

Técnicas y novela policial en *¿Quién mató a Palomino Molero?* de Mario Vargas Llosa

PAUL GUILLÉN, UNIVERSITY OF TEXAS AT EL PASO

En el Perú, a diferencia de otros países latinoamericanos como Argentina o México, la tradición de la novela negra es escasa, aunque podemos mencionar como antecedente la novela colectiva *El meñique de la suegra*, publicada en la revista *Varietades* entre 1911 y 1912; y más adelante, los casos del propio Mario Vargas Llosa con *¿Quién mató a Palomino Molero?* y *Lituma en los Andes*; Carlos Calderón Fajardo con *La conciencia del límite último*; Isaac Goldemberg con *Acuérdate del escorpión*; Fernando Ampuero con *Caramelo verde*; Alonso Cueto con *Deseo de noche* y *El vuelo de la ceniza*; Mirko Lauer con *Pólvora para gallinazos*; Peter Elmore con *Enigma de los cuerpos*, *Las pruebas del fuego* y *El fondo de las aguas*; Siu Kam Wen con *El furor de mis ardores*; Jorge Salazar con *La medianoche del japonés*; Luis Jochamowitz con *El descuartizador del Hotel Comercio*; Guillermo Thorndike con *El caso Banquero*; Goran Tocilovac con *Trilogía parisina*; Pilar Dughi con *Puñales escondidos*; Alfredo Pita con *El cazador ausente*; Santiago Roncagliolo con *Abril rojo*; Diego Trellez con *El círculo de los escritores asesinos* y Bioy; Ricardo Sumalavia con *Mientras huya el cuerpo*; Carlos Garayar y Harry Belevan con algunos de sus relatos, entre otros. El género en el Perú posee una historia poco estudiada, algunos esfuerzos han sido desplegados por Ricardo Sumalavia con el ensayo “El meñique de la suegra y los orígenes de la novela policial en el Perú” (*Quehacer*, número, 134. Lima, enero-febrero, 2002. p. 122-128) y con el artículo de Carlos Garayar “¿Tiene futuro el policial en el Perú?” (*Identidades*, número 1. Lima, marzo 2002. p. 12-13).

Para analizar en qué vertiente de novela policial se encuentra *¿Quién mató a Palomino Molero?* es necesario citar la clasificación de Tzvetan Todorov. Él distingue dos líneas dentro de la categoría de relatos detectivescos: a) El *whodunit*, se trata de una ficción policial clásica o un relato, donde prima el enigma que conlleva a responder la pregunta: “¿quién lo hizo?”. Este subgénero fue creado por Edgar Allan Poe, con el cuento “Los asesinatos de la calle Morgue”, ahí hace su aparición, por primera vez, Auguste Dupin. Otro escritor que contribuirá a este subgénero es Arthur Conan Doyle con su detective Sherlock Holmes; y b) El *thriller*, se trata de

una ficción policial de características duras o también llamada novela negra o *hard-boiled*. En esta instancia, fueron decisivos los aportes de los norteamericanos Dashiell Hammett y Raymond Chandler. Este subgénero está marcado por el contexto político y social convulso. El misterio o enigma en los relatos *whodunit* se definía en torno a la identidad del asesino, en tanto, el suspenso del thriller se enfocaba en las acciones de un detective vulnerable o escindido en sus valores morales. ¿Quién mató a Palomino Molero? participa por igual de estas dos perspectivas, la novela:

está jugando con las dos grandes tendencias del género: pone elementos de la novela detectivesca, como la pareja Teniente Silva/Lituma –tan clásica (en su afinidad a la de Holmes/Watson) como anacrónica, (y a la vez ridícula en su inmovilidad y su lucha singular, etc.)– al lado de elementos del thriller (Badenberg et al. 1989, 311).

Esta lógica del personaje Watson sirve para realzar las virtudes del detective. En los interrogatorios, Lituma, un ayudante que se expresa casi sin pensar, de manera pasional, siente admiración por su jefe el Teniente Silva porque él "se las sabe todas" y cuando interroga pareciera que lo hiciera con las mismas palabras que quisiera utilizar Lituma, el guardia tiene un pensamiento inmediato, simple, torpe, es ingenuo, sentimental. El Teniente Silva es todo lo contrario, por ejemplo, el uso de gafas de sol, incluso por las noches le da un aura de misterio: "Una vez le había preguntado: «¿Por qué no se quita los anteojos en la oscuridad, mi Teniente?» Y él le respondió, burlándose: «Para despistar, pues.»" (cap. VI, 132). Oswaldo Chanove afirma que:

es también muy visible la presencia de una variante del esquema clásico Holmes-Watson en la pareja Teniente Silva-Lituma en la que, al igual que en las novelas de Conan Doyle, Lituma/Watson es el representante del lector, el punto de vista que sirve para manipular la intriga (Chanove 1986, 65).

Por otra parte, las técnicas de interrogación funcionan de esta manera: Lituma es un entrevistador-periodista, intuitivo. El Teniente Silva es cauteloso con el Coronel Mindreau, agresivo con Doña Lupe, comprensivo y psicológico con el Teniente Dufó y fallido con Alicia Mindreau. Por ejemplo, en el interrogatorio al Coronel, el Teniente Silva le afirma a Lituma que: "Para mí, el Coronel habló como una lorita borracha" (cap. III, 47). Otros ejemplos de esta dicotomía Holmes/Watson podemos verlos en estos pasajes:

Polifonía

«Tiene su estilacho para sonsacar sus secretos a las gentes», pensó Lituma, admirado (cap. IV, 62).

«Este hombre es un genio», pensó Lituma (cap. IV, 66).

«Se las sabe todas», pensó Lituma. Es capaz de hacer hablar a un mudo. (cap. VI, 131).

Según Badenberg et al. (1989, 281) hay tres elementos básicos en toda historia policial:

- a) Exposición del asesinato (pregunta).
- b) Proceso de averiguación y reconstrucción.
- c) Solución / Convicción del asesino (respuesta).

La estructura de *¿Quién mató a Palomino Molero?* consta de ocho capítulos, el primer capítulo se basa en la exposición del crimen y en la introducción de Lituma como un personaje que buscará desentrañar dicho crimen; los capítulos dos al seis corresponden a la fase de reconstrucción, el Teniente Silva y Lituma, como un Holmes y un Watson, indagan y tratan de reconstruir el crimen con el interrogatorio a todas las personas involucradas (Doña Asunta –la madre de Palomino Molero–, el Coronel Mindreau, el oficial Ricardo Dufó, Doña Lupe y finalmente Alicia Mindreau que devela el secreto); en el capítulo siete tenemos la solución del enigma y la confesión del autor intelectual de los hechos –el Coronel Mindreau–, en tanto, el capítulo ocho funciona como epílogo reproduciendo el pensar del pueblo y el final de la historia personal del Teniente Silva. Esta última parte guarda estrechas semejanzas con *La ciudad y los perros*, donde el Teniente Gamboa es castigado por proseguir con las investigaciones en un ambiente cerrado como es el mundo castrense, suerte parecida es la que les depara a Silva y Lituma.

Leonardo Padura afirma que ciertas características del arte posmoderno serán incluidas en el neopolicial:

su afición por los modelos de cultura de masas, su visión paródica de ciertas estructuras novelescas, su propia creación de estereotipos, el empleo de los discursos populares y marginales, y el eclecticismo, el pastiche, la contaminación genérica, y esa mirada superior, francamente burlona y desacralizadora, que lanzan sobre lo que, durante muchos años, fue la semilla del género: el enigma (Padura 1999, 41).

Polifonía

En ese sentido, podemos hacer una diferenciación entre dos grandes ciclos novelísticos de Vargas Llosa en función, por un lado, de un realismo de carácter mimético duro y, por el otro lado, un realismo que subvierte sus propias relaciones y jerarquías, que se torna una parodia del realismo. La primera opción se constituye de complejas estructuras narrativas y la segunda de una mayor simpleza técnica; en el primer ciclo podemos encontrar novelas con una mayor carga política, histórica y de crítica a la sociedad de consumo y en el segundo ciclo encontramos novelas que dialogan con la novela rosa, el folletín, el erotismo o el policial. En el primer grupo estarían novelas como *La ciudad y los perros*, *La casa verde*, *Los cachorros*, *Conversación en La Catedral*, *La guerra del fin del mundo*, *La fiesta del chivo*, *El sueño del celta* y en el segundo grupo podemos ubicar a *Pantaleón y las visitadoras*, *La tía Julia y el escribidor*, *Elogio de la madrastra*, *Los cuadernos de Don Rigoberto*, *Travesuras de la niña mala*, *¿Quién mató a Palomino Molero?* y *Lituma en los Andes*. Esto quiere decir que el ciclo policial en Vargas Llosa, y en específico *¿Quién mató a Palomino Molero?*, participa de una tendencia posmoderna, es decir, se sirve de modelos de la cultura de masas (el policial debido al interés del público lector puede ser considerado así), realiza una visión paródica del policial, construye estereotipos como después veremos en la organización del mundo novelístico (el mundo dividido en protagonistas y antagonistas), el que Palomino Molero sea un cantante de boleros nos habla de la preeminencia de un discurso popular y su extracción de clase es completamente marginal. No olvidemos que Palomino Molero al inicio de la novela es caracterizado como “el piuranito que cantaba boleros” (cap. I, 8) y además, después se nos informa que tocaba otros géneros musicales como la marinera y el tondero.

Organización del Mundo Novelístico

Militares y religión	Capitalismo	Población (otredad y marginalidad)
Aviación	International Petroleum Company	Pueblo de Talara
Guardia Civil	Gringos	Pueblo de Piura
Padre Domingo		Burdel del Chino Liau
Autoridad	Poder/Dinero	Pobreza

Este tipo de organización del mundo novelístico ha sido desarrollado en varios de sus libros, por ejemplo, en *La ciudad y los perros*, *Pantaleón y las visitadoras*, *¿Quién mató a Palomino Molero?* y *Lituma en los Andes* es de suma importancia el mundo castrense, esto dicho en el sentido de una forma vertical del poder. Los finales de

Polifonía

estas cuatro novelas proponen que el no seguir esa verticalidad produce una sanción negativa. Por otra parte, el mundo religioso está muy presente en novelas como *La casa verde* y *La guerra del fin del mundo*, en la primera novela detectamos la dicotomía religión/prostitución y en la segunda novela encontramos el carácter mesiánico. Además, en *La casa verde* la presencia del pueblo es decisiva. En cuanto al capitalismo podemos rastrearlo a través de novelas que se sitúan en un barrio abiertamente acomodado (Miraflores) como ocurre en libros como *Los cachorros*, *Conversación en La Catedral*, *La tía Julia y el escribidor* o *Travesuras de la niña mala*. Esto dicho en oposición a otras zonas marginales como pueden ser el centro de Lima o La Victoria.

Estos ejes de militarismo, religión, capitalismo y pobreza van a ser muy importantes en toda la novelística de Vargas Llosa. A partir de aquí, nos interesa analizar las técnicas literarias utilizadas en *¿Quién mató a Palomino Molero?* para relacionarlas con la concepción del mundo implícita en la novela. Para ello, mostraremos las técnicas de los vasos comunicantes, el dato escondido en hipérbaton, los diálogos comprimidos y los discursos directo, indirecto e indirecto libre, los temas que nos guiarán serán el racismo y el discurso amoroso, además, veremos lo que llamaremos la forma fílmica de ver las cosas de Lituma, lo que le permite trabajar el montaje y el perspectivismo.

1) Los vasos comunicantes

Esta técnica consiste en:

fundir en una unidad narrativa situaciones o datos que ocurren en un tiempo y/o espacio diferentes o que son de naturaleza distinta, para que esas realidades se enriquezcan mutuamente, modificándose, fundiéndose en una nueva realidad, distinta de la simple suma de sus partes (Vargas Llosa 1971, 370).

Historia a: el amor entre Alicia Mindreau y Palomino Molero.

Historia b: el Teniente Silva (Sherlock Holmes) y Lituma (Watson) investigan la muerte de Palomino Molero.

Historia a1: Relación de orden: el Coronel Mindreau y el Teniente Dufó.

Historia b1: el Teniente Silva desea y se obsesiona con Doña Adriana.

Mientras se producen diálogos mezclados (perspectivismo), donde participan los comensales de la fonda y opinan sobre las muertes de Palomino Molero, el Coronel Mindreau y Alicia Mindreau, Doña Adriana le está contando a Lituma lo que sucedió la noche en que el Teniente Silva fue a visitarla, refiere diálogos textuales de ella y del Teniente Silva, además, aquí hay el develamiento de un dato escondido: “-Entró con su revólver en la mano tratando de meterme miedo...” (cap. VII, 182), en tanto, estos diálogos cruzados se mezclan cuando Doña Adriana se inmiscuye y opina sobre el suicidio del Coronel Mindreau: “-Nadie se cree la historia del suicidio del Coronel Mindreau –cambió de tema, de pronto, Doña Adriana” (cap. VIII, 186).

2) El dato escondido

Esta técnica se refiere a dejar en suspenso un dato principal de la historia que puede ser revelado posteriormente –es lo que llama dato escondido en hipérbaton– o el dato nunca es revelado –es un dato escondido en elipsis–, por lo cual adquiere trascendencia dentro de lo narrado, le corresponde al lector imaginar y desentrañar lo que ese dato pudiera significar en la narración (Vargas Llosa 1971, 172-173; 318-319). Un dato escondido en hipérbaton es por qué Palomino Molero se hace aviador, como se nos informa él no ha sido levado ni obligado, sino que se ha enrolado por un asunto de vida o muerte (cap. II, 18):

El dato escondido o narrar por omisión no puede ser gratuito y arbitrario. Es preciso que el silencio del narrador sea significativo, que ejerza una influencia inequívoca sobre la parte explícita de la historia, que esa ausencia se haga sentir y active la curiosidad, la expectativa y la fantasía del lector (Vargas Llosa 1997, 80).

Se empieza a develar el dato escondido, según la intuición del Teniente Silva, cuando le pregunta a Doña Lupe si: “-¿El más joven le decía al más viejo «Mi Coronel?»” (cap. V, 98).

3) Diálogos comprimidos

El diálogo comprimido sería la técnica por la cual en un diálogo se da cuenta de otro diálogo que ocurrió en otro espacio de tiempo, veamos algunos ejemplos de esta técnica:

-Él quiso dejarla aquí y yo le dije llévatela, llévatela –la oyó salmodiar, con su boca en la que apenas sobrevivía uno que otro diente-. No, mamacita, en la

Polifonía

Base no tendré tiempo de tocar, no sé si habrá un ropero para guardarla. Que se quede aquí, tocaré cuando venga a Piura. No, no, hijito, llévatela, para que te entretengas, para que te acompañes cuando cantes. No te prives de tu guitarra que te gusta tanto, Palomino. Ay, ay, ay, pobre mi hijito” (cap II, 15).

–Eso es lo que no entiendo –sollozó Doña Asunta–. ¿Por qué has hecho eso, hijito? ¿Tú de avionero? ¡Tú, tú! ¿Y allá, en Talara? Los aviones se caen, ¿quieres matarme a sustos? Cómo has podido hacer una cosa así, sin consultarme. Porque si te consultaba me hubieras dicho que no, mamacita. Pero entonces por qué, Palomino. Porque necesito irme a Talara. Porque es de vida o muerte, mamacita” (cap. II, 18).

–¡Qué sé yo, Lituma! Hay muchos amores imposibles. Enamorarse de una monja, por ejemplo. Pero me acuerdo clarito que una vez le oí decir eso. ¿Por qué traes la cara tan amarga, flaco cantor? Porque estoy enamorado, Moisés, y mi amor es imposible. Por eso se metió de avionero, entonces (cap. II, 23).

–Una noche estábamos conversando aquí, Palomino Molero sentado donde tú estás. Oyó que un amigo mío se iba a Chiclayo y le preguntó si podía jalarlo hasta el aeropuerto. ¿Y qué vas a hacer en el aeropuerto a estas horas, flaco cantor? «Voy a darle una serenata a mi amorcito, Moisés.» O sea que ella vivía por ahí (cap. II, 24).

Como vemos esta técnica funciona en la novela para referir conversaciones que involucran a Palomino Molero, es decir, para reconstruir los motivos del crimen. Es importante esta técnica porque es una manera muy económica de dar cuenta de las motivaciones del personaje.

4) Discurso directo, indirecto e indirecto libre

El discurso directo se caracteriza por reproducir las palabras o pensamientos de los personajes de forma textual, es decir, de la misma manera cómo ellos los habrían dicho, y la mediación se da a través de formas de verbos de comunicación lingüística como “dijo”, “respondió”, “afirmó”, “contestó”, etc. y verbos de reflexión o emoción como “pensó”, “concluyó”, “protestó”, etc. Estas formas verbales sirven para introducir luego del discurso indirecto del narrador formas del discurso directo. Podemos ver algunos ejemplos de la novela en:

«Lo dice como si la tuviera al palo», pensó Lituma (cap. III, 27).

Polifonía

El rebuzno enloquecido de una burra quebró, a lo lejos, la quietud del exterior. Se la están cachando, pensó Lituma (cap. V, 90).

El rebuzno obsceno hirió de nuevo la mañana, más cerca, y Lituma oyó también un galope. Ya se la tiró, dedujo (cap. V, 92).

No es casualidad que todas estas formas del discurso directo ligadas al guardia Lituma se encuentren provistas de una terminología sexual, la extracción de clase de Lituma lo hace pertenecer al pueblo, es un pícaro que relaciona todo con el sexo e incluso el léxico que utiliza siempre está lleno de lisuras:

Además de conchesumadre, es medio loco, pensó Lituma. ¿Por qué se ponía así? ¿Por qué le daban esas rabietas interiores? (cap. III, 44).

Qué concha de su madre, pensó Lituma. ¿Cuándo intervendrían? (cap. IV, 58).

Se ha pegado un contrazuelazo de la puta madre, pensó Lituma (cap. IV, 60).

Me estás amargando la vida, flaquito de mierda, pensó (cap. VI, 112).

El discurso indirecto de manera natural es contrario al discurso directo y se caracteriza porque las frases o pensamientos de los personajes son incorporados al discurso del narrador, este narrador se encarga de reportarlas en primera o tercera persona. Podemos ver ejemplos de este discurso en:

–Cuando me sacó a bailar me dijo que apenas me vio se había enamorado de mí –la oyó decir. Ni siquiera ahora había melancolía o tristeza en su voz. Hablaba rápido y sin corazón, como si transmitiera un recado–. Me dijo que siempre había creído en el amor a primera vista y que ahora sabía que existía. Porque se había enamorado de mí ahí mismo me vio. Que yo podía reírme de él si quería, pero que era verdad. Que ya nunca querría a otra mujer en el mundo más que a mí. Me dijo que aun cuando yo no le hiciera caso y lo escupiera y lo tratara como a un perro, él me seguiría queriendo hasta su muerte (cap. VI, 126).

Este es otro caso parecido al discurso directo, el narrador se vale de esta técnica para hacer la reconstrucción del caso, tanto el discurso directo como el indirecto ceden la voz a Palomino Molero, y es obvio porque el personaje no podría hablar desde la ultratumba, lo cual convertiría a la narración en fantástica. Estos procedimientos están en función de reproducir la voz del muerto y de la reconstrucción del crimen.

Bandenberg et al. (297) proponen que un análisis de las intervenciones del Coronel Mindreau y de Doña Asunta, la madre de Palomino Molero, ejemplifican las relaciones de poder, el Coronel cuando habla lo hace en estilo indirecto lo que le permite tomar distancia de lo que cuenta, en cambio Doña Asunta cuando se expresa lo hace en estilo directo, esto quiere decir que hay una mayor identificación de este estilo directo con el lector, puesto que no se crea ninguna distancia en lo narrado.

Si reparamos en el uso de peruanismos que utiliza el Teniente Silva, siempre con alusiones sexuales, podríamos vincularlos a una falta de poder, es la misma situación del pueblo, en cambio el Coronel Mindreau tiene un uso del lenguaje ajeno a lo vulgar, la única vez que ocurre esto en un personaje con poder es cuando el oficial Dufó se emborracha y también utiliza peruanismos y palabras soeces.

El estilo indirecto libre es una herramienta neutral, es decir, se puede representar el pensamiento del personaje sin prescindir de la tercera persona del narrador, este rasgo permite una mayor identificación entre narrador y personaje, se puede reconocer en tanto se utiliza el imperfecto del indicativo, la primera persona “yo” se convierte en tercera “él”, se logra una mayor afectividad expresiva basada en exclamaciones, interrogaciones, léxico, coloquialismos, etc. a diferencia del discurso directo no utiliza formas verbales para introducir el discurso. Veamos algunos ejemplos:

El flaquito y la muchacha, los dos que estuvieron refugiados en Amotape, seguramente los oían ulular en las noches, cuando se acercaban, hambrientos, a merodear alrededor de los corrales de cabras y gallinas... ¿Se asustaría la muchacha al oír el aullido de los zorros? ¿Se abrazaría a él, temblando, buscando protección y él la tranquilizaría diciéndole cositas cariñosas al oído? ¿O, en su gran amor, estarían en las noches tan alhelados, tan absortos, que ni siquiera escuchaban los ruidos del mundo? ¿Habrían hecho el amor por primera vez aquí en Amotape? ¿O antes, acaso en el arenal que rodeaba la Base Aérea de Piura? (cap. V, 105).

Lituma se escabulló detrás de la roca donde estaban apostados hacía lo menos media hora. ¿Era Doña Adriana esa nubecita de polvo, allá a lo lejos, procedente del sector de la costa que llamaban Punta Arena, o sus arrechuras lo hacían ver visiones al Teniente Silva? Estaban en el peñón de los cangrejos, atalaya natural de una playita pedregosa, de aguas quietas, protegida de los vientos del atardecer por un farallón, polvoriento y por varios almacenes de la International Petroleum Company. A sus espaldas, desplegada en abanico, tenían la bahía, con sus dos muelles, la refinería erizada de tubos, escaleras y

Polifonía

torreones metálicos y el desorden del pueblo. ¿Cómo había descubierto el Teniente que Doña Adriana se venía a bañar aquí, en la tarde, cuando el sol se enrojecía y el calor atenuaba un poco? Porque, sí, la nubecita de polvo era ella; el guardia reconocía ahora las formas compactas y el andar cadencioso de la dueña de la fonda (cap. VI, 109).

Lituma no apartaba un instante los ojos de las manos del Coronel Mindreau, pero el resplandor de la luna no llegaba hasta ellas. ¿Tenía el revólver listo para disparar? ¿Amenazaría al Teniente, conminándolo a desdecirse de lo que escribió en el parte? ¿Le descargaría súbitamente dos, tres balazos? ¿Le dispararía a él también? Tal vez había venido sólo a arrestarlos. Tal vez una patrulla de la Policía Aeronáutica estaría rodeándolos mientras el Coronel los entretenía con este diálogo tramposo (cap. VII, 151).

Como vemos el discurso indirecto libre reproduce expresiones y pensamientos de Lituma, ya habíamos dicho que en su papel de Watson este personaje se encuentra más cerca al lector, entonces es lógico que el narrador centre este discurso en la figura de Lituma.

5) El racismo

En esta novela hay una dicotomía entre los cholos y los gringos, entre los pobres y el capitalismo, entre un léxico vulgar y uno estándar. Veamos algunos ejemplos de estos rasgos:

Pero el Coronel Mindreau era un egoísta. ¿Por qué se negaba a ayudarlos? Porque los aviadores se creían unos príncipes de sangre azul. A la Guardia Civil la choleaban y miraban por sobre el hombro (cap. III, 28).

–¿Es una chola? –precisó la muchacha, con ademán impaciente.

A Lituma le pareció que su jefe soltaba una risita.

–Bueno, es una mujer de pueblo. Lo mismo que toda esa gente que estamos viendo, lo mismo que yo –se oyó decir y se sorprendió de la irritación con la que hablaba–. Claro que no es de la misma clase que usted o que el Coronel Mindreau. ¿Eso es lo que quería saber? (cap. VI, 122-123).

–Él no parecía un cholo –dijo Alicia Mindreau, suavizando el tono y como si hablara sola–. Tenía el pelo finito y hasta algo rubio. Y era el muchacho más

Polifonía

educado que he visto nunca. Ni Ricardo, ni siquiera mi papá, son tan educados como era él. Nadie hubiera creído que estuvo en un colegio Fiscal, ni que era del barrio de Castilla. Lo único que tenía de cholo era el nombre ese, Palomino. Y su segundo nombre era todavía peor: Temístocles (cap. VI, 123).

Le viene de él, pensó Lituma. De ese padre que supuestamente odiaba tanto le venía a Alicia Mindreau la manía de cholear y despreciar a los que no eran blancos (cap. VII, 160).

Refiere el Coronel Mindreau en un apartado de la novela que “hay un fondo bestial, en todos. Cultos o incultos, todos. Supongo que más en las clases bajas, entre los cholos. Resentimientos, complejos” (cap. VII, 159). Para él los gringos estarían caracterizados como prácticos y provistos de crudeza, sin sentimentalismos y los cholos serían resentidos, acomplexados, bestias.

6) Discurso amoroso

La función del amor en la novela cambia con los personajes, por ejemplo, Lituma es un personaje que siente que no puede amar, para el Teniente Silva el amor es como una obsesión, para el Coronel Mindreau el amor estaría relacionado con lo incestuoso, para el Teniente Dufó sería algo dentro de las normas sociales, para Palomino Molero el amor rompería las clases sociales y para Alicia Mindreau el amor sería algo puro, incontaminado. Revisemos los pasajes de la novela que dan cuenta de este sentimiento.

Para Lituma el amor está ligado al comercio carnal:

Tengo que ir a visitar a las polillas del Chino Liau. Me estoy ahuesando. (cap. VIII, 175).

Nunca he sentido un amor así, pensó. Ni siquiera esa vez que me enamoré de Meche, la querida de Josefino. (cap. V, 103).

A lo mejor a mí no me ha tocado nacer para sentir lo que es el verdadero amor», pensó. «A lo mejor, por haberme pasado la vida yendo donde las polillas con los inconquistables, se me emputeció el corazón y me volví incapaz de querer a una mujer como el flaquito. (cap. V, 103).

Polifonía

El Teniente Silva le dice a Lituma que no sabe lo que es el amor, porque al guardia le parece algo extraordinario el que Palomino Molero se enrolara de aviador para estar junto a la chica que amaba, para Silva es algo normal y natural:

–Entonces, no sabes lo que es el amor –lo oyó burlarse–. Yo me metería de avionero, de soldado raso, de cura, de recogedor de basura y hasta comería caca si hiciera falta, para estar cerca de mi gordita, Lituma (cap. V, 108).

El amor visto a través de los ojos de Alicia Mindreau está en este párrafo: “Pero eso de enamorarse es asqueroso y lo nuestro no lo era. Era una cosa buena, bonita, más bien” (cap. VI, 133-134), refiere Alicia Mindreau sobre su relación con Palomino Molero que para ella era un “querer”.

El amor visto desde la perspectiva del Coronel Mindreau y referido por su hija estaría ejemplificado en este parlamento:

–Se arrodilla como un perro y me besa los pies –la oyó exclamar, con la voz alterada por uno de esos intempestivos ramalazos de furia–. El amor no tiene fronteras, dice. El mundo no entendería. La sangre llama a la sangre, dice. El amor es el amor, un huayco que arrastra todo. Cuando dice eso, cuando hace esas cosas, cuando llora y me pide perdón, lo odio. Quisiera que le pasaran las peores cosas (cap. VI, 138).

7) Maneras filmicas de ver la realidad

Según Bandenberg et al. (291) las proyecciones imaginarias de Lituma se pueden pensar como maneras filmicas de ver la realidad, es decir, la narración intercala su descripción con las visiones imaginarias de Lituma, si pensamos además estas proyecciones en la imaginación de Lituma como cajas chinas podemos ver que se produciría una especie de montaje entre lo que está ocurriendo, por ejemplo, cuando el Teniente Silva está interrogando a Doña Lupe, el guardia Lituma viene proyectando en su mente escenas entre Palomino Molero y Alicia Mindreau. Veamos algunos ejemplos a lo largo de la novela:

Y, en ese momento, sin distraerse un ápice de las revelaciones de Doña Lupe, Lituma los vio. Ahí estaban, protegiéndose del sol bajo la techumbre de esteras, sentados muy juntos y con los dedos entrelazados, un instante antes de que les cayera encima la desgracia. Él había inclinado su cabeza de rizos negros y cortitos sobre el hombro de la muchacha y, rozándole el oído con los labios, le cantaba, Dos almas que en el mundo, había unido Dios, dos almas

Polifonía

que se amaban, eso éramos tú y yo. Conmovida por la ternura y la delicadeza de la canción, ella tenía los ojos aguados y, para oír mejor el canto o por coquetería, encogía un poco el hombro y fruncía su carita de muchacha enamorada.

No había rastro de antipatía, ni de arrogancia, en esas facciones adolescentes dulcificadas por el amor. Lituma sintió que lo embargaba una desoladora tristeza al divisar, por donde sin duda aparecería y vendría, precedido por el trueno de su motor, entre nubarrones de polvo amarillento, el vehículo de los uniformados. Recorría el caserío de Amotape al promediar el día, y, luego de unos minutos atroces, venía a detenerse a pocos metros de la misma choza sin puerta en la que ahora se encontraban. Por lo menos, en esos dos días que pasó aquí, debió ser muy feliz, pensó (cap. V, 95-96).

Lituma la oía pero, los estaba viendo de nuevo, nítidos, a pesar de las sombras azules que habían envuelto a Amotape. La señora Lupe, de rodillas, lloriqueaba ante el joven frenético y gesticulante, ahí, en la frontera entre la choza y la calle; el viejo miraba con amargura, dolor, despecho, a la desafiante muchacha, que protegía con su cuerpo al flaquito y no lo dejaba avanzar ni hablar a los recién llegados. Estaba viendo que, como ahora, la llegada de los forasteros había borrado de las calles y sepultado en sus casas a los niños y viejos y hasta los perros y cabras de Amotape, temerosos de verse envueltos en un lío (cap. V, 99).

El guardia observaba a la muchacha y trataba de ver, a su lado, a Palomino Molero: Estaban cogidos de la mano, se decían cositas tiernas mirándose embebidos a los ojos. Ella, pestañeando como una mariposa, le susurraba en el oído: Cántame, anda, cántame algo bonito. No, no podía, era imposible imaginárselos así (cap. VI, 116).

Nuevamente tenía en la cabeza las dos imágenes intrusas: el flaquito y Alicia Mindreau. La muchacha, paralizada por la sorpresa, veía cómo lo subían a empujones a una camioneta azul. El motor arrancaba, ruidoso. En el trayecto hacia el pedregal, los avioneros, para halagar a su jefe, apagaban sus puchos en los brazos, el cuello y la cara de Palomino Molero. Al oírlo aullar, lanzaban risotadas, codeándose. «Que sufra, que sufra», tremaba el Teniente Dufó. Y, de repente, besando sus dedos: Te arrepentirás de haber nacido, te lo juro. (cap. VII, 154).

Polifonía

Lituma cerró los ojos. Ahí estaba: abrasándose bajo el sol implacable, en el desierto pedregal, suplicado de los cabellos a las plantas de los pies, rodeado de cabras indiferentes y olisqueantes. Ahorcado, quemado con cigarrillos y con un palo ensartado en el culo. Pobre flaquito (cap. VII, 158).

Esta técnica de la narración permite que Lituma sobre los datos que ha ido recogiendo en la investigación trate de armar el rompecabezas del crimen, es por eso, que en esta manera fílmica de ver la realidad puede imaginar el habla de los personajes, sus acciones, sus motivaciones. A través de esta técnica podemos ver la novela ligada más al mundo de las técnicas cinematográficas. Lituma, como es intuitivo, se convierte en un reconstructor de la historia posible.

¿Quién mató a Palomino Molero? es una lograda incursión en la novela policial. Sus técnicas discursivas, cinematográficas y de construcción del mundo novelístico así lo prueban. Unos años después la novela *Lituma en los Andes* retomaría desde el final de *¿Quién mató a Palomino Molero?* –un final amparado en la organización vertical del mundo castrense: el Teniente Silva y el guardia Lituma serán cambiados de sus puestos como una sanción a su omisión de abandonar las investigaciones del crimen–, y pondrá al guardia Lituma en otro contexto que ya no será el del racismo y el capitalismo, sino el del terrorismo.

Obras citadas

- Badenberg, Nana, Alexander Honold y Susanne Horstmann. “¿Quién mató a Palomino Molero? Vargas Llosa y la novela policial”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año 15, Número 30. 1989. 277-316.
- Cabrera, Rosa María. “La muerte en dos tiempos: *Gringo viejo*, de Carlos Fuentes y *¿Quién mató a Palomino Molero?*, de Mario Vargas Llosa”. *AIH*. Actas X. Centro Virtual Cervantes. 1989. Web.
- Chanove, Oswaldo. “El caso de los espíritus: la última novela de Vargas Llosa”. *El Zorro de Abajo*. Número 5. 1986. 64-65.
- Cornejo Polar, Antonio. “Mario Vargas Llosa: ¿Quién mató a Palomino Molero?”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año 11, Número 24. 1986. 283-284.
- López, Fernando. “El género policial”. *Casa de las Américas*. Año 47, Número 249. 2007. 111-113.

Polifonía

Navarro, Desiderio. "La novela policial y la literatura artística". *Texto Crítico*. Año 6, Número 16-17. 1980. 135-148.

Padura, Leonardo. "Modernidad y postmodernidad: la novela policial en Iberoamérica". *Hispanamérica*. Año 28, Número 84. 1999. 37-50.

Sumalavia, Ricardo. "El género policial: el relato policial clásico y la novela negra". *Diégesis*. Año 1, Número: 1. 2001. 45-50.

Vargas Llosa, Mario. *García Márquez: Historia de un deicidio*. Barcelona: Barral Editores. 1971.

--- *¿Quién mató a Palomino Molero?* (Décimo tercera edición). Barcelona: Seix Barral-Biblioteca Breve. 1992.

--- *Cartas a un joven novelista*. Barcelona: Editorial Planeta. 1997.