

¿Quién mató a Palomino Molero? De Mario Vargas Llosa: Una lectura vindicativa

FABIOLA FRANCO
Macalester College

Desde su aparición en 1986, *¿Quién mató a Palomino Molero?* ha sido probablemente la novela de Mario Vargas Llosa menos comentada y, a la vez, más desfavorablemente recibida por la crítica. A excepción de Penuel (1990), quien hace justicia a la obra analizándola como un “cuadro artísticamente construido de la compleja realidad social del Perú”, la crítica la ha calificado como novelita de “divertida lectura, pero sin mucho contenido”, y, en general, como obra que “no añade nada sustancial al núcleo de las grandes novelas de Vargas Llosa”¹. Se ha afirmado, que la obra no sólo fracasa como novela policíaca, sino también como intento de crítica social². Tales conceptos responden, sin duda, a lecturas rápidas o equívocas de la obra. *¿Quién mató a Palomino Molero?* es una novela de complejidad interna engañosamente revestida de una estructura sencilla. Los lectores y críticos que han emprendido la lectura de la novela dejándose engañar por su aparente carácter policial, han quedado asombrados y frustrados³. De ahí que resulte conveniente releer y reevaluar la obra en función de lo que realmente es: una transgresión paródica y creativa de la fórmula policial⁴. Al analizarla así, dentro de este

¹ Ver Badenberg y Antonio Conejo Polar respectivamente.

² Para Badenberg, Honold y Horstman, la obra se reduce prácticamente a la pintura de un amor “anacrónico.”

³ Tal es la reacción de Julio Ortega al afirmar que la obra fracasa como novela policíaca, y al comparar esta novela con la producción del boom del mismo Vargas Llosa.

⁴ La parodia suele definirse como una imitación; algo que parece una cosa, y es otra. Generalmente se agrega a estos conceptos el de imitación burlesca. Se usa aquí parodia en el sentido de imitación del modelo (policíaco en este caso). El modelo formulaico del cual se habla aquí es el de la novela policíaca inglesa por excelencia, el cual se ajusta a reglas muy fijas. Al referirse a tal modelo, es común entre los críticos la terminología “novela policíaca clásica” o “novela policíaca tradicional”. Aquí se usa, sobre todo, “novela policíaca clásica”.

marco literario, podría apreciarse su valor intrínseco, podrá asignársele un lugar dentro de la narrativa vargasllosiana, y llegará a entenderse mejor su función dentro del marco general de la literatura hispanoamericana.

Este estudio se propone probar que *¿Quién mató a Palomino Molero?* es una parodia que rompe paso a paso con los cánones de la fórmula policial. El objeto de dicha ruptura es desafiar las expectativas del lector; defamiliarizarlo con el mundo literario, específicamente con el marco literario de la novela policial formulaica que le sirve de referente. Esta defamiliarización del receptor con un modelo literario busca obligarlo a moverse del plano textual (literalidad) al de la meta-textualidad. En otras palabras, el proceso de lectura persigue la finalidad de despertar al lector y obligarlo a abandonar una actitud pasiva ante el mundo. El estudio concluye situando brevemente la novela dentro de la narrativa vargasllosiana y dentro del marco general de la literatura hispanoamericana.

La acción de *¿Quién mató a Palomino Molero?* se sitúa en el Perú de los años cincuenta. El cadáver de Palomino Molero, joven recluta de la fuerza aérea, es hallado en un campo semidesierto, brutalmente asesinado. El teniente Silva y su asistente, Lituma, del puesto de policía de Piura, investigan el crimen cuya evidencia inculpa al jefe de la base aérea, coronel Mindreau, y a otros oficiales. A pesar de las crecientes dificultades que encuentran en la investigación, los dos policías persisten en su tarea. Desde un comienzo muestra el sumario que Alicia, la hija del coronel, era novia de Palomino, un muchacho de extracción social muy humilde. Ante el peligro inminente de ser expuesto públicamente, el coronel mata a su hija y se suicida luego⁵.

Decir que *¿Quién mató a Palomino Molero?* es transgresión paródica del modelo policial, es afirmar que la obra imita dicho modelo siendo ya fiel a sus fórmulas o transgrediéndolas según convenga a los propósitos del autor⁶. En esta novela, la mano consciente del autor rompe a cada paso con dichas fórmulas, descontextualizando los elementos de la fórmula y empleándolos en una estructura que sorprende al lector por no estar construida de acuerdo con sus presuposiciones y expectativas.

Lo dicho hasta aquí supone una revisión de las características de la novela policial en cuanto escritura de fórmulas. Elzbieta Sklodowska, en su brillante obra sobre la parodia en la nueva novela hispanoamericana (1991), resume así dichas características:

“(a) la narrativa policial formulaica se caracteriza por una sola línea composicional, el predominio de la acción y el entrelazamiento de la historia del crimen con la historia de la investigación; (b) la acción marca el paso desde el desorden

⁵ Las páginas citadas en adelante corresponden a la edición especial de Seix Barral para Sudamericana/Planeta, 1986.

⁶ *The Art of the Mystery Story*, editada por Howard Haycraft, contiene dos artículos importantes en los cuales se enumeran las reglas pertinentes a la novela policíaca. Uno de estos artículos es de S.S. Van Dine; el otro, de Ronald A. Knox. El presente estudio llama también a estas reglas: fórmulas, cánones, principios.

social hasta la restitución del orden preexistente al crimen, cumpliendo así mismo una función reafirmativa; (c) el misterio es el principio estructurador de la fórmula; (d) igual que en otras fórmulas literarias –la narrativa de aventuras y el romance– se trata de una narración imaginativa, pero no totalmente antimimética, que tiende a satisfacer las ‘fantasías morales’ universales; (e) en la lectura predomina el impulso de entretenimiento, mientras que el valor cognoscitivo y el aspecto estético están relegados a segundo plano; (f) la literatura de fórmulas está encaminada siempre a la ‘refamiliarización’ del lector con su mundo”(113)⁷.

En el proceso de lectura de *¿Quién mató a Palomino Molero?* el receptor encuentra tanto exhibidos como frecuentemente quebrantados los moldes de la novela policial que le sirven de precedente literario en el cual apoya sus expectativas. En primer término, *¿Quién mató a Palomino Molero?* transgrede la fórmula que impone una sola línea composicional, el predominio de la acción y el entrelazamiento de la historia del crimen con la historia de la investigación (fórmula marcada como [a] en la lista de Sklodowska). Efectivamente, como han anotado Penuel y otros, se entretajan en esta obra, dos líneas composicionales que se unen al final. Una de estas líneas contiene la historia del crimen; la otra, la historia de las pretensiones amorosas del detective, el teniente Silva, por doña Adriana, la dueña de la fonda de Piura. En este punto se observa ya que esta primera transgresión (la de la única línea composicional) motiva una cadena de nuevas transgresiones. Es así como la línea composicional de tema amoroso-sexual no sólo rompe con la regla que prohíbe explícitamente al detective toda clase de ligación amorosa⁸, sino que se emplea para agregar elementos paródicos totalmente ajenos a la fórmula policial, especialmente el humor, la exageración, la burla y la sátira:

–Dumbo movió las enormes orejas como si fueran las alas de un gran insecto. Era también narigón y de barbilla protuberante. Todo un fenómeno (21). Vio... muchachas regando las flores, oyó risas. ¡Los aviadores vivían casi tan bien como los gringos..., carajo! (33).

La inserción de estos elementos ajenos a la fórmula policial juega un papel importante en el proceso desmitificador de los moldes formulaicos de la novela policial y es fundamental para que la obra pueda cumplir con éxito su función defamiliarizadora del lector.

Volviendo la atención a las dos líneas composicionales, se observa en ellas elementos comunes, a saber: la denuncia social y el fracaso del detective. A lo largo de la línea composicional de contenido detectivesco se describe un mundo desconcertante, caracterizado por la ambigüedad y la corrupción. Así

⁷ Sklodowska anota que ha basado su resumen en los ensayos de John G. Cawelti, Todorov, Stanko Lasic y Desiderio Navarro.

⁸ Según Van Dine, no puede existir ninguna historia amorosa. ‘La misión del detective consiste en llevar a un criminal al juzgado y no a una pareja amorosa al altar’ (191). Como bien lo anota Penuel, el teniente Silva persigue dos fines con igual curiosidad e intensidad: resolver el crimen, y conquistar a Doña Adriana, una mujer casada y mucho mayor que él.

mismo, la línea composicional que contiene la historia amorosa denuncia los demonios de la sociedad y se burla de sus males, especialmente del machismo. En este caos social, el detective fracasa. Al respecto, afirma Penuel, que el detective pierde su honor como hombre en una *reductio at absurdum* de su machismo por parte de doña Adriana, y pierde así mismo su honor como profesional ante una sociedad que, acostumbrada a la mentira, se niega a creer que él descubrió la verdad. Este fracaso “doble” del teniente Silva transgrede la fórmula policial que impone la inmunidad, el triunfo final del detective y contribuye al efecto desmitificador y defamiliarizador de la obra produciendo en el lector una sensación de frustración que le obligue a moverse del plano de la literalidad al plano meta-textual⁹.

En cuanto a esta primera fórmula queda por añadir que en *¿Quién mató a Palomino Molero?* el énfasis está puesto en la investigación analítica del misterio, no en la acción, la cual se caracteriza generalmente en la novela policíaca por la búsqueda y persecución del criminal y por una sucesión de situaciones de suspenso, sorpresa y amenaza mortal. Algo muy significativo en la obra es la ausencia de castigo, a la cual se hará referencia luego.

El análisis de los cánones de la fórmula policial que aparecen en la cita de Sklodowska como (b) y (f), no deja duda sobre la intención desmitificadora de la estructura de esta novela. Dichos cánones prescriben para la novela policíaca formulaica la restitución del orden preexistente al crimen, la función reafirmativa, y la “refamiliarización” del lector con su mundo. “Dado el carácter altamente convencional de la fórmula policial, —dice Sklodowska— el punto más vulnerable de la misma es el desenlace. Es precisamente allí donde se cumple la función fundamental de la literatura formulaica de asegurarle al lector la integridad de su mundo”(122). Para Stefano Tani (1984) la “solución” es el más importante de los tres elementos indispensables a la historia convencional de detectives (detective, proceso de detección y solución). Las novelas que transgreden la fórmula policial —dice el crítico— se centran, por tanto, en el tratamiento de la solución, la cual determina también las clases distintas de novela que clasifica él como antipoliciales.

En *¿Quién mató a Palomino Molero?* la tensión acumulada queda resuelta en un final que produce un efecto moralmente insatisfactorio. Las víctimas son los detectives, a quienes se castiga “borrándolos” del panorama social y aislándolos a lugares remotos. Es el pago que reciben por haber realizado un trabajo inteligente y honesto:

[Silva a Lituma] —Ya ves, pedazo de huevón —lo amonestó su jefe con cierto afecto—. Tanto que querías aclarar el misterio de Palomino Molero. Ya está, te lo aclara-

⁹ En referencia a esta sensación de fracaso que deja la obra dice Julio Ortega que esta obra es un relato de episodios en que se demuestra que todo es fracaso y sinsentido.

ré. Y qué ganamos. Que te manden a la Sierra, lejos de tu calorcito y de tu gente. Y a mí tal vez a un hueco peor" (189).

Con ello, irónicamente, se asegura la restitución y perpetuación del mismo (des)orden social existente antes del crimen, y la continua inmunidad de los corruptos mecanismos del poder. Este desenlace irónico y satírico a la vez busca, pues, el efecto opuesto a la "refamiliarización" del lector con su mundo caracterizado por el orden social que prevalece en la narrativa policial formulaica. Aquí, en esta obra, se obliga al lector a "descubrir" que vive en el mundo del desorden y se espera que *no* se refamiliarice con él. Al negarle un desenlace esperado, se entabla un juego literario que busca moverse de la defamiliarización a la acción. Partiendo de la defamiliarización del receptor con el molde formulacico, se le desplaza al nivel cognoscitivo más complejo de la defamiliarización con un mundo en que reinan la injusticia y la inmoralidad. Se persigue, finalmente, que al sentirse amenazado por el poder de un estado opresivo, decida el lector abandonar una actitud pasiva ante el mundo.

Veamos cómo rompe esta novela con el canon según el cual se establece el misterio como principio estructurador de la fórmula policial (regla [c] en la lista de Sklodowska). En la narrativa policial formulaica el misterio envuelve una estructura fácilmente reconocible por el receptor: crimen, investigación, persecución, castigo. Según S.S. van Dine (1946), el primer elemento: el asesinato, es condición indispensable: "... tiene que haber sencillamente un cadáver y cuanto más muerto esté mejor" (190). En el capítulo primero de *¿Quién mató a Palomino Molero?* se describe un cuadro aterrador:

El muchacho estaba a la vez ahorcado y ensartado en el viejo algarrobo... Antes o después de matarlo lo habían hecho trizas..., tenía la nariz y la boca rajadas..., moretones y desgarrones, quemaduras de cigarrillo, y..., los huevos le colgaban hasta la entrepierna (5).

Esta introducción, fiel a los moldes formulacicos es importante para que el lector identifique la novela como policial. No obstante, al iniciarse la investigación, la novela toma giros inesperados, y el crimen, aunque horrendo, sirve sólo para desenmascarar delitos y mecanismos socio-políticos no menos crueles que la muerte misma que se dio a Palomino Molero. Es así como a partir del capítulo segundo siente el lector a menudo que ésta no es una novela policíaca "normal." Encuentra, por ejemplo, transiciones bruscas de tiempo y de espacio, cambios de puntos de vista y de estilos narrativos y, como acaba de anotarse, énfasis en los asuntos socio-políticos. Esta sucesión de elementos defamiliarizadores llega probablemente a su máximo, al "ser capaz de intuir el lector hacia la mitad de la novela, adónde apuntará el desenlace"¹⁰. El proceso de lectura continúa, bien porque es una novela entretenida, o porque el lector, acostumbrado a los moldes de la literatura formulaica, piensa que es imposible que ya sepa quién es el asesino. Entre tanto, se le pasea por un mundo

¹⁰ Nota del editor que aparece en el reverso de la novela.

de ambigüedades y quiebros imprevistos y, juguetonamente, se le engaña con la verdad al ofrecele de todos modos un final sorpresivo en que el criminal escapa a la justicia suicidándose. El misterio se ha centrado, principalmente, no en ¿quién lo hizo? como anuncia el título de la novela, sino en ¿por qué lo hizo? El proceso de investigación ha cubierto casi toda la obra, se ha entrelazado con la persecución amorosa de Doña Adriana por parte del Teniente Silva y, en la conclusión, la justicia de la cual se dice que “es lenta pero llega,” nunca llega. La muerte del coronel, aunque parezca justa, ha truncado las posibilidades de verdad y de justicia. Además, el lector más avisado podrá preguntarse: ¿tenía que morir realmente el coronel para que nunca saliera a luz la verdad y para que no hubiera justicia? Probablemente no; para que así fuera eran suficientes la corrupción de los “peces gordos” y el pesimismo, el conformismo y la inercia del pueblo.

La novela policíaca clásica está regida por el principio de verosimilitud. La obra novelística de Vargas Llosa también lo está y, *¿Quién mató a Palomino Molero?* no es una excepción¹¹. Una de las características de la novela policíaca enumeradas y resumidas por Sklodowska se refiere a dicho principio: “[...] (d) igual que en otras fórmulas literarias, la novela policíaca es una narración imaginativa, pero no totalmente antimimética, que tiende a satisfacer las ‘fantasías morales’ universales; [...]” Esta obra de Vargas Llosa es completamente verosímil. Se ha basado en una historia real, sometida al proceso creativo del autor y, al realizar este proceso, el escritor ha sido fiel a su propio principio de que sea la novela una ilusión de la realidad¹². Como esto conviene, de hecho, a sus propósitos satírico-políticos no hay para qué transgredir el principio de verosimilitud. Lo que hace muy bien Vargas Llosa es usar el recurso paródico de borrar las fronteras entre la realidad y la ficción, confundiendo constantemente sus planos al mezclar, por ejemplo, la existencia diaria de Piura con las aventuras de sus dos detectives ficticios. Para alcanzar, en cambio, el logro de sus fines socio-políticos se niega el novelista a satisfacer las fantasías morales del lector, tal como se verá luego.

El marco estructural de la novela policíaca que propone sea ésta una narración imaginativa pero no antimimética, se adapta muy bien a lo que Myron Lichtblau (1990) llama “la esencia del arte de Vargas Llosa.” Según ella, dicha esencia consiste en la transformación de la experiencia personal en ficción. Este concepto está reforzado por las palabras del autor mismo: “En todos mis libros, el comienzo es una experiencia personal; no una experiencia vivida, sino algo

¹¹ Sobre verosimilitud y su obra dice Vargas Llosa: “Necesito dar la impresión de que la novela tiene serios y profundos lazos con la experiencia vivida, con la vida real....Me siento más cómodo escribiendo un libro que simula la realidad que escribiendo uno que simule la irrealidad.” (Tomado de Lichtblau, p. 110. La traducción al español es mía.) Véase así mismo la entrevista con Kushigian y la obra de Setti.

¹² Ver Marion Lichtblau y Vargas Llosa (1990).

que sabía y conocía a fondo.” En el caso de *¿Quién mató a Palomino Molero?*, quería contar una historia que había leído no recuerda dónde¹³.

La historia que probablemente sirvió de punto de partida a la fantasía, y quedó en la mente de Mario como fuente de inspiración de la novela, la encontré en Lima en la revista *Caretas*, donde apareció con gran despliegue fotográfico, ocho años antes de la obra literaria, el 2 de noviembre de 1978. La trama novelística se desarrolla en Talara y Piura, los mismos pueblos en que tuvo lugar el crimen verdadero. Palomino Molero, la víctima ficticia, es un hombre de la misma edad que la víctima verdadera, José Abad Saldarriaga. En las dos historias, la víctima fue encontrada ahorcada en un árbol de algarrobo por un joven pastor que fue a la Guardia Civil para informar del crimen. En las dos historias, la víctima sufrió mutilación y horribles daños corporales. Palomino Molero, como José Abad Saldarriaga, ingresó como voluntario en la Base Aérea de Talara y él, como Palomino, sostenía una relación amorosa con la hija del coronel, jefe de la Base. En las dos historias, los investigadores encuentran dificultades en su investigación. No obstante, *Caretas* satisface la “fantasía moral universal” de justicia afirmando no sólo que “una delegación habría de investigar los hechos hasta sus últimas consecuencias,” sino que pronto se informaría sobre el resultado de tal investigación (lo cual en realidad nunca se hizo). En *¿Quién mató a Palomino Molero?*, por el contrario, la fantasía moral de justicia queda frustrada pues, como se afirmó ya, el suicidio del coronel trunca las ruedas de la justicia. Este desenlace cuadra bien dentro de la obra de ficción que Tani denomina antipolicial. Según el crítico, se agrupan como tales las obras de marco policial en que el desenlace no implica castigo. Este tipo de desenlace se opone a la restauración del orden interrumpido por el crimen, propio de la novela policial formulaica. El no haber examinado la novela en su función de elemento defamiliarizador ha resultado en la interpretación crítica de la obra como intento fallido de novela policial clásica.

Aunque en *¿Quién mató a Palomino Molero?*, los vínculos de la novela con el hecho histórico son fáciles de reconocer, la importancia verdadera de este reconocimiento reside en la decisión del autor de apropiarse la fórmula policíaca o transgredirla, según convenga a sus propósitos. Muestra además este reconocimiento, que en ésta, como en otras novelas de Mario Vargas Llosa, la verdad histórica aparece supeditada a la ficción. Ahora bien, como es sabido y esperado, uno de los propósitos de la ficción es entretener. Conviene, pues, revisar la única de las fórmulas expuestas por Sklodowska aún por discutir en este estudio: “[...] (e) En la lectura de la novela policíaca predomina el impulso de entretenimiento, mientras que el valor cognoscitivo y el aspecto estético están rele-

¹³ Para esta cita y otras referentes a la importancia que da Vargas Llosa a la necesidad de que la novela de la impresión de tener profundos lazos con la experiencia vivida, véase Lichtblau, pgs. 40 y 110.

gados a segundo plano; [...]”. Al respecto dice también Navarro¹⁴ que en la novela policíaca la “tendencia del autor” hacia la elaboración estética suele ceder ante la “tendencia del lector” hacia la simplificación de la expresión formal. *¿Quién mató a Palomino Molero?* no es una obra sencilla, ni es su propósito único entretener. En esta novela, ni el valor estético ni el valor cognoscitivo están relegados a segundo plano¹⁵.

La engañosa apariencia de sencillez que ha desorientado a lectores y críticos oculta, en esta obra, elementos estructurales complejos que se emplean para transformar una historia instalada en el recuerdo en obra de ficción u objeto artístico. Entre tales elementos, se ha estudiado ya el perspectivismo de situaciones y personajes (Peñuel, 1990). No obstante, según el mismo Vargas Llosa (1990), habría que añadir a ellos la creación del narrador, “la primera y más importante criatura que debe inventar un novelista” (55)¹⁶. Asimismo, habría que estudiar el cronotopo, que es una determinante en el proceso de creación y estructuración del mundo literario (Bakhtín, 1988). Una mirada somera a estos dos elementos muestra que *¿Quién mató a Palomino Molero?* responde a una variedad de estrategias que implican complicación estructural ajena a la fórmula policial.

En esta novela, el narrador se dirige al lector usando el estilo indirecto libre. Ésta, dice Mario Vargas Llosa, es una forma narrativa impersonal y omnisciente, en que se usa la tercera persona gramatical y se coloca el narrador muy cerca de los personajes, especialmente, de uno de ellos. Al establecer una distancia casi imperceptible entre narrador y personaje, el estilo indirecto libre hace borrosos los límites entre la omnisciencia del narrador y la mente del personaje testigo implicado en la novela, creando la impresión de que el narrador es reemplazado por el personaje. Aunque la anterior descripción general de la forma narrativa cubre con bastante acierto la totalidad de la novela, un examen más profundo muestra que, en esta obra, el punto de vista obedece a un plan mucho más elaborado¹⁷.

¹⁴ Citado por Sklodowska.

¹⁵ Así lo afirma el autor mismo: “No escribí una novela como *¿Quién mató a Palomino Molero?* porque pensé: ‘Bueno, voy a tratar ahora de escribir una novela policíaca. No, fue porque tenía una idea para escribir una historia, y pensé por mucho tiempo qué forma usar para darle más consistencia y hacerla más persuasiva. Poco a poco descubrí que la novela policíaca podía proveer la forma, *no* para escribir una novela policíaca más, sino para tratar de usar la estructura y la técnica adoptadas generalmente por los autores de dichas novelas, pero para contar, en este caso, una historia diferente. Una historia cuyo aspecto esencial no es descubrir al asesino, sino en la cual, este descubrimiento es sólo accidental dentro de una novela que realmente persigue otro fin (Lichtblau, pgs 88-89). La traducción del inglés es mía.

¹⁶ Para un análisis más extenso y completo del narrador y del cronotopo en *¿Quién mató a Palomino Molero?* consúltese, Fabiola Franco, “*¿Quién mató a Palomino Molero?*: El proceso de transformación de la realidad en ilusión”. Documento presentado en el congreso internacional de LASA, 1991.

¹⁷ Se usa a continuación la terminología de Friedman.

El narrador se sirve tanto del sumario narrativo (contar), como del diálogo (mostrar). Este narrador indirecto se mueve, además, entre la omnisciencia neutral y la omnisciencia selectiva. La omnisciencia neutral le permite describir y explicar indirectamente. La omnisciencia selectiva le permite dar objetividad, haciendo del lector testigo directo de las reacciones, sentimientos y percepciones de los personajes. Este estilo indirecto libre que emplea narración y diálogo y se expresa con omnisciencia neutral y selectiva, tiene también dos tonos: uno frío y desligado, y otro emocional y comprometido.

Era joven, delgado, morenito y huesudo. En el dédalo de moscas que revoloteaban alrededor de su cara relucían sus pelos, negros y ensortijados. Las cabras del churre remoloneaban en torno... en busca de alimentos (5).

Luego, sirviéndose de la omnisciencia selectiva, aparece el narrador en la acotación que sirve de transición del sumario narrativo al diálogo de tono emocional, y producto de la omnisciencia selectiva.

—Lituma sopló la espuma de su vaso y bebió un trago de cerveza abriendo la boca como un cocodrilo—

—Jijunagranputas. Si ustedes hubieran visto cómo lo dejaron, no estarían tan felices planeando ir al burdel... No puedo quitarme al flaquito de la cabeza. Tengo pesadillas, me parece que me jalen los huevos como a él. Pobrecito: los tenía hasta las rodillas y aplastados como huevos fritos. (10)

Uno de los logros creativos de la novela ha consistido en hacer casi imperceptible el paso del sumario narrativo —en el cual prima la omnisciencia neutral y el tono frío y desligado— al diálogo, muestra a su vez, de omnisciencia selectiva y tono emocional.

Para lograr que fuera borroso el paso del sumario narrativo a un diálogo de características opuestas, se requirió la creación de un narrador fantasmal; un narrador que aparece, desaparece y cambia de forma astutamente. Así, de presentar una descripción propia, el narrador de *¿Quién mató a Palomino Molero?* relata, por ejemplo, fielmente los pensamientos e impresiones de Lituma, transcribe un diálogo, o cruza las líneas entre estas formas para inyectar su propia opinión. Estos cambios narrativos, ocurren innumerables veces en la novela, pero sólo en contadas ocasiones son evidentes. En muchas otras, no hay manera de determinar si quien está narrando es el narrador omnisciente o el propio personaje, porque la narración parece discurrir en una línea fronteriza entre ambos o ser ambos a la vez (57-58).

El cronotopo es la conexión intrínseca de relaciones temporales y espaciales expresadas artísticamente en literatura. Este concepto tiempo/espacio se concibe en continua intersección con otros tiempos/espacios (cronotopos).

¿Quién mató a Palomino Molero? se construye a base del juego de intersecciones cronotópicas que concretizan las acciones de los personajes. Una serie de encuentros nos lleva a descubrir una gama de tiempos/espacios que interactúan dando una visión de la acción y envolviendo al lector en un mundo

de interrogaciones y de posibilidades. La serie de intersecciones, más lenta al principio, va aumentando en rapidez, de modo que el lector aprende a moverse con velocidad y precisión en tiempo y espacios diversos dentro del ritmo de la novela.

En esta obra se observa la separación de varios tiempo/espacios, de acuerdo a la división formal de la novela en ocho capítulos. El primer capítulo donde se realiza el primer y más importante encuentro, el hallazgo del cadáver, es en el pasado, a una hora en que: "el sol parecía taladrar piedras y cráneos" (7). Se sitúa espacialmente a una hora de distancia de Talara, lugar que sirve de antecámara a los dos lugares principales de la acción: Piura y Talara. Este primer encuentro constituye el nivel cronotópico más básico. Mediante él, el misterio queda concretizado por un cronotopo que establece tiempo y espacio, y carnaliza la realidad. En los capítulos dos y tres el elemento espacio se fija más claramente con un movimiento narrativo que, yendo de lo particular a lo general, establece una visión muy clara de la disposición geográfica de Piura, Talara y sus alrededores. Con ello, se provee al lector toda la información necesaria para moverse libremente, en adelante, dentro de lugares conocidos, cuya imagen se completa paulatimamente con la de otros no conocidos, (el bar de Dumbo, la casa de doña Asunta, la plaza del pueblo, la base aérea, etc.) pero situados dentro del mismo espacio.

La intersección principal de cronotopos se constituye en una amalgama de diálogo y narración. La interrelación dialógica sirve a partir del primer encuentro como medio de búsqueda de la verdad. Una vez sentada esta base, cada cronotopo une a otros que están fuera del cronotopo original evocado, dándose los cronotopos de importancia como una extensión del principal: de noche/Piura; a partir de las 8 a.m./Talara; noche/Talara y la playa; al mediodía/Amotape; durante el día/el peñón de los cangrejos y Talara; medianoche/playita de pescadores; tres días después/la fonda de doña Adriana.

Contrastando con la exactitud espacial hay en esta obra una manipulación casi invisible del elemento temporal esencial a la trama. Aunque hay, efectivamente, una mención al tiempo que completa en cada capítulo el cronotopo tiempo/espacio, ésta se caracteriza por su brevedad e inexactitud, como lo muestran ya los ejemplos anteriores: "al día siguiente; la noche anterior; al medio día; dos días antes...". El efecto de tales descripciones conlleva, al menos, dos sorpresas grandes para el lector. Con la primera se encuentra en cada capítulo, al darse cuenta de que el elemento tiempo no está ordenado tan cronológicamente como parecía. La segunda sorpresa está al final, cuando el lector desorientado en cuanto a la duración exacta del tiempo y, acostumbrado ya a valores temporales aproximados, lee que la investigación se llevó a cabo exactamente en un lapso de diecinueve días. La vaguedad temporal ha servido también como factor que imprime a la obra aire de misterio y duración.

Cabe destacar, que aunque Julio Ortega ha puntualizado algunas faltas estilísticas de la novela (adjetivos inapropiados, distracción, poca elegancia), cabría admitir con otros críticos (Hernández y Peñuel), que el producto total de la

escritura es bueno y logra con éxito enfatizar el contenido socio-político de la obra. Esta afirmación se refuerza, por ejemplo, al contrastar las descripciones del paisaje con las de los hechos: mientras en aquéllas se acentúa la belleza, la quietud y la paz, en éstas se subraya lo feo, lo grotesco, y la crueldad de los actos y las pasiones humanas:

A los pocos trancos que dio por la terrosa callecita de Castilla, bajo las estrellas nítidas e incontables, se serenó (20, 46, 29, 31, 61, 74, 81). La Loba Marina les contó que la noche anterior se había presentado el tenientito en el bulín... Cuando estuvo borracho se abrió la bragueta y orinó a las polillas que tenía más cerca... (51, 57, 60, 62, 68, 69, 113)

Finalmente, el hecho de que la lectura de la novela haya resultado amena y entretenida a los críticos —aún a los más severos— prueba en sí que *¿Quién mató a Palomino Molero?* es una obra en su totalidad bien lograda.

Al recapitular lo dicho anteriormente, vemos que *¿Quién mató a Palomino Molero?* presenta al lector rasgos del marco policíaco fácilmente reconocibles. Se trata, por ejemplo, de una narración imaginativa, pero verosímil, basada en este caso en una historia real. Presenta, asimismo, la pareja de detectives propia (aunque no exacta) del modelo formulaico. Se da comienzo a la obra con la descripción de un crimen que parece apuntará hacia una única línea composicional, y se entrelaza la historia del crimen con la historia de la investigación. Se sigue la secuencia crimen, investigación, y se provee una dosis de entretenimiento que ha satisfecho aún a los censuradores más fuertes de la obra. No obstante, los elementos de este marco reconocible como policial han sido transgredidos innumerables veces, resultando en una novela en que la alteración del esquema conocido sugiere su clasificación dentro del corpus de novelas de *transgresión paródica del modelo policial*. Los objetivos principales de esta transgresión suelen ser ampliar la visión estética e intelectual del lector y forzarlo luego a obrar. De aquí se desprende que la cooperación del lector en *¿Quién mató a Palomino Molero?* es crucial para que este tipo de literatura de transgresión formulaica se interprete *no* en sentido literal, sino como *meta-discurso textual*.

Parecería acertado aceptar con gran número de críticos que en América Latina los límites entre literatura popular y literatura culta nunca han sido tajantes. Escritores como Borges, Sábato, Cortázar, García Márquez, Fuentes y Vargas Llosa han participado en el desarrollo del género policíaco hispanoamericano. Con Borges y Adolfo Bioy Casares, dice Walsh (1953) “apareció el primer libro de cuentos policiales en castellano” (7). Este comentario apunta, no a una falta de producción anterior, sino al impulso y dirección que tomó el género a partir de estos escritores. Yates (1964) es quizás el primero en anotar que, desde sus inicios, la novela policíaca hispanoamericana muestra una tendencia hacia la intelectualización. Planells (1986) agrega que la presencia de enfoques menos formales producto del abandono de los cánones rigurosos de la novela policial clásica ha transformado la narrativa policíaca en algo más verosímil, más diná-

mico y social. Rivera y Lafforgue (1986), por su parte, encuentran la presencia de una “problemática más sofisticada,” como característica esencial de un grupo grande de novelas del género en Latinoamérica. Rivera, en su antología crítica (1986), afirma que entre los nuevos autores argentinos predominan “el distanciamiento, la intelectualización, el “homenaje, la alusión a claves pretextuales e intertextuales, la parodia e inclusive la reescritura” (20s). Aunque la novela policial ha florecido en Uruguay y Cuba, es en Chile, México y sobre todo en Argentina donde cuenta el género con una producción muy abundante y significativa. Sklodowska ha demostrado, asimismo, que en México y Argentina se cuenta con un corpus propio de novela policial en el cual la transgresión paródica del modelo busca objetivos ideológicos y cognoscitivos que van mucho más allá de los fines del género policial clásico. Al encajar perfectamente dentro de dicho corpus, *¿Quién mató a Palomino Molero?* se perfila no como un ejemplo aislado de literatura de transgresión paródica del modelo policial, sino como novela representativa e importante de la literatura peruana dentro de un género cuya producción escasa muestra estar diseminada. Atendiendo a su temática, *¿Quién mató a Palomino Molero?* es una obra vargasllosiana que como las precedentes, refleja “los procesos sociales del momento,” según José Miguel Oviedo. Formalmente, es una obra posterior al boom, caracterizada por el empleo de un marco literario popular bien conocido, y cuya transgresión obedece a propósitos definidos.

De aquí se desprende que ha sido erróneo criticar y evaluar *¿Quién mató a Palomino Molero?* según modelos críticos que no corresponden ni al esquema ni a las finalidades de la obra. Como afirma Marcos (1987), la transición entre la nueva y la novísima novela, entre la generación del boom y del post-boom, está marcada por una apropiación defamiliarizadora de la literatura de fórmulas. Dicha apropiación ha sido muy bien lograda en esta novela de Mario Vargas Llosa.

BIBLIOGRAFÍA

- BADENBERG, NANA; HONOLD, ALEXANDER y SUSANNE, HORSTMANN. ¿"¿Quién mató a Palomino Molero? Vargas Llosa y la novela policial." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 30. Lima (1989): 277-316.
- BAKHTÍN, M.M. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Ed. Michael Holquist. 6ª ed. Austin: The University of Texas Press, 1988.
- FRIEDMAN, NORMAN. "Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept." *PMLA* 70 (1955): 1160-84.
- Caretas*, Lima: 2 de noviembre, 1978.
- HERNÁNDEZ, ANA MARÍA. Rev. of *¿Quién mató a Palomino Molero?* by Mario Vargas Llosa. *World Literature Today* 61 (Spring 1987): 250-251.
- KUSHIGIAN, JULIA A. "Entrevista. Mario Vargas Llosa" *Hispanica* 63 (Dic. 1992): 35-42.
- LICHTBLAU, MYRON I. *Mario Vargas Llosa: A Writer's Reality*. Syracuse, N.Y. Syracuse University Press, 1990.
- LUCKÁS, GYORGY. *Theory of the Novel: A Historico Philosophical Essay on the Forms of the Great Epic Literature*. Cambridge, Mass. M.I.T. Press, 1971.
- MARCOS, JUAN MANUEL. "El género popular como meta-estructura textual del post-boom latinoamericano." *Revista Monográfica* 3.1-2 (1987): 268-78.
- ORTEGA, JULIO. "García Márquez y Vargas Llosa imitados." *Revista Iberoamericana* (Oct.-Dic. 1986): 971-78.
- Oviedo, José Miguel. *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1982.

- PLANELLAS, ANTONIO. "El género detectivesco en Hispanoamérica." *Revista interamericana de bibliografía* 36 (1986): 460-72.
- PENUEL, ARNOLD M. "The Uses of Literary Perspectivism in Vargas Llosa's *¿Quién mató a Palomino Molero?*" *Hispania* 73 (Dic. 1990): 943-952.
- RIVERA, JORGE B., y LAFFORGUE, JORGE. En *Historia de la literatura argentina* vol. 5. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina (1982): 337-360.
- RIVERA, JORGE B. *El relato policial en la Argentina: Antología crítica*. Buenos Aires: EUDEBA, 1986.
- SETTI, RICARDO A. *Sobre la vida y la política: Diálogo con Vargas Llosa*. México: Kosmos-Editorial, S.A., 1988.
- SKLODOWSKA ELZBIETA. *La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960-1985)*. Purdue University Monographs in Romance Languages. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1991.
- TANI, STEFANO. *The Doom Detective: the Contribution of the Detective Novel to Post-modern American and Italian Fiction*. Carbondale: Southern Illinois UP, 1984.
- VAN DINE, S.S. "Twenty Rules for Writing Detective Stories". *The Art of the Mystery Story*. Ed. Howard Haycraft. New York: Simon (1946): 189-93.
- VARGAS LLOSA, MARIO. *¿Quién mató a Palomino Molero?* Barcelona: Seix Barral, 1986.
- VARGAS LLOSA, MARIO. *La verdad de las mentiras*. Barcelona: Seix Barral, Biblioteca Breve, 1990.
- WALSH, RODOLFO, ed. *Diez cuentos policiales argentinos*. Buenos Aires: Hachette, 1953.
- YATES, DONALD, ed. *El cuento policial latinoamericano*. México: Ediciones de Andrea, 1964.