

El abismo que nos mira: el terror y lo gótico en las novelas de Mario Vargas Llosa

The Abyss Watching us: Horror and Goth in Mario Vargas Llosa's novels

Sandro Bossio

Universidad Continental

RESUMEN

Mario Vargas Llosa (Arequipa, 1936) es uno de los escritores más reconocidos de Latinoamérica y del mundo, y de sus ambiciosas novelas se ha creído, hasta ahora, que solo se preocupan por las emociones humanas y los menoscabos sociales (sobre todo el poder, la corrupción, el totalitarismo y la exaltación). En su obra es visible también un especial interés por el erotismo, las bajas pasiones y hasta los dramas policiales, aun cuando él siempre se ha mostrado reacio a este género. Sin embargo, no se le ha otorgado la oportuna atención a uno de los tópicos del que sus novelas, en apariencia, carecen, pero que en el fondo poseen: el terror gótico. En ese sentido, el propósito de este ensayo es demostrar que Mario Vargas Llosa, aunque de manera soterrada, ha incursionado en casi todas sus obras en el género gótico. Partimos, entonces, de lo general, haciendo un recuento analítico tanto del miedo como del terror en la literatura mundial y latinoamericana, para arribar a lo particular con el análisis demostrativo de que en las obras de Vargas Llosa es perfectamente factible identificar tópicos y pasajes de abiertas características góticas, lo que cerraría las brechas de su novelística para determinarla, finalmente, como una de las obras contemporáneas más completas temáticamente. Destacan con nitidez cuatro columnas sobre las que el escritor edifica su concepción de miedo: la crucifixión, el empalamiento, la decapitación y la quema de humanos en la hoguera. A partir de estos puntos, Vargas Llosa va a construir su universo gótico y amedrentador, echando mano, en ciertos momentos, de otros elementos como son las supersticiones, la mitología, las torturas, entre otros.

Palabras clave:

Literatura / Novela horror / Género gótico

ABSTRACT

Mario Vargas Llosa (Arequipa, 1936) is one of the most famous writers in the world. Up to now, the subject of his novels have been considered to reflect only emotions and social issues, such as corruption, abuse of power, totalitarianism and the exaltation of the masses. However, it is also evident that his work develops a special interest for eroticism, low passions and police dramas, even when the writer has been reluctant to this genre. Besides, little has been said about an apparently missing component — but present — in his novels: gothic horror. In this sense, this essay intends to demonstrate that Mario Vargas Llosa has subtly included in almost all his novels: the gothic genre. We can start by conducting an analytical recount of the fear and horror included in the world literature and end up confirming that Vargas Llosa's novels include gothic elements, which means that his novels cover all the themes. He builds his conception of fear on four principles: crucifixion, impalement, decapitation and the burning of humans at the stake. Thus, Vargas Llosa builds his gothic and intimidating universe making use, at times, of other elements such as superstition, mythology, torture.

Keywords:

Literature / Novel / Horror / Gothic genre

Recibido: 4/5/2016 | Aprobado: 23/10/2016

El discernimiento del miedo

Una de las emociones humanas más antiguas, más provectas y viscerales, la más básica, es sin lugar a dudas el miedo. Como instinto, como sensación o como estado, el miedo es uno de los elementos constitutivos del hombre desde su génesis química y biológica. Existen varios tipos de miedo. Uno de ellos es el miedo vital, a perder la vida, a disturbarnos orgánicamente, a desaparecer del mundo. Otro es el miedo a lo desconocido, a lo ignorado, a lo incógnito, a aquello que se hunde en las oscuridades más profundas de nuestros precipicios personales. Y el otro, el que nos alcanza y nos arroja a las hondonadas de lo insondable, es el miedo atávico a los conceptos hierofánicos dimanados de la religión y lo sagrado.

La tipología del miedo se mueve entre el miedo agudo (el temporal, que desaparece cuando se acaba el estímulo), el miedo neurótico (el que nace de nuestros propios instintos) y el miedo crónico (el que nos mantiene en permanente estado de tensión). Las secuelas del miedo pueden provocar incluso cambios duraderos en la conducta del hombre.

Especialistas en el estudio del fenómeno afirman que la tracción emocional causada por este estado le sirve al hombre para sobrevivir, antelándose a los peligros y defendiéndose de los riesgos de la vida.

En ese sentido, si bien todas las religiones han implantado dioses y seres celestiales de buen orden, también han tenido la necesidad de crear sus mundos paralelos, antagónicos, opuestos a lo beatífico, para construir el equilibrio divino; nacen así los espectros malignos que empiezan a rebasar las almas humanas con el temor y la aprensión de lo sacrosanto y lo profano. En nuestra realidad, los cronistas de Indias recogieron oralidades prehispánicas

que daban cuenta ya de monstruos y quimeras primordiales que se encargaban de llevarse las almas a espacios putrefactos donde debían purgar sus pecados materiales. En el incanato encontramos exactamente lo mismo, solo que mejor organizado, debido a que el objetivo no era solo alejar al súbdito de las acciones socialmente vedadas, sino, sobre todo, incitarlo a cumplir y hacerlo cumplir entre sus descendientes. Por ejemplo, en esta cultura se hace presente el equivalente al infierno católico, un maléfico sumidero llamado “Ucupacha”, adonde descienden los espíritus que han hecho mal a la humanidad.

Con la llegada de las culturas europeas, el catolicismo empieza a actuar como una entidad generadora de control social a través de mitos y parábolas moralistas, las que casi siempre se hallan enfocadas en moderar las costumbres aborígenes (sobre todo las andinas) no cristianas, principalmente el incesto. En la confesión católica, a esta lista de imperfecciones se le conoce como los “siete pecados capitales” y, a la sombra de ella, se construye una serie de instrumentos sociales de control para moderar los comportamientos considerados pecaminosos. Surgen así los monstruos coloniales de segundo orden: la ‘runamula’ (mujer que se convierte en una mula de fuego en las medianoches por cohabitar con los curas), la ‘jarjaria’ (o ‘jarjacha’ en Huancavelica y Ayacucho, monstruo gemelar de dos cabezas nacido del incesto), el ‘gentil’ (espíritu maligno que encarna la maldad, la envidia y el egoísmo), el ‘pishtaco’ (o degollador que decapita a los comerciantes solitarios para quitarles la grasa). Todos estos son personajes aberrantes creados por el colonizador para apartar a la feligresía de los pecados. También está la ‘uman tacta’ (o ‘cabeza voladora’, perteneciente a las brujas, que abandonan los cuerpos los viernes por la noche) y la ‘joljolia’ (vientres humanos semovientes que desertan de las entrañas sibaritas). De igual forma, nos encontramos con elemen-

tos aterradores implantados desde la tradición hebreo-cristiana, como son el diablo (en alusión a Lucifer) y los espíritus en pena o ‘condenados’ (aquellos que no descansan en paz debido a que el mundo terreno los llama para que cumplan con alguna deuda que no pudieron saldar de vivos). Llamaremos a esto el “terror divino”.

Está visto que el hombre se ha servido del miedo, desde épocas inmemoriales, para sojuzgar a sus congéneres. Pero el miedo ha tenido también otra finalidad social: entretener. Resulta curioso, y hasta contraproducente, enlazar esta categoría, el entretenimiento, con un sentimiento tan sombrío como es el miedo, pero resulta verdadero. De ese modo, en las larvarias épocas de la narración ágrafa, los hombres iniciales se reunían alrededor del fuego para contarse historias de espanto. En ese sentido, a lo largo de su existencia, el ser humano ha buscado una serie de elementos horribles para complacer sus sentidos. Y es que “lo desconocido, al igual que lo impredecible, se convirtió para nuestros antepasados primitivos en una fuente tremenda y omnipotente de calamidades y de favores que se dispersaban a la humanidad por unos motivos tan misteriosos como enteramente extraterrenales, y pertenecientes a unas esferas de cuya existencia nada se sabía y en la que los humanos no tenían parte ninguna.” (Rodríguez, 2016).

¿Pero por qué experimentamos placer al sentir miedo? Porque aprendemos más de las experiencias que nos engendran miedo que de las que nos generan placer. Margee Kerr, socióloga del parque temático Scared House, en Pittsburgh, no lo duda: el miedo se mueve en la misma zona cerebral en que se mueve el placer y es por eso que, normalmente, fusionamos ambas sensaciones sin desprendernos de ninguna de ellas. Pero el miedo solo es divertido si sabemos que no entraña peligro, que estamos a salvo y tenemos el control de la situación, liberando dopamina y adrenalina.

Y la literatura hace eso, nos incorpora en el miedo, en esa emoción primitiva procesada por la amígdala¹ que le dice al neocórtex² que la situación de peligro es falsa y que, en lugar de temer, debemos complacernos porque no hay riesgo.

Según Sigmund Freud, lo siniestro, lo pavoroso, surge de los miedos que todo individuo oculta a sí mismo y a los demás. Y, más allá, el terror surge cuando el individuo se encuentra cara a cara con sus propios miedos (Freud, 1996). Es así como el hombre encuentra (inventa o reinventa) uno de los géneros más obedientes para la inserción del miedo: la ficción. Llamaremos a esto el “terror literario”.

Queda confirmado, de esta manera, que la literatura de terror busca incitar en el lector (u oyente) las reacciones de ansiedad, pavor, sobresalto, incertidumbre, generadas por la estética del miedo, pero sin colocarlo en real peligro. Todo esto se logra con la utilización de unos símbolos pre-establecidos socialmente: oscuridad, silencio, niebla, espacios cerrados, situaciones ominosas; y con personajes arquetípicos que estremecen al hombre desde su génesis: espectros, demonios, monstruos, psicópatas, ancianos pavorosos, niños siniestros, entre otros protagonistas de la parafernalia bestial.

Por ello, los empresarios del entretenimiento, desde hace siglos, pretenden soliviantar la diversión de los parroquianos con exposiciones de terror. En el siglo I de nuestra Era, los romanos convocaban al pueblo a recrearse viendo cómo hambrientos felinos devoraban a los cristianos, y los cristianos del oscurantismo convocaban al pueblo a entretenerse (y escarmentar) con la visión de relapsos cuerpos devorados por el fuego. El renacentista teatro del mundo convocaba a un impasible

auditorio a presenciar largas jornadas de ahorcamientos y decapitaciones.

En sus manifestaciones iniciales, el terror literario se conecta directamente con los mundos fantásticos del hombre primigenio, época probablemente oral, de donde provienen la mayoría de los mitos de horror que han inquietado al hombre desde sus albores. Ahora bien, con el surgimiento de la escritura, los grandes poemas épicos, las leyendas y las sagas cobran inmortalidad, y con ellos germinan algunos elementos originarios del terror y lo gótico, pero no como temas centrales, sino como factores contextuales de las narraciones.

Literatura y terror

Para Víctor Bravo el miedo brota de la condición más humana, es decir, de la fragilidad. Dice que el sentimiento del miedo es el signo más visible de “la inquietud de sí”. Para él, el miedo significa lo desconocido frente al orden y la belleza. Por ello, creemos que la literatura es la disciplina perfecta para incorporar en sus preceptos los cánones de alteridad y diferencia, sembrando al mundo de lo siniestro y lo fantástico antes que ningún otro arte (Bravo, 2005).

Desde los libros de los muertos de los egipcios, pasando por los mitos terroríficos hebreos y árabes, la literatura iniciática roza de todas formas el tema del horror. En la literatura china anterior a nuestra Era, encontramos ya monstruos y fantasmas; y en la poética india iniciática, nos encontramos con Danu, el monstruo de brazos enormes que devora todo lo que alcanza. En la épica griega nos topamos con monstruos antropófagos (Escila, Caribdis, Polifemo) y sirenas (Circe) que tuercen el destino de los navegantes. Y en la

romana, con más densidad, encontramos, en Petronio, el memorable pasaje donde los protagonistas enfrentan a una jauría de licántropos (hombres lobo). Incluso la literatura infantil del siglo XVII se impregna del terror: ogros, brujas carniceras, cánidos hambrientos.

Los elementos del Medioevo para atizar el miedo son los muertos que despiertan de su tumba, hechicerías y nigromancias, posesiones diabólicas, torturas inquisicionales e indescribibles suplicios que causan pánico en las pávidas sociedades de la época. Las crónicas medievales abundan en supersticiones y anécdotas sobre espectros, hechiceras, duendes, vampiros, hombres bestiales y otros especímenes malditos. Sin embargo, la revolución científica del siglo XVIII desvía este género literario hacia la recién descubierta física moderna, donde la incertidumbre de lo que producirá la tecnología en la vida del humano se convierte en un asunto enigmático y pavoroso. La mejor muestra de esta época la tiene, hasta ahora, Mary Shelley, con su engendro montado sobre cadáveres que despierta al mundo merced a la magia de la electricidad.

Surge entonces la escuela gótica, ciclo lóbrego y raquídeo de la literatura de horror, caracterizada por los grandes castillos llenos de larvas y lémures, de niebla avasalladora, cadenas rumorosas, sangre moviente, carne corrompida. El movimiento literario vampírico (iniciado por Rousseau y Ossensfelder; continuado por Burgüer y Goethe; y perfeccionado por Polidori y Stocker) fue uno de los más difundidos en el mundo, el que más escritores y seguidores ha aglomerado, siempre explotando el tema de la alteridad y la diferencia.

El romanticismo, de alguna manera, hunde también sus raíces en el horror y escritores de este orden (Gautier, Méri-

1 Un pequeño órgano cerebral en forma de almendra que centraliza todo el proceso del miedo.

2 Cerebro racional que controla la conciencia y las emociones, desarrollando las capacidades cognitivas: memorización, concentración, autorreflexión, resolución de problemas, habilidad de escoger el comportamiento adecuado, es la parte consciente de la persona, tanto a nivel fisiológico como emocional.

mée, Scott, Víctor Hugo, Washington Irving) se dejaron seducir por la sangre y lo sobrenatural. Alejandro Dumas y su dama del collar de terciopelo; Arthur Conan Doyle y su mujer del sudario; y Robert Louis Stevenson con sus exploraciones sobre la dualidad de la ciencia y la maldad también se dejan tocar por este nuevo subgénero.

Tras esta etapa, el terror literario cambia, se bifurca, se especializa: aparecen los cuentos de fantasmas (narraciones donde el elemento terrorífico principal radica en la presencia de un espíritu vagante de la mano de Le Fanu y James) y los del miedo y las obsesiones del hombre (con el talento umbroso de Guy de Maupassant y Dostoievski, quienes se vieron inmersos como nadie en la extenuación de la mente y la debilidad del raciocinio del hombre, conduciéndonos a los tragaderos de la demencia y el arrebato). Pero si de locura hablamos, Edgar Allan Poe, patriarca del cuento moderno y creador del género policial, se establece como el narrador que más logros ha tenido en el ámbito de sudor frío, de los enterramientos prematuros, de los incendios interiores y las secretas catacumbas humanas. Si nombramos a Poe, sería injusto no referirnos al gran Ambrose Bierce, su equivalente en calidad y talento.

El siglo xx hiende nuevos senderos en la literatura de horror, y así, a cambio de los relatos sin explicación de lo sobrenatural, aparecen especies de lo que podríamos llamar terror materialista, “con narraciones centradas en especies de universos desconocidos y oscuros donde el mal en su estado puro hacía terribles intervenciones en el mundo de los hombres para extender su dominio y apoderarse de todo. En el marco de estos relatos, iniciados por Machen y llevados a la perfección por Howard Phillips Lovecraft, surgieron extraños monstruos que habitan en las inhóspitas profundidades del mundo de los hombres y que ejercen poderes malignos mediante brujas y otros personajes demoníacos que corrompen a los hombres” (Rodríguez, 2016).

A partir de los años cincuenta del mismo siglo, el terror se hace más cotidiano, introduciéndose a la vida y a la casa de los lectores, materializando sectas y sanguijuelas humanas, y entremezclando con la humanidad a engendros de otras épocas y dimensiones. Dos de los grandes narradores de esta etapa son, sin discusión alguna, Stephen King y Ann Rose.

Por otro lado, existen varios tipos de terror literario: el terror de la otredad (llamado *uncanny* en inglés), que provoca miedo con elementos cotidianos discordantes; el terror fantástico, cuya categoría requiere de la aceptación del lector para hacer verosímiles situaciones que de lo contrario solo aparecerían en nuestras pesadillas; y el terror psicológico, de raigambre contemporánea, aquella que induce al lector a la confusión entre la realidad y los desbordes de la mente.

Sin embargo, habiendo buscado en todos los marcos teóricos referidos al horror, nada encontramos que refleje lo que nos acerca a uno de los miedos más esenciales, el que sentimos de niños y, a veces, nos acompaña hasta nuestra adultez: el terror a los espectáculos arlequinescos. Por ello, creemos que es necesario acuñar otro tipo de terror, al que nosotros llamaremos “terror carnavalesco”, y que, como es de suponer, tiene que ver con el miedo que el hombre siente por los monstruos circenses, por los payasos y los mimos (*coulrofobia*), por los engendros de espectáculos, por los enanos (*lollypopguildofobia*) y por los gigantes desproporcionados. Es importante tener en cuenta esta nueva tipología del miedo porque, más adelante, recurriremos a ella para analizar varios textos literarios.

Pero también existe el terror soterrado, secreto, al que bien podríamos llamar “terror intermitente”, que aparece encubierto entre las líneas de las grandes novelas de la historia, como un destello discontinuo, asomado apenas como efímeras llamadas al horror humano. Y para demostrarlo está *La Biblia*, con sus docenas de antropófagos y muertos vivientes; y está *Lindisfarne*, con el terror vikingo; y

la siniestra genialidad de Alighieri. Pero, más cercano a nuestros tiempos, está también Ivo Andrić, quien no duda en contarnos la aterradora historia de Vlad de Valaquia (Drácula) como elemento colateral en una de las novelas bélicas más importantes del siglo pasado. Y, a este lado del océano, están Alejo Carpentier y Miguel Ángel Asturias, quienes utilizaron los barcos fantasmas y los mitos centroamericanos como elementos marginales de sus tramas.

Otros autores latinoamericanos que intercalaron escenas góticas en sus obras fueron, desde luego, José Eustaquio Rivera, con el pavor que causa la selva amazónica, y Ricardo Güiraldes con las lobregueces de la pampa argentina. El uruguayo Horacio Quiroga y el peruano Clemente Palma forman parte de la generación de escritores latinoamericanos cautivados por las tramas terroríficas y palmariamente góticas. Sus historias son cotidianas, ambientadas en un mundo estándar, pero donde inesperadamente se experimenta una vuelta de tuerca para virar hacia las tenebrosidades de la tragedia y el horror. Igualmente, José Emilio Pacheco y Juan José Arreola, mexicanos ambos, mostraron a lo largo de su carrera su predilección por los temas terroríficos. João Guimarães Rosa acudió a las supersticiones, idolatrías y creencias de los campesinos del *sertón* brasileño para causar miedo.

Juan Rulfo fue un maestro de la literatura regionalista, pero, al mismo tiempo, de la literatura gótica y fantasmal: en su celebrada novela *Pedro Páramo*, encontramos las palpaciones de un mundo espectral, Comala, espacio condenado al sombrío vagabundeo de los espíritus abatidos en la Revolución mexicana. El escritor peruano Manuel Scorza, al final de *Redoble* por *Rancas* (1969), activa un salto cualitativo para que el lector pueda asistir a una reunión fantasmagórica entre los espíritus de los campesinos masacrados por los soldados peruanos.

Carlos Fuentes, que en algunas de sus obras ha incluido también aspectos

espeluznantes de la literatura, ha escrito dos libros con fines claramente terroríficos: *Aura* (1962) e *Inquieta compañía* (2004). El terror en ellos son ciudadanos, una *nouvelle* la primera y una selección de cuentos la segunda, donde los seres más pesadillescos cobran vida en una urbe ahora llena de teléfonos y automóviles. Julio Cortázar, de igual manera, tiene un cuento escrito expresamente con técnicas de la literatura del terror. Se llama “La puerta condenada” (1956) y versa sobre lo perverso que puede existir al otro lado de una habitación de un hotel cualquiera. Por su lado, el monumental Jorge Luis Borges escribió un cuento llamado “There are more things”, donde se nota una escritura fascinada por los códigos de Lovecraft (a quien, además, le dedica el relato) y plantea el horror a través de fenómenos místicos, ignotos, explorando posibilidades distintas a la tradicional temática del horror.

García Márquez llena su novela *Cien años de soledad* (1967) de imágenes y mitos de la fantasmagoría tropical del Caribe. Pero también tiene tres cuentos escritos con propósitos terroríficos: “La tercera resignación”, de temática gótica, que desenvuelve el tema del enterramiento prematuro (aunque también puede contar “Blacamán, el bueno, vendedor de milagros”, que aborda el mismo tema, con ribetes de Poe); “Espantos de agosto”, de corte gótico y fantasmal; y “Sólo vine a hablar por teléfono”, en el que se hace presente el terror psicológico. Ahora último, Isabel Allende y Laura Esquivel también utilizaron el horror entre las líneas de sus novelas, sobre todo convocando a espíritus y seres celestes que todavía no descansan en el más allá, y confiándoles estos aspectos a espiritistas y llamadores de ánimas.

Pero, por supuesto, también está Mario Vargas Llosa, quien, como pocos escritores latinoamericanos, contrariamente a lo que se piensa, supo utilizar convenientes dosis de terror en sus novelas para cerrar los resquicios destinados a lo fantástico que su novelística —realista y objetiva— no le permitían.

Vargas Llosa y el terror

Ha sido importante este amargo paseo por la historia del terror para entender lo que viene. Y es que, como nos daremos cuenta, mucho de lo que nos tocará analizar se enlaza directamente con las nociones y factores vistos en los acápite anteriores.

Mario Vargas Llosa (Arequipa, 1936) es un escritor realista que ha gestado las novelas políticas y sociales más dramáticas, neurálgicas y ambiciosas de la historia literaria latinoamericana. Como todos sabemos (y también la Academia Sueca), se trata de un narrador experto en encontrarle subterfugios a problemas estéticos y estructurales que autores menos diestros no hubieran podido lograr en novelas de tan amplios espectros. Entre sus muchas técnicas narrativas —caja china, vasos comunicantes, datos escondidos, voces corales, puntos de vista multifocales— hay una que, sin embargo, no manipuló con la insistencia de las otras: el salto cualitativo en su forma de nivel de realidad. Esta técnica, analizada por el propio Vargas Llosa, consiste en una acumulación creciente de elementos o tensiones hasta que la realidad narrada cambia de naturaleza (Vargas Llosa, 1974). Esto no quiere decir que nuestro autor no sea diestro en hacerlo; quiere decir que no la utilizó con la vehemencia, con la frecuencia con que manejó las otras debido a que no ha tenido la necesidad de hacerlo: en su novelística, constituida en su mayoría por historias del más crudo realismo, pocas oportunidades tuvieron los saltos cualitativos, puesto que pocas, muy pocas veces, requirió de traer espíritus del otro mundo, o describir a monstruos y entequeias, como los escritores góticos.

Sobre esa premisa, Vargas Llosa, al parecer, nunca ha tenido la consciente intención de acercarse a la literatura de horror, como lo ha hecho con la literatura policíaca o amorosa, aunque sí, de algún modo, al propósito de generar miedo en algunos pasajes de su obra.

Lo ha logrado a través de los elementos políticos desarrollados en sus textos, sobre todo mediante la exhibición del absolutismo, de la violencia, de la intolerancia y de los fanatismos llevados a su máxima expresión. Sin embargo, aunque parezca poco evidente, a lo largo de su obra, Vargas Llosa ha recurrido también a elementos góticos y fantasmagóricos, relacionados casi siempre con el mito y la superstición, para conectarnos con el miedo. En otras palabras, el autor maneja en ciertos pasajes de sus novelas no solo un tono, sino incluso hechos y sucesos congruentes con lo sobrenatural y lo mitológico, con la finalidad de insuflarles miedo a sus personajes y, con ellos, a nosotros, los lectores.

La primera novela de Vargas Llosa, *La ciudad y los perros* (1963), aunque llena de espacios lóbregos y fantasmales (características de la literatura gótica), apenas se detiene en descripciones recargadas para despertar las tensiones del lector. No obstante, aquí la finalidad es claramente estética, con la finalidad de hacer que el receptor se sitúe en un espacio cerrado y claustrofóbico, como lo es un colegio militar con regímenes carcelarios.

Ahora bien, el primer episodio de Vargas Llosa, con evidentes ribetes (y propósitos) terroríficos lo encontramos en *La casa verde* (1967), donde las supersticiones del hombre amazónico cobran especial preponderancia:

—De todas maneras, señora —dijo el sargento—. ¿Sabe que cuando apareció la lancha creí que era el barco fantasma? Ése de los esqueletos, que se carga a los noctámbulos. Yo no era supersticioso, pero aquí me he contagiado de ustedes. (1967, p. 96)

Antropológicamente, la superstición se concibe como una creencia no relacionada con la fe y contradictoria a la razón, y gravita fundamentalmente en arrojarle a los objetos, hechos o individuos dignidades mágicas. El supersticioso, en sí, cree en señales, en significantes espirituales que anuncian porvenires. Eso es exactamente lo que hacen los personajes de Vargas Llosa, pues “el fenómeno de los sueños contribuye a elaborar la noción de un mundo irreal y espiritual,

y, generalmente, todas las condiciones de la vida salvaje de la aurora de la humanidad conducen hacia el sentimiento de lo sobrenatural de una manera tan poderosa, que no cabe asombrarse de cuán profundamente la especie humana está saturada del antiquísimo legado de religiosidad y superación” (Lovecraft, 1940). Otra escena en la que se hace presente la superstición de los selvícolas, pero exenta del miedo, está más emparentada con el mito amazónico y aparece también en la misma novela. En este caso, solo se nombra a un ser mitológico con una finalidad claramente comparativa:

La madre Patrocinio gira, se lanza por la pendiente y se esfuma, el Pesado adelanta el fusil y el del tatuaje retrocede. Con qué odio miraba, sargento, parecía rencoroso, puta de tu madre, y orgulloso: así debían ser los ojos del chulla-chaqui, sargento. (1967, p. 134)

El mitólogo Mircea Eliade, dice, al respecto, que el hombre moderno rechaza la trascendencia, pues trata de hacerse a sí mismo, y esto solo lo ve posible en la medida en que se libere, desmitice, de la superstición (lo sagrado). Para él, la evolución humana está enfocada a la superstición, y la actitud no trascendental del hombre moderno responde a esto: es la búsqueda de un punto de apoyo “en sí mismo en el mundo” al que agarrarse para subir hacia el estado divino (Eliade, 1985).

En 1975 salió publicada la novela *Pantaleón y las visitadoras*, una historia diferente de Vargas Llosa pese a que de nuevo se ubica geográficamente en la selva peruana (en este caso, en la región Loreto, contigua a Colombia y Brasil), por la estructura y, sobre todo, las técnicas narrativas utilizadas. En ella, se priorizan los diálogos y, en cuanto al tono, la sonrisa y la ironía, antes ausentes en las obras del peruano, en esta nueva novela, desarrollada en la exuberancia de la selva amazónica, nos encontramos otra vez con las supersticiones de la gente selvática, así como algunas alusiones a mitos y leyendas aterradoras. Por ejemplo, la

escena en que se nombra al espectro de un nativo de la zona:

Denominada así por la leyenda según la cual en ese lugar, los días de mucha lluvia, se divisa flotando cerca de la orilla el fantasma del célebre cacique cocama don Manuel Pacaya, quien, un 30 de abril de 1840, fundara pioneramente, en la confluencia de los ríos Marañón y Ucayali, el progresista pueblo de Nauta. (1975, p. 113)

Pero lo gótico del libro no se limita a este episodio: el mejor contenido terrorífico se encuentra implícito más bien en la devoción y fanatismo de los hombres de la selva, soliviantados por un líder espiritual llamado Francisco. Este profeta de la zona —de alguna forma una versión iniciática de lo que más adelante será Antonio el Consejero— incita a los feligreses a demostrar su piedad, haciéndose crucificar.

—Qué graciosa esta noticia en El Comercio —hace una mueca Pochita—. En Leticia un tipo se crucificó para anunciar el fin del mundo. Lo metieron al manicomio pero la gente lo sacó a la fuerza porque creen que es santo. ¿Leticia es la parte colombiana de la selva, no? (1975, p. 101)

Cicerón, en el año 70 a.C., hacía una descripción de una crucifixión a la que llamaba “acto cruel, terrorífico y supremo, propio de los esclavos”. Así, la crucifixión asoma en la novela como un símbolo del terror. Víctimas de la crucifixión (ese método de suplicio usado como ejecución de la pena capital, que Roma aplicaba a esclavos, bandidos y prisioneros de guerra), aparecen primero animales y luego personas, entre las que destaca una anciana que, con el avance de la novela, termina convertida en una santona idolatrada por las gentes:

—Clavaron a la anciana Ignacia Curdimbre Peláez en la placita de Dos de Mayo siendo las doce de la noche y estando presentes los doscientos catorce habitantes de la localidad [...]. A dos guardias civiles que trataron de disuadir

a los hermanos, les dieron una paliza terrible. Según los testimonios, la agonía de la viejita duró hasta el amanecer. (...) La gente se embadurnaba caras y cuerpos con la sangre de la cruz y hasta se la bebían. Ahora han comenzado a adorar a la víctima. Ya circulan estampitas de la Santa Ignacia. (1975, p. 91)

Como podemos ver, esta es una escena explícitamente gótica, donde convergen la tortura, el delirio masivo y hasta la hemofagia, una condición que parece introducida intencionalmente por el autor como el sinónimo científico del vampirismo: médicamente existen algunas enfermedades —y estados alterados— que generan personas con algunas características propias de los vampiros. Lo mismo ocurre con un infante crucificado en la zona, el niño mártir de Moronacocha, o de la visitadora Olga Arellano, clavada en una lupuna (árbol amazónico alto y duradero). De ese modo, las supersticiones y fanatismos de la gente, amalgamados, terminan convertidos en la novela en una sustancia imprecisa que lo mismo tiene de ironía como de terror. Este es el caso en que lo místico se convierte en materia de miedo para recalcar en un terror divino. No olvidemos que terror y religión han estado siempre ligados, puesto que esta se ha encargado de implantar el horror y el miedo a la punición divina.

Decíamos que el miedo a lo desconocido, a lo extraño, es uno de los miedos patrimoniales del hombre, y precisamente de ello se sirve Vargas Llosa en un pasaje de su siguiente novela, *La tía Julia y el escribidor* (1977), donde un inexperto guardia, Lituma (quien, en novelas anteriores y posteriores, igualmente, vivirá hechos relacionados con lo estrambótico, lo extraño y hasta lo paranormal), se encuentra con un extraño viajante que ha recalado en los puertos limeños y, por momentos, ni siquiera parece humano. En ese sentido,

Lituma se quedó estupefacto al descubrir, bajo la mata de pelo apelmazado, esos ojos sobrecogidos, esas cicatrices horribles, esa

enorme jeta de la que sobresalía un único, largo y afilado diente. Volvió a lanzar ese híbrido, incomprensible, inhumano alarido, miró a un lado y a otro, desasosegado, indócil, nervioso, como un animal que busca un camino para huir, y por fin, estúpidamente, eligió el que no debía, el que bloqueaba el sargento con su cuerpo. (1977, p. 87)

En la misma novela, páginas más adelante, asoma la descripción transversal de un monstruo humano, que es uno de los elementos más utilizados por el terror carnavalesco, como preámbulo a uno de los personajes góticos más importantes del universo vargasllosiano que asomará, recién, en la década de los 80.

Volvió a cogerme del brazo (Pedro Camacho, el escritor) y mientras me hacía caminar, dando encontronazos a los paseantes, reanudó su monólogo, indiferente a todo lo que lo rodeaba, empezando por mí:

—No se le ha visto la cara, pero cabe suponer que es algún monstruo, ¿hijo bastardo de la dueña de la pensión?, aquejado de taras, jorobas, enanismo, bicefalia, a quien doña Atanasia oculta de día para no asustarnos y sólo de noche deja salir a orearse. (1977, p. 123)

En la década de los ochenta Mario Vargas Llosa, gozante ya de una fama mundial como escritor, aun cuando era todavía bastante joven, publica la monumental novela *La guerra del fin del mundo* (1981) en la que, como apartado de su novelística anterior, encontramos un universo nuevo, distinto, exógeno incluso a su país literario (el Perú), que cuenta la turbadora historia de una guerra civil en los sertones de Bahía (Brasil), atizada por el fundamentalismo de un líder carismático (Antonio el Consejero) que encuentra tierra fértil en la docilidad de unos campesinos que lo secundan hasta la muerte. La novela, toda ella, es un fresco gótico cargado de historias apocalípticas, de plagas y hecatombes, lleno de escenas espeluznantes y personajes contrahechos (física o psíquicamente) que dan vida a uno de los retablos más retorcidos de la litera-

tura mesiánica. Solamente con pensar en María Quadrado, la madre, joven penitente que carga una cruz por los desiertos y se flagela y agrieta sus carnes con coronas de espinas, tenemos a un poderoso personaje de visibles rasgos conturbados, solo equiparable con el Enano, integrante del circo del gitano, y quien, tuberculoso, reducido a nada, espera que el Consejero obre milagro sobre él, haciéndolo crecer. Hay otros personajes claramente góticos: el ciego Adelfo, el leproso Simeón y Roberto el diablo, hijo del duque de Normandía, quien, después de cometer todas las tropelías humanas posibles, se arrepiente y sigue al santo a cuatro patas, ladrando, en vez de hablar.

Sin embargo, quien se encumbra como el personaje gótico mayor en la novela es, sin duda, Felício, apodado León de Natuba, el escribiente. Hijo de Celestino Paedinas,

Nació con las piernas muy cortas y la cabeza enorme, de modo que los vecinos de Natuba pensaron que sería mejor para él y para sus padres que el Buen Jesús se lo llevara pronto ya que, de sobrevivir, sería tullido y tarado. (...) Todo fue en él rareza: que naciera deforme en una familia tan normal como la de los Pardinas, que pese a ser un adefesio enclenque no muriera ni padeciera enfermedades, que en vez de andar en dos pies como los humanos lo hiciera a cuatro patas y que su cabeza creciera de tal manera que parecía milagro que su cuerpecillo menudo pudiera sostenerla. Pero lo que dio pie para que los vecinos de Natuba comenzaran a murmurar que no había sido engendrado por el amansador de potros sino por el Diablo, fue a que aprendiera a leer y a escribir sin que nadie se lo enseñara. (1981, p. 102)

Otra característica que delimita los márgenes de la literatura gótica es la descripción aberrante, es decir el regodeo de hacer retratos grotescos que se oponen a los cánones de la belleza humana. Como sabemos, lo aberrante es aquello que se aparta de lo que se considera normal o natural. “Lo bello y lo feo están definidos en relación a

un modelo específico; sin embargo, se ha reconocido que las formas de fealdad pueden ser redimidas por una representación artística fiel y eficaz” (Eco, 2007). En ese sentido, Vargas Llosa ancla su talento descriptivo de este tipo de imágenes:

O, tal vez, por su manera de andar, animal sin duda alguna, apoyándose a la vez en los pies y en las manos, aunque su figura, al andar, con sus piernas cortitas y sus brazos largos que se posaban en tierra de manera intermitente, era más la de un simio que la de un predador. (1981, p. 203)

Pero la novela, un rico continente de figurantes y situaciones tenebrosas, no solo está invadida de personajes extraños, deformes; se asienta también en escenas y circunstancias de claros matices góticos. Una de las primeras se encuentra en la primera mitad de la novela, cuando el periodista miope llega a Canudos, encontrándose con una de las secuencias de terror más tremebundas del libro, perfectamente enlazada con uno de los temas recurrentes de la literatura del miedo: el empalamiento.

Están recogiendo los fusiles, las municiones, las bayonetas, pero sus ojos no se engañan y desde el primer momento saben que, además, esos grupos de yagunzos, aquí, allá, más allá, están también decapitando a los cadáveres con sus machetes, con la aplicación con que se decapita a los bueyes y a los chivos, y echando las cabezas en costales o ensartándolas en picas y en las mismas bayonetas que esos muertos trajeron para ensartarlos o llevándoselas cogidas de los pelos, en tanto que otros prenden fogatas donde comienzan a chisporrotear, a chasquear, a retorcerse, a estallar, a chamuscarse, los cadáveres descabezados. (1981, p. 257)

Como se sabe, el empalamiento, una de las formas más temibles del suplicio humano, aparece en muchos de los relatos y las novelas del goticismo victoriano. Se trata de un método de tortura y ejecución mediante el atrave-

samiento de una estaca por el cuerpo de la víctima. Se sabe que asirios y babilonios utilizaban ya este método y que de estas tierras se expandió a Medio Oriente, donde los moriscos y otomanos lo adoptaron como suyos. En Inglaterra se usó el método en el siglo XVII para condenar a las madres infanticidas. En la novela de Vargas Llosa, este elemento cobra especial preponderancia cuando la guerra asume la imagen de lo grotesco y el terror.

La decapitación, por su lado, es otra de las formas de ajusticiamiento más utilizadas en la literatura gótica. Tan antiguo como el empalamiento, este tipo de ejecución (mediante hacha, espada o guillotina), abunda en la literatura del horror. "Puesto que la muerte por decapitación es mucho más terrible si la realiza una mano torpe, hemos de creer a las crónicas cuando aseguran que en ocasiones se ha puesto la espada o el hacha en las manos más inhábiles o más débiles al objeto de hacer más penosa la muerte de aquellos a los que se condena" (Sueiro, 1974). Con ambos métodos, empalamiento y decapitación, Vargas Llosa edifica la concomitancia del horror en la siguiente escena:

Y cuando, en la bajada hacia el mar de techos y escombros que es Canudos, ve a ambas orillas de la trocha, alineadas, mirándose, acribilladas por insectos, las cabezas de los soldados, tampoco su corazón se enloquece ni regresan su miedo, su fantasía. Ni siquiera cuando una figura absurda, uno de esos espantapájaros que se plantan en los sembríos, les obstruye el camino y reconoce, en la forma desnuda, adiposa, empalada en una rama seca, el cuerpo y la cara del Coronel Tamarindo, se inmuta. Pero un momento después se para en seco y, con la serenidad que ha alcanzado, se pone a escudriñar una de las cabezas aureoladas por enjambres de moscas. No hay duda alguna: es la cabeza de Moreira César. (1981, p. 257)

Ahora bien, como corolario, en esta misma voluminosa novela nos encontramos con una de las escenas más espeluznantes que escritor contem-

poráneo alguno haya podido recrear, sumario de todos los elementos góticos de la literatura universal: velas encendidas, moribundos, ambiente cerrado, tensión, angustia, opresión. Se trata de una de los episodios últimos de la novela, cuando el Beatito (Antonio) decide comulgar con las deyecciones del agonizante líder espiritual y, de ese modo, cimienta uno de los episodios más memorables de la narrativa gótica hispanoamericana:

Lo intuyó en el acto, desde el primer momento. Había algo misterioso y sagrado en esos cuescos súbitos, tamizados, prolongados, en esas acometidas que parecían no terminar nunca, acompañadas siempre de la emisión de esa aguadija. Lo adivinó: "Son óbolos, no excremento". Entendió clarísimo que el Padre, o el Divino Espíritu Santo, o el Buen Jesús, o la Señora, o el propio Consejero querían someterlos a una prueba. Con dichosa inspiración se adelantó, estiró la mano entre las beatas, mojó sus dedos en la aguadija y se los llevó a la boca, salmodiando: "¿Es así como quieres que comulgue tu siervo, Padre? ¿No es esto para mi rocío?". Todas las beatas del Coro Sagrado comulgaron también, como él. (1981, pp. 646-647)

La crítica ha señalado que las novelas de Vargas Llosa ambientadas en la costa y en la selva tienen una mejor disposición formativa, poseen más riqueza antropológica y están menos cargadas de prejuicios contra una cultura nativa, tal como ocurre en su única novela ambientada en la sierra peruana. Esa afirmación probablemente se acerque a la verdad cuando revisamos *El hablador* (1987), historia basada en la espléndida y deliciosa mitología machiguenga, donde, una vez más, brillan páginas y páginas de la mejor literatura del miedo. Aquí, no obstante, la simbología atávica del hombre de la selva se emparenta mucho más con la espiritualidad que con el terror carnavalesco de los otros libros.

Él seguía agitando su manojito de hojas y cantando. No entendían lo que decía. Por fin, ya vuelto espíritu, vieron su sombra escalar

el palo del centro de la choza y desaparecer en el techo, por el mismo lugar por donde el diablo se lleva a las almas. Al poco rato, volvió. Tenía su mismo cuerpo, pero ya no era él, sino un saankarite. (1987, p. 123)

Lituma en los Andes (1993), premio Planeta, y uno de los títulos que más traducciones ha merecido del autor, es una novela que, al igual que la de la guerra de Canudos, escapa a la geografía habitual de las historias de Vargas Llosa, pues ocurre no en la costa ni en la selva peruanas, sino en unas de las más inhóspitas serranías andinas (Huancavelica). El argumento, cargado de idolatrías y excesos, exhibe largas escenas en las que aparecen los "muertos, el miedo y los fantasmas de estas serranías", tal como lo señala uno de los personajes del libro (d'Harcourt). En él, el autor vuelve a filosofar sobre el poder social de las supersticiones, puesto que en el lugar donde se sitúa la novela, el pueblo de Naccos, todo parece moverse por la potestad, las creencias más arraigadas y las cábalas andinas. De ese modo, por las páginas del libro transitan nominalmente seres de este y otros mundos, como brujos, ensalmadoras, 'pishtacos', 'mukis', 'amarus', diablos, rabadomantes, magos negros y blancos, "esos cuentos tan hechiceros que les cuenta a los peones" (p. 245).

Era una bola que corría él mismo. Ahí donde está usted, yo lo oí mil veces gritando como un verraco: "Soy pishtaco y qué. Terminaré rebanándoles el sebo y chupándoles la sangre a todos... Estaría mareadito, pero ya se sabe que los borrachos dicen la verdad. Lo oyó toda la cantina. A propósito, ¿en Pitara hay pishtacos, señor cabo?". (1993, p. 65)

Sí, ahí deben estar todavía, en ese laberinto, si no se los comió el muki. ¿Sabe quién es, no? El diablito de las minas, el vengador de los cerros explotados por la codicia de los humanos. Mata sólo a los mineros. Es mejor que no le diga más, señor cabo. En el momento que usted sepa, es

hombre muerto. No duraría ni una hora. (1993, p. 93)

Junto con estos factores, en el libro también encontramos situaciones extranormales, como violencias inusitadas, misterios, ocultaciones, es decir “el mundo viniéndose abajo, ajusticiamientos y desapariciones” (1993, p. 245). Si en las novelas anteriores destacan la crucifixión, el empalamiento y la decapitación, en esta el elemento gótico más presente es el sacrificio humano. Como sabemos, a lo largo de la humanidad, los sacrificios humanos han estado presentes en muchas culturas, formando parte oficial de algunos cultos religiosos (maya o azteca), mientras que, en la actualidad, se realizan embozados en algunas actividades clandestinas casi siempre relacionadas con el lado oscuro del hombre. En la novela de Vargas Llosa, en efecto, ocurre esto: posibles muertes rituales en ofrendas a instancias espirituales superiores:

—Los espíritus de las montañas —le aclaró Lituma—. Los amarus, los mukis, los dioses, los diablos, como se llamen. Esos que están metidos dentro de los cerros y provocan las desgracias. ¿Los sacrificaron para que no cayera el huayco? ¿Para que no vinieran los terrucos a matar a nadie ni a llevarse a la gente? ¿Para que los pishtacos no secaran a ningún peón? ¿Fue por eso? (1993, p. 81)

Sin embargo, la tesis principal de la novela pretende demostrar que la realidad se sienta sobre una realidad aterradora: a través de la historia, en los Andes peruanos se han preservado soterradamente crueldades sociales como son los enterramientos prematuros, los sacrificios humanos y hasta la antropofagia. Es sabido que este es uno de los supuestos vicios humanos más deplorables, puesto que acerca al hombre al salvajismo y a la precariedad de la humanidad, y que en la concepción occidental encarna lo más primitivo del hombre. Religiones modernas (como el judaísmo y el cristianismo) condenan en sus libros sagrados esta práctica. Esta tesis, que es manejada como un estupendo dato escondido en toda la historia, se ve

descubierta al final de la novela, en una eficaz y vigorosa anagnórisis que nos enfrenta a lo más primitivo del hombre. Ahora bien, Sir Roger Casement, el diplomático belga que denunció las atrocidades cometidas por los caucheros del Putumayo, se convierte en 2010 en el depositario de los nuevos galanteos góticos de Vargas Llosa. En los primeros capítulos de la novela *El sueño del celta* (2010) describe, por ejemplo, la sensación de vacío y temor que al niño Casement le causa la gigantesca residencia donde vive: “siempre se sintió algo extranjero en esa imponente mansión de piedras grises, de tres pisos, altos cielorrasos, muros cubiertos de hiedra, techos de falso gótico y cortinajes que parecían ocultar fantasmas. Las vastas habitaciones, los largos pasillos y las escaleras con gastados pasamanos de madera y escalones que gruñían aumentaban su soledad” (2010, p. 21). Esta novela se gesta en otro elemento de lo gótico: la tortura. Analiza este punto Reynald Ottenhof: “Pienso que la tortura debe caracterizarse más por la finalidad del acto que por los medios empleados o sus resultados (homicidio, asesinato, violencias físicas o morales, detención arbitraria). A la definición del acto, a su incriminación, debe ligarse una idea particular de censura social que haga perder al acto criminal su penosa banalidad, para conferir a la represión particular entre el acto y la persona del torturador” (Ottenhof, 1955).

Así, son las torturas humanas ejercidas sobre los indios del Putumayo (reducidos a esclavos y obreros forzados) las que remarcan mejor los intereses góticos de Vargas Llosa en esta novela. Descuella, grotesca y dramática, la incineración de gente viva:

Macedo y Loaysa decidieron dar una buena lección a los salvajes. Indicando a sus capataces —los negros de Barbados— que tuvieran a raya al resto de los ocaimas con sus máuseres, ordenaron a los “muchachos” que envolvieran a los veinticinco en costales empapados de petróleo.

Entonces, les prendieron fuego. Dando alaridos, convertidos en antorchas humanas, algunos

consiguieron apagar las llamas revolcándose sobre la tierra pero quedaron con terribles quemaduras. (2010, p. 157)

Aquí el fuego adopta el símbolo del castigo, del escarmiento, y, tal como lo supuso la Iglesia católica medieval, de la limpieza de la herejía. La quema de humanos fue durante muchos siglos uno de los métodos más populares de ejecución. En Europa solo fue considerada una barbarie a partir del siglo XVIII, pero los europeos, con la Inquisición a la cabeza, no fueron los únicos que aplicaban este cruel tormento; otras culturas, como la otomana y la bizantina, también seguían la práctica. Según el Talmud judío, la “purificación” se realizaba inicialmente vertiendo plomo fundido en la garganta del ejecutado. Luego apareció la quema en la hoguera. Aparte de las ejecuciones de índole religiosa, cuentan también las más recientes, que convocan el horror de la humanidad. Esta práctica normalmente se utilizaba para hostigar el judaísmo, la herejía, el sacrilegio, la brujería y el “crimen nefando”, es decir, la homosexualidad. Julio César contaba que los prisioneros de guerra eran arrojados al fuego y llamados “hombres de paja”. Los bizantinos castigaban con la hoguera a los que profesaban el zoroastrismo. A partir de 1184, la Inquisición católica oficializa en Europa este castigo para los culpables de herejía. Una vez más, Vargas Llosa utiliza otra dolorosa forma de tormento como elemento de lo gótico: el fuego sobre las carnes consideradas objeto de pecado. No olvidemos que, además, el fuego siempre ha estado vinculado con lo infernal y lo demoníaco.

En sus últimas novelas, Vargas Llosa ha continuado con su labor de *traspuntador* gótico, tal como ocurre en *El héroe discreto* (2013), donde, incluso, lo hace con mayor precisión y maestría, casi mostrando el propósito de causar miedo, a diferencia de su trabajo anterior. Aunque el personaje del despenador había sido tratado ya por él mismo en su novela ambientada en la sierra, es en esta nueva aventura de Lituma, ahora otra vez en Piura, que aparece la escena más gótica de la novelística del autor. Se trata de un despenador, en este caso de una

despenadora, que todavía aterra a los habitantes de la Piura contemporánea. Como es sabido, el despenador (o *quitapenas*) es un personaje mítico muy antiguo, perteneciente a casi todo el territorio peruano que encarna la práctica clandestina de la eutanasia. Se trataba de un siniestro personaje que tenía como oscura comisión acabar con el padecimiento de los agonizantes. El imaginario social tiene a este ser pesadillesco como un habitante de cuevas o montañas cercanas a los pueblos que no tiene contacto con nadie, salvo con los curanderos locales, quienes fungían de intermediarios. Una vez hecho el trato, ingresaba al domicilio a la medianoche y, cuando tenía a su víctima cerca, comenzaba a cantar una patética canción en quechua. Luego se sentaba sobre el pecho de la víctima y le introducía una garra por la nuca, atravesándole el cerebelo. En otros países de Sudamérica, como Chile y Argentina, el despenador también existe como un establecimiento de la costumbre rural, solo que en estos lugares utiliza otra

técnica: coloca al enfermo, estertoroso y sufriente, bocabajo, y seguidamente coloca su rodilla sobre la espalda, toma el mentón con una mano y los pies con la otra, y procede a incurvar el cuerpo de la víctima hasta romperle la columna vertebral.

Ricardo Palma, el tradicionista, afirma en una de sus tradiciones que el último despenador murió en Huacho a inicios del siglo XIX. Vargas Llosa, sin embargo, cree que este oscuro ser se movía todavía por los pueblos peruanos hasta hace poco:

Felícito se sorprendió al oír contar a Adelaida que el pasado reciente había incluso en Piura unas mujeres tenebrosas, las despenadoras, a las que ciertas familias llamaban a las casas para que ayudaran a morir a los agonizantes, algo que ellas hacían entre rezos, cortándoles la yugular con una larguísima uña que se dejaban crecer en el dedo índice para ese propósito. (2010, p. 363)

Crucifixión, empalamiento, decapitación, incineración y tortura son, en conclusión, los ejes temáticos sobre los que giran las propensiones góticas de Mario Vargas Llosa; intereses, al fin y al cabo, encubiertos que reconfiguran su obra en el llamado terror literario intermitente, es decir, aquel que apenas subyace entre las líneas de su monumental obra narrativa.

Con todo lo dicho, queda demostrado que el escritor peruano, aparte de haberse preocupado por entregar a sus lectores novelas descomunales, insaciables, que contuvieran todas las emociones sociales y humanas, no ha descuidado de brindarles, aunque sea entre líneas, fragmentos de uno de los géneros más consumidos y populares: el gótico. Parece, con ello, que piensa exactamente igual a Eleanor Roosevelt cuando dice que nosotros, los hombres, ganamos fuerza, valor y confianza con cada experiencia en la cual miramos al miedo a la cara y esperamos con ansia enfrentarnos al próximo que venga.

Bibliografía

- BRAVO, V. (2005). El miedo y la literatura. *Anales de Literatura Hispanoamericana. Revistas Científicas Complutenses*, (34).
- Eco, U. (2007). *Historia de la fealdad*. Madrid: Lumen.
- ELIADE, M. (1985). *Lo sagrado y lo profano*. Madrid: Labor.
- FREUD, S. (2016). *Lo siniestro* [versión digital del artículo originalmente publicado en 1919]. Librodot.
- KERR, M. (2015). *Scream: Chilling Adventures in the Science of Fear*. Nueva York: Public Affairs.
- LOVECRAFT, H. (1999). *El horror sobrenatural en la literatura*. Buenos Aires: El Aleph.
- OTTENHOF, R. (1955). *Reflexiones sobre la tortura*. Pau: Universidad de Pau.
- RODRÍGUEZ, M. (2016). El género de terror en la literatura. *7calderosmagicos* [portal web]. Recuperado de <http://www.7calderosmagicos.com.ar/Sala%20de%20Lectura/Informes/litterror/terrorlit.htm>
- SUEIRO, D. (1974). *La pena de muerte*. Madrid: Alianza, Alfaguara.
- VARGAS LLOSA, M. (1964). *La ciudad y los perros*. Barcelona: Seix Barral.
- VARGAS LLOSA, M. (1967). *La casa verde*. Barcelona: Seix Barral.
- VARGAS LLOSA, M. (1975). *Pantaleón y las visitadoras*. Barcelona: Seix Barral.

VARGAS LLOSA, M. (1977). *La tía Julia y el escribidor*. Barcelona: Seix Barral.

VARGAS LLOSA, M. (2005 [1987]). *El hablador*. Madrid: Alfaguara.

VARGAS LLOSA, M. (2005 [1981]). *La guerra del fin del mundo*. Madrid: Alfaguara.

VARGAS LLOSA, M. (2005 [1993]). *Lituma en los Andes*. Madrid: Alfaguara.

VARGAS LLOSA, M. (2010). *El sueño del celta*. Madrid: Alfaguara.

VARGAS LLOSA, M. (2013). *El héroe discreto*. Madrid: Alfaguara.