticas se tratan de veinticinco, doce del Jaguar y trece del Boa. Por las metas que persigue este trabajo creo oportuno establecer la operación interpretativa en relación con los narradores, puesto que la memoria se narra, los recuerdos se articulan como historias que se cuentan, las cuales pertenecen a una mente, en el caso de la ficción a una figural.

La presencia de este número de memorias figurales que conviven en el espacio diegético habla de la capacidad de las ficciones de la memoria para dislocarse en distintas perspectivas que enriquecen el panorama de rememoración, al tiempo que indica que no existe una única memoria en los sistemas comunes, sino que hay varias que se distinguen por su presente, su orientación a futuro, su ideología y sus cualidades narrativas⁷. Aunado a esto, la asociación de una imagen generada desde la memoria a un poseedor permite adentrarse en las condiciones de sentido desprendidas de la focalización⁸. “Esperen que voy a aplastar unos cuantos enanos. Y el Jaguar todavía se reía, me acuerdo de su risa cuando yo estaba machucando enanos”⁹, en este segmento, parte de una de las evocaciones del Boa, se distingue que su reminiscencia se encumbra desde la violencia, asimismo, el elemento nuclear corresponde a la risa del Jaguar, completando la cadena: golpe-risa-recuerdo. La narración de esta primera voz homodiegética se halla subordinada a la violencia.

⁷ Gerhard Richter, “Acts of Memory and Mourning: Derrida and the Fictions of Anteriority”, en *Memory. Histories, Theories, Debates*, ed. Susannah Radstone y Bill Schwarz (Nashville: Fordham University Press, 2010), 153.

⁸ Compárese con: Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México y Siglo XXI editores, 2014), 100–1.

⁹ Mario Vargas Llosa, *La ciudad y los perros* (Roma: Alfaguara, RAE, ASALE, 2012), 41; por tratarse del texto principal de análisis, en adelante no remito a pie de página, sino que incluyo el número de página entre paréntesis dentro del cuerpo del texto.

En contraste, el sello de la enunciación del segundo narrador homodiegético (el Jaguar) se encuentra en un punto distinto: “Un día pensé: ‘Nunca he estado a solas con ella. ¿Qué le iba a decir? ¿Y de dónde sacaría dinero para el pasaje?’. [...] Hasta que un día se me ocurrió pedirle prestado un sol al flaco Higueras” (131). La evocación se ancla en Teresa, chica del barrio de Bellavista que fue el amor de niño del Jaguar, y en la posibilidad de acercársele gracias al flaco Higueras, ladrón, amigo de su hermano, quien funciona como proveedor. La memoria se articula en relación con el objeto de deseo que brindó sentido a la infancia del sujeto.

Ahora bien, la relación con lo anterior no sólo se presenta directa en el universo diegético de *LCyLP*, sino también mediada, como en el caso de Ricardo Arana en el cual narrador heterodiegético se apropia de la función de contar su pasado: “Ha olvidado la casa de la avenida Salaverry, en Magdalena Nueva, donde vivió desde la noche en que llegó a Lima por primera vez” (14). El narrador asume la función de referir eventos anteriores a la incursión del Esclavo en el Leoncio Prado, puesto que la conexión de él con su historia es tan inestable que prefiere huir.

En contraste con esta apropiación se encuentra la relación de Alberto Fernández con la memoria, la cual no se origina en una voz narrativa asociable a este personaje, sino por su focalización a través de discurso directo: “Podría ir y decirle dame veinte soles [...] pero sería lo mismo que decirle te perdono lo que le hiciste a mi mamá y puedes dedicarte al puterío con tal que me des buenas propinas” (17). Aquí se halla un punto medio entre la enunciación de las voces del Jaguar y del Boa, y la mediación en el caso del Esclavo; asimismo, se ubica la motivación del Poeta para evocar: su fijación hacia la vida miraflorina.

Las secuencias focalizadas a través de Alberto configuran dos sitios en pugna, uno interior y uno exterior; al primero corresponde Miraflores, mientras el segundo se trata del resto de Lima. La operación conceptualizadora sirve para evidenciar diferencias y resaltar la otredad que implica su tránsito entre dos espacios simbólicos¹⁰. Diego Ferré se recrea con mecanismos de memoria, los cuales cifran Miraflores como el sitio donde todo fue mejor, del cual Alberto fue exiliado para cumplir la penitencia de los crímenes de su padre contra los valores de la alta sociedad limeña.

Resulta interesante verificar la situación de Arana en relación con Magdalena Nueva, Chichayo y el Leoncio Prado: los dos primeros lugares se encuentran cargados con un pasado negativo y uno positivo, respectivamente, vidas a las que el Esclavo ya no pertenece, por lo que adquieren

¹⁰ Manuel Alejandro Sánchez Suárez, “El espacio urbano en la novela de Mario Vargas Llosa *La ciudad y los perros*” (Tesis de grado, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013), 61 y ss.

sentido en relación con un tercer espacio, el colegio militar, el cual funciona como escape para la carga asociada a esas locaciones. Chiclayo le representa la separación de lo que desea, un lugar idílico al que no puede volver; mientras que Magdalena Nueva se le figura como el sitio donde impera la violencia, en el que sufrió maltratos por parte de su padre, el catalizador de la ruptura con su vida anterior al lado de su tía y de su madre¹¹.

Quizá la operación semántica más interesante en relación con el espacio recreado por la memoria del Jaguar sea dada por sus movimientos: “Salí de ahí y ya no volví a mi casa. Me fui a vivir con el flaco Higuera” (372), cuenta después de haber visitado una comisaría por golpear a un amigo de Teresa. La distinción entre los sitios se ancla en la presencia de su amor de niñez, por ello dibuja a Bellavista como ideal, pues es donde conoció a su amiga, mientras que el resto de la ciudad se caracteriza por su degradación. Contrario a estas tres operaciones conceptualizadoras, se encuentra la de la voz del Boa, para quien pareciera no existir otro sitio que el colegio, salvo en una ocasión para referir un incidente con un serrano. El Leoncio Prado se trata del único espacio donde este narrador estableció vínculos capaces de cargar de sentido sus edificios, donde estableció relaciones amistosas con los miembros del Círculo, el cual es su núcleo afectivo, además de su eje en procesos de memoria.

Si se considera que los espacios construidos por la ficción se encuentran orientados ideológicamente, además de que los significados generados sólo existen en relación con el código instaurado por el texto¹², no resulta gratuito el vínculo establecido entre los espacios y los grupos, los cuales dominan distintas secciones de la ciudad, delineando el todo de Lima. Ejemplo de este procedimiento se encuentra en la primera aparición del “barrio de Diego Ferré”: “La calle Diego Ferré tiene menos de trescientos metros de largo y cualquier caminante desprevenido la tomaría por un callejón sin salida. [...] Y cuando alguien preguntaba cuál barrio, para diferenciarlo de otros barrios de Miraflores [...] dicen: ‘El barrio de Diego Ferré’” (32-33). Puede observarse que el lugar se signa por los valores que el conjunto le asocia, por las características identitarias que asumen y que transmiten al espacio que habitan. Como extensión de estas filiaciones, se observa la organización del colegio Leoncio Prado en relación con el héroe del mismo nombre, pues los edificios de la escuela se orientan en torno a su estatua, evidenciando que los Estados a través de un sistema

¹¹ De igual manera, se puede pensar que el espacio Lima como totalidad, incluyendo al Leoncio Prado, excluye a Ricardo Arana por su condición de migrante; véase: *Ibíd.*, 66-67.

¹² Pimentel, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, 31.

celebratorio nombran y organizan el espacio público para recordar, generando símbolos que se legitiman a sí y a los discursos que los sostienen, influyendo en las memorias individuales¹³.

Una ficción de la memoria imita procesos de recordación a través de la representación literaria; por lo tanto, los recuerdos generados se tratan de “[reconstrucciones] del pasado con la ayuda de datos tomados del presente, y [preparadas] de hecho con otras reconstrucciones realizadas en épocas anteriores, por lo que la imagen del pasado se ha visto ya muy alterada”¹⁴. En la novela la historia principal construye el presente, sobre el cual se articulan las digresiones que delatan las otras temporalidades, permitiendo incorporarlas dentro de una cronología¹⁵. La interacción del presente de la narración con el pasado narrado, cuya evidencia se encuentra en los quiebres temporales de la diégesis, indica que el sentido de las imágenes anteriores se sostiene con el conjunto semántico que el presente imprime sobre ellas.

LCyLP presenta tres tiempos generales, el primero de ellos es el presente de la narración, que inicia con el sorteo en los baños para elegir al que robará el examen y termina con la charla entre el Jaguar y el flaco Higuera en el epílogo. Este primer tiempo se asocia al Leoncio Prado, sobre él se presentan las dislocaciones de la narración. “Me río si me acuerdo que el coronel dijo ‘no crean que la sogá es cuestión de músculos, también de inteligencia y de astucia, de estrategia común, no es fácil armonizar el esfuerzo’, me muero de risa. Los muchachos nos aplaudieron como nunca he oído” (87), en esta pequeña secuencia, articulada por la voz del Boa, se observa que la segunda temporalidad se reconoce mediante digresiones, permitiendo enfatizar la distancia cronológica gracias a los juicios efectuados hacia los recuerdos, además del verbo “acordarse” que evidencia la ruptura del presente para penetrar en el pasado. El segundo tiempo es anterior al presente de la narración, pero dentro del internado.

Por otro lado, existe una época antes del colegio militar: “Su uniforme del colegio era una falda azul y una blusa blanca. A veces yo la veía llegar del colegio y pensaba ‘ni una arruga, ni una mancha’. También tenía un vestido a cuadros que le cubría los hombros y se cerraba en el cuello con una cinta” (183). En el caso de la voz narrativa del Jaguar el quiebre temporal no es claro, puesto que no hay una analepsis progresiva; sin embargo, es reconocible por encontrarse intercalado dentro de los pasajes relativos al presente de la narración, además de contarse en co-

¹³ Fernando Ainsa, “Lugares de la memoria”, *Hispanérica*, núm. 100 (2005): 20.

¹⁴ Maurice Halbwachs, *La memoria colectiva*, trad. Inés Sancho-Arroyo (Zaragoza: Prensas universitarias de Zaragoza, 2004), 71.

¹⁵ Pimentel, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, 45.

pretérito a manera de un estado durativo anterior, el cual se halla significado por los valores que emanan de Teresa: la pureza y la inocencia que se pierden paulatinamente hasta el ingreso al colegio.

No obstante, la relación mediada de Alberto con el pasado también se establece con un punto deíctico anterior al Leoncio Prado, asociable con su vida en Diego Ferré; sin embargo, difiere de la del Jaguar porque hay una constante invasión del pasado en el presente, la vida que prefería y perdió lo colma, estableciendo un choque entre ambos estados, comparándolos, evidenciando el apego que sentía el Poeta por su barrio, además de la necesidad de aferrarse a él por medio de la memoria para ignorar la situación actual que lo asfixia. Esta relación muestra que en el relato las temporalidades son múltiples, fundiéndose en un vaivén divagante.

Ahora bien, las digresiones temporales no son exclusivas de las voces que refieren o en las que se cuele el pasado, sino que también el narrador heterodiegético muestra esta cualidad: “Era su mano la que lo traicionaba: permanecía quieta, blanda, pegada al pantalón, muerta. No era la primera vez. En el colegio salesiano le decían ‘muñeca’; era tímido y todo lo asustaba” (155). El pasado se convierte en un elemento constitutivo, comparativo y explicativo de la realidad. Las rupturas temporales efectuadas por la voz extradiegética se encaminan a refrendar remanentes en la memoria y negar olvidos.

Finalmente, las características del relato someramente analizadas en los párrafos anteriores resultan estructuralmente suficientes para considerar a *LCyLP* una ficción de la memoria¹⁶, puesto que presenta los elementos clásicos de una: variación y choque de perspectivas, múltiples voces narrativas, espacios cargados semánticamente a partir de recuerdos, y temporalidades variadas. Sin embargo, dibujar los sentidos en relación con la memoria que estas estructuras permiten entrever requieren de una reflexión más profunda.

NADA SE CUENTA IGUAL DOS VECES: CUATRO FORMAS DE INTERACCIÓN CON EL PASADO

Dentro de las operaciones relativas a la memoria la atribución del recuerdo ya sea un ente individual o a uno colectivo conlleva una valoración, de ahí que no sea gratuito que demos por válida cierta forma de traer a cuento el pasado sobre otra por el actor que la enuncia o que desterramos de cualquier universo discursivo probable cierta reminiscencia porque viene de otro. La apropiación

¹⁶ Compárese con la descripción efectuada a partir de “El pozo” y “Jacob y el otro”, en el capítulo dos de esta tesis, donde también se mencionan las características estructurales y analíticas de la ficción de la memoria.

ción de un recuerdo revela características de sentido, las cuales se delimitan dentro del panorama de un grupo, pues personajes, objetos y eventos se definen en relación con un colectivo y la posición relativa del enunciador dentro de él, careciendo de semas interpretables para alguien ajeno a la comunidad¹⁷.

Como se mencionó en el capítulo 2, los recuerdos conforman identidad; sin embargo, esta noción debe matizarse bajo la premisa de que muchas veces la construcción se presenta bajo condiciones en que los estímulos solicitan definirse frente a interrupciones en la cotidianidad del sujeto¹⁸. Así, los recuerdos que pueblan una línea narrativa para trazarse un yo más o menos estable no pueden valorarse en relación con su veracidad y tampoco medirse al establecer relaciones entre ellos e incluso con otras memorias, puesto que la cualidad principal dentro del continuo identitario es una noción de sentido proveniente del sujeto¹⁹.

El Jaguar es el elemento fuerte del círculo de poder paralelo en el Leoncio Prado²⁰, un sujeto violento que se vale de las peores artimañas para demostrar su fortaleza y consumir sus metas. Si se parte de esa base, el Jaguar parecería un ente abominable, sin embargo, conviene sumar a ello que se trata de un desplazado de clase baja, cuya posición social provoca un desplante contra la sociedad por parte de este ente ficcional²¹. Aunado a esto es el único personaje cuyo nombre jamás se menciona, pues permanece oculto tras su apodo que él mismo ideó como respuesta al bautizo simbólico que sufrió durante su ingreso al internado para hacerse de control sobre el contexto que pretendía asfixiarlo. El ocultarse detrás de su sobrenombre no es el único mecanismo mimético que echa a andar, también se camufla por medio de sus acciones, máscara de su vida anterior.

“Nos poníamos a estudiar mientras la tía preparaba la comida y el cuarto se llenaba de olor a cebollas y ajos. Tere hacía todo con mucho orden, daba admiración ver sus cuadernos y sus libros tan bien forrados, y su letra tan chiquita y pareja; jamás hacía una mancha” (74), Teresa prevalece como una imagen continua, invadiendo constantemente al Jaguar, siendo el núcleo de

¹⁷ W. James Booth, “The Work of Memory: Time, Identity and Justice”, *Social Research* 75, núm. 1 (2008): 241.

¹⁸ Israel Rosenfield, “Memory and Identity”, *New Literary History* 26, núm. 1 (1995): 202.

¹⁹ Compárese con: Marya Schechtman, “Memory and Identity”, *Philosophical Studies: an International Journal of Philosophy in the Analytic Tradition* 153, núm. 1 (2011): 65–79.

²⁰ Hablo de un círculo paralelo, puesto que el poder primario se trata del encarnado en las jerarquías militares; mientras que el segundo se articula paralelamente, dentro de las relaciones entre alumnos.

²¹ Slavoj Žizek, *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*, trad. José Antonio Antón Fernández (Barcelona: Austral, 2009), 25. Considero que el Jaguar es un agente de violencia subjetiva en respuesta a la violencia objetiva que despliega el sistema relacional del que participa.

su identidad, pues “[éste] está ligado a un sentido de permanencia (de ser uno mismo, de mismidad) a lo largo del tiempo y del espacio. Poder recordar y rememorar algo del propio pasado es lo que sostiene la identidad”²². Si bien el yo del Jaguar es tan estable que se ancla alrededor de la imagen inmutable de Teresa, el que no sea una identidad pública, puesto que sus pares desconocen su experiencia, revela que el espacio no es el propicio para su pasado. Si todo recuerdo es colectivo porque se relaciona con una red valorada en conjunto y si ninguna percepción tiene valor en tanto sea individual²³, entonces la incompatibilidad del recuerdo con cierto espacio compartido se relaciona con la disfuncionalidad de éste dentro de aquél.

El Jaguar opta por no mostrar sus recuerdos, su identidad, como una estrategia de supervivencia porque el sentido de responsabilidad asociable a las secuencias del pasado lo colmaría, reduciéndolo a un sujeto incapacitado para desarrollarse dentro del Leoncio Prado; pues el deber ser en la vida social, así como la capacidad para prometer, se anclan en el castigo y su proyección en tres tiempos, siendo la memoria su núcleo formador²⁴. Circular la imagen de Teresa limitaría la acción del Jaguar, ya que quedaría atado a los juicios que asocia a su amada, los cuales fueron causa de su expulsión simbólica de Bellavista.

La promesa a Teresa lo domina, de ahí que al golpear al chico que la acompañaba a la playa su memoria condenara el evento, orillándolo a un exilio autoimpuesto hasta el reencuentro en una época distinta con la niña a la que amó, satisfaciendo las restituciones demandadas por el recuerdo. Hay que considerar dentro de este marco la historia que cuenta al regresar a Bellavista y buscar a su padrino: “Me escapé de mi casa para ir a trabajar a la selva con un tipo y estuve allí dos años, en una plantación de café, y después el dueño me echó porque le iba mal y he llegado a Lima sin un centavo” (407), el Jaguar oculta su experiencia criminal para evadir las consecuencias hasta que Teresa reingresa a su cotidianidad, a ella le cuenta, recibe su perdón, así restituye su pasado, permitiéndole asumir sus responsabilidades, liberándolo de las cargas en sus recuerdos.

Ahora bien, la voz narrativa del Jaguar no sólo atribuye sentido a sus memorias al ocultarlas y permitir a Teresa conocerlas, sino que también signa los espacios en los que se mueve de una manera más clara que los otros. “Yo estaba en el Sáenz Peña y a la salida volvía a Bellavista caminando. A veces me encontraba con Higuera, un amigo de mi hermano, antes de que a Perico

²² Elizabeth Jelin, *Los trabajos de la memoria* (Madrid: Siglo XXI de España editores y Social Science Research Council, 2002), 25.

²³ Halbwachs, *La memoria colectiva*, 38.

²⁴ Ross Poole, “Memory, Responsibility, and Identity”, *Social Research* 75, núm. 1 (2008): 272.

lo metieran al Ejército” (73), en este despliegue inicial encuentro un eje central en sus procesos de evocación: Bellavista es un espacio que se reconoce como origen, puesto que en él se encuentran cifradas sus historias de infancia, los miembros de sus primeros grupos de interacción.

Este tipo de carga simbólica logra que la memoria lo traduzca en una imagen nostálgica a la que se aspira, ya que en el vaivén del recuerdo se presenta como el único sitio en el que fue pleno. El fenómeno de sentido se extiende al momento de recorrer los espacios: “Una vez, al pasar por la avenida Alfonso Ugarte para ir donde mi padrino, mi madre me había dicho: ‘En esa casota tan grande estudia Teresita’. Y siempre me acordaba y sabía que apenas volviera a verla la reconocería” (132), en este ejemplo hay una doble operación, en un primer término el Jaguar, el de la época de Bellavista, recorre un espacio que se encuentra significado gracias a la información que le dio su madre y que le trae imágenes asociadas a Teresa, en un segundo plano el Jaguar, el del Leoncio Prado, formula su recuerdo mientras con la memoria recorre la geografía significada.

Tan profunda es la relación del Jaguar con los espacios que se asocian a estadios durativos distintos: “el flaco Higueras me dijo ‘¿No te importa que vayamos a otro sitio? Prefiero no entrar a esa cantina’. Le dije que no me importaba y me llevó a un bar de la avenida Sáenz Peña, oscuro y sucio” (289). Los recuerdos del Jaguar presentan movimientos locativos, las entrevistas en un bar corresponden a un estado en el que aún no accedía a ser parte de los crímenes de Higueras, mientras que en el otro atañen a la temporalidad en la que decidió robar. Las cantinas que frecuenta se levantan como recuerdos cargados afectivamente.

Esa noche me fui al despoblado de Bellavista y dormí en una zanja. [...] En la mañana, muy temprano, fui a la plaza de Bellavista. No iba por ahí desde hacía dos años. Todo estaba igual, menos la puerta de mi casa, que la habían pintado. Toqué y no salió nadie. Toqué más fuerte. [...] Salió un hombre y yo le pregunté por la señora Domitila. “Ni sé quién es”, me dijo... (395).

La memoria del Jaguar resiente cualquier cambio. El contraste entre una visión anterior y la posterior convence al joven del correr del tiempo, a la par que se articulan como un factor que impide al sujeto retornar al sitio del que partió, puesto que ya no le pertenece, no es el mismo que alberga en su reminiscencia. Asimismo, al recorrer los lugares que se relacionan con él se detonan recuerdos: “Al pasar por una casa, se detuvo: era una gran mansión, con un vasto jardín exterior. Allí

había robado la primera vez” (446), por lo que la memoria del Jaguar se organiza como un gran mapa de Lima tatuado con sus acciones y los recuerdos que creó²⁵.

Se ha insistido en que la violencia es el elemento fundamental de las relaciones al interior del Leoncio Prado; incluso podría afirmar que la novela presenta una situación tal que en ella se encuentra el acto más violento: aquél que equivale a la práctica de sentido que normaliza la realidad caracterizada por el uso de la fuerza excesiva²⁶. No resulta sorprendente que los recuerdos formados dentro de este espacio lleven impresa la huella de la atrocidad.

La narración se formula en tres tiempos diegéticos fundamentales, el primero corresponde al presente de la narración, sobre el que se articulan las digresiones temporales, los otros dos corresponden a pasados, uno se distingue por ser anterior al Leoncio Prado, mientras que el otro se marca por ocurrir dentro del colegio, pero antes del presente de la narración. En este sentido, existiría un tiempo de la rememoración (situación cronológica en la que se elaboran los recuerdos) que corresponde al presente de la narración, y dos tiempos rememorados (situación cronológica recreada en forma de recuerdo). La memoria figural correspondiente a la voz diegética del Jaguar recrea el primer tiempo rememorado. Ahora bien, el segundo se enuncia gracias a la mediación del narrador homodiegético que corresponde al Boa.

“Qué manera de sonarse, pero el negro era más fuerte, le dio sin misericordia. Y el Jaguar dijo: ‘Oigan, tanto que quiere quitarse los pelos, por qué no lo ayudamos’. No creo que hiciera bien, el serrano era del Círculo, pero él no pierde la oportunidad de fregar” (269), existen elementos constantes en las evocaciones desde la mente figural del Boa: la violencia, la lealtad, la entrega al Círculo y el Jaguar. Por otra parte, al encontrarse sus memorias invadidas por estos factores, sumado a que ocurren en el Leoncio Prado —salvo una que recrea un incidente de su hermano con unos serranos, la cual es funcional para trazar en su imaginario a este grupo social—, reafirma que los recuerdos adquiridos durante la etapa formativa se hallan irradiados por la violencia, pues el espacio degrada de tal manera a los sujetos que sólo le atribuyen imágenes fragmentadas, incluso reconocibles en la forma de contarlas: “Y eso que estábamos en cuarto [...]. Y fue mejor todavía que antes [...] y esa vez fue [...]. Y también cuando lo del perro que se quebró el dedo” (75-76). La

²⁵ Paralelamente, puede entenderse que la relación del espacio (la ciudad) con el Jaguar se da en términos de asimilación, puesto que es blanco y no migrante puede adaptarse a su sistema de organización, pero permanece al borde por su pobreza; véase: Sánchez Suárez, “El espacio urbano en la novela de Mario Vargas Llosa *La ciudad y los perros*”, 68 y ss.

²⁶ Žizek, *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*, 83.

sintaxis habla de los quiebres en la memoria, incapaz de expresarse en una concatenación continua, valiéndose de una articulación violenta marcada por la conjunción “y” que coordina los eventos al tiempo que muestra las rupturas entre ellos.

El Boa dice sobre Cava: “aunque serrano se ha portado como un hombre, ni una palabra para acusar a nadie, aguantó solito el bolondrón, yo fui, yo me tiré el examen de química, yo solito, nadie sabía, rompí el vidrio y todavía me arañé las manos, miren los rasguños” (249). Es imposible que este narrador tenga la facultad de conocer tales acontecimientos, puesto que no estuvo en el momento en que ocurrieron o que pueda caracterizarlos focalizándolos a través del Serrano; sin embargo, la reconstrucción se hace mediante su memoria. Se trata de un miembro, igual que Cava, del Círculo, por ello necesita reconstruir los eventos comunes para mantener el valor simbólico del grupo, llenando los vacíos con información de experiencias previas, sumadas a las metas que identifica como itinerario del conjunto. Asimismo, el dibujo que el Boa emprende en torno a Cava no es gratuito, sino que se enmarca dentro de las prácticas del duelo, partiendo del entendido de que la rememoración derivada de la pérdida es un medio de reapropiarse lo ausente²⁷.

Este no es el único duelo del que participa el Boa: “La verdad, era su pata. Creo que es el único pata que tuvo en el colegio el Esclavo, digo Arana. Pero sólo en los últimos tiempos, antes también el Poeta lo batía, se le prendía como todos” (306), también es parte del lavado de memoria que implica la muerte de Arana, junto con los otros se da a la tarea de rescatar su nombre, justificar sus acciones e igualarse con el resto para que la culpa no lo consuma, pues en la fase de formación de recuerdos relativos a una pérdida el duelo existe como asimilación de la ausencia que se proyecta en el futuro²⁸.

Los motores ideológicos y laudatorios bajo los que se articula la memoria del Boa resultarían suficientes para desestimar cualquier imagen que recree su evocación; sin embargo, el Boa contrasta sus recuerdos, verifica el pasado, sosteniéndolo según los vestigios que le dejó: “El Jaguar dice que él fue el primero, pero mi memoria no me engaña. Fue el otro. O algún amigo que sacó la cara por él” (78). Si bien la enunciación de este narrador se encuentra orientada por los valores que asocia con el Círculo y la violencia, intenta ser lo más fiel a la verdad.

Como último elemento, observo que su recuerdo deriva de un diálogo, el cual quizá sólo tenga lugar en la imaginación del Boa, puesto que es imposible verificarlo mediante una respuesta:

²⁷ Richter, “Acts of Memory and Mourning: Derrida and the Fictions of Anteriority”, 157.

²⁸ Poole, “Memory, Responsibility, and Identity”, 272.

“¿Qué fue lo que dijo, Malpapeada?, digo además de repetir ‘cadetes, cadetes, cadetes’, ya arreglaremos en familia lo ocurrido, solo unas palabras para pedir disculpas en nombre de todos” (92). Esta conversación en la que cuenta a una perra lo que ocurrió, podría indicar que el acto no es una evocación, sino una búsqueda activa, una rememoración. El Boa hurga voluntariamente en sus recuerdos para rescatarlos e integrarlos en la línea narrativa que le entrega a su mascota.

Sin embargo, hay que observar una situación adicional, “Ven para acá, no te me corras ahora, no seas tan respingada. Mira que estoy con pesadumbre y necesito compañía” (334), la cual se repite constantemente, “Quieta Malpapeada, estoy sintiendo tus dientes. Mucho mejor” (74); al considerar estas interrupciones del presente de la narración y relacionarlas con el papel de la sexualidad en la novela²⁹, bajo el entendido de que el Boa presuntamente mantiene relaciones zoofílicas con la Malpapeda, se tiene que no hay un diálogo, sino un flujo que se activa al entrar en contacto físico con la perra, la cual se trataría de un objeto de memoria con características que permiten evocar desde la corporalidad, haciendo patente que sus disquisiciones sobre el pasado no son una rememoración, sino una evocación, puesto que no existe una búsqueda activa de imágenes del pasado, ya que que se presentan por un detonante exterior.

Es común que las revisiones del pasado ocurran en momentos de inestabilidad y cambios precipitados que requieren dotar de sentido a dichos movimientos como productos de un desarrollo natural. El eje conductor de esta significación se encuentra en las metas del sujeto, quien configura interactivamente las cualidades de su recuerdo³⁰. Las variaciones, además de las motivaciones de estos procedimientos, son reconocibles en el proceso de narrativización, ya que es la fase en el tránsito de la memoria en la que es posible cargar simbólicamente un recuerdo³¹. En estos términos se presenta la memoria de Alberto, en la que resulta fácil reconocer los procedimientos anteriores, puesto que no posee una voz narrativa, sino que su memoria se presenta al ser focalizado por el narrador heterodiegético. En primer sitio, este mecanismo habla de una cualidad de Alberto dentro del universo diegético: él jamás domina las situaciones discursivas, sino que es llevado por los otros, su discurso se da gracias a que el resto lo invita a decir, validándolo ya sea con simple aprobación o con la compra de sus novelitas eróticas y cartas.

²⁹ Compárese con: Francisco Martínez-Hoyos, “La fábrica de machos en *La ciudad y los perros*”, *La colmena*, núm. 85 (2015): 19–29.

³⁰ Barbara A. Misztal, “Memory and the Construction of Temporality. Meaning Attachment”, *Polish Sociological Review*, núm. 149 (2005): 41.

³¹ Compárese con: Mark Freeman, “Telling Stories: Memory and Narrative”, en *Memory. Histories, Theories, Debates*, ed. Susannah Radstone y Bill Schwarz (Nashville: Fordham University Press, 2010), 263.

Alberto recordó una época relativamente próxima: su madre pasaba horas ante el espejo, borrando sus arrugas con afeites, agrandándose los ojos, empolvándose; iba todas las tardes a la peluquería y, cuando se disponía a salir, la elección del vestido precipitaba crisis de nervios. Desde que su padre se marchó se había transformado (98).

En este breve pasaje observo que la memoria del Poeta se articula durante un momento de crisis, los cambios físicos y simbólicos, derivados de su ingreso al Leoncio Prado, junto con la mudanza ordenada por su madre a causa de las infidelidades de su padre, conducen al joven a recordar con melancolía. Es constante la comparación entre los dos tiempos, extraña Miraflores, donde desarrolló una vida digna. Se relaciona de esta manera con sus recuerdos, puesto que se encuentra incapacitado para habitar a plenitud el nuevo espacio, siendo posible su pertenencia a él sólo si reconoce un estado positivo anterior.

La memoria de ese bien perdido le impide sucumbir ante las calamidades del internado, al grado tal que su necesidad de pasado se presenta incluso en el momento en que las condiciones cognitivas no propician una memoria plena, el letargo: “Vuelve a cerrar los ojos y queda tenso: el pavimento de la calle Diego Ferré brilla por la humedad; las aceras de Porta y Ocharán están cubiertas de hojas desprendidas de los árboles por el viento nocturno; un joven elegante camina por allí, fumando un Chesterfield” (45), evidenciando que lo pretérito se proyecta como un futuro deseado, la promesa capaz de aniquilar los años en el Leoncio Prado, una vuelta a un imposible que le es admirable al contrastarlo con la realidad que habita. Los recuerdos mirafloresinos de Alberto se ponen en escena como una práctica de sentido contra la otredad que implica desenvolverse en la “Lima no blanca”, aquélla a la que pertenecen el Leoncio Prado y la mayoría de sus alumnos: la memoria es la forma en que se opone a una sociedad de riesgo³².

Las relaciones que el Poeta mantiene con el pasado y la forma de rememorar son quizás el núcleo de la necesidad que muestra por develar lo que ocurrió con el Esclavo, junto con el afecto que sintió hacia él. La capacidad de memoria de Alberto se muestra en la novela ligada a una voluntad de memoria (*will to memory*³³), la cual se vincula con la necesidad de poner en circula-

³² Entiendo la memoria como una posible práctica de sentido en espacios que se perciben como sociedades de riesgo en tanto se utiliza como un método de oposición que impide que el potencial peligro consuma al sujeto. Zizek, *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*, 38.

³³ Compárese con: Gil Eyal, “Identity and Trauma: two Forms of the Will to Memory”, *History and Memory* 16, núm. 1 (2004): 5–36. No debe confundirse la “voluntad de memoria” con el “deber de memoria”; la primera se encuentra encaminada a una búsqueda con miras a restaurar la identidad propia, ya sea individual o de grupo; mientras que el segundo juzga necesaria la restitución para otros [Paul Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*, trad. Agustín Neira Calvo (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2013), 120 y ss.].

ción eventos traumáticos dentro del campo de rememoración compartida con el fin de vivir con la verdad, valiéndose de una herramienta encaminada a revertir daños propios del olvido sistematizado, ya que permitir la derrota de esas reminiscencias equivaldría a negar facetas identitarias³⁴.

La memoria también se relaciona de manera directa con la responsabilidad, puesto que desde ella se asume el conocimiento de ciertas actitudes, junto con la continuidad o discontinuidad que el sujeto acepta y lo que implica³⁵. “Alberto se lo dijo y luego siguió hablando, interrumpido a veces por Gamboa, que le pedía aclaraciones, nombres, fechas. Mucho rato después, Alberto calló y quedó cabizbajo” (331), el Poeta asume el deber de no guardarse la historia que hará justicia a su amigo, busca una restitución por medio del recuerdo, oponiéndose a la decisión de los militares para no indagar la verdad.

Asimismo, el acto de Alberto es un testimonio³⁶, entendido incluso como uno dentro de un proceso judicial, puesto que se persigue un crimen con miras a entablar un juicio; en resumen, el Poeta es un testigo. *LCyLP* muestra que la maquinaria para desarticular un pasado fijado, fragmentarlo y reconstruirlo con las reparaciones pertinentes se basa en la capacidad testimonial, que depende de la memoria, recayendo en sus alabanzas que “[la han] revestido de tanto prestigio a ojos de todos los enemigos del totalitarismo, porque todo acto de reminiscencia, por humilde que fuese, ha sido asociado con la resistencia antitotalitaria”³⁷. El Poeta posee la capacidad para desestabilizar el sistema; sin embargo, sus metas se traducen en un obstáculo, pues subordina su memoria al beneficio personal, aunque implique cometer una injusticia, ya que “las prohibiciones que recaen sobre él revelan muy pronto [...] su vinculación con el deseo y con el poder”³⁸.

Aunado a esto, es interesante pensar en que la intención de restituir la memoria del Esclavo lleva un dejo de amistad, en este sentido se debe comprender que esta relación interpersonal implica una ausencia futura, el acto de memoria entre amigos se relaciona con el luto porque responde a la necesidad de conmemoración en honor al otro y útil para el sujeto que recuerda³⁹: “—Todos en la sección estamos muy preocupados —dijo Alberto. Hubo un gran silencio y, al fin,

³⁴ *Ibíd*, 20.

³⁵ Booth, “The Work of Memory: Time, Identity and Justice”, 239.

³⁶ Compárese con: Josefina Cuesta, “Los componentes del testimonio, según Paul Ricoeur”, *Historia, antropología y fuentes orales*, núm. 30 (2003).

³⁷ Tzvetan Todorov, *Los abusos de la memoria*, trad. Miguel Salazar (Barcelona: Paidós, 2000), 14.

³⁸ Michel Foucault, *El orden del discurso*, trad. Alberto González Troyano (Ciudad de México: Tusquets, 2016), 15.

³⁹ Richter, “Acts of Memory and Mourning: Derrida and the Fictions of Anteriority”, 156. Si bien no comparto la noción del autor de “ficciones de anterioridad”, sí considero que la amistad implica la idea de un duelo futuro, pues se basa en la promesa de una pérdida y por ello se crea una ficción con la que el sujeto justifique la vida de su amigo y le mantenga cariño a través del tiempo.

agregó—: Lo estimamos mucho. Es un gran compañero” (242). El Poeta pretende fijar para él y para el padre de Arana una imagen agradable, un joven en el que reconozcan estima, incluso el padre, que siempre sintió la feminidad del Esclavo como algo negativo, valora positivamente su experiencia en el colegio militar: “[—]Lo transformó, lo hizo otro. Nadie puede negar eso, nadie. Usted no sabe cómo era de chico. Aquí lo templaron, lo hicieron responsable” (243). Recurren a sus recuerdos, a la modificación y ensamblaje útil de estos, para tener algo digno, para elaborar un retrato que valga la pena defender contra el olvido. Asimismo, esta operación contempla que la memoria se construye para el ausente, pues se trata de un acto de luto cuando se pone al servicio de otro, cuando se narra en lugar de él, para él⁴⁰: quienes sufren el luto cuentan el deber ser del muerto como un acto de reivindicación hacia la vida perdida.

Ahora bien, mencioné que el Poeta huye del Leoncio Prado mediante la memoria: “Pero, qué importaba el pasado, la mañana se desplegaba ahora a su alrededor como una realidad luminosa y protectora, los malos recuerdos eran de nieve, el amarillento calor los derretía” (449), la vuelta a Miraflores le da un lugar propicio en el que el trauma puede ser superado, puesto que el movimiento lo separa de los recuerdos, la distancia con los sitios provoca la operación cognitiva que suprime cierta información con miras a privilegiar otra⁴¹. Su realidad en el Leoncio Prado queda desterrada, su vida se trata ahora de un continuo dentro de Miraflores alterado en una ocasión por su ida al internado, cuyos acontecimientos se extinguieron cuando se operó la reimplantación al espacio del que fue sacado. Es posible relacionar este mecanismo con el olvido por extinción, dicho de otro modo, el ya no generar una respuesta frente a un estímulo como parte de la capacidad adaptativa de un ser vivo⁴².

Si “[r]ecordar y narrar el pasado personal puede ser un vehículo de superación moral, es decir, un medio para corregir la miopía, incluso la ceguera, que frecuentemente antecede a la experiencia presente”⁴³, el no hacer uso de la memoria y más bien desligarla de la actualidad implicaría renegar de una moral, pues no existe referente para articularla; tal procedimiento no implica la ausencia de reminiscencia, sino su contención. Del mismo modo, la flaqueza autorreferencial evade de responsabilidades, evitando filiar al sujeto en una corriente de deber adquirido.

⁴⁰ *Ibíd*, 155.

⁴¹ John Sutton, Celia B. Harris, y Amanda J. Barnier, “Memory and Cognition”, en *Memory. Histories, Theories, Debates*, ed. Susannah Radstone y Bill Schwarz (Nashville: Fordham University Press, 2010), 216–17.

⁴² Iván Izquierdo, *El arte de olvidar*, trad. Mónica Herrero (Buenos Aires: Edhasa, 2008), 113.

⁴³ Freeman, “Telling Stories: Memory and Narrative”, 269.

La memoria de Ricardo Arana en *LCyLP* no se asocia a un narrador homodiegético, como en el caso del Boa y el Jaguar, tampoco se encuentra mediada a través de la irrupción plena del discurso del personaje dentro del material textual del narrador heterodiegético; sino que se halla totalmente subordinada a él, sin que ello impida que los recuerdos se focalicen desde su perspectiva.

“El Esclavo no recuerda la cara del muchacho que fue bautizado con él. Debía ser de las últimas secciones, porque era pequeño” (61), en este par de líneas se distingue que la memoria de Arana se muestra parcialmente anulada, es incapaz de reconocer a los actores, aunque identifica los eventos. Esta desintegración del recuerdo encuentra un punto más alto en los inicios de las secuencias focalizadas en él⁴⁴: “Ha olvidado también” (135), “Ha olvidado la casa” (14), “Ha olvidado los hechos” (199). Por otro lado, la aparente ausencia de memorias se ve saldada con el accionar del sujeto, con su debilidad para enfrentarse al mundo, resultado de su crianza, indicando que si bien no es posible acceder a recuerdos reprimidos, influyen en el comportamiento⁴⁵. De esta manera, aunque el Esclavo parece tener una relación distante con su pasado, debido a la ilusión de que no existe, es el personaje sobre el que despliega una mayor efecto, condicionándolo hasta el momento de su muerte.

Esto explica que Ricardo Arana sea incapaz de relacionarse con su pasado inmediato, su vida en Magdalena Nueva al lado de su padre, en la familia que se restituyó; sin embargo, deja de lado el que no se vincule con Chiclayo, la época en que fue feliz al lado de su madre y su tía. “[S]u madre, llamándolo aparte para que no los oyera la tía Adelina, le dijo: ‘Tu papá no estaba muerto, era mentira. Acaba de volver de un viaje muy largo y nos espera en Lima’” (15), este diálogo es el acto de restitución de la familia, pero encierra un sentido más profundo: la reparación de la genealogía se efectúa en un acto de memoria, la madre, gracias a la reescritura del pasado, pone en escena una nueva narrativa familiar, disloca la memoria negando una historia, volviéndola incompatible.

De igual manera, la otredad en el espacio al que se le adecúa puede solucionarse, dentro del marco de valoración de su madre, a través de actos de memoria: “La madre, sin alterarse, trataba de calmarlo. ‘Lo que ocurre’, le decía con acento grave, ‘es que no lo has visto antes; él

⁴⁴ Podría debatirse que la incapacidad de recordar se encuentra en la muerte del cadete; sin embargo, la ficción revela que estas evocaciones ancladas en el olvido se realizan cuando el cadete sigue vivo, ya que la última se encuentra en la secuencia seis del capítulo uno de la segunda parte y el Esclavo muere en la secuencia diez del mismo capítulo, la cual ocurre en un tiempo posterior al contrastar cronológicamente el presente de la narración.

⁴⁵ Sutton, Harris, y Barnier, “Memory and Cognition”, 217.

tampoco te conocía. Pero todo va a cambiar, ya verás. Cuando se conozcan los dos, se querrán mucho” (136). La alteridad del Esclavo se acentúa en su incapacidad para formar una relación conciliatoria con la historia, evidenciando su falla al hacer uso pleno de la memoria, reduciéndolo a un ser infértil, sin pasado, por tanto, sin futuro. Tal imposibilidad se encuentra en la violencia patriarcal ejercida por su padre desde su llegada a Lima, la cual se ve reforzada por los mecanismos al interior del internado los cuales la replican.

Para Arana es inútil al elaborar la época de su infancia porque es un recuerdo falso, la falta de veracidad lo obliga a replegarse en un entorno distinto, pues la presencia de su padre, nuevo gestor de la realidad, ha anulado y prohibido cualquier tipo de lazo con la ficción protectora creada en torno suyo. Este olvido de Chiclayo ocurre para conservar funcional la memoria del Esclavo y que su identidad se sostenga, evita que la memoria se bloquee debido a la sobreacumulación, permitiendo que los nuevos estímulos generen recuerdos⁴⁶; es importante señalar que con esta aseveración no entiendo a la memoria como algo que tenga un límite en cuanto a capacidad aglutinadora, sino más bien que dicha frontera existe en relación con la generación de sentido. La identidad que se conforma mediante procesos de rememoración siempre busca cierto grado de estabilidad, de ahí que la sobreacumulación de recuerdos con el poder potencial para desviar el sentido del conjunto resulte en un bloqueo que se elude mediante la eliminación de cierto material de reminiscencia.

El joven cadete asesinado responde al principio de que “reprimimos las memorias cuya evocación nos perjudica y nos resulta desagradable y/o directamente insoportable, por lo fuertes que han sido en su momento. Reprimimos los recuerdos de los dolores, de las torturas, de las humillaciones, de las cosas terribles o penosas”⁴⁷. Sucede porque las imágenes correspondientes a Magdalena Nueva le son dolorosas por la experiencia con su padre, mientras que las de Chiclayo le son insoportables por haber sido expulsado de ellas.

Ahora bien, la perspectiva sobre los recuerdos de Arana tiene un paradigma de negociación con el pasado distinto al de las memorias atribuibles analizadas con anterioridad, en cierto punto de la representación de los recuerdos del Esclavo se dice que “[s]e sintió viejo; la vida era monótona, sin alicientes, una carga pesada” (244), puede verse que a pesar del estigma social sobre los

⁴⁶ Elena Esposito, “Social Forgetting: a Systems-Theory Approach”, en *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, ed. Astrid Erll y Ansgar Nünning (Berlín: Walter de Gruyter, 2008), 182.

⁴⁷ Izquierdo, *El arte de olvidar*, 126.

pasajes, en los recuerdos de Arana predomina la emoción, se encuentran regidos por la afección que le causaron, recuerda más y mejor aquello con un peso sentimental elevado que los pasajes con mayor valoración semántica⁴⁸. Ahí también se encuentra la clave de los olvidos del Esclavo: su memoria es incapaz de surgir, de articularse a plenitud, ya que la afección negativa es tal que la única forma de saldarla es con la negación.

En él hay una ausencia en la atención al recuerdo. Comúnmente en los entornos marcados por una búsqueda y conflictos de identidad se conduce una sobrevaloración de la memoria que se usa como herramienta para afianzar la identidad quebradiza⁴⁹, al carecer el Esclavo de estos mecanismos evidencia una nula valoración del pasado, a la par de un desfase identitario, convirtiéndolo en un ser de papel que es expulsado de la diégesis quizá por esa razón, ya que “el ‘otro’ está bien, pero sólo mientras su presencia no sea invasiva, mientras ese otro no sea realmente ‘otro’”⁵⁰, su heterogeneidad afianzada en la memoria lo exilia de Lima. Además de tratarse de un ser disfuncional dentro de la proyección estatal que la educación castrense busca, es un sujeto sin pasado y aquellos que carecen de una historia para contar son incapaces de habitar un presente y formarse un futuro.

Como puede verse a partir de estas memorias atribuidas, la operación para generar el sentido del recuerdo es intersubjetiva e interactiva⁵¹. Al tiempo que el análisis de las condiciones de las memorias individuales permite ver que si bien la memoria colectiva se basa en operaciones sociales, no lo hace en consciencias colectivas, puesto que la consciencia sólo se mantiene a nivel individual⁵², pues hay distintas formas de relacionarse con el pasado que van desde la búsqueda para la restauración en el caso de Alberto, hasta el olvido para la aparente funcionalidad social que deriva en la incapacidad para habitar un espacio en el caso del Esclavo.

La presencia de consciencias con diferentes motivaciones en sujetos de una misma cultura del recuerdo en apariencia provoca un quiebre del grupo y de su memoria; sin embargo, al pensar que ser parte de una cultura del recuerdo implica jugar dentro de responsabilidades compartidas⁵³, sumado al hecho de que la lealtad se trata de la piedra angular de la organización entre los cadetes

⁴⁸ Compárese con: *Ibíd.*, 43.

⁴⁹ Wulf Kansteiner, “Finding Meaning in Memory: a Methodological Critique of Collective Memory Studies”, *History and Theory* 41, núm. 2 (2002): 184.

⁵⁰ Zizek, *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*, 57.

⁵¹ Misztal, “Memory and the Construction of Temporality. Meaning Attachment”, 33.

⁵² Esposito, “Social Forgetting: a Systems-Theory Approach”, 183.

⁵³ Booth, “The Work of Memory: Time, Identity and Justice”, 246.

del Leoncio Prado, se vuelve evidente que si bien cada uno se relaciona cognitivamente de manera distinta con el pasado, todos llevan impresa la marca de la fidelidad en sus actos de memoria: Alberto al buscar tanto la reivindicación del Esclavo como de su pasado miraflorentino; el Boa al articular su rememoración como un continuo que demuestre el poder y la importancia del Círculo; el Jaguar al mantener el compromiso moral adquirido con Teresa; y el Esclavo al asumir que su historia es indigna al encontrarse condicionado a expulsiones simbólicas.

Ahora bien, al tratar las dislocaciones propias de los procesos de rememoración se debe tomar en cuenta que sus reglas se formulan desde instituciones sociales, creando una exclusión sistemática que conlleva la pérdida de sentido de las palabras de ciertos sujetos, cuyos mensajes se despojan de significado, convirtiéndose en articulaciones secundarias⁵⁴.

LA CIUDAD FRAGMENTADA: *LA CIUDAD Y LOS PERROS* COMO ALEGORÍA DE LA MEMORIA

Las culturas del recuerdo generan productos derivados de su actividad de rememoración compartida, los cuales van de historias a rituales, de libros a estatuas, de discursos a pinturas. Cualquiera de estas mediaciones se caracteriza por ser un objeto de memoria, es decir, poseer la capacidad de relacionar al sujeto que interactúa con él con la memoria cultural cifrada⁵⁵. Dentro de este marco se ubica *LCyLP*, con el matiz de la ficción, pues “en el caso de los eventos traumáticos [...] las libertades ofrecidas por los géneros ficcionales y los modos de expresión literaria pueden simplemente resultar el único foro disponible para recordar ciertas experiencias que son difíciles de traer al reino de la rememoración pública”⁵⁶.

El vehículo de codificación semántica de los productos que entiendo como alegorías de la memoria reconoce las cualidades de los sistemas del recuerdo a partir del tratamiento que se hace de las experiencias de reminiscencia al interior de los relatos, inclusive si el sentido se encuentra elaborado de forma indirecta. Igualmente, al ingresar de lleno a uno de estos textos se debe partir de la importancia del derecho a contar el pasado como parte de la trama⁵⁷. La atribución del recuerdo y la funcionalidad de los miembros del campo de rememoración compartida sirven para

⁵⁴ Foucault, *El orden del discurso*, 18.

⁵⁵ Olick, “From Collective Memory to the Sociology of Mnemonic Practices and Products”, 158.

⁵⁶ Ann Rigney, “The Dynamics of Remembrance: Texts between Monumentality and Morphing”, en *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, ed. Astrid Erll y Ansgar Nünning (Berlín: Walter de Gruyter, 2008), 348.

⁵⁷ Carlos Pacheco, “Memoria y poder: dimensión política de la ficción histórica hispanoamericana”, *Hispanérica*, núm. 91 (2002): 13.

reconocer los tránsitos, junto con las implicaciones, que conlleva acercarse al pasado de tal o cual forma.

Ya en las alegorías de la memoria bosquejadas en *QMPM* y *CLC* me refería a que el sentido se extendía a elaborar el tratamiento de la memoria en la supuesta totalidad del Perú, dicha afirmación aplica también en *LCyLP*, sin embargo, es preciso aclarar que encuentra sustento en que los estilos y los géneros literarios se hallan fuertemente ligados a la época, asumiendo el rol dentro de las culturas del recuerdo de ser un “mnemoestilo” dominante, el cual representa la historia narrativa compartida por un Estado, siendo elemento clave en su formación identitaria⁵⁸. Asimismo, “la memoria [trabaja] como una fuente de representación mitológica o imaginaria de la estructura social subyacente, es decir, la memoria en su rol ideológico se trata de un universal de la vida social”⁵⁹, bajo estas premisas es posible concebir las alegorías de la memoria como la representación de un modo de recordar, asociado a las condiciones que una cultura del recuerdo reconoce como paradigma.

Entonces puede debatirse que todo texto posee potencial de elegirse como una alegoría de la memoria, pues es extraño el relato literario en el que no se despliegan estructuras de reminiscencia —se podría pensar incluso que *Sizigias y cuadraturas lunares* (1773) de Manuel Antonio de Rivas o *Norte* (2006) de Edmundo Paz Soldán poseen potencial para posicionarse como tales. No obstante, me sumo a Astrid Erll quien afirma que los textos como medios de almacenamiento de memoria cultural sólo funcionan en tanto su papel sea relevante en el esquema cultural compartido. Los productos culturales al recibir esta configuración potencializan su carga semántica, convirtiéndose en contenedores de identidad compartida⁶⁰.

En el caso de la novela de Vargas Llosa, su elección dentro del canon latinoamericano queda demostrada en los innumerables estudios realizados a su alrededor, permitiendo ubicarla como elemento indispensable dentro del capital patrimonial latinoamericano, lo que refuerza su potencial de significado como alegoría de la memoria a partir de su recepción⁶¹. También se debe considerar que los mecanismos de memoria que se encuentran en textos como los referidos se

⁵⁸ Compárese con: Astrid Erll, *Memoria colectiva y culturas del recuerdo. Estudio introductorio*, trad. Johanna Córdoba y Tatjana Louis (Bogotá: Universidad de los Andes, 2012), 202. El “mnemoestilo” se trata de la forma novela, puesto que es el medio discursivo con mayor distribución dentro del régimen aludido, así como el que mayor influencia y usos políticos presenta.

⁵⁹ Misztal, “Memory and the Construction of Temporality. Meaning Attachment”, 32.

⁶⁰ Erll, *Memoria colectiva y culturas del recuerdo. Estudio introductorio*, 215.

⁶¹ Compárese con: *Ibid.*, 213.

sirven de la literatura como herramienta que posibilita un ejercicio de contramemoria, pues se concibe al texto como un contenedor de recuerdos que se oponen a la visión hegemónica⁶².

Si se parte de la noción de que los sistemas de rememoración compartida despliegan su visión tradicional sobre las narrativas que articulan⁶³, en otras palabras, el sentido de los eventos se implanta según las normas que la cultura del recuerdo reconoce como marco, se vuelve necesario tratar los papeles funcionales de los actores del proceso. La lectura en sentido alegórico clásica de *LCyLP* reconoce tipos sociales específicos, según los cuales se atribuyen roles dentro de la sociedad de sentido que se construye según la relación microcosmos-macrocosmos⁶⁴.

Comúnmente se ha reconocido al Poeta como la función social de las letras, a la par que opera como representante de los sistemas de acción cultural; el Jaguar, junto con el Boa, se tratan del ciudadano común, alguien que se educa y por su esfuerzo logra movilidad social; el Esclavo correspondería a las víctimas, los sujetos desplazados que entregados en sacrificios simbólicos dotan de sentido las interacciones de una comunidad. A estas cuatro entidades les atribuyo las memorias analizadas en el apartado anterior; sin embargo, conviene ampliar su sentido a través de la operación alegórica cuyo eje son los procesos de rememoración.

La memoria que corresponde a Alberto Fernández se trata de la facultada para enunciar, la que posee capacidades culturales efectivas para poner en circulación versiones del pasado mediante el arte en forma de resistencia. A dicho cadete le corresponde el rol de la lucha, aquélla que Vargas Llosa asoció con la literatura cuando al recibir el Rómulo Gallegos dijo que ésta se trataba de fuego. Asimismo, dentro de su papel funcional los usos del lenguaje le permiten desplegar los sentidos que sostienen la realidad relacional, partiendo del entendido de que la lengua dentro de un espacio público crea e impone campos simbólicos⁶⁵. De esta suerte, el Poeta posee el poder para desestabilizar el pasado a través de la letra, de la puesta en circulación de testimonios capaces de relevar otras versiones a fijarse por su poder: la escritura.

Dentro de esta línea la memoria del Jaguar es opuesta a la del Poeta, puesto que no requiere de la escritura para sostenerse, sino sólo de la continuidad del sujeto que se ve reflejada en los espacios con los que convive, de ahí la constante filiación locativa de este personaje. La memoria

⁶² Rigney, "The Dynamics of Remembrance: Texts between Monumentality and Morphing", 348.

⁶³ Misztal, "Memory and the Construction of Temporality. Meaning Attachment", 39.

⁶⁴ La base de la alegoría general sobre la que implanta las cualidades del recuerdo se encuentra expuesta en el subapartado "Como es arriba es abajo: microcosmos y alegoría" del capítulo uno de esta tesis.

⁶⁵ Žizek, *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*, 78.

que corresponde a la media de los peruanos se limita a significar al grupo en tanto permanece dentro de un continuo compartido, al tiempo que explica las situaciones actuales como producto irremediable del pasado, en el que se halla la justicia que se pretende restaurar.

Es similar la memoria que corresponde al Boa, al encontrarse reclusa al espacio simbólico del Leoncio Prado y entender los eventos violentos como faros de sentido relacional, refuerza la noción de que la sociedad peruana reivindica las dictaduras militares —asociadas en el sentido alegórico al sistema jerárquico del colegio y a la institución—, pues convierte en gestas heroicas que brindan cohesión aquellos eventos que parecen escandalosos. La memoria de las clases populares iletradas del Perú encuentra en el régimen absoluto una solución conciliatoria, un método de superación; basta considerar la visión del padre de Arana en relación con la milicia para verificar este entendido dominante.

Queda una memoria atribuida por aterrizar dentro de esta formación alegórica, la del Esclavo. No debe perderse de vista que se trata de una víctima no sólo de las circunstancias que parecen asfixiarlo, sino también del sistema que permite su asesinato y privilegia la destrucción de huellas sobre él. Es, como mencioné, una memoria a la que le fue arrebatado el pasado debido a las condiciones imperantes en el colegio militar y en su familia debido a la violencia de los sistemas patriarcales, una memoria aniquilada que se distingue por los olvidos impuestos. Este despojo evidencia que las víctimas no sólo son reclusas a un recuerdo establecido dentro de los marcos institucionales que las han martirizado, sino que esta operación erradica su pasado, borrando cualquier rastro de su existencia, condenándolas al olvido común.

Ahora bien, también existe la variante de las memorias sobre el cadete Arana, las cuales se articulan en dos sentidos. La primera es para los deudos, aquélla en la que se le trata de la manera más humana posible, sin que ello implique la admisión de errores por parte del Ejército, a la par que se le culpa gentilmente de su muerte; es una imagen que no busca conciliar, sino consolar. La segunda es para la línea narrativa de la institución en la que no se le trata con humanidad ni se le asocia al martirio, sino que lo caracteriza como un sujeto incapaz que ha provocado su muerte, quedando condenado a ser recordado como un accidente, un ejemplo de lo incorrecto. De la misma manera, la memoria del Esclavo se sacrifica para dar sentido a la sociedad, su salida diegética recompone el orden que movió por un segundo, evidenciando que en la red bosquejada por la novela sólo ciertos sujetos tienen derecho a una memoria, los menos aptos serán borrados, junto con su pasado, de cualquier universo probable.

Sin embargo, este mapeo de las memorias atribuidas en sentido alegórico se encuentra aún reducido, ya que el recuerdo no tiene fuentes neutrales ni es un sistema sin reglas; más bien posee parámetros de organización y evaluación, además de una conservación institucionalizada a manera de archivo, una memoria politizada⁶⁶. Conviene reconocer a quienes dictan las máximas que condicionan la memoria compartida: los militares. En *LCyLP* el órgano mayor del colegio, el Consejo de Oficiales —representación alegórica de la Institución, el Estado—, es el encargado de normar las versiones del pasado con la puesta en papel de los eventos usando los innumerables partes que archiva y sanciona, en los que se incluye el del cadete Arana, el cual por convenio de este grupo lo rebaja a un idiota que se disparó por la espalda. Sin embargo, en cuanto Gamboa remite un segundo informe con la verdad revelada por Alberto, el Consejo se reúne para relegar del archivo el segundo relato —volveré sobre ello más adelante. Así, Gamboa se presenta como una variante en el sistema, un militar diferente que no se parece a sus compañeros, razón por la cual se convierte en el vehículo dentro del discurso hegemónico para renegar de la versión oficial, pues ninguna narrativa disidente puede convivir con la normada en tanto no se ponga en circulación bajo el cobijo de la institución. No obstante, hay que evidenciar que la actuación del comandante es movida por su voluntad, él opta por no escalar dentro del cuerpo castrense, haciendo patente el dilema existencial que se encierra en él.

Ahora bien, la importancia del pasado para el conglomerado Leoncio Prado radica en que la memoria institucional garantiza su continuidad mediante el refuerzo de los valores que constituyen al grupo usando las historias que cuenta y transmite⁶⁷, pues la identidad se conjuga a través de la abstracción y significación de la totalidad de recuerdos y experiencias⁶⁸. Así, la atribución de sentido que se realiza sobre la muerte de Arana no es más que una elaboración ambiciosa con el fin de no perder las características que distinguen al colegio. Por otra parte, el régimen peruano articulado desde las cúpulas militares es una organización totalitaria. Como puede verse en los pasajes referentes a la muerte de Arana poseen influencia suficiente para alterar partes médicos y forenses, pero su brazo no termina allí: “El capellán del colegio [...] pronuncia sermones patrióticos donde cuenta la vida intachable de los próceres, su amor a Dios y al Perú, y exalta la disciplina y el orden, y compara a los militares con los misioneros, a los héroes con los mártires, a la iglesia con el Ejército” (134-135). La capacidad del Estado-militar cuenta con fuerza para articularse dentro

⁶⁶ Erll, *Memoria colectiva y culturas del recuerdo. Estudio introductorio*, 65.

⁶⁷ Booth, “The Work of Memory: Time, Identity and Justice”, 242.

⁶⁸ Rosenfield, “Memory and Identity”, 202.

del discurso religioso católico, culto mayoritario del Perú, demostrando el alcance de los sistemas de rememoración guiados bajo sus reglas; es un Estado prácticamente invencible en cuanto a capacidad discursiva, puesto que se vale de instituciones auxiliares que encarnan la hegemonía. Las jerarquías del Leoncio Prado juegan bajo el entendido de que:

Toda autoridad que domina el presente pretende determinar el futuro y reordenar el pasado, definir lo qué [sic] hay que recuperar de la memoria colectiva. La legitimación del orden establecido que esta recuperación selectiva del pasado define es más política que científica, aunque se apoye en acontecimientos reales, documentos fidedignos e interpretaciones históricas⁶⁹.

Las instituciones se conducen por una “voluntad de memoria” que pretende formar una identidad plena, aunque se tenga que recurrir a la falsificación, la alteración y los juegos con el pasado bajo la premisa de generar algo aceptable para albergar en la reminiscencia⁷⁰. La muerte del Esclavo, la memoria sobre víctimas, y su pasado, la memoria de las víctimas, no se destierran del universo de sentido como parte de una conspiración exclusiva en su contra, sino bajo el entendido de formular una narrativa que no comprometa a las instituciones.

Al considerar estas condiciones de evocación no se debe pasar por alto que dentro de los muros del Leoncio Prado se forma una identidad política, lo que conlleva en sí una posición ética cuya durabilidad se condiciona por la continuidad del pasado y el relato conjunto⁷¹, de ahí la importancia que da el Consejo de Oficiales a la fijación de ciertas versiones del pasado y al olvido de otras, mediante mecanismos de ocultamiento, los cuales no logran borrar por completo la información, pero sí consiguen alejarla de la escena pública. Al interior de la ficción el Ejército se vale de la escritura para establecer eventos: inolvidables e innumerables son los partes que levanta Gamboa y los otros tenientes informando del día a día del colegio, las listas, los exámenes, todo el conjunto de papeles que van a un archivo en el que se vacía la memoria institucional del internado. La denuncia del Esclavo sobre el robo del examen también se encuentra escrita en papel:

—Yo le dicto. “Vi al cadete”, ¿cómo se llama?, “Cava, de tal sección, tal día, a tal hora, pasar hacia las aulas para apropiarse indebidamente del examen de química”. Escriba bien claro. “Hago esta declaración a pedido del teniente Remigio Huarina, que descubrió al autor del robo y también mi participación...”

—Mi teniente, yo no...

—“...mi involuntaria participación en el asunto, como testigo”. Firmelo. Y escriba su nombre en letras de imprenta. Grandes (158).

⁶⁹ Ainsa, “Lugares de la memoria”, 20.

⁷⁰ Eyal, “Identity and Trauma: two Forms of the Will to Memory”, 14.

⁷¹ W. James Booth, “Communities of Memory: on Identity, Memory, and Debt”, *The American Political Science Review* 93, núm. 2 (1999): 252.

Huarina le dicta a Arana la versión más útil de los hechos, aquella de la que ambos sacarán ventaja y que privilegia el sentido del honor y la responsabilidad propias del colegio militar. De igual manera el acto se centra en la escritura, la justicia militar actúa frente a un testimonio fijado con dicha tecnología, indicando que en la cultura del recuerdo formulada aquello que no está asentado en tinta no tiene lugar, es incompatible con el grueso de memoria del Leoncio Prado, con el archivo que se trata del compendio de información sobre el que se elabora una visión del mundo y se permite decir⁷². Asimismo, dentro de este fondo de memoria “lo que importan no son los eventos, sino la constancia histórica”⁷³.

Dentro de la formación archivística hay una serie de reglas sobre el contenido para censurar posiciones subjetivas, las cuales influyen en la manera de informar e incluso de crear memoria⁷⁴. Los mecanismos que regulan las supresiones se heredan y se establecen como medios de transmisión de significados⁷⁵; así existe cierto grado de responsabilidad por las versiones atribuibles del pasado, hay un impulso institucional que actores físicos asumen como propio, ejecutando los lavados y elevaciones necesarias para continuar el sentido compartido. Dentro del relato la prolongación de estas normas tácitas se encuentra en el papel del Consejo de Oficiales, quienes deciden sobre los partes, los castigos, el archivo y la memoria.

Esta serie de prácticas simbólicas poseen un fondo aún más complejo en el que la distribución de la memoria implica choques, los cuales corresponden a las contradicciones en el campo de circulación del recuerdo⁷⁶. Las versiones en pugna serían la narrativa en que el Esclavo es culpable de su muerte, puesto que su incompetencia escala a tal grado que se disparó en la nuca, y el relato en el que el Jaguar lo asesinó para cobrar venganza en el nombre del Círculo, restaurando el orden en el Leoncio Prado. La primera versión es la aceptada dentro de la comunidad castrense; sin embargo, vale la pena reconocer lo que involucra este proceso de canonización: “[E]n toda sociedad la producción del discurso está a la vez controlada, seleccionada y redistribuida por cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad”⁷⁷. El discurso que se eleva

⁷² Compárese con: Aleida Assmann, “Canon and Archive”, en *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, ed. Astrid Erll y Ansgar Nünning (Berlín: Walter de Gruyter, 2008), 102.

⁷³ Eyal, “Identity and Trauma: two Forms of the Will to Memory”, 15.

⁷⁴ Cuesta, “Los componentes del testimonio, según Paul Ricoeur”, 124.

⁷⁵ Poole, “Memory, Responsibility, and Identity”, 280.

⁷⁶ Compárese con: Esposito, “Social Forgetting: a Systems-Theory Approach”, 189.

⁷⁷ Foucault, *El orden del discurso*, 14.

gracias a los procedimientos de reminiscencia, sobre todo en el caso institucional, se encuentra regido por normas. La versión en la que el Esclavo es asesinado se saca del campo de enunciación, puesto que representa un riesgo, ya que contradice a las políticas de la memoria imperantes, entendiéndolas como las condiciones que median relaciones sociales e identidades a través de la capacidad de recordar en conjunto, la serie de criterios que permiten que un recuerdo se genere y circule en un espacio público⁷⁸.

Las políticas de la memoria son el contrato tácito que evita que la versión alternativa se enuncie y se ponen en marcha cuando la historia ideal se somete a duda, cuando existe una relación alternativa que amenaza una interpretación de la historia común, compitiendo por la hegemonía del recuerdo⁷⁹. Este momento de desestabilización inicia cuando Gamboa asume la tarea de llevar la versión otra tras auscultar el testimonio: “Alberto se los dijo [se refiere a los datos que le demanda el teniente] y luego siguió hablando, interrumpido a veces por Gamboa, que le pedía aclaraciones, nombres, fechas” (331). Asimismo, el papel del teniente muestra que el relato disidente sólo compite con el oficial si se le introduce desde un flanco abierto en la institución, el testimonio de Alberto se articula en el espacio público bajo las reglas castrenses. De esta suerte la alegoría delata que en los regímenes autoritarios, propios de las dictaduras latinoamericanas, la historia secundaria se conoce sólo bajo el aliento de la hegemonía por un error en su flujo estabilizador del pasado.

La sociedad descrita por *LCyLP* es una en la que los grupos de poder militar detentan el poder social, la continuidad de esta estructura se encuentra en la prolongación de su supuesta disciplina y rectitud como valores de vida, aun cuando sus basamentos se encuentren contaminados. Esta situación se hace posible gracias a que la sociedad exterior no reconoce lo que ocurre al interior del Ejército, al contrario, la comunidad extramuros lo concibe como un eje de virtudes sociales y políticas, cuya rectitud escala al grado de preferir la formación militar de los jóvenes sobre otras: la ciudad acepta y asimila el control del Ejército. Sin embargo, esta construcción se ve minada por lo que ocurre al interior de la escuela, ahí las cúpulas castrenses muestran su verdadero rostro, sobre todo en relación con las víctimas y los despojos causados por su actividad, coaccionando la verdad, validando según sus sistemas de exclusión ciertas informaciones mientras destie-ran otras, guiados por la noción de verdad que sostiene a la institución en el presente, el pasado

⁷⁸ Geoffrey White, “Epilogue: Memory Moments”, *Ethos* 34, núm. 2 (2006): 331.

⁷⁹ Erik Meyer, “Memory and Politics”, en *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, ed. Astrid Erll y Ansgar Nünning (Berlín: Walter de Gruyter, 2008), 179.

y el futuro. Esta simulación se acciona bajo las retóricas de las políticas de la memoria, evidenciando que “nadie entrará en el orden del discurso si no satisface ciertas exigencias o si no está, de entrada, cualificado para hacerlo”⁸⁰.

La versión oficial se obtiene por medio de la distribución: ningún evento puede recibirse dentro del grueso del conocimiento colectivo si no se le hace presente siguiendo determinadas cualidades narrativas en el campo de enunciación compartida. “[–]... parece que el fusil chocó cuando él apretaba el gatillo” (275), es la verdad que las autoridades del internado le brindan al padre del cadete muerto y que él transmite. El relato resulta verosímil en tanto se le asocia con las deficiencias físicas de Arana, no se sospecha un desvarío, pues se construye a través de los referentes existentes, reubicándolos, dándoles un sentido probable fidedigno. Esto significa que la posibilidad o imposibilidad de implantar un recuerdo se halla en la capacidad de colocarlo como cierto según el horizonte conocido.

Durante la reunión de la curia del Leoncio Prado posterior a los eventos, el coronel asume la tarea de realizar el lavado de memoria, la reivindicación que salvará al colegio de perder su honor: “–Todo esto puede ser terriblemente perjudicial. [...] El colegio tiene enemigos. Es su gran oportunidad. Pueden aprovechar una estupidez como esta para lanzar mil calumnias contra el establecimiento” (283), en este pasaje se evidencia el papel de las políticas de la memoria que se ejecutan con la finalidad de garantizar la continuidad institucional, el orden inicia su tropezado proceso con el fin de dotar de sentido un relato conveniente. Sin embargo, estos esfuerzos, cuando entra en el campo la versión de Alberto, de la letra en su capacidad de denuncia, nos muestran que a pesar de pretender desterrar la historia de las víctimas siempre habrá fugas, pequeños deslices que amenacen con revelar lo que se busca asolar. Asimismo, se delata la imposibilidad de los regímenes militares de reconocer y reivindicar a las víctimas que sus omisiones y distracciones causan. La sociedad del recuerdo trazada por la novela se distingue por la facilidad institucional de amenazar un recuerdo hasta aniquilarlo.

Se hace patente que no hay una omisión inconsciente, sino un conocimiento pleno de los hechos, una negación para salvar a la institución, la incapacidad operativa se traduce así en complicidad, en cobijo para los abusos, puesto que es más importante la narrativa oficial que la justicia. El coronel dice: “[–]Acabo de hablar con el médico. No hay ninguna duda, la bala vino de atrás” (286), demostrando el nulo compromiso de la milicia con la verdad, la facilidad con la que conde-

⁸⁰ Foucault, *El orden del discurso*, 39.

nan un relato incómodo. El Ejército se vale del “olvido activo [que] se encuentra en actos intencionales como botar y destruir. [...] La censura ha sido un fuerte, sino es que siempre exitoso, instrumento para destruir productos culturales materiales y mentales”⁸¹. Utiliza tres métodos para lograr este objetivo: el apoyo documental, la distribución de propaganda y el silencio de los testigos. “[—]Felizmente los médicos han sido muy comprensivos. Harán un informe técnico sin hipótesis” (288), indica el coronel tras el establecimiento de la ruta de acción, mostrando la astucia de la dictadura militar para coaccionar a aquellos que disponen de herramientas discursivas y documentales.

Pero la afición por documentar y negar la capacidad de archivar no termina allí, lo que ocurre con el reporte que se levantó contra el Jaguar: “—El coronel me encarga decirle que borre del registro el parte que pasé, mi capitán” (401), es un ejemplo claro de que el pasado puede ser negado en tanto se hallan destruido las huellas que lo sostienen. Si no existen documentos que prueben las versiones disidentes, queda garantizada la duratividad institucional, puesto que no hay elementos verificables asociados a pasados divergentes que opten por competir en la fijación de una narrativa compartida. El control que los regímenes autoritarios ejercen sobre los documentos parece macabro; sin embargo, es la garantía de su continuidad, el elemento que permite la generación de su memoria.

En este sentido “[l]os términos a contrastar son la *supresión* (olvido) y la *conservación*; la memoria es, en todo momento y necesariamente, una interacción entre ambos”⁸², esto es muy claro en la forma de articular un pasado compartido desde las cúpulas del Leoncio Prado, la negociación entre elementos a borrar y elementos a dignificar entra en escena tras la muerte del cadete, evidenciando que el grueso de memoria se construye con una pugna constante. Asimismo, es posible identificar que el archivo institucional se presenta como un nicho insuficiente para perseguir la verdad, puesto que sus documentos impiden un acercamiento pleno a lo que en realidad ocurrió.

La propaganda opera en *LCyLP* como medio de rememoración desde que los gremios militares tratan al Esclavo como un ser incapacitado para el servicio al interior de las cuadras, pues según la versión que fijaron se trata de un ejemplo de lo incorrecto. En términos alegóricos observo que las víctimas del Ejército se elaboran como visiones ejemplares de que el mal comportamiento deriva en daños colaterales, ocultando que estos aparentes accidentes devienen de las actividades

⁸¹ Assmann, “Canon and Archive”, 97–98.

⁸² Todorov, *Los abusos de la memoria*, 15–16. Mantengo las cursivas del original.

castrenses. Los regímenes totalitarios sostienen su narrativa y la reivindican gracias a la propaganda que es la técnica ideal para los olvidos colectivos, ya que se relegan a un segundo plano ciertas narrativas mientras se encumbran otras⁸³.

Frente a estos medios institucionales que borran historias sin que exista la oportunidad aparente de reconocer la ausencia, las visiones de los testigos se alzan como narraciones otras. Los relatos alternativos muestran una condición adicional debido a la fuente en la que se originan, pues “[e]sas memorias que son marginalizadas o reprimidas representan esas fuerzas que perdieron o fueron inútiles para establecer su presencia en el autoentendimiento de la sociedad”⁸⁴. En este sentido, las memorias disidentes se encuentran marcadas por una debilidad inherente a su posición en el campo de rememoración compartida. Ahora bien, la forma en que se articulan estos relatos es el testimonio; sin embargo, este elemento que puede desestabilizar la versión oficial del pasado es incapaz de adquirir fortaleza hasta que las instituciones que lo relegaron en un principio reconozcan su verdad. Ahí la gran paradoja del “crimen de estado” y la petición de perdón de un gobierno: la acción detestable no existe hasta que se valide dentro del sistema institucional.

Sobre el testimonio se tiene que observar que se encuentra influido por la memoria individual a la que pertenece, el sistema de memoria colectiva en el que se desenvuelve, además de las nociones ideológicas y políticas de quien enuncia⁸⁵. En *LCyLP* proviene de Alberto, quien se niega a aceptar los crímenes cometidos por el Jaguar. Sin embargo, este testimonio encuentra varios impedimentos. En primer lugar encuentro su imposibilidad en motivos personales tales como la cercanía del Poeta con el Esclavo, que se traduce en perpetuar una imagen inmóvil de él; además, el sistema de memoria colectiva que reclama esta retribución deja de influir en él en cuanto se aleja del internado, su vida de leonciopradino se anula en cuanto regresa a Miraflores, iniciando el olvido de su etapa de formación; finalmente, su orientación ideológica y su ética son incapaces de alimentar al testimonio, puesto que, como demostró en muchas ocasiones, es capaz de ceder en sus convicciones morales, así como someter su capacidad de uso de la escritura, por el beneficio propio, ya sea inmediato —ejemplificable en la venta de novelitas— o mediato —en relación con el perdón a su padre con miras a estudiar en Estados Unidos. Aunado a esto, encuentra su mayor reto al entrar en el marco jurídico institucional bajo la bandera de restitución de las víctimas, pues los órganos que detentan el poder se encargan de diezmarlo hasta desaparecerlo de cualquier

⁸³ Izquierdo, *El arte de olvidar*, 87.

⁸⁴ Poole, “Memory, Responsibility, and Identity”, 281.

⁸⁵ Cuesta, “Los componentes del testimonio, según Paul Ricoeur”, 50.

documento presente en el archivo del internado. Así, el testimonio se encuentra reducido tanto a nivel personal por las características del testigo, como a nivel jurídico por las condiciones imperantes en la institución que debería perseguir la justicia; evidenciando una serie de tensiones que justifican y alientan el poder del testimonio, a la par que lo reducen por las condiciones de su circulación.

Los factores relacionados con la atribución de la memoria son insuficientes para conducir a buen término el testimonio, lo que habla del papel de las letras, los escritores en el entorno generado por la ficción se encuentran ligados a las élites político-económicas, por lo que reconocen la otredad al contacto directo, el vínculo que se mantiene entre el hombre culto y el hombre llano que ha sido pisoteado por la dictadura militar es insostenible, ya que el primero aprueba cualquier tipo de organización en tanto su tarea cultural no sea afectada.

El tránsito del testimonio inicia en la aseveración del hecho y la certificación de su autenticidad; sigue la especificidad del relato, cuán personal es la articulación del evento según la construcción narrativa; posteriormente se presenta la acreditación por quien lo escucha; en una etapa siguiente se da la posibilidad de sospecha según otras versiones que se elaboran alrededor del evento y divergen entre ellas; finalmente, ocurre la credibilidad del testimonio, su fijación, con la que se obtiene la capacidad de defenderlo⁸⁶.

El testimonio exteriorizado por Alberto inicia con el diálogo sostenido con Gamboa, en el cual valida su autenticidad a partir de otras verdades cuya verificación, como en un proceso en cadena, deviene en la credibilidad del primer evento. La especificidad del testimonio se articula en tanto la particularidad con la que se asocia narrativa y simbólicamente con el relato, su papel de amigo de Arana le da el valor de unicidad que requiere. El teniente acredita el testimonio, dotándolo de la veracidad necesaria para convivir con otras versiones del pasado en el momento en el que escribe un parte, lo envía a sus superiores, además de iniciar las indagatorias para recabar pruebas complementarias. La etapa de la posibilidad de sospecha se encuentra en la entrevista extraoficial que Alberto sostiene con la cúpula del Leoncio Prado. En este sentido, debe observarse que el ejercicio del Poeta es subalterno, puesto que se realiza en una posición secundaria a la memoria oficial.

⁸⁶ Cuesta, "Los componentes del testimonio, según Paul Ricoeur", 51-52.

La composición de la memoria dentro de la subalternidad genera criptas, una cripta es la función de un archivo disidente⁸⁷, en el caso de la novela se encuentra llena con la versión testimonial del Poeta y las pruebas iniciales que reúne Gamboa, las cuales se oponen a las muestras documentales y partes oficiales, integrados en el archivo de la escuela. Entonces, la misión de los oficiales se traduce en evitar la contaminación del archivo con el contenido alterno, a la par que sellar la cripta e impedir sus accesos en el futuro.

Normalmente la memoria de hechos traumáticos se usa en la proyección de futuro de sociedades democráticas como un tipo de valor convenido o acción condenada que no debe repetirse⁸⁸, así las víctimas para las democracias occidentales constituyen faros. En los regímenes totalitarios como el que se halla en *LCyLP* ocurre lo contrario: las víctimas se relegan a un segundo plano, puesto que no se reconocen como tales, sino que se les tacha de criminales o se les califica como daños colaterales. Desvanecer el testimonio de Alberto es una medida de salvaguarda de la cúpula castrense para no consignar al Esclavo como una víctima de la organización militar.

El Poeta pone en circulación su versión, tras una breve confrontación inicial con el capitán Garrido, que se replicará con el coronel, se le reprocha: “[—];Cómo se atreve a hacer una afirmación semejante sin pruebas concretas? ¿Sabe usted lo que significa acusar a alguien de asesinato? ¿Por qué ha inventado esta historia estúpida?” (343). Se esgrime como arma la ausencia de pruebas, sumado a que la autoridad militar utiliza documentos alterados para confrontar la verdad factual, hay pruebas fabricadas. El primer embate al testimonio de Alberto, la articulación de la memoria que pretende reivindicar a las víctimas, es la duda por falta de huellas sólidas junto con la oposición de muestras tangibles falsas para desalentar la circulación de una versión alternativa, situación que se agrava durante el encuentro del joven con el coronel: “[—];Qué cosa cree que somos nosotros, ah? ¿Imbéciles, débiles mentales, o qué? ¿Sabe usted que cuatro médicos y una comisión de peritos en balística comprobaron que el disparo que costó la vida a ese infortunado cadete salió de su propio fusil?” (386).

La sobreacumulación de pruebas contradictorias lo disuade de hablar, pues siente que su narración es tan quebradiza que contra ella se levantan un millar de remanentes. La misión de los estados totalitarios no es desprestigiar directamente la contramemoria, sino valerse de mecanismos institucionales para sobrecargar el sistema de rememoración compartida a su favor, mediante la

⁸⁷ Erll, *Memoria colectiva y culturas del recuerdo. Estudio introductorio*, 66.

⁸⁸ Jelin, *Los trabajos de la memoria*, 11.

fabricación de pruebas, demostrando la insuficiencia de huellas en versiones disidentes. No conformes con ello también buscan la desacreditación del sujeto que las pone en circulación. Es sabido por la comunidad de cadetes que Alberto escribe ficciones eróticas y cartas de amor que vende a sus compañeros; gracias a las redadas ordenadas por Gamboa este conocimiento ya no es exclusivo de las cuadras, sino que la autoridad lo sabe debido a los papeles confiscados, acreditándola para ejecutar un castigo contra del Poeta. Las novelitas de Alberto se integran al grueso de información de la institución, siendo pruebas de sus crímenes y ventanas para castigarlo.

Estas obras creativas participan en dos vías para desestimarlas: “[—]Y la primera víctima será usted mismo. Tiene mucha imaginación, ¿no es cierto? Acaba de darnos una prueba magistral. Lo malo es que la historia del asesinato no es la única. Aquí yo tengo otros testimonios de su fantasía, de su inspiración” (387), con estas palabras el coronel confronta a Alberto, reduce su versión a una ficción asociada a su actividad creativa, denunciando que en un sistema de rememoración regido por una autoridad totalitaria el sujeto que discursivamente puede articular memoria no debe encontrarse en el camino de la creación ficcional, puesto que sus palabras se reducen a imagerías.

En un segundo sentido esos documentos operan como un castigo potencial, la autoridad militar negocia con él una salida conveniente: si no refiere nunca más la verdad, no habrá represalia, una condición fácil que acepta, mostrando que las negociaciones sobre el pasado se efectúan en relación con el beneficio personal, por lo tanto no existe un deber de memoria pleno, puesto que se encuentra subordinado a la coacción del aparato estatal y las metas autoimpuestas, ya que se trata de una voluntad de memoria.

Con estos elementos, la curia castrense erradica del campo de rememoración compartida la versión de Alberto, pero queda un cabo pendiente: el teniente Gamboa. Este oficial permitió la articulación secundaria sobre la muerte del Esclavo, la ficción lo echa del universo diegético, recluyéndolo en la zona andina:

—¿Cuándo es el viaje?

—Mañana temprano. Pero todavía tengo muchas cosas que hacer.

—Ya hace calor —dijo el capitán—. El verano va a ser fuerte este año, vamos a cocinarnos —se rio—. Después de todo, a usted qué le importa. En la puna, verano o invierno es lo mismo.

—Si no le gusta el calor —bromeó Gamboa—, podemos hacer un cambio. Yo me quedo en su lugar y usted se va a Juliaca (439).

La salida del teniente constituye una expulsión simbólica, alejarlo es la garantía de la prolongación de las máximas que sostienen a la institución, puesto que fue un sujeto que atentó contra la continuidad del sistema, a pesar de obrar según la conducta esperada por éste.

La ficción resuelve que obrar correctamente no siempre encuentra una recompensa, pues es más fuerte prolongar un aparato como el Ejército. Aquellos que no optaron por luchar por la narrativa institucional, de elevar sus valores sobre cualquier otra cosa, son indignos de pertenecer al núcleo, conllevando no su borrado del sistema, sino repercutiendo en su posición: cualquiera que comprometa la continuidad será relegado a los márgenes. Esta solución muestra la capacidad del inconsciente institucional, que es el lado poco amable de las instituciones, el cual las sostiene gracias a un conjunto de prácticas internas tácitas, cuya función es legitimar valiéndose de un trasfondo de costumbres⁸⁹.

Una de las muchas posibilidades de lectura sobre *La ciudad y los perros* corresponde a la que esboqué en este capítulo, la cual parte del entendido de una cualidad estructural en relación con la reminiscencia. Entender la novela de Mario Vargas Llosa como una ficción de la memoria, texto que muestra una mimesis de memoria —capacidad del texto para imitar a través de procedimientos literarios mecanismos de memoria—, permite establecer la rememoración como eje semántico del relato, a partir del cual se traza un sentido más complejo: el de una alegoría de la memoria en la que la lectura secundaria y el tránsito de un significado original a uno alterno, condiciones propias de los procedimientos alegóricos, se realizan en función de las características relacionables con el fenómeno del recuerdo, bajo el planteamiento de Erll, Neumann y Assmann quienes invitan a leer representaciones de las culturas del recuerdo a través de sus producciones.

La cultura del recuerdo que reconozco en la novela se encuentra marcada por el Ejército como grupo organizador del recuerdo compartido en un Estado-militar. Esta operación ocurre porque la ficción se trata de una alegoría en relación con las dictaduras militares que sacudieron al Perú durante la primera mitad del siglo XX. Dentro de este entramado social reconozco las funciones de diversos actores de la comunidad en el campo de rememoración compartida. El Jaguar y el Boa pueblan el espacio público desde la búsqueda de la cristalización del pasado en un futuro que no anule la narrativa, pero que la justifique. El Poeta como gestor cultural se aleja de cualquier deber de la memoria y su evocación es una aspiración que sólo se consigue a través de la subordinación de los mecanismos culturales a la gestión del totalitarismo. Además del papel de las víctimas, asociadas con Ricardo Arana, sometidas a constantes expulsiones, hasta su aniquilación definitiva de la historia.

⁸⁹ Zizek, *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*, 199.

De igual manera, resulta importante retomar el papel de la violencia en la ficción y relacionarla con procesos alegóricos y de memoria. La sociedad construida en *LCyLP* se encuentra infestada por desplantes de fortaleza que minan la vida social y afectiva de los pobladores del mundo diegético; dichos sucesos aparatosos impactan en la sociedad de rememoración primero en las mentes figurales, pues muchos de los procesos evidenciados en este capítulo los cuales giran alrededor de Arana se pueden relacionar con un comportamiento ético y una actitud ligada al remordimiento de aquellos que hicieron su existencia insufrible. Asimismo, es identificable en el silenciamiento de la víctima, la cual no tiene una voz plena dentro de la diégesis, sino que su historia se cuenta a través de los retazos que los otros logran articular. Por último, la violencia se trasmina en el silenciamiento dentro del internado sobre el Esclavo y las condiciones de su muerte.

Ahora bien, es necesario enfatizar que estos últimos sujetos tienen sitio en el mundo diegético y la alegoría de la memoria como ausencias, puesto que sus reminiscencias son erradicadas del espacio público por los mecanismos del Estado en un intento de defender su soberanía, sin que esto implique su anulación total, pues sobreviran en los testimonios de sus conocidos, tal como ocurre con la imagen de Arana en la memoria de Alberto. De igual manera se elabora la relación testimonial y cultural con el rescate del pasado de las víctimas y las condiciones de su sufrimiento, operación que también se anula. Es evidente que estos regímenes son incapaces de conciliar el pasado de las víctimas, al contrario, recurren a todo su aparato para erradicar lo que ponga a prueba su frágil estabilidad que se encuentra bajo la mirada escrutadora de las democracias occidentales, bajo cuyo cobijo se articulan.

Finalmente, la novela presenta las pugnas sobre la memoria propias de las culturas del recuerdo, identificables en la lucha por sostener una versión sobre otra dentro del campo de rememoración compartida; asimismo, encuentro en la ficción una denuncia sutil hacia los regímenes totalitarios que buscan controlar el recuerdo para mantenerse a flote.

CONSIDERACIONES FINALES

El olvido es más tenaz que la memoria.

Farabeuf, SALVADOR ELIZONDO

En esta tesis intenté dar respuesta a la posibilidad alegórica de la ficción de la memoria, partiendo del supuesto de una alegoría de la memoria en la novela *La ciudad y los perros* del escritor peruano Mario Vargas Llosa. Para llegar a este punto traté como sitio inicial las lecturas previas útiles para direccionar mi reflexión, las cuales funcionaron como piezas clave del rompecabezas interpretativo que intenté dilucidar. La historia crítica de la novela evidencia que constantemente se ha explicado la formación al interior del colegio militar Leoncio Prado en función de la violencia, convirtiendo la educación en un producto disfuncional, juzgando de alienación irreversible al sujeto construido por el relato.

Asimismo, el espacio bajo la dicotomía Colegio-Ciudad se ha visto como la visión de una totalidad contingente, sobre todo al considerar el potencial de significado de la llamada “novela total”, permitiendo la identificación de una alegoría ligada con la sociedad peruana regida por las dictaduras militares de la primera mitad del siglo XX. Pese al énfasis de las lecturas en estos elementos, se ha ignorado sistemáticamente un cariz crucial: la educación y la violencia se conciben según los valores de las democracias occidentales que condenan hasta la más mínima agresión, relegando a la disfuncionalidad al sujeto egresado del Leoncio Prado, negando que en realidad es un ciudadano valioso en el esquema autoritario-dictatorial formulado en la diégesis. De ahí que, si bien la crueldad es inadmisibles, la ficción no anule a la sociedad gestada, más bien ocurre lo contrario, son desvanecidos del universo diegético aquellos incapaces de asumir tales reglas de convivencia.

Además de estos primeros aspectos, al realizar el estado de la cuestión me encontré con que muchas de las opiniones vertidas de manera crítica sobre el texto parten de las consideraciones teóricas de Mario Vargas Llosa, restringiendo el potencial de significado a su parecer, evitando reconocer efectos de sentido tales como la validez de la violencia como motor del mundo ficcional generado. Estas lecturas resultaron importantes para mi investigación, ya que me alertaron sobre

el “sesgo vargasllosiano”, al tiempo que con ellas identifiqué la alegoría sobre la que calzaría mi interpretación, dirigiéndola hacia un uso específico de la memoria dentro de una cultura del recuerdo minada por el control autoritario de una cúpula social castrense.

El segundo capítulo de este trabajo pretendió dotar a la reflexión de herramientas teóricas suficientes, de ahí que el recorrido iniciara con una caracterización del concepto “memoria”, la cual buscaba eludir la mutabilidad de la categoría mediante la revisión de las principales formas de entenderla para construir una noción conjugada capaz de evidenciarla como una concepción progresiva que acumula definiciones, sin que ello la convierta en un cajón de sastre —no se olvide que el boom de estudios sobre la memoria ligado a procesos históricos de transformación, incursión de nuevas tecnologías de comunicación y medios, así como a la evolución de las humanidades ha dejado como remanente incontables producciones de material crítico, teórico y metodológico sobre el fenómeno de la reminiscencia.

Es importante rescatar el énfasis puesto en las cualidades espaciales, temporales, atribucionales y colectivas de la memoria, pues permiten comprobar tanto su función en la estructura del texto como su capacidad de sentido, sobre todo en términos alegóricos. Esta descripción se fue ampliando hasta situarla en el marco de los *Cultural Memory Studies* gracias a la “ficción de la memoria”, permitiendo la operación conceptualizadora que abre la puerta a la lectura del fenómeno mnemónico dentro de la estructura del texto, a la vez que reconoce este elemento como eje de sentido del relato, convirtiendo a la alegoría de la memoria en un potencial significado. Asimismo, el capítulo sirvió para reconocer que la producción literaria hispanoamericana reciente guarda un diálogo entre memoria y literatura que se presenta en los actos de rememoración dentro de las ficciones, aunque no se hallen explicitados y sean reconocibles gracias a herramientas como la alegoría, en términos casi siempre políticos.

De igual manera, en este segundo capítulo se puso a prueba la suficiencia del método analítico a través de ejemplos literarios. Las cualidades estructurales se evidenciaron con relatos de Borges y Onetti, demostrando la capacidad del análisis narratológico para identificar mecanismos de reminiscencia, saldando la condición operativa de una ficción de la memoria: la mimesis de memoria. A partir de este entendido y utilizando ejemplos de Vargas Llosa, presenté las condiciones de traslación de significado necesarias para sostener una alegoría de la memoria, así como la posibilidad semántica de identificar las cualidades de una cultura del recuerdo en un relato a través del trato explícito o no de fenómenos relacionados con la rememoración como parte de la trama.

Partir de estos elementos me permitió reconocer que la alegoría de la memoria generada no es la caracterización en sí de una cultura del recuerdo, sino la representación de una, debido a las limitaciones que un artificio literario implica: ningún texto ficcional refleja la realidad en sí misma, sino que la reelabora a través de técnicas de representación. No obstante, esta operación de sentido no elude a la ficción o a la alegoría de la posibilidad de ligarse con un entorno social determinado a partir de los elementos de sentido presentes en el texto, de ahí que la propuesta de lectura tanto para *¿Quién mató a Palomino Molero?*, *Conversación en La Catedral* y *LCyLP* se encuentre vinculada con el potencial de inscribir estas ficciones en un entorno controlado por el autoritarismo, enmarcado dentro de las dictaduras militares peruanas.

El cierre de este trabajo se concentró en el análisis de *LCyLP*, por lo que fue necesario desligar en primer término la experiencia del autor como posible motor de la ficción para tratar al texto como un artificio. El abordaje de la novela reconoce la posibilidad de la vivencia directa de Mario Vargas Llosa como motivo de refundición, pero no se ciñe a esta actitud, puesto que la metodología y el rigor de la propuesta de lectura exigen preferir las cualidades del relato como ficción.

Ahora bien, la caracterización inicial del texto fue en cuanto a su estructura para identificar la mimesis de memoria presente y sus cualidades; este ejercicio sirvió como sustento para abordar el texto como una ficción de la memoria, debido a que mantiene las características prototípicas de una: choque de perspectivas, juegos temporales, múltiples narradores y semantización de espacios a través de recuerdos. En este sentido, vale la pena retomar las lecturas previas elaboradas alrededor de las condiciones locativas en la novela, puesto que con ellas, además de identificar la relación macrocosmos-microcosmos, se asocian miembros de una cultura del recuerdo a lugares dentro del universo diegético; es decir, gracias a la semantización de espacios me fue posible enraizar mejor las memorias atribuidas, puesto que al habitar un sitio dentro del espacio público, físico y no físico, además de asumir roles dinámicos marcados por el entorno, se hace evidente la posición dentro de una cultura del recuerdo de los actores que la intervienen, a la par que se torna claro el papel de las cúpulas castrenses como dirigentes de la sociedad contingente recreada por la ficción.

La cultura del recuerdo representada posee los siguientes participantes principales: las víctimas, el ciudadano promedio, el operador cultural, la cúpula de poder castrense. Asimismo, sus actividades se muestran de manera más clara al momento de la muerte del cadete Ricardo Arana, quien representa al colectivo de las víctimas, pues se intenta fijar una historia alrededor de su

fallecimiento que salve a la institución militar de las posibles consecuencias por sus omisiones. Es así como la novela revela la serie de políticas de la memoria que un gobierno autoritario pone en marcha para garantizar su continuidad mediante la censura, la suplantación de pruebas, el silenciamiento de testigos, etc.

Por ello, se revela que los regímenes como los de las dictaduras militares se valen del recuerdo como una moneda de cambio que satisface su voluntad de memoria con el fin de salvaguardar su identidad, aunque ello implique sacar del campo de enunciación cualquier evento que les sea inadmisibles dentro de la narrativa heredada. Así, el poder despliega una serie de herramientas que garantizan su dominio sobre el campo discursivo, dislocando las versiones disidentes, reduciéndolas a accidentes que por el flujo estabilizador del pasado quedan relegados, al tiempo que los sujetos que forman parte de la institución son replegados a los márgenes si prefirieron conocer la verdad sobre defender los objetivos compartidos, de tal suerte que se vuelve imposible sostener un deber de memoria pleno que derive en la retribución de las víctimas, pues los mecanismos esgrimidos por el Estado resultan suficientes para silenciar y condenar la memoria subalterna, desplazando sus recuerdos para consolidar los generados dentro del marco institucional.

Encuentro que en la ficción los operadores culturales, debido a su capacidad discursiva, son fuentes posibles de desestabilización de la memoria oficial, siendo el elemento que provee a la disidencia de la fuga necesaria para dar lugar a su versión dentro del campo de rememoración compartida; sin embargo, esta aparente operación reivindicatoria se ve reducida por las cualidades del operador cultural de la ficción: Alberto Fernández, el Poeta. Pese a ostentar la capacidad discursiva y la posición social pertinentes para desestabilizar el pasado, su intento se ve reducido por el aparato estatal y, sobre todo al pensarlo en relación con los beneficios que obtiene de “olvidar”, por el sistema económico.

De cierta manera, la memoria se ve afectada por los mecanismos del capitalismo, pues la posición monetaria se convierte en un factor que incide en la capacidad de rememoración de un sujeto dentro de la cultura del recuerdo a la que pertenece, caso similar al presente en *CLC* y *QMPM*. De igual manera es importante señalar que estas operaciones institucionales y económicas se dan para salvaguardar intereses particulares, convirtiendo a la reminiscencia en un elemento que se opone a una sociedad de riesgo identificada, volviendo al recuerdo una práctica de sentido al servicio de quien pueda someterlo.

Finalmente, pareciera que el texto presenta una alegoría de la memoria debido al contexto en el que se ancla: las dictaduras militares peruanas. Sin embargo, hallo que la relación entre memoria y producción literaria antecede a los conflictos institucionales latinoamericanos del siglo XX, sólo hay que mirar el tratamiento de la historia familiar presente en *Los comentarios reales* del Inca Garcilaso (1609) o la búsqueda de una desarticulación historiográfica para dar sitio a una revaloración del pasado en *Primer nueva corónica y buen gobierno* de Guamán Poma de Ayala (~1615) para identificar tratamientos de la reminiscencia que se basan también en resistencias; de igual manera basta observar que *María* de Jorge Isaacs (1867) no sólo elabora alegóricamente el fin de una sociedad, sino también el de una forma de recordar para sustentar que constantemente el tema de la memoria se elabora en Latinoamérica a través de desplazamientos, así como mediante el contacto disidente con el recuerdo.

De estas observaciones finales surge la pregunta con la que me gustaría cerrar esta tesis: ¿cuáles son las condiciones de las culturas del recuerdo presentes en textos latinoamericanos, qué procedimientos delata su evolución, cómo se ven afectadas por los sistemas económicos vigentes y si es constante el desplazamiento de recuerdos como parte de una condición heterogénea?

BIBLIOGRAFÍA

- Aínsa, Fernando. “Lugares de la memoria”. *Hispanamérica*, núm. 100 (2005): 19–33.
- Alfaro Vargas, Roy. “Realidad y ficción en la obra de Mario Vargas Llosa”. *Letras*, núm. 46 (2009): 51–66.
- Apfelbaum, Erika. “Halbwachs and the Social Properties of Memory”. En *Memory. Histories, Theories, Debates*, editado por Susannah Radstone y Bill Schwarz, 77–92. Nueva York: Fordham University Press, 2010.
- Arboleda Alzate, Juan Camilo. “De las mentiras a la verdad: la realidad en la ficción”. *Comunicación*, núm. 36 (2017): 85–92.
- Aristóteles. *Del sentido y lo sensible y de la memoria y el recuerdo*. Traducido por Francisco de P. Samaranch. Buenos Aires: Aguilar, 1980.
- Assmann, Aleida. “Canon and Archive”. En *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, editado por Astrid Erll y Ansgar Nünning, 97–107. Berlín: Walter de Gruyter, 2008.
- Assmann, Jan. “Collective Memory and Cultural Identity”. Traducido por John Czaplicka. *New German Critique*, núm. 65 (1995): 125–33.
- . “Communicative and Cultural Memory”. En *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, editado por Astrid Erll y Ansgar Nünning, 109–18. Berlín: Walter de Gruyter, 2008.
- Benjamin, Walter. “Para una crítica de la violencia”. En *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, traducido por Roberto Blatt, 23–45. Madrid: Taurus, 2001.
- Bergson, Henri. *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Traducido por Pablo Ires. Buenos Aires: Editorial Cactus, 2006.
- Boer, Pim den. “*Loci memoriae-Lieux de mémoire*”. En *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, editado por Astrid Erll y Ansgar Nünning, 19–25. Berlín: Walter de Gruyter, 2008.
- Booth, W. James. “Communities of Memory: on Identity, Memory, and Debt”. *The American Political Science Review* 93, núm. 2 (1999): 249–63.
- . “The Work of Memory: Time, Identity and Justice”. *Social Research* 75, núm. 1 (2008): 237–62.
- Borges, Jorge Luis. “El Aleph”. En *El Aleph*, 189–210. Ciudad de México: Debolsillo, 2014.
- . “Funes el memorioso”. En *Ficciones*, 123–35. Ciudad de México: Debolsillo, 2015.
- Brody, Robert. “Mario Vargas Llosa and the Totalization Impulse”. *Texas Studies in Literature and Language* 19, núm. 4 (1977): 514–21.
- Carrillo, Bert Bono. “The Alienated Hero in four Contemporary Spanish American Novels”. Tesis doctoral, Universidad de Arizona, 1970.
- Correa, Gustavo. “El héroe de la picaresca y su influencia en la novela moderna española e hispanoamericana”. *THESAURUS XXXII*, núm. 1 (1977): 75–94.
- Cuesta, Josefina. “Los componentes del testimonio, según Paul Ricoeur”. *Historia, antropología y fuentes orales*, núm. 30 (2003): 41–52.

- Cueto, Alonso. “*La ciudad y los perros: El itinerario moral*”. En *Congreso internacional “El canon del Boom”*. España: Universidad de Alicante, Biblioteca virtual Cervantes, 2013.
- Dauster, Frank. “Aristotle and Vargas Llosa: Literature, History and the Interpretation of Reality”. *Hispania* 53, núm. 2 (1970): 273–77.
- Davis, Mary. “*Dress Gray y La ciudad y los perros: el laberinto del honor*”. *Revista iberoamericana* XLVII, núm. 116–117 (1981): 117–26.
- . “Mario Vargas Llosa: the Necessary Scapegoat”. *Texas Studies in Literature and Language* 49, núm. 4 (1977): 530–44.
- . “William Faulkner and Mario Vargas Llosa: the Election of Failure”. *Comparative Literature Studies* 16, núm. 4 (1979): 332–43.
- Dessau, Adalbert. “La novela latinoamericana como conciencia histórica”. *Revista chilena de literatura*, núm. 4 (1971): 5–15.
- Dijck, José van. “Mediated Memories: Personal Cultural Memory as Object of Cultural Analysis”. *Continuum: Journal of Media and Cultural Studies* 18, núm. 2 (2004): 261–77.
- Earle, Peter G. “Memoria e imaginación en Hispanoamérica”. *Revista hispánica moderna* 58, núm. 1–2 (2005): 175–84.
- Echeverría, Bolívar. “Violencia y modernidad”. En *El mundo de la violencia*, editado por Adolfo Sánchez Vázquez, 365–82. Ciudad de México: Facultad de Filosofía y Letras y Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Edwards, Jorge. “Comienzos franceses”. *Estudios públicos*, núm. 122 (2011): 15–24.
- Erll, Astrid. “Cultural Memory Studies: an Introduction”. En *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, editado por Astrid Erll y Ansgar Nünning, 1–15. Berlín: Walter de Gruyter, 2008.
- . “Literature, Film, and Mediality of Cultural Memory”. En *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, editado por Astrid Erll y Ansgar Nünning, 389–98. Berlín: Walter de Gruyter, 2008.
- . *Memoria colectiva y culturas del recuerdo. Estudio introductorio*. Traducido por Johanna Córdoba y Tatjana Louis. Bogotá: Universidad de los Andes, 2012.
- . “Narratology and Cultural Memory Studies”. En *Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative Research*, editado por Sandra Hein y Roy Sommer, 212–27. Berlín: Walter de Gruyter, 2009.
- , y Ann Rigney. “Introduction: Cultural Memory and its Dynamics”. En *Mediation, Remediation and the Dynamics of Cultural Memory*, editado por Astrid Erll y Ann Rigney, 1–11. Berlín: Walter de Gruyter, 2009.
- Esposito, Elena. “Social Forgetting: a Systems-Theory Approach”. En *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, editado por Astrid Erll y Ansgar Nünning, 181–89. Alemania: Walter de Gruyter, 2008.
- Establier, Helena. *Mario Vargas Llosa y el nuevo arte de hacer novelas*. Alicante: Universidad de Alicante, 1998.
- Eyal, Gil. “Identity and Trauma: two Forms of the Will to Memory”. *History and Memory* 16, núm. 1 (2004): 5–36.
- Feustle, Joseph A., Jr. “Mario Vargas Llosa: a Labyrinth of Solitude”. *Texas Studies in Literature and Language* 19, núm. 4 (1977): 522–29.
- Figueroa Olivo, Luis Fernando. “La alegoría en *El luto humano*”. Tesis de grado, Universidad Nacional Autónoma de México, 2018.
- Foucault, Michel. *El orden del discurso*. Traducido por Alberto González Troyano. Ciudad de México: Tusquets, 2016.

- Freeman, Mark. "Telling Stories: Memory and Narrative". En *Memory. Histories, Theories, Debates*, editado por Susannah Radstone y Bill Schwarz, 263–77. Nueva York: Fordham University Press, 2010.
- Fuentes, Carlos. *La nueva novela hispanoamericana*. Ciudad de México: Joaquín Mortiz, 1969.
- Galdo, Juan Carlos. "Rituales sangrientos: poéticas y políticas del sacrificio en José María Arguedas y Mario Vargas Llosa". *Revista de crítica literaria latinoamericana*, núm. 65 (2007): 265–76.
- Gálvez Gutiérrez, Pablo Aftab. "Perficción: la dualidad totalizadora en *Palinuro de México* de Fernando del Paso". Tesis de grado, Universidad Nacional Autónoma de México, 2018.
- García de la Concha, Víctor. "Una novela en círculo". En *La ciudad y los perros*, de Mario Vargas Llosa, LXI-C. Roma: Alfaguara, RAE, ASALE, 2012.
- Girard, René. "El sacrificio". En *La violencia y lo sagrado*, traducido por Joaquín Jordá, 9–45. Barcelona, 1983.
- González Echevarría, Roberto. *Mito y archivo. Una teoría de la literatura latinoamericana*. Traducido por Virginia Aguirre Muñoz. 2a ed. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- Gutiérrez Mouat, Ricardo. "Vargas Llosa's Poetics of the Novel and Camu's *Revel*". *World Literature Today* 67, núm. 2 (1993): 283–90.
- Halbwachs, Maurice. *La memoria colectiva*. Traducido por Inés Sancho-Arroyo. Zaragoza: Prensas universitarias de Zaragoza, 2004.
- . *Los marcos sociales de la memoria*. Traducido por Manuel Antonio Baeza y Michel Mujica. Barcelona: Anthropos, 2004.
- Hancock, Joel. "Animalization and Chiaroscuro Techniques: Descriptive Language in *La ciudad y los perros*". *Latin American Literary Review* 4, núm. 7 (1975): 37–47.
- Harth, Dietrich. "The Invention of Cultural Memory". En *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, editado por Astrid Erll y Ansgar Nünning, 85–96. Berlín: Walter de Gruyter, 2008.
- Heller, Agnes. "Memoria cultural, identidad y sociedad civil". Traducido por Ignacio Reyes García y José A. Ramos Arteaga. *In daga*, núm. 1 (2013): 5–17.
- Hogfeldt, Cornelia. "La ley del más fuerte. El concepto de fortaleza en *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa". Tesis de grado, Universidad de Lunds, 2015.
- Izquierdo, Iván. *El arte de olvidar*. Traducido por Mónica Herrero. Buenos Aires: Edhasa, 2008.
- Jameson, Fredric. "La literatura del tercer mundo en la era del capitalismo multinacional". Traducido por Ignacio Álvarez. *Revista de humanidades*, núm. 23 (2011): 163–93.
- Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI de España editores y Social Science Research Council, 2002.
- Kansteiner, Wulf. "Finding Meaning in Memory: a Methodological Critique of Collective Memory Studies". *History and Theory* 41, núm. 2 (2002): 179–97.
- Kerr, Roy A. "Names, Nicknames, and the Naming Process in Mario Vargas Llosa's Fiction". *South Atlantic Review* 52, núm. 1 (1987): 87–101.
- . "The Janus Mask: Hidden Identities and the Reader's Role in Mario Vargas Llosa's Early Fiction". *Chasqui* 13, núm. 1 (1983): 18–31.
- Kokotovic, Misha. "Vargas Llosa in the Andes: the Racial Discourse of Neoliberalism". *Confluencia* 15, núm. 2 (2000): 156–67.
- Kristal, Efrain. "Del indigenismo a la narrativa urbana en el Perú". *Revista de crítica literaria latinoamericana*, núm. 27 (1988): 57–74.
- . *Temptation or the Word. The Novels of Mario Vargas Llosa*. Nashville: Vanderbilt University Press, 1998.

- Langenohl, Andreas. "Memory in Post-Authoritarian Societies". En *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, editado por Astrid Erll y Ansgar Nünning, 163–72. Berlín: Walter de Gruyter, 2008.
- Levy, Kurt L. "The Contemporary Hispanic American Novel: its Relevance to Society". *Latin American Literary Review* 3, núm. 5 (1974): 7–21.
- Lukács, György. *Teoría de la novela*. Traducido por José Francisco Yvars. Ciudad de México: Debolsillo, 2018.
- Magnarelli, Sharon. "La ciudad y los perros: women and language". *Hispania* 64, núm. 2 (1981): 215–25.
- Marchese, Angelo. "Sinécdoque". En *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, traducido por Joaquín Forrandelas, 383–85. Barcelona, 2013.
- Martín, José Luis. *La narrativa de Vargas Llosa*. Madrid: Gredos, 1974.
- Martínez-Hoyos, Francisco. "La fábrica de machos en *La ciudad y los perros*". *La colmena*, núm. 85 (2015): 19–29.
- Meyer, Erik. "Memory and Politics". En *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, editado por Astrid Erll y Ansgar Nünning, 173–80. Berlín: Walter de Gruyter, 2008.
- Minardi, Giovanna. "Lima en la obra de Julio Ramón Ribeyro y Mario Vargas Llosa". *Hispanamérica*, núm. 119 (2011): 15–23.
- Misztal, Barbara A. "Memory and the Construction of Temporality. Meaning Attachment". *Polish Sociological Review*, núm. 149 (2005): 31–48.
- Montes, Cristián. "El imaginario perruno en *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa". *Revista chilena de literatura*, núm. 80 (2011): 65–86.
- Morales Saravia, José. "Aíthesis en el realismo crítico de *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa". *Revista chilena de literatura*, núm. 80 (2011): 87–115.
- Muñoz Parietti, Camila. "Adolescencia dolorosa: representación literaria y masculinidad en *Los inocentes* de Oswaldo Reynoso y *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa". Tesis de maestría, Universidad de Chile, 2014.
- Nettel, Guadalupe. "El hombre en cautiverio. Modelos de masculinidad en *Los cachorros* y *La ciudad y los perros*". *Estudios públicos*, núm. 122 (2011): 78–95.
- Neumann, Birgit. "The Literary Representation of Memory". En *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, editado por Astrid Erll y Ansgar Nünning, 334–43. Berlín: Walter de Gruyter, 2008.
- Nora, Pierre. "Between Memory and History: *Les lieux de mémoire*". Traducido por Marc Roudebush. *Representatio*s, núm. 26 (1989): 7–24.
- Olick, Jeffrey K. "From Collective Memory to the Sociology of Mnemonic Practices and Products". En *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, editado por Astrid Erll y Ansgar Nünning, 151–61. Berlín: Walter de Gruyter, 2008.
- Onetti, Juan Carlos. "El pozo". En *Novelas breves*, 17–48. Buenos Aires: Eterna cadencia editora, 2012.
- . "Jacob y el otro". En *Novelas breves*, 221–66. Buenos Aires: Eterna cadencia editora, 2012.
- Pacheco, Carlos. "Memoria y poder: dimensión política de la ficción histórica hispanoamericana". *Hispanamérica*, núm. 91 (2002): 3–13.
- Palencia-Roth, Michael. "The Art of Memory in García Márquez and Vargas Llosa". *MLN* 105, núm. 2 (1990): 351–66.
- Pastor, Alfredo. "*La ciudad y los perros*: el fracaso del *boot-camp* latinoamericano". *Hispanet journal*, núm. 3 (2010): 1–19.

- Payne, Judith A. "Anima Rejection and Systemic Violence in *La ciudad y los perros*". *Chasqui* 20, núm. 1 (1991): 43–49.
- Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México y Siglo XXI editores, 2014.
- Policarpo, Alcibíades. "Situaciones y aspectos enajenantes en la novela *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa". *Creación artística y literaria* 13, núm. 1 (2011): 81–91.
- Poole, Ross. "Memory, Responsibility, and Identity". *Social Research* 75, núm. 1 (2008): 263–86.
- Portugal, José Alberto. "Héroes de nuestro tiempo. La formulación de la figura del protagonista en tres narraciones de M. Vargas Llosa, A. Bryce y M. Gutiérrez". *Revista de crítica literaria latinoamericana*, núm. 59 (2004): 229–48.
- Proust, Marcel. *En busca del tiempo perdido 1. Por el camino de Swann*. Traducido por Pedro Salinas. Madrid: Alianza, 2015.
- Pupo-Walker, Enrique. "La problematización del discurso en textos de Mario Vargas Llosa y Ricardo Doménech". *Revista iberoamericana* XLVII, núm. 116–117 (1981): 283–88.
- Reuckle, Jurgen. "Generation/Generationality, Generativity, and Memory". En *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, editado por Astrid Erll y Ansgar Nünning, 119–25. Berlín: Walter de Gruyter, 2008.
- Richter, Gerhard. "Acts of Memory and Mourning: Derrida and the Fictions of Anteriority". En *Memory. Histories, Theories, Debates*, editado por Susannah Radstone y Bill Schwarz, 150–60. Nueva York: Fordham University Press, 2010.
- Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Traducido por Agustín Neira Calvo. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2013.
- Rigney, Ann. "The Dynamics of Remembrance: Texts Between Monumentality and Morphing". En *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, editado por Astrid Erll y Ansgar Nünning, 345–53. Berlín: Walter de Gruyter, 2008.
- Robin, Régine. "Literatura y biografía". *Historia y fuente oral*, núm. 1 (1989): 69–85.
- Romea Castro, M. Cecilia. "*La ciudad y los perros* de M. Vargas Llosa y *Si te dicen que caí* de J. Marsé. Voces polifónicas de la adolescencia urbana". *Lenguaje y textos*, núm. 6–7 (1995): 109–20.
- Rosenfield, Israel. "Memory and Identity". *New Literary History* 26, núm. 1 (1995): 197–203.
- Rovira, José Carlos. "Sistemas de emergencia del pasado en la literatura del siglo XX". *Caravelle*, núm. 76/77 (2001): 507–16.
- Sanabria, Ludy. "Los impostores del poder en *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa". *Revista de estudios literarios*, núm. 47 (2011). <http://webs.es/info/especulo/numero47/ciuperro.html>.
- Sánchez Suárez, Manuel Alejandro. "El espacio urbano en la novela de Mario Vargas Llosa *La ciudad y los perros*". Tesis de grado, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013.
- Saunders, Max. "Life-Writing, Cultural Memory, and Literary Studies". En *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, editado por Astrid Erll y Ansgar Nünning, 321–31. Berlín: Walter de Gruyter, 2008.
- . "Mnemonic and Intertextual Aspects of Literature". En *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, editado por Astrid Erll y Ansgar Nünning, 301–9. Berlín: Walter de Gruyter, 2008.
- Schechtman, Marya. "Memory and Identity". *Philosophical Studies: an International Journal of Philosophy in the Analytic Tradition* 153, núm. 1 (2011): 65–79.
- Seydel, Ute. "La constitución de la memoria cultural". *Acta poética* 35, núm. 2 (2014): 187–214.

- Sheringham, Michael. "Cultural Memory and the Everyday". *Journal of Romance Studies* 3, núm. 1 (2003): 45–57.
- Sobrevilla, David. "Las concepciones novelísticas de Mario Vargas Llosa". En *Mario Vargas Llosa y la crítica peruana*, editado por Miguel Ángel Rodríguez, 401–57. Lima: Universidad Ricardo Palma, 2011.
- Sommer, Doris. *Ficciones fundacionales. Las novelas nacionales de América Latina*. Traducido por José Leandro Urbina y Ángela Pérez. Colombia: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Sommers, Joseph. "Literatura e ideología: el militarismo en las novelas de Mario Vargas Llosa". *Revista de crítica literaria latinoamericana*, núm. 2 (1975): 87–112.
- Soto, Román. "Fracaso y desengaño: héroes, aprendizaje y confrontación en *La ciudad y los perros* y *Conversación en la catedral*". *Chasqui* 19, núm. 2 (1990): 67–74.
- Sutton, John, Celia B. Harris, y Amanda J. Barnier. "Memory and Cognition". En *Memory. Histories, Theories, Debates*, editado por Susannah Radstone y Bill Schwarz, 209–26. Nueva York: Fordham University Press, 2010.
- Tenorio Requejo, Néstor. "Asedios a la narrativa y a la trayectoria ideológica de Mario Vargas Llosa". *Umbral. Revista de educación, cultura y sociedad* 3, núm. 5 (2003): 147–53.
- Todorov, Tzvetan. *Los abusos de la memoria*. Traducido por Miguel Salazar. Barcelona: Paidós, 2000.
- . *Memoria del mal, tentación del bien. Indagación sobre el siglo XX*. Traducido por Manuel Serrat Crespo. Barcelona: Ediciones Península, 2002.
- Vargas Llosa, Mario. *Conversación en La Catedral*. Ciudad de México: Debolsillo, 2016.
- . *La ciudad y los perros*. Roma: Alfaguara, RAE, ASALE, 2012.
- . *¿Quién mató a Palomino Molero?* Ciudad de México: Debolsillo, 2017.
- Velázquez Soto, Armando Octavio. "Ficciones de la memoria en la narrativa hispanoamericana contemporánea". Tesis doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.
- . "Los objetos de memoria en la narrativa latinoamericana". En *La posición sesgada. Miradas a la narrativa reciente en América Latina*, editado por Alexandra Saavedra Galindo e Ivonne Sánchez Becerril, 231–52. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México y Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, 2017.
- . "Metaficción y ficciones de memoria, estrategias en la construcción del relato". *Cuadernos americanos*, núm. 143 (2013): 65–88.
- Vilela Galván, Sergio. *El cadete Vargas Llosa. La mejor ficción nace de la realidad*. Alcalá la Real: Alcalá Grupo Editorial, 2011.
- White, Geoffrey. "Epilogue: Memory Moments". *Ethos* 34, núm. 2 (2006): 352–341.
- Williams, Raymond. *Vargas Llosa: otra historia de un deicidio*. Ciudad de México: Taurus, 2001.
- Yates, Frances A. *El arte de la memoria*. Traducido por Ignacio Gómez Liaño. Madrid: Siruela, 2005.
- Zierold, Martin. "Memory and Media Cultures". En *Cultural memory studies. An international and interdisciplinary handbook*, editado por Astrid Erll y Ansgar Nünning, 399–407. Berlín: Walter de Gruyter, 2008.
- Zizek, Slavoj. *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Traducido por José Antonio Antón Fernández. Barcelona: Austral, 2009.