

# EL CREADOR ALUSIVO. TESEO EN LOS ANDES

Rafael Pestano Fariña  
Universidad de La Laguna  
[rfarina@ull.edu.es](mailto:rfarina@ull.edu.es)

## RESUMEN

El proceso de recodificación literaria —ilustrado en este artículo a partir del uso que Vargas Llosa hace del mito clásico de Teseo y el Minotauro— solo es interpretable en ciertos niveles de formación y, por tanto, de lectura. El filólogo ha de cubrir el espacio existente entre el lector culto y el lector común. Nuestro objetivo es mostrar que la lectura informada favorece la divulgación de la lectura.

**PALABRAS CLAVE:** recodificación, mito clásico, lectura informada, divulgación.

## ABSTRACT

«The Allusive Creator; Theseus in the Andes». The aim of this paper is to analyze the process of the literary re-codification carried out by Vargas Llosa in his rendering of the Theseus and the Minotaur classic myth. In our opinion, this procedure can only be attained if the reader has a certain academic background. The philologist must fill in the space left between the cultivated and the common reader. Our purpose is to prove that informed reading fosters the spreading of reading itself.

**KEY WORDS:** re-codification, classic myth, informed reading, spreading.

A Fremiot Hernández González.  
Enseñante modélico.  
Solidario colega.

Que un escritor practique la alusividad como procedimiento creador es asunto ampliamente tratado y —creemos— llamativo a los ojos del gran público. Situados en esa perspectiva ya hace años publicamos un artículo al respecto en el que se mostraba la recreación del mito de Teseo por parte de Vargas Llosa<sup>1</sup>. Una intervención posterior en prensa del citado autor —de quien desconocemos si conocía o no nuestro artículo previo— intentaba desvelar el momento de la génesis del proceso creativo aplicado a su novela *Lituma en los Andes*<sup>2</sup>. De modo que Vargas Llosa terminaba por convertirse en el crítico literario o en el hermeneuta que a posteriori se interpretara a sí mismo.





En la novela, *Lituma en los Andes*<sup>3</sup>, que fue el pretexto de nuestro estudio entonces, no aflora el mejor Vargas Llosa. No sería difícil justificarlo pero aquí esa sería una tarea secundaria. Baste ver la escasa recepción crítica de la citada novela en su momento y su limitado número de lectores en relación a otras obras del mismo escritor. Pero lo que sí es destacable es su hábil proceso alusivo. Aun más: la confesión de esa alusión como mecanismo de creación artística es explícita. De hecho, Vargas Llosa en una entrevista concedida a Xavier Moret —recién recibido el premio Planeta correspondiente en la 42ª edición— había declarado que su novela al final “se convirtió en la recreación en un pueblo de los Andes del mito griego de Dionisos, el dios del vino y de la embriaguez. Cuando escribía esta novela leí un libro que relacionaba a Dionisos con un mundo caótico y violento en donde se borra la relación entre el bien y el mal. Esto me dio la idea para entender el retorno a la barbarie que a veces vemos en algunos países que ya creíamos civilizados. Es, pues, la novela una recreación en los Andes del mito de la regresión a lo primitivo<sup>4</sup>”.

Tal posición evidencia que Vargas Llosa intenta controlar —para bien y/o para mal— todas las fases del proceso creativo. Puestas así las cosas coincidimos en un aspecto que hoy deberíamos reivindicar: la lectura es el clásico punto de partida. De modo que la lectura no es solo un placer sino también un obligado punto de paso en la formación. La información que la lectura da abre vías de acceso posteriores a conocimientos y aplicaciones diversas. Por eso —aun por encima de las justificaciones del autor— nos sigue pareciendo válido desvelar nuestra interpretación de su procedimiento alusivo. Ello nos permite acceder a un ejemplo de valioso interés pedagógico. Tanto más porque su soporte son los clásicos. No se sabe qué clásicos; su ensayo no lo dice y en sus intervenciones posteriores no puede precisarlos. Esto es: Vargas Llosa no puede desvelar la exacta naturaleza de su clásico punto de partida. Mejor dicho: sabe que su clásico punto de partida es el contexto general del discurso antiguo relativo a Dionisos y sus implicaciones. Y sabe que su finalidad es aplicarlo a la mimetización de las circunstancias propias de la violencia y el caos andino. Pero se desentiende de la concreción exacta de sus referentes de partida. Porque lo que le interesa es el proceso creativo alusivo.

Centrémonos, por ejemplo, en Teseo y en la desviación que Vargas Llosa ejecuta sobre su diseño clásico. En este punto hemos de ser rotundos: Vargas Llosa no

---

<sup>1</sup> “La codificazione letteraria. La ricreazione del mito di Teseo”, *Aufidus* 29 (1996), pp. 109-120.

<sup>2</sup> Vargas Llosa nos remite al momento en que, convertido en circunstancial espía de su vecino en la biblioteca de Princeton, se encontró con una cita sobre el culto de Dioniso en la antigua Grecia. Ello le llevó a “cambiar de pies a cabeza la novela que estaba escribiendo y a intentar en ella una recreación andina y moderna de aquel mito clásico sobre las fuerzas irracionales y la embriaguez divina”, “Epitafio para una biblioteca”, *El País* (29/vi/1997), p. 13.

<sup>3</sup> Planeta, Barcelona, 1993. Con esta novela Vargas Llosa recibiría el Premio Planeta en su edición de 1993.

<sup>4</sup> Vid. [elpais.com/diario/1993/10/16/cultura/750726009\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1993/10/16/cultura/750726009_850215.html).

sabe a qué Teseo aplica su alquimia. En todo caso, su Teseo parte de un Teseo de argumentación mínima, un héroe de sustrato generalizado, un archisigno de escasos signos. El Teseo de Vargas Llosa —si se nos permite incluir aquí nuestra visión— es “un héroe pragmático, solucionador, un héroe auxiliado por Ariadna, un héroe que abandona, un héroe narigón, un héroe que defeca, un héroe humorístico, un héroe parodiado”. O una parodia del héroe clásico asumido. Un héroe, en cierto modo, ajustado a sus funciones paradigmáticas, pero también un héroe desposeído de sus propios valores. Un héroe que nace por alusión. En consecuencia, un héroe que, tomado en ese segundo plano, se desvía de su sentido originario. No obstante, si el Teseo clásico deviene Timoteo y recalca en los Andes es precisamente porque tal desviación no es absoluta, sino adecuada a la función específica y medida que le corresponde en su nuevo contexto. Aun cuando haya generado una polémica agria y muy intensa respecto a su visión del indigenismo.

Lo que pretendemos decir es obvio: el clásico punto de partida determina el ocasional punto de llegada. La información irradiada del Teseo que tomemos determinará la que finalmente ultimemos en nuestra recreación. Por supuesto, la de Vargas Llosa es perfectamente válida, utilitarista pero válida. Ahora bien, Teseo es mucho más, era mucho más. Los lectores comunes no deberían quedarse exclusivamente con esa referencia de Teseo, tan limitada. Al conocimiento de su diseño clásico se accede mediante los recursos característicos de la información complementaria, la documentación. De modo que podemos utilizar la bibliografía indirecta, pero la figura de Teseo también está al alcance de todos de una manera mucho más inmediata: en la lectura de los textos directamente. En el caso de Teseo véanse por ejemplo las visiones aportadas por Eurípides en *Hipólito* o por Séneca en *Fedra*. La lectura —y representación— de esos textos y de otros semejantes sí que remiten al auténtico y clásico punto de partida. El de los creadores —literarios o no— y el de sus lectores y espectadores —cultos o no—.

Asumida esta perspectiva hemos de decir que la lectura es —no cabe duda— un placer individual de valor indescriptible. Y ha de valorarse tanto más en un ámbito cultural como el nuestro, en el que se hace preciso individualizarse si se quiere sobrevivir. Uno atiende a estas reflexiones cuando se propone leer y asumir las vivencias, la información o la ficción del autor escogido. Pero en ese acto de lectura —que es intransferible en términos absolutos— intervienen innumerables factores precodificados, que pertenecen —por decirlo de algún modo— al acervo literario común y, en consecuencia, a la conciencia cultural general. Por tanto, el lector ha de intentar conocer —y así interpretar— esos valores codificados por la tradición literaria. Es cierto que el lector común no tiene en sus manos en muchos casos los instrumentos que le permitan descodificar la creación literaria en todos sus aspectos. Sin embargo, ésta sí es una función propia del filólogo, que es aquél que se interesa por establecer, interpretar y actualizar los textos que cada cultura aporta. Solo esta función primaria le permitirá cumplir con una de sus facetas más elogiadas pero también olvidada: la divulgación. Ello nos lleva a hablar de diferentes niveles de lectura y, en consecuencia, de diferentes lectores. Y el autor, que es, sin duda, consciente de la capacidad receptiva de sus posibles destinatarios, elige, en función de aquéllos, una codificación literaria determinada.



En esta línea mi propósito no es otro que ejemplificar tal codificación literaria, y el pretexto es precisamente un capítulo incluido en la novela de Vargas Llosa publicada en Barcelona en 1993 bajo el título de *Lituma en los Andes*<sup>5</sup> Me refiero al capítulo VII de la novela citada, y más concretamente al fragmento situado entre las pp. 209-215. En este capítulo se recrea un mito clásico mediante una nueva codificación del paradigma transmitido por la tradición, tal como pretendo mostrarles. Mi intención, pues, no es presentar una valoración general de esta novela. Por el contrario, solo me interesa descifrar un proceso de codificación literaria. Y lo hago por dos razones: 1. por un lado, porque se ilustra así un proceso que es semejante al utilizado en la antigua literatura clásica, ya griega ya latina, esto es: el proceso alusivo, la recreación literaria a partir de un universal ya conocido —en otras palabras: ya codificado—; y 2. por otro, porque esta tarea nos remite a la existencia de dos niveles de lectura diferentes: 2.1. el característico del lector común; y 2.2. el del lector especializado —ya se deba su lectura especializada a un nivel cultural determinado o bien se deba a un interés científico específico, en este caso al filológico—.

Si nos adentramos en la materia que propiamente aquí sometemos a análisis, hemos de decir, en primer término, que el referente de Vargas Llosa en el fragmento citado remite ni más ni menos que a un mito clásico, de inmenso rendimiento literario en la historia cultural de la Antigüedad. Hablo del mito de Teseo y el Minotauro. Como se sabe Teseo fue —junto a Hércules— paradigma del héroe ideal; de ahí que sirviera como recurso expresivo a numerosos escritores, en particular, y a los artistas de todas las épocas en general. Vargas Llosa se sitúa asimismo en la línea de desarrollo de esa tradición. Pero, para comprobarlo, conviene recordar de modo elemental los componentes del citado mito, tal como, por norma general, se entendía en la Antigüedad. Entre las peripecias y heroicidades de Teseo, una de ellas ha pasado a la historia mitográfica prevaleciendo sobre las otras. Me refiero, claro a la que relaciona a Teseo y al Minotauro. Como se sabe, el rey cretense Minos, después de vencer a los atenienses, les había condenado a entregarle cada año siete mozos y otras tantas doncellas que habían de servir de alimento al Minotauro (monstruo<sup>6</sup> mitad-hombre y mitad-toro que vivía encerrado en su célebre laberinto). Teseo quiso redimir a su patria del vergonzoso tributo y se agregó al grupo de las víctimas que la Suerte había designado y partió hacia Creta. Allí su belleza varonil, su aire noble y marcial, enamoraron a Ariadna, la hija del rey Minos. Teseo en un primer momento le promete llevarla consigo a Atenas y convertirla en su esposa si consigue triunfar en su empresa

---

<sup>5</sup> *Vid. supra* [nota 3](#).

<sup>6</sup> Es traído a escena por Vargas Llosa como monstruo en cuanto correlato de las actividades crueles del pishtaco Salcedo. Pero acaso definirle como monstruo sea más el resultado de un prejuicio que de una información adecuada. Al fin y al cabo es una víctima de las actitudes nefandas de Pasífae, su propia madre, del incumplimiento de su padre Minos con los dioses y de la traición de su hermana Ariadna. De modo que su encierro en el laberinto parece más bien un modo de expresar y expiar las culpas ajenas.

y salir sano y salvo del laberinto en que se encontraba el Minotauro. Ariadna le ilustró con sus consejos y le prestó su ayuda, que, como ustedes saben, se concretó en facilitarle un ovillo de hilo mediante el cual pudiera guiar sus pasos por los oscuros corredores de aquella inextricable mansión. Por supuesto, el ovillo no es sino un modo muy concreto de ilustrar la supeditación amorosa de Ariadna respecto al héroe extranjero. Teseo consigue así dar muerte al Minotauro y, gracias al ovillo de hilo, sale del laberinto. En consecuencia, y aparentemente fiel a lo prometido, Teseo se embarca con Ariadna hacia Atenas, pero, con el pretexto de descansar, Teseo hace una escala previa en la isla de Naxos y allí, cuando Ariadna dormía plácida e ingenuamente en la arena de la playa, la abandona e incumple así su promesa. El motivo ha sido, como les decía, ampliamente explotado por distintas manifestaciones artísticas. Una proyección más se da en el capítulo VII de esta novela de Vargas Llosa. Veamos cómo se recrea aquí el mito, veamos cómo se recodifica.

El contexto en el que Vargas Llosa recrea la acción es Quenka, un humilde pueblo andino. De ahí a la importancia de Atenas y Creta en la Antigüedad media un abismo. Salvada esta notable variación, veamos cuáles son las coincidencias. En primer término, en Quenka el equivalente al Minotauro es un pishtaco, un espíritu o fantasma maligno, o “un entenado del diablo”, que, en palabras de Vargas Llosa, “*se aparecía en las noches, en los caminos ...*” y que viene a ser caracterizado con una silueta monumental, envuelta en un poncho volador. El tal pishtaco surge, en cierto modo, como alma en pena a partir de la muerte de un proveedor que se despeña con su camioncito por un cerro. El pishtaco toma, pues, en la superstición popular el mismo nombre que el del proveedor Salcedo. En todo caso, el tal pishtaco con sus apariciones fantasmales sobrecoge y aterroriza a sus víctimas hasta el punto de que quedan completamente paralizadas por el pánico. Después las transporta a su guarida, que es —como lo era para el Minotauro— también una gruta de pasadizos helados y en tinieblas. Allí trinchaba a sus víctimas, las devoraba e incluso realizaba máscaras con sus pieles y polvos de hipnotizar con sus huesos machacados. La actividad del Minotauro y el pishtaco en el interior de sus laberintos es semejante, si bien no idéntica. Además, en un momento determinado el pishtaco exige a los pobladores de Quenka que le entreguen jóvenes muchachas como rehenes cada cierto tiempo. El pueblo, reunido “en cabildo”, como allí se dice, acordó obedecerle. Se rememora así el débito anual de Atenas con el rey Minos (las siete doncellas y los siete jóvenes que debían ser enviados cada año a las fauces del Minotauro). No obstante, en el caso del pishtaco los rehenes son solo doncellas y, además, cumplen con las funciones de cocineras y en algunos casos con las propias de una “chulilla de pishtaco”. El Minotauro de Quenka, esto es, el pishtaco Salcedo, se configura, por tanto, aunque con ligeras variaciones, con el mismo carácter monstruoso<sup>7</sup> que de su parangón clásico transmite la tradición.

---

<sup>7</sup> Véase nota [anterior](#).



La solución a estos males, como ustedes pueden suponer, proviene —como en época clásica— del exterior. Quiero decir que el héroe que resuelve el drama del pishtaco es foráneo. En la época clásica Teseo, un ateniense, resolvía en Creta un drama ateniense. La tierra de la expiación es ajena. En la novela de Vargas Llosa, su equivalente ocasional, Timoteo, foráneo, acude a Quenka a eliminar al pishtaco, pero resuelve el drama de la propia Quenka. Ahí reside la variación respecto al referente clásico: el extranjero Timoteo expía aquí la maldición y el temor supersticioso de la tierra que visita. Pero, en todo caso, lo que aquí nos importa especialmente es que en este momento de la recreación del mito también aquí reaparece Teseo. Bajo el nombre de Timoteo. Y también resurge Ariadna, que aquí, en Vargas Llosa, se llamará Adriana. El eco de los referentes clásicos se proyecta en el tiempo y viaja hasta este espacio andino a partir del recurso de la evocación fonética de estos nombres, lo que, sin duda, favorece al que interpreta, y eso no le pasa desapercibido a Vargas Llosa.

Teseo y Ariadna se actualizan, por tanto, en Timoteo y Adriana. Pero el paralelismo con sus moldes clásicos no queda ahí, sino que, por el contrario, se acentúa cuando comprobamos otras cuestiones. Ariadna, la heroína cretense, era hija del rey Minos. Adriana, su correlato en la novela de Vargas Llosa, asume un estatuto social semejante en su propio contexto, dado que su padre es “el principal de Quenka”; su reino no es Creta, pero sí que “arrendaba tres de sus chacritas y trabajaba dos, era dueño del almacén, pulpería, botica y taller de herramientas, y del molino”, donde todos acudían a moler los granos. Cabe pensar que en un pueblo como Quenka solo éste podría ser el equivalente al reino de Minos. Por su parte, Teseo —aquí transformado en Timoteo— aparece caracterizado como un hombre decidido y bien plantado, pero narigón.

El sarcasmo de Vargas Llosa le permitirá adecuar la acción del mito clásico a la acción que se desarrolla en Quenka respecto al pishtaco. Y todo es cuestión de narices. Me explico. Tal como Teseo solicitaba la ayuda de Ariadna, así Timoteo solicitará la de Adriana. En concreto, cuando Timoteo se propone entrar definitivamente en el laberinto, aparte de un preparado —compuesto por un diente de ajo, una pizca de sal, un pedazo de pan seco, una bolita de caca de burro— solicita “que, antes de entrar a la gruta, una virgen le orine a la altura de su corazón”. Extraña propuesta de sumisión al poder femenino o si se quiere a la superstición, que resultaría difícilmente aplicable en el diseño del Teseo clásico. Adriana, resuelta, se ofrece a ayudarlo y le orina; pero la joven concibe, además, una estratagema que ha de permitirle a Timoteo volver a salir del laberinto. No será un ovillo de hilo la solución al intrincado laberinto; lo que Adriana hará será prepararle un chupe espeso, bien picante, con ají verde. El preparado tenía la virtud de vencer el más terrible estreñimiento y provocar así diarreas continuas. De este modo, Timoteo, o el Teseo recodificado, entra en la cueva una vez que toma una olla entera de aquel milagroso purgante. Las consecuencias son lógicas y muy utilitarias, de modo que, mientras se adentraba en el laberinto, cada cierto tiempo “se bajaba el pantalón, se acuclillaba y ponía un mojoncito”. Y así señalaba el camino que habría de rehacer. Como cabe intuir Timoteo triunfa sobre el pishtaco, lo decapita y libera a sus circunstanciales rehenes y prisioneras. Timoteo y sus liberadas salen del laberinto



guiados por el olfato que atesoraban las notables narices del héroe. Como les decía antes: todo era cuestión de narices. Si bien en el mito clásico Teseo abandona a Ariadna, en la versión de Vargas Llosa, por lo que se deduce del desarrollo posterior de la novela, también Timoteo termina por desaparecer sin que se sepa exactamente por qué. En todo caso, la función que cumple Timoteo es semejante a la que paradigmáticamente le atribuye la Antigüedad a su correlato originario —salvada, claro, la comprensible y valiosa variación—.

Cuando se constatan estas similitudes y estas variaciones uno reconoce la alusividad, la recreación. La codificación literaria de Vargas Llosa se actualiza en un valor nuevo a partir de un universal conocido. Esto es, el que escribe conoce una historia codificada en unos parámetros formales y temáticos determinados; al desvirtuarla —es decir: al desviarse, sin desviarse— crea su propia interpretación del mito. La diferencia respecto a la época clásica estriba en el carácter del público: el público romano que recibía la obra literaria por lo general pertenecía a un círculo social culto, y ello implicaba que, en un caso semejante, conociera previamente el mito; en consecuencia, el público romano era capaz de valorar el proceso alusivo, la recreación; si aclaramos aún más el panorama, conocía el producto literario en sus dos momentos (el de partida y el de llegada). Por concretar hasta un último extremo: era capaz de valorar la fortuna y la oportunidad de la nueva versión del mito. Incluso en el mismo ámbito de la oralidad, toda vez que el mito de Teseo y el Minotauro tuvo una extensa difusión y formaba parte del inconsciente colectivo. En cambio, el público que hoy en día recibe *Lituma en los Andes* no es, a mi juicio, tan homogéneo. De hecho creo que podemos distinguir en la virtualidad de la recepción a distintos colectivos de decodificadores: 1. por un lado, distinguiríamos a los miembros del jurado del premio Planeta<sup>8</sup> al que concurría la novela y de donde surgiría su primera edición —la verdad es que creo que es obra escrita con ese fin—; el escritor peruano cuenta a favor con la preparación y experiencia hermenéutica de los miembros de este jurado en el momento en que escribe; cabe suponer que comparte con ellos un código preestablecido por el conocimiento de la tradición literaria; por tanto, ellos son los destinatarios inicialmente previstos; dicho de otro modo: él es consciente de que el jurado ha de valorar su peculiar variación sobre el mito de Teseo; 2. por otro, aparece el público culto que —sin pertenecer al círculo del jurado— en gran medida, si conoce a los clásicos, ha de saber interpretar también el proceso de recreación de Vargas Llosa; y 3. en fin, ha de distinguirse al público restante, que seguramente constituirá la gran mayoría y ciertamente no ha de percibir la recreación del mito,

---

<sup>8</sup> El Premio Planeta es el paradigma de los premios literarios de interés comercial en España. El éxito —comercial o no— de Vargas Llosa es palpable no solo desde la continua edición de su obra, sino también por la consecución de distintos premios literarios, entre otros los siguientes: Biblioteca Breve (1963), Rómulo Gallegos (1967), Príncipe de Asturias de las Letras (1986), Cervantes (1994), Nobel de Literatura (2010) y Antonio de Sancha (2013).

sino que, por el contrario, tan solo atribuirá la historia de Timoteo, el pishtaco y Adriana, a Vargas Llosa y ni mucho menos la interpretará a partir del mito de Teseo y el Minotauro. Lo que, en definitiva, hace Vargas Llosa es aproximadamente lo mismo que hacía el escritor griego y romano de época clásica. Seamos más claros. En la Antigüedad clásica grecolatina el código literario preestablecido se daba en dos niveles: 1. en el retórico, en la medida en que forma y contenido estaban sujetos a principios estilísticos relativamente rigurosos; y 2. en el de la recreación literaria, en la medida en que, de acuerdo a la naturaleza culta del público receptor, se compartían unos referentes comunes y sobre ellos se ejercía —y se valoraba— la variación. Y la conciencia de ese código literario actualmente sigue vigente. Los valores preestablecidos o preconocidos pueden así ser recodificados al codificarse nuevas versiones. Y así este especial proceso permite la creación de nuevas obras literarias, así como el flujo e interdependencia entre los distintos géneros; en definitiva, posibilita la comunicación en el círculo literario de la Antigüedad, en nuestro círculo, entre ambos, y entre ambos con los posteriores. Y esto es necesariamente así, porque la recreación (o recodificación de un universal ya existente) implica también compartir los valores de los referentes formales y temáticos que figuran en su origen.

Puestas así las cosas, cabe añadir a estas conclusiones finales que la codificación de nuevas versiones enriquece a las manifestaciones literarias. Baste comprobar cómo Teseo —mito universal— pasa a los Andes mediante la recreación de Vargas Llosa, que singulariza así las vivencias de Timoteo en aquel lugar. La formulación de Vargas Llosa se sustenta en el conocimiento previo del mito paradigmático; pero, a partir de ahí, recodifica, recrea, recontextualiza. Mantiene las constantes elementales, pero introduce ciertas modificaciones. En todo caso, la función literaria que atribuye a Timoteo en su contexto coincide con la de Teseo en el suyo: un héroe externo, dotado de arrojo y valor, apoyado por una mujer valerosa e ingeniosa, desafía los temores insalvables de la superstición local y finalmente triunfa.

El mito reactualizado aquí por Vargas Llosa alcanza contextos culturales distintos, y ello se debe justamente a la asunción y aceptación de la recodificación artística tanto por su parte como por sus lectores específicos. Se toma como base un universal conocido y se recrea mediante la variación de sus componentes, sin que se pierda, no obstante, el horizonte común de expectativas, la sustancia común, el sustrato que es compartido por la tradición literaria. Y es el conocimiento de ese sustrato común lo que permite al lector culto acceder a un nivel de lectura superior, lo que permite, en otras palabras, descodificar y comprender, en su mayor medida, el particular proceso de creación literaria aquí estudiado, que se sustenta precisamente en recrear lo ya creado, salvada, claro, la necesaria adaptación a las particularidades de cada obra. Es esta actitud compartida y cómplice la que permite entender cuál ha sido el método que ha permitido crear la particular historia de Timoteo, Adriana y el pishtaco, y es así cómo se explica el paso de los valores implícitos en el paradigma griego y romano del mito a la variación que Vargas Llosa ha situado en los Andes de Perú.

El hilo del discurso me ha traído hasta aquí y ha de llevarme, de nuevo, hasta el comienzo de este artículo. Este proceso de codificación, que ha sido ilustrado aquí con la recreación del mito de Teseo y el Minotauro por Vargas Llosa, solo es





interpretable en ciertos niveles de formación y, por tanto, de lectura. El especialista, el filólogo, insoslayablemente ha de interpretar, entre otras, estas cuestiones; ha de descodificar, en este caso. Y de ese modo ha de salvar la distancia que separa a los distintos niveles de lectura, esto es: ha de cubrir el espacio existente entre el lector común y el lector culto que antes citábamos, lo que, en consecuencia, implicará el aumento progresivo de los destinatarios preferentemente previstos por el autor en el desarrollo de su obra. Y esa labor de mediación, de divulgación, consiste en intentar conocer y enseñar, con todos los instrumentos a su alcance, el código literario, su uso y sus modificaciones en cada época, en cada género, en cada autor, en cada obra. De ese modo la comunicación cultural mejorará. Y quede claro, en fin, que este código literario solo se mantiene y se enriquece mediante la lectura crítica, que ha de ser, en toda cultura que se precie, un valor siempre en alza. Por tanto, no ha de olvidarse que es labor esencial del estudioso la de animar a los demás a la lectura y la de cualificar, con los medios propios de su formación, esa lectura. En otras palabras: es la lectura informada la que favorece la divulgación de la lectura.



