ESTUDIOS PÚBLICOS

Nº 122

OTOÑO

2011

Mario Vargas Llosa

Arturo Fontaine

Jorge Edwards

Javier Cercas

Óscar Hahn

Silvia Hopenhayn

Guadalupe Nettel

Juan Antonio Masoliver R.

Rodrigo Fresán

Fernando Iwasaki

Christopher Domínguez Michael

Antonio Muñoz Molina

Santiago Gamboa

Álvaro Enrigue

Francesca Denegri

Carlos Franz

Gonzalo Contreras

Edmundo Paz Soldán

Alicia Borinsky

Horacio Castellanos Moya

Juan Gabriel Vásquez

Alberto Fuguet

Héctor Soto

José Miguel Oviedo

Carlos Peña

Ignacio Echevarría

J. Ernesto Ayala-Dip

Iván Thays

Eloy Urroz

David Gallagher

Efraín Kristal

Jorge Volpi

Alonso Cueto

ESTUDIOS PÚBLICOS

Nº 122 otoño 2011

ESTUDIOS PÚBLICOS

editada por el Centro de Estudios Públicos (www.cepchile.cl)

Director Responsable Arturo Fontaine

Comité Editorial Enrique Barros, Harald Beyer, Sebastián Edwards,
Cristián Eyzaguirre, Juan Andrés Fontaine, David Gallagher,
Juan Pablo Illanes, Felipe Larraín, Lucas Sierra, Rodrigo Vergara

Secretaria de Redacción María Teresa Miranda H.

Secretaria Ejecutiva Ana María Folch V.

Estudios Públicos, revista de humanidades y ciencias sociales, es una publicación académica y multidisciplinaria. Aparece trimestralmente en forma impresa y electrónica (ISSN 0716-1115; ISSN 0718-3089). Los trabajos publicados han sido previamente aceptados por especialistas mediante un proceso de arbitraje ciego. Los artículos son responsabilidad de sus autores y no reflejan necesariamente la opinión de los editores ni del Centro de Estudios Públicos.

Toda colaboración debe ceñirse a las normas de *Estudios Públicos* que se indican al final de la revista. Las contribuciones, así como todo comentario y correspondencia, deben dirigirse a: *Estudios Públicos*, Monseñor Sótero Sanz 162, C. Postal 7500011 Providencia, Santiago, Chile. Teléfono: 328-2417. Fax: 328-2440.

© Centro de Estudios Públicos.

Toda reproducción total o parcial de los artículos está prohibida sin la debida autorización del Centro de Estudios Públicos.

Ediciones impresa y electrónica de *Estudios Públicos*

En la edición impresa sólo se publican trabajos en castellano. Los resúmenes de los artículos se incluyen en castellano y en inglés.

En el sitio de internet del Cep, www.cepchile.cl, aparte de los trabajos en castellano publicados en *Estudios Públicos* se incluyen también las versiones en inglés de algunos trabajos, así como los sumarios de todos los números anteriores e índices por autores y temas.

Print and online editions of *Estudios Públicos*

In the print edition of *Estudios Públicos*, papers and documents are published only in Spanish, and abstracts both in Spanish and English. The online edition of *Estudios Públicos* is published on CEP's web site, www.cepchile.cl, which includes all the papers in Spanish, as well as the contents of previous editions, and author and subject indexes. The English versions of a number of papers and documents are also available in the online edition.

Indexación

Estudios Públicos está, entre otros índices, en *Clase* (Universidad Nacional Autónoma de México); *Handbook of Latin American Studies* (Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos); *HAPI* (Universidad de California, Los Angeles); *International Political Science Abstracts* (International Political Science Association); *PAIS International in Print* (OCLC).

Suscripciones

Pedidos directos al CEP. Monseñor Sótero Sanz 162. Santiago, Chile.

Teléfono: 328-2400. Fax: 328-2440 (Formulario de suscripción en última página.)

ISSN 0716-1115 edición impresa; ISSN 0718-3089 edición en línea.

Composición: Pedro Sepúlveda; *diagramación:* David Parra

Impreso en *Andros Productora Gráfica*.

Hecho en Chile / Printed in Chile, 2011.

ESTUDIOS PÚBLICOS

REVISTA DE HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES

Nº 122 otoño 2011

ÍNDICE

	PRÓLOGO	
<i>Arturo Fontaine</i>	Vargas Llosa en 31 voces	5
<i>Jorge Edwards</i>	Comienzos franceses	15
<i>Javier Cercas</i>	Una memoria: Mario Vargas Llosa y la vocación de escritor	25
<i>Óscar Hahn</i>	<i>La ciudad y los perros</i> : Testimonio de una lectura y otros sucesos colaterales	46
<i>Silvia Hopenhayn</i>	El pupitre del escritor	63
<i>Guadalupe Nettel</i>	El hombre en cautiverio: Modelos de masculinidad en <i>Los cachorros</i> y <i>La ciudad y los perros</i>	78
<i>Juan Antonio Masoliver</i>	El día de la mariposa	96
<i>Rodrigo Fresán</i>	Hablando solo en La Catedral, o diario con notas al pie para la teoría y la práctica de una relectura de ya saben cuál libro	114
<i>Fernando Iwasaki</i>	Historia secreta de una orgía: Las primeras novelas de Mario Vargas Llosa	138
<i>Ch. Domínguez Michael</i>	Vargas Llosa como crítico literario: The road to Macondo	157
<i>Antonio Muñoz Molina</i>	Un manifiesto narrativo	164
<i>Santiago Gamboa</i>	Vargas Llosa: El maestro de los escritores	172
<i>Álvaro Enrigue</i>	Notas sobre una herencia	190
<i>Francesca Denegri</i>	La tentación fáustica en la <i>Tía Julia y el escribidor</i>	199
<i>Carlos Franz</i>	Liberal antes de saberlo	219

<i>Gonzalo Contreras</i>	Acerca de <i>Cartas a un joven novelista</i> de Mario Vargas Llosa: Algunos apuntes	241
<i>Edmundo Paz Soldán</i>	El discurso apocalíptico en <i>La guerra del fin del mundo</i>	260
<i>Alicia Borinsky</i>	Mario Vargas Llosa: Intersticios de la historia	278
<i>Horacio Castellanos M.</i>	Tres distintos maytas y un solo Vargas Llosa	297
<i>Juan Gabriel Vásquez</i>	Inventario de recuerdos ficticios	317
<i>Alberto Fuguet</i>	Las mentiras de la verdad y el periodismo como autodestrucción	334
<i>Héctor Soto</i>	Escritor y periodista: La doble militancia de Vargas Llosa	352
<i>José Miguel Oviedo</i>	Vargas Llosa, testigo del mundo	373
<i>Carlos Peña</i>	Vargas Llosa, el político	392
<i>Ignacio Echevarría</i>	Ficción y novela en el pensamiento literario de Mario Vargas Llosa: Notas para un posible debate	423
<i>J. Ernesto Ayala-Dip</i>	Vargas Llosa o el vértigo de la forma	448
<i>Iván Thays</i>	Poder, pene, erección, castración y machismo en la obra de Mario Vargas Llosa	467
<i>Eloy Urroz</i>	<i>El sueño del celta</i> o el arte de la denuncia	489
<i>David Gallagher</i>	El misterioso irlandés	513
<i>Efraín Kristal</i>	De la utopía a la reconciliación en las últimas novelas de Mario Vargas Llosa	534
<i>Jorge Volpi</i>	Breve relación del siglo de oro: El caballero de Vargas Llosa y la cofradía de la explosión	553
<i>Alonso Cueto</i>	Las novelas de Mario Vargas Llosa: Una teología del poder	568
Documento		
<i>David Gallagher</i>	La fecunda aventura	589
Abstracts		598

VARGAS LLOSA EN 31 VOCES

París, 1962. Vargas Llosa a los veintitantos, saliendo de un programa de radio, en París, con una novela de Robbe Grillet que acaba de despedazar. El “Nouveau Roman” es el último grito de la moda en los círculos intelectuales del momento. La literatura es lenguaje y puro lenguaje. El peruano se las juega en esos tiempos con pasión por Tolstoi y contra Dostoievski, por Flaubert y Faulkner contra Proust, por los westerns contra Bergman o Fellini. Tiene a la vista en su biblioteca las obras completas de Lenin. Impresiona su independencia, la fuerza de sus convicciones. “La literatura es lenguaje”, dice a Carlos Barral, “se hace con palabras, pero también es otra cosa”. Qué era esa “otra cosa” se verá poco después cuando aparezca *La ciudad y los perros* (1963). Cuenta Jorge Edwards.

Arica, 1963. Por una casualidad, un poeta lee esa novela y la incorpora al programa de su curso en la Universidad de Arica. El entusiasmo de los alumnos es tal que organizan un viaje a Lima para conocer los lugares de la novela y, de ser posible, acostarse con la mismísima “Pies Dorados”. Queda el testimonio de esa lectura primeriza

ARTURO FONTAINE. Director del Centro de Estudios Públicos, profesor del Departamento de Filosofía de la Universidad de Chile, ensayista y escritor. Autor de las novelas *La vida doble* (Alfaguara 2010, Premio Las Américas 2011), *Cuando éramos inmortales* (Alfaguara) y *Oír su voz* (reeditada por Alfaguara), y de los libros de poesía *Nueva York* (Editorial Universitaria), *Poemas hablados* (Francisco Zegers Editor), *Tu nombre en vano* (Editorial Universitaria) y *Mis ojos x tus ojos* (Editorial Andrés Bello).

de la novela, de su impacto brutal en los jóvenes y, con lúcida sencillez, se muestra también cómo superponiendo voces en un mismo párrafo Vargas Llosa logra sugerir la sensación de simultaneidad propia de la experiencia inmediata y vencer la linealidad de la escritura. Cuenta Óscar Hahn.

México, 1972. Ha aparecido el ensayo *García Márquez: Historia de un deicidio* (1971) dedicado a *Cien años de soledad*. Es “el primer libro de crítica literaria que leí. Era yo adolescente y al espectáculo fabuloso ofrecido por *Cien años de soledad*, le siguió, por ventura, el descubrimiento de ese tratado [...]. Aquella doble experiencia [...] fue tan decisiva que me predispuso para convertirme, más tarde, en crítico literario”. Pese a que no le convence la tesis de Vargas Llosa por encontrar que se aplica a casi toda novela, el hecho es que ella despertó su vocación crítica. Es Christopher Domínguez.

Granada, 1975. Un estudiante de historia lee *La orgía perpetua* (1975): “Flaubert visto a través de Vargas Llosa fue [...] el ejemplo que quise seguir cuando por fin emprendí la escritura de una novela”. Es Antonio Muñoz Molina.

Caracas, 1977. Un muchacho argentino lee *Conversación en La Catedral* (1969). La relee en Barcelona en 1999, a raíz de una conversación con Juan Cruz, y de nuevo el 2011. “Es una novela firmemente enclavada, imposible de mover, luminoso agujero negro y centrífugo”, escribe. Con todo, se atreve a mover una coma en la famosa primera frase de la novela. “Desde la puerta de La Crónica Santiago mira la Avenida Tacna, sin amor”. “Yo habría quitado”, dice, “la coma de antes del “...sin amor” para colocarla después de La Crónica [...]”. Es Rodrigo Fresán.

Gerona, 1978. Un joven de menos de veinte lee *La ciudad y los perros*. Luego otras dos y a continuación otras tres del mismo autor. “Para mí”, escribe, “Vargas Llosa no es un escritor bueno o malo, sino una parte de mi biografía”. Es Javier Cercas.

Bogotá, 1979. Un muchacho de catorce años partiendo de vacaciones decide llevarse *La tía Julia y el escribidor* (1977). “La tía Julia ejemplifica muy bien por qué los escritores de mi generación, y sin duda los más jóvenes, eligieron a Vargas Llosa como maestro”. El ensayo se propone mostrarnos sin pérdida de tiempo y con precisa seguridad cada uno de esos por qué. Es Santiago Gamboa.

Coincide Álvaro Enrigue: “Es, sin embargo, uno de sus libros menos celebrados el que me parece que ha terminado por ser el más influyente en las generaciones de autores más jóvenes de la región. Lo que me cimbró de *La tía Julia y el escribidor* la primera vez que la leí —a caballo muy pasado—, fue su condición visionaria [...]. Es la novela que ejemplifica un cambio cuántico en la percepción regional sobre cómo se narra y qué vale la pena de ser narrado”.

Comentando esta misma novela, Francesca Denegri plantea que “Es la tía Julia quien en verdad representa, más allá de su primera conquista seria, el cómplice clave para emprender el acto de parricidio simbólico que se erige como paso requerido para la metamorfosis de ‘Marito’/‘Varguitas’ en el gran maestro Vargas Llosa, metamorfosis que, propongo, es la que constituye el corpus del discurso novelesco”.

Iván Thays, en cambio, sostiene que en el plano de la ficción Vargas Llosa una y otra vez enfrenta a la imagen del padre. Pero “aunque en sus novelas el enfrentamiento contra el poder es perceptible, interesante, y nos conduce necesariamente al tema del padre, creo que en la novela en la que Mario Vargas Llosa logra al fin, de forma contundente y lúcida, derrotar en la ficción a su padre es en [...] la extraordinaria novela *La fiesta del chivo* (2000)”.

La definición de la personalidad masculina, su íntima relación con la violencia, el sexo y la cuestión del padre son, sin duda, asuntos capitales en la obra de Vargas Llosa y están en primer plano desde un comienzo. Recorriendo *Los jefes* (1957) *La ciudad y los perros* y *Los cachorros* (1967), Silvia Hopenhayn escribe: “En Vargas Llosa, el empuje semántico a representar el dolor en su constitución más íntima, convierte a la lengua en un azote sincero”. La violencia comienza con el lenguaje. Pero “el escritor peruano hizo del maltrato en el decir un decir de los malos tratos”.

Y Guadalupe Nettel escribe: “En ningún escritor del *boom* se pueden observar los usos y costumbres de la masculinidad en nuestro continente con la claridad con que se describen en la obra de Vargas Llosa”. La Iglesia y el Ejército aparecen en su “sátira social” como las dos grandes instituciones responsables de inculcar un modelo de masculinidad que deforma la personalidad. En *La ciudad y los perros* y *Los cachorros* la sexualidad es absorbida por una “tendencia uniformizante [...] (no es casual que los cadetes vayan con la misma prostituta y se enamoren de la misma mujer)”.

Vargas Llosa “no nos introduce a los personajes, habla de ellos como si nos fuesen familiares, como si también nosotros formásemos parte de ese mundo”, dice Juan Antonio Masoliver, quien prefirió analizar *Los cachorros* en sí mismo y aislado de los demás libros. “No los describe físicamente. Carecen también de mundo interior. Carecen de verdaderos intereses. Sólo nos interesan sus actos y sus palabras que percibimos simultáneamente. Hay una evocación por parte del autor, pero no la hay en sus personajes”. Las citas que intercala y comenta Masoliver muestran a Vargas Llosa desplegando todo su virtuosismo, elasticidad y velocidad a la hora de emplear el estilo libre indirecto, que será una de sus técnicas preferidas en *Conversación en La Catedral*.

“¿Qué tienen ambas novelas (*La ciudad y los perros* y *La casa verde*, 1966) que nos continúan seduciendo a pesar del fin de la guerra fría, del fiasco de la revolución cubana y de la devaluación de la literatura comprometida?”, se pregunta Fernando Iwasaki. A explorar ese interrogante dedica su ensayo.

El asombro que causó *Conversación en La Catedral* todavía no cesa. Son muchos los que, de un modo u otro, aluden a esta novela descomunal en esta colección de ensayos. Me pareció interesante incorporar un comentario escrito por David Gallagher cuando la novela acababa de aparecer y publicado en octubre de 1970 en la revista *Marcha*, que dirigía Emir Rodríguez Monegal. “Si la vida de los personajes equivale a un esfuerzo sólo a veces exitoso de descifrar signos ambiguos que se elucidarán por completo mucho más tarde, igual será la experiencia del lector mientras lee. Obligado a desenmadejar la compleja estructura del libro, éste está obligado a participar en los acontecimientos laberínticos que la novela describe tanto como participan en ellos los personajes”. La inteligente lectura que hace Gallagher de la estructura de la novela da una idea de su originalidad y de lo que fue su certera impresión en ese primer momento. “¿Qué más hay en *Conversación en La Catedral* que no esté insinuado en su estructura misma?” Posteriormente, Gallagher escribirá la crítica del *TLS*.

“*La ciudad y los perros*, *La casa verde* y *Conversación en La Catedral* [...] no representan la ideología que su autor profesaba públicamente, cuando las escribió y publicó”. Comentando esas tres novelas más *Pantaleón y las visitadoras* (1973) y *La tía Julia y el escribidor*, que les siguen, Carlos Franz cree que se nos plantea un *imago mundi* de tipo pluralista, relativizado y liberal. La intuición del artista se adelantó

a los conceptos del ensayista. Cuando el escritor lee a Berlin, a Popper, a Hayek recupera y articula lo que su imaginación literaria ya había entrevisto. “Es la consecuencia que cabe pedirle a un artista: que sus ideas sigan a su mirada”.

En su ensayo *Cartas a un joven novelista* (1997) Vargas Llosa presenta, por así decir, la caja de herramientas de que dispone un novelista. El hincapié está puesto en los recursos técnicos del oficio que el autor va ejemplificando. Gonzalo Contreras celebra, por ejemplo, la forma “espacial” a través de la cual distingue la narración en primera persona de la narración en tercera. “La primera persona se encuentra en la novela y el narrador en tercera persona fuera de ella [...]”. Pero el libro también hace algunos planteamientos teóricos, por ejemplo, acerca de la necesidad de la escritura como síntoma de que se es un escritor, y acerca de la relación entre el autor y sus ficciones, donde lo ficticio representa esa otra vida no vivida, “la de los sueños y las ficciones”. Contreras objetará ambas tesis.

Con *La guerra del fin del mundo* (1981) Vargas Llosa retoma el “aliento épico” de sus primeras novelas, dice Edmundo Paz Soldán, quien examina el “registro visionario” de esta obra en el contexto de los discursos apocalípticos contemporáneos, que para algunos comenzarían en los ochenta con películas como “Terminator”. Al interior de la cosmovisión apocalíptica del Consejero “el martirio vivido en la tierra tiene como contraparte el entusiasmo con el que se espera el reino nuevo”. Pero la República para lograr vencer “debe mirar el mundo como el Consejero y sus yagunzos”, es decir, termina comportándose como se espera de la “Bestia”.

“Mayta es un clandestino completo”, dice Alicia Borinsky. Lo es tanto por sus actividades políticas revolucionarias como por su homosexualismo. Sin embargo, en un segundo momento, en una vuelta de tuerca, el homosexualismo resulta haber sido una ficción del narrador investigador. Mayta, el ex guerrillero desengañado y envejecido, dedicado a vender helados para sustentar a su familia, se nos aparece como un homofóbico. La mutación en *La historia de Mayta* (1984) es radical: “Todo es cancelado en esta obra: los programas políticos desembocan en engaños delictivos y la sexualidad es filtrada por la óptica del asco”. Borinsky entretiene su lectura comentando *La tía Julia y el escribidor*, *Lituma en los Andes* (1993) y *El sueño del celta* (2010).

También Horacio Castellanos Moya se ocupa de Mayta. Apoyándose en una conferencia dada por Vargas Llosa en la Universidad de Syracuse y publicada en inglés, pone a prueba la interpretación que el autor hace de esta controvertida novela. Castellanos Moya ve en ella una crítica política a la izquierda revolucionaria y, a la vez, una historia que muestra la fuerza de la ficción, se mofa de “la verdad histórica” y nos hace vivir por dentro el proceso de construcción de una novela. “El cierre magistral” que desmiente la homosexualidad de Mayta cierra esa “estructura de matriuskas, en la que cada nivel de ficción es encapsulado en un nivel de ficción más grande, hasta que todas las muñecas son desparramadas de un golpe en el suelo”.

“Lo que sigue es un inventario (más o menos razonado)”, explica Juan Gabriel Vásquez, “de esos momentos que ocupan mi memoria con el mismo derecho que los que yo he vivido”. Elige fragmentos de *La ciudad y los perros*, *La casa verde*, *La guerra del fin del mundo* y *La Historia de Mayta*. Diría que todos ellos son momentos cruciales, que se graban a fuego. Vásquez los recorta y los comenta.

A los quince años comienza a trabajar como reportero de la sección policial del periódico *La Crónica*. “Fue su padre quien lo llevó allí”, cuenta José Miguel Oviedo. El padre era el representante en Lima de una agencia internacional de noticias. Aunque Vargas Llosa se apartó de esa vida de reportero porque vio en ella un peligro para su vocación de escritor, no cabe duda de que la experiencia resultó fundamental. Y en realidad nunca dejó el trabajo periodístico manteniéndose activo hasta hoy a través de columnas de opinión y reportajes. Durante la década de los ochenta por medio de su labor de columnista Vargas Llosa se transforma en un pensador liberal de primer orden. Desde allí salta a la política y es candidato presidencial. Su libro de memorias *El pez en el agua* (1993) recoge esa experiencia alternándola con la de los años de infancia y temprana juventud. Y aunque fue derrotado en 1990, las ideas que planteó tan ardiente y persuasivamente en su campaña cambiaron el clima de opinión en materias de políticas económicas en el Perú. En ese sentido, su campaña marcó un antes y un después para su país.

A juicio de Alberto Fuguet, más allá del rechazo de Vargas Llosa a la vida disipada, bohemia y frustrante de los periodistas que conoció en su juventud, el alma del periodismo está siempre o casi siempre adentro de sus novelas. “Dejó la redacción de un tabloide”, escribe, “pero nunca dejó de usar la estructura madre del periodismo como co-

lumna vertebral de casi todas sus novelas”. “La mejor de sus novelas”, afirma, “no es estrictamente una novela (*El pez en el agua*), insisto que sus mejores libros son aquellos donde menos inventó [...]”.

Jorge Volpi es de la misma opinión. Parodiando un castellano estilo Edad de Oro para contar la historia del *boom* y la posición de Vargas Llosa dentro de él, afirma que *El pez en el agua*, sus memorias políticas y familiares” es en “opinión de este cronista el mejor de sus libros [...]”.

El Vargas Llosa “de las novelas es un hombre lleno de dudas; el de los ensayos, una mente curiosa comprometida en sucesivas búsquedas; el de las columnas, un observador, un investigador, un provocador, un converso que, aparte de combinar historias ajenas con experiencias propias, opina, contextualiza, enjuicia, exalta o condena [...]”, afirma Héctor Soto comentando el periodismo del escritor. El punto fuerte de sus artículos es, dice, su capacidad “de convertir hasta el más árido debate de ideas en un cuento”.

José Miguel Oviedo destaca el valor de libros como *Diario de Irak* (2004) e *Israel/Palestina: Paz o guerra santa* (2006) donde vemos a Vargas Llosa trabajando el género del reportaje. Y también comenta sus principios fundamentales: “apoyo al modelo neoliberal en economía”, “defensa del sistema democrático”, “rechazo frontal del nacionalismo”, “reafirmación de la sociedad multicultural” y “lucha contra el fanatismo”.

De las ideas de Vargas Llosa se ocupa asimismo Carlos Peña, quien más que examinar las diferencias entre el Vargas Llosa pro Cuba y el posterior, quiere subrayar, más bien, elementos de continuidad en el núcleo central del pensamiento de un escritor que siempre entendió la literatura como “una forma de insurrección permanente”. Raymond Aron, Jean Francois Revel, Karl Popper e Isaiah Berlin (no Hayek, en cambio) les darían a sus intuiciones primeras un contexto conceptual en el que pueden encontrar fundamentos, lo que le permite reconocerse como liberal.

A partir, sobre todo, del libro de ensayos *La verdad de las mentiras* (1990 y 2002) Ignacio Echevarría hace una indagación pormenorizada acerca de los conceptos de ficción y novela que desarrolla Vargas Llosa. Esto, tanto en sus reflexiones teóricas, en su crítica literaria como en su praxis como novelista, en particular, en *La tía Julia y el escribidor*: “Sin duda una de las novelas más felices del autor, en más de un

sentido”. Echevarría encuentra dificultades en la tesis de “la verdad de las mentiras” y sugiere que mucha novela moderna huye de la ficción y apela al rótulo de “novela” con “el solo objeto de suspender el principio de verificabilidad”. Comenta uno de los prólogos de Vargas Llosa en el que encuentra una clave de su visión del desafío de la literatura: “En la esquizofrenia novelística de nuestro tiempo [...] se diría que a los mejores les toca la tarea de crear, renovar, explorar y, a menudo, aburrir; y a los otros —los peores— mantener vivo el viejo designio del género: hechizar, encantar, entretener. Se cuentan con los dedos de una mano los novelistas de nuestro tiempo que han sido capaces, como Faulkner o García Márquez, de reconstruir la unidad de la ficción en obras que sean a la vez grandes creaciones estilísticas y mundos hirvientes de vida y aventura, de pensamiento y de pasión”.

“El cielo crítico” de Vargas Llosa se expresa, entre otras cosas, en su capacidad para “destripar todo organismo narrativo que se ponga a tiro de su interés”, escribe Ernesto Ayala-Dip. “Vargas Llosa”, por ejemplo, en sus *Cartas a un joven novelista*, enfatiza la necesidad de que la novela cree la ilusión de “autonomía respecto al mundo real en que se halle quien la lee. El poder de persuasión de una novela es mayor cuanto más independiente y soberana nos parece [...]”. Ayala-Dip se interesa en la reflexión que hace el escritor sobre el oficio. Comenta un párrafo de *La tentación de lo imposible* (2002): “Con frecuencia nos asegura que él [Victor Hugo] es apenas el obediente escribano de una historia anterior a la novela, cierta como la vida y verdadera como la misma verdad, que lo precede, lo anula y lo trasciende, a él, simple intermediario, mero copista de lo real. ¡Qué cuentanazo! En verdad, él es el astuto hacedor [...]”. El ensayo examina la “carpintería narrativa” de *El paraíso en la otra esquina* (2003), la “brujería” que permite al autor transmutar dos vidas reales y construir a partir de ellas “seres de ficción y metáforas imborrables”. Luego se aboca a las *Travesuras de la niña mala* (2006), donde a su juicio Vargas Llosa logra “uno de los caracteres más inolvidables de todos los que ha creado”.

El sueño del celta tiene dos fallas, en opinión de Eloy Urroz. La primera es “el empobrecimiento de la imaginación a favor del enriquecimiento de la historia y documentación fidedignas”. La segunda es que la novela se construye “helecoidalmente, en una suerte de movimiento en espiral que vuelve, de ramalazo, una y otra vez, a pasajes ya conocidos por el lector”. El apasionamiento con que se lee la primera sección

se va desvaneciendo hasta llegar a la tercera sección, “Irlanda”, porque “ya sabemos, comas más o comas menos, lo que entonces pasó y lo que esos acontecimientos provocaron en el destino final del protagonista”.

Por su parte, David Gallagher pone el foco en la humanidad del protagonista: “nunca antes había diseñado él un personaje tan complejo, tan proteico como lo es su Casement. Además, si en algún momento Vargas Llosa podría haber criticado esa complejidad, por no decir esa doblez, en esta novela la complejidad es recogida con compasión, y la doblez como un arduo desafío que el sufrido y querido protagonista está obligado a vivir”.

Tras examinar las cuatro últimas novelas de Vargas Llosa, *La fiesta del chivo*, *El paraíso en la otra esquina*, *Travesuras de la niña mala* y *El sueño del celta*, Efraín Kristal concluye que representan una actitud nueva en el escritor, más melancólica, pero más indulgente. Las cuatro “comparten”, dice, “el sentimiento de que las fuentes de la insatisfacción humana no se resolverán ni con la rebelión ni con la fantasía, son novelas cuyo tema central es la reconciliación humana, son novelas con añoranzas espirituales, y con una frágil apertura hacia el amor”.

Cierra este volumen Alonso Cueto, quien recorre una amplia gama de novelas —desde *La ciudad y los perros* hasta *El sueño del celta*—. “El poder”, escribe, “ocupa un lugar sagrado en la obra de Vargas Llosa. Es el centro en torno al cual convergen las voluntades y limitaciones de sus personajes. Estos ostentan, transgreden o evaden el poder o hacen todo ello al mismo tiempo [...] es la fuente esencial de su universo narrativo, la fuente sagrada en torno a la cual convergen sus habitantes”. Cueto vincula esto con la pasión por la libertad, que marcan la vida y la literatura del escritor: “Exploración de la violencia y del deseo, de la violencia del deseo, y del deseo de la violencia, la obra de Vargas Llosa es por eso mismo una exploración de los límites de la libertad”.

Convidé a los escritores, críticos y académicos que aquí escriben a hacer “no un panegírico” de Mario Vargas Llosa, “sino que a discutir su obra (o alguna parte o giro de ella), sus fortalezas y debilidades, con honestidad intelectual. Hay plena libertad para abordar ya sea un libro”, decía, “la relación entre dos o más libros o, en general, un aspecto de su obra”. De allí que a veces la misma novela sea abordada por más de uno de ellos.

Agradezco especialmente a Ana María Folch V., sin cuya entusiasta colaboración este número especial estaría todavía en ver Paidós.

Dejo aquí este prólogo que quiso abrir el apetito y tentar a leer lo que sigue.

Arturo Fontaine

www.cepchile.cl

COMIENZOS FRANCESES

Jorge Edwards

Jorge Edwards rememora en este artículo tanto las circunstancias en que conoció a Mario Vargas Llosa en la primavera de 1962 en París, como sus posteriores encuentros y conversaciones. Se refiere aquí al joven Mario y a sus preferencias literarias; a porqué éste admiraba a Flaubert, por ejemplo, y no así a Dostoievski. También recuerda la pasión que sentía por *Residencia en la tierra*, de Neruda, y su conocimiento de poetas como Rubén Darío y Francisco de Quevedo entre muchos otros, que el joven escritor peruano citaba además de memoria. De su personalidad intelectual, Jorge Edwards se refiere a los dos rasgos que a él siempre más le impresionaron de Vargas Llosa: su originalidad e independencia de pensamiento, y su extraordinaria capacidad de lectura y entusiasmo con los libros, lo que —a juicio de Edwards—, sólo se puede afirmar de poca gente y muy pocos escritores.

JORGE EDWARDS (Santiago, 1931). Miembro de número de la Academia Chilena de la Lengua. Premio Nacional de Literatura (1999) y Premio Cervantes de Literatura (1999). Sus novelas más recientes son *La casa de Dostoievsky* (Planeta, 2008), *El inútil de la familia* (Alfaguara, 2004) y *El sueño de la historia* (Tusquets, 2000). Actualmente es embajador de Chile en Francia. Jedwardsv@entelchile.net.

Estudios Públicos, 122 (otoño 2011).

Llegué a París con toda la familia, en compañía de la abnegada Anita Riquelme, chillaneja que se quedaría en París por el resto de su vida, en los primeros días de mayo de 1962, hace muy poco menos de medio siglo, en posesión de un flamante nombramiento de canciller del Servicio Exterior en la embajada de Chile en Francia y en la embajada en formación en Bruselas ante las Comunidades Europeas. Me recibí mayo frío, siempre nublado, ventoso, y un París en que estaba de moda el estructuralismo en la teoría literaria y la novela del “nouveau roman”: autores y pensadores como Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Claude Simon, Roland Barthes, Michel Foucault. Jean Supervielle, hijo del poeta Jules Supervielle, miembro de la ilustre cofradía de los poetas franceses del Uruguay, y su mujer chilena, Beatriz, fueron nuestros primeros guías y primeros introductores en la vida de París. Al cabo de un par de meses, Jean me invitó a participar en un programa que formaba parte de las transmisiones de la radio francesa en lengua española: la literatura al día o algún otro título no más imaginativo. Para animarme a ir a la radio, me habló de Carlos Semprún Maura, hermano de Jorge; de un señor Eltit, de origen marroquí; del imprevisible y movedido Ricardo Paseyro, y de un joven peruano que, según Jean, era excesivamente sistemático, pero que lo leía todo. Me entregó un libro para que lo llevara leído al programa, no sé si *La celosía*, de Robbe-Grillet, y llegué ya de noche a los estudios de la ORTF, que se encontraban entonces en la rue François Premier. Los miembros de la tertulia desmenuzamos el libro sin demasiado entusiasmo, con evidente distancia frente a la estética minuciosa del “nouveau roman”, cobramos nuestro cheque de cincuenta francos nuevos de la época, y nos fuimos después al café de la esquina. Tuve la inmediata impresión de que el programa, la parte interesante de la discusión, comenzaba ahí, cuando los micrófonos ya se habían cerrado. Por algún motivo, salió a relucir el tema de la novela rusa y de Tolstoi y Dostoievski. El joven peruano, a quien ya me habían presentado como Mario Vargas Llosa y que era todavía un perfecto desconocido, hizo una apasionada defensa de León Tolstoi. Dostoievski le parecía un autor demasiado subjetivista, un narrador de sus demonios personales, de sus fantasmas particulares, no de grandes bloques de realidad objetiva, externa, en los que la construcción del autor se colocaba en franca oposición a la creación divina. Era una teoría arriesgada, y me saqué la chaqueta, me recogí las mangas de la camisa y me puse a escuchar con suma atención, con un punto de incredulidad, con bastante sorpresa, por

momentos con entusiasmo. Era una teoría, la de Vargas Llosa, de lector apasionado, de artista que devoraba la obra ajena y la fagocitaba. Carlos Sempérn, a todo esto, lanzaba a la mesa con fuerza sus argumentos a favor de Dostoievski, el de *Crimen y castigo*, el de *Los endemoniados*, y me parece que inicié, por mi parte, una más bien tímida defensa de ambos autores, de Tolstoi y de Dostoievski, en una muestra quizá de hibridismo, de espíritu de conciliación, algo que por aquellos años era más bien mirado en menos.

Hubo en ese final de primavera muchos programas, lecturas de novelas que nos abrumaban, apasionadas discusiones después de que los micrófonos se habían cerrado. Vargas Llosa recurrió a detallados argumentos para explicarnos su preferencia por las novelas de caballería, en especial por *Tirante el blanco*, del valenciano Joanot Martorell, en desmedro del *Quijote*, novela que reflejaba de algún modo, en alguna parte, en alguna vuelta del espíritu bromista del autor, la tara del subjetivismo desvergonzado. Al joven Mario le interesaba la novela como sólida arquitectura, no como corriente musical más o menos deshuesada; como sustitución y oposición a la realidad real, no como sombra del humo en un espejo, para citar a nuestro inevitable Augusto D'Halmar. Marcel Proust, en consecuencia, no era santo de su especial devoción, y la prosa de Gustave Flaubert alcanzaba para él, en cambio, la consistencia del mármol. Recuerdo que leí un ejemplar de Ediciones Garnier de propiedad suya de *La educación sentimental*, y ahora, con la mala conciencia del que no devuelve los libros, he vuelto a encontrar en mis estanterías ese volumen amarillento, desencuadernado, profusamente subrayado y anotado en los márgenes, con observaciones de Vargas Llosa y algunas que son mías. “Hay hombres, escribe Flaubert, y Vargas Llosa subraya, que son como puentes. Uno atraviesa por ellos y más tarde los olvida.” Escribo lejos de mi biblioteca, pero extraer las citas, los subrayados, los comentarios, las exclamaciones provocadas por esa lectura, podría producir un ensayo válido por sí mismo.

El joven Vargas Llosa era un lector extraordinario, de memoria privilegiada, que le sacaba el meollo a los libros y pasaba de inmediato a otro tema. Recordar sus lecturas de entonces —algunas de ellas, por lo menos—, podría convertirse en un ejercicio interesante. Ya había leído a Flaubert entero, a Honorato de Balzac, a Alejandro Dumas. También había leído con delirante entusiasmo, con exclamaciones que se repetían, que rebotaban en las calles desiertas, las novelas principa-

les de William Faulkner. El tema de Faulkner era una de sus pasiones notorias, y ahora me parece que influía en la composición de sus textos, en los saltos temporales, en los conatos de monólogo interior, en las inserciones no anunciadas de la memoria. Había una continua presencia del pasado en el presente, incluso de varios pasados, y la visión de los personajes tendía a ser un mosaico polifónico. Por eso mismo, en sus primeras novelas ya se movían masas de personajes contra escenarios abigarrados, exóticos, diferentes.

Sólo he anotado en forma rápida algunas lecturas del primer Vargas Llosa. No recuerdo de aquellos años el interés por el ensayismo político, ni, desde luego, por el ensayismo liberal —el de Karl Popper, el de Isaiah Berlin, entre otros—, que vino años más tarde. Ya era un apasionado de los relatos de Juan Carlos Onetti y empezaba a conocer la obra de Jorge Luis Borges y de Julio Cortázar. Supongo que había leído en Madrid a Pío Baroja, a Pérez Galdós, a Ramón Pérez de Ayala y Camilo José Cela. Y eran años en que descubríamos, gracias a traducciones de la editorial Seix Barral, la obra del brasileño Guimarães Rosa. Me gustaría agregar algún detalle sobre las lecturas de Mario de poesía. Creo que leí alguna vez un poema suyo en ediciones escasas e ilustradas, pero la memoria no me permite afirmar nada, ni a favor ni en contra. He leído páginas escritas en verso de Vargas Llosa en alguna época y en alguna parte (quizá en Colombia), y lo digo sólo para dar fe, no para otra cosa. Pues bien, el Mario de nuestros primeros años en París, que a veces me daba la impresión de estar recién llegado de Madrid, que hablaba de un Perú casi fantasmal, de una Lima onírica, era un lector apasionado de *Residencia en la tierra*, de Pablo Neruda. Conocía poemas de memoria o casi de memoria, como *Entrada en la madera*, *Barcarola*, *Tango del viudo* (“Maligna, ya habrás hallado la carta, / ya me habrás llamado perro e hijo de perra...”). De las prosas intercaladas en las dos partes del libro, era capaz de citar algunos párrafos a gritos: “Niña de pie pequeño y gran cigarro, hija del rey...”. También citaba con fruición, con intenso placer, con ojos encendidos, los comienzos de algunos cuentos de Borges. Era amante de *Trilce* y de *Poemas humanos* de César Vallejo, y a veces citaba con entusiasmo *Piedra de sol*, de Octavio Paz. Conocía bien a Jean-Arthur Rimbaud y a Charles Baudelaire, sin duda, pero a veces daba una sorpresa: citaba, por ejemplo, de memoria, en largas tiradas, a Rubén Darío, o a don Francisco de Quevedo. No recuerdo, en cambio, haberle notado el menor entusiasmo por poetas

de la generación española de 1927, por Vicente Huidobro, por argentinos y colombianos modernos. Conocía bien, en cambio, a peruanos de diferentes épocas y estilos, desde José María Eguren hasta Martín Adán, César Moro, Emilio Adolfo Westphalen. Entre los contemporáneos, admiraba a Carlos Germán Belli y fue la primera persona que me dio a conocer su poesía. Mi impresión inicial fue la de un gongorista limeño, de estos días, de alguna manera popular callejero, que convertía las angustias, las ansiedades, las hambres del día a día, sin excluir sus humillaciones, en materia poética.

Puedo decir que hasta ahora me sorprenden algunos aspectos del Mario Vargas Llosa lector: su curiosidad permanente, su atención constante, su capacidad inagotable de entusiasmo. Descubre escritores a cada rato y nos comunica la alegría, la extensión, la profundidad del descubrimiento. Con lo cual nos contagia, nos obliga a seguirlo. A veces descubre con retraso, o redescubre, algo que uno había leído mucho antes. Un clásico de Thomas Mann, por ejemplo, o *La Divina Comedia*, o la *Fábula de Polifemo y Galatea*. En esos casos, sin proponérselo, nos hace sentir que la anterior lectura nuestra había sido superficial, insuficiente. Nos crea la repentina y hasta obsesiva obligación de releer al Dante, a Góngora, de buscar de nuevo una edición de *La montaña mágica*. Para mí, la búsqueda de una edición de la gran novela en algún idioma accesible fue divertida, estimulante, pero confieso que todavía me espera en el velador, donde el turno podría ser largo. Son, claro está, reacciones de lectores auténticos, inveterados, dominados por el *vice impuni*. Sentiremos siempre que una primera lectura no ha bastado, que algo se nos ha escapado, que hemos pasado por escenas, por situaciones, por desenlaces, sin poner la necesaria atención, que tendremos que pasar de nuevo por ellas. Jorge Luis Borges, al topar con temas herméticos, cabalísticos, se encontró con la tesis de que el universo entero es un libro, y de que ese libro, a lo mejor, es de origen divino. La lectura, en consecuencia, nos lleva por caminos ignotos, por laberintos, por despeñaderos. Descubrir la pasión de los libros, contraer su adicción, es encontrarse con un destino, quizá con *el* destino, un punto fascinante y hasta peligroso de la experiencia personal.

Una lectura que olvido, y que quizá debería recordar, es la de Joseph Conrad. Tradujo en los años setenta, para la editorial de Mario Muchnik, *El agente secreto*, y me parece que Mario conocía de memoria la historia de Winnie Verloc y de su inmutable, esclavizado, peligro-

so marido. Pero el personaje que entusiasmaba a Mario, si no recuerdo mal, era el del profesor anarquista envuelto en un chaleco de dinamita y que envolvía con la mano un botón que habría permitido volar a todo el que se acercara, un precursor de las autobombas del terrorismo actual. Por caminos tortuosos, propios de la literatura, la lectura de Conrad, y en especial la del *Corazón de las tinieblas*, le dio a Vargas Llosa, después de años y décadas, el tema de su novela última. De la novela de un polaco que escribía en inglés, leída por gente como Jorge Luis Borges o Mario Vargas Llosa, podía salir la historia sombría de un celta del siglo pasado.

Lo que ocurría es que Vargas Llosa, desde su ángulo particular, se sentía dueño de la literatura universal. La podía utilizar para sí mismo, con plena libertad, como Borges usaba al obispo Berkeley y a Stevenson, como Julio Cortázar utilizaba a Laurence Sterne. Era una de las condiciones nuevas de la literatura latinoamericana a partir de los años cincuenta. Por eso, en algún momento, Borges dijo que “los europeos, ahora, somos nosotros”. Habría que definir con precisión ese “nosotros” borgeano. ¿Nosotros, los argentinos? Me parece que él no hablaba de los argentinos en general sino de tres o cuatro amigos: Victoria y Silvina Ocampo, Bioy Casares, Pepe Bianco y un corto etcétera. Es decir, el núcleo de lectores sudamericanos de acá y de cualquier otra parte. Conrad, en otras palabras, era nuestro, como el autor de las *Mil y una noches*, como Shakespeare, como el vasto libro del universo, el de los cabalistas y el de las correspondencias de Charles Baudelaire.

Encontrarse con la literatura universal era descubrir la ciudad, conocer el mundo, vislumbrar lo que se encontraba detrás de las cosas. Si esto ocurría en París, la sensación de novedad, de epifanía (en el sentido joyceano del término), de apertura de la mente, era completa. Me acuerdo de algún domingo en el que caminamos desde el Parque del Luxemburgo hasta la Bastilla y más allá de la Bastilla. De una fiesta de Año Nuevo en un pequeño departamento de Montmartre donde había un mono en una jaula que saltaba y chillaba, frente a nuestros cantos y nuestros bailes, con ojos como linternas de color rojo. De un acto en la sala de la *Mutualité* donde Mario, juvenil, serio, compuesto, habló en tonos encendidos, revolucionarios, junto a Jean-Paul Sartre y a Simone de Beauvoir. Era, en esos años, lector apasionado de Sartre. Además, tenía en su departamento una colección completa de las obras de Lenin, pero no me consta que las leyera. Y su entusiasmo por el

Flaubert de *La educación sentimental*, de *Madame Bovary*, de los *Tres cuentos*, lo llevaba ya por caminos que se volverían políticamente incorrectos. Todo me indicaba ya, antes de conocer su primera novela, que era un narrador de la ciudad, de las aglomeraciones humanas, de sus laberintos y sus misterios. Se asombraba de la densidad cultural de París, de la historia encerrada en cada piedra, en cada esquina. Los personajes brotaban a cada paso, en una forma en que la ficción podía confundirse con la realidad. Cuando aporreaba su vieja máquina de escribir tarde en la noche, solía escuchar los escobazos de advertencia que propinaba desde el departamento de abajo la viuda del actor Gérard Phillipe, uno de los grandes ídolos del teatro y del cine de esa época.

En ese pequeño departamento de la rue de Tournon, en la época de Julia Urquidi, la “tía Julia” de una de sus novelas, alojó en un diván una señora enjuta, que llegaba de Cuba y hacía comentarios del régimen cubano con cierta irritación no del todo disimulada. Fuimos a una función del *Galileo* de Bertolt Brecht, en compañía de Pilar y Julia y de la señora enjuta, de evidente nacionalidad rioplatense, llegada de Cuba. En un aparte, Mario me dijo con ojos encandilados, con voz de asombro, que era “la mamá del Che Guevara”. Cualquier otra madre de alto gobernante latinoamericano estaría alojada en el Hotel George V, a un costado de los Campos Elíseos, pero ella... Así eran los tiempos, así eran las cosas. La señora Serna de Guevara siguió viaje a Buenos Aires, fue detenida y sufrió molestias a su ingreso, y poco después falleció. Eran los tiempos en que el Che abandonaba sus tareas de dirigente de la economía de la Isla e iniciaba su periplo de guerrillero en el África. Su madre nunca dijo demasiado, pero demostraba un desencanto, una molestia, que no podíamos definir con exactitud.

Yo solía llegar al departamento de la rue de Tournon, en las cercanías del edificio del Senado y de los jardines del Luxemburgo, cuando Mario ponía fin a su larga jornada de escritura de lo que sería *La casa verde*. Íbamos con frecuencia al Polydor, un bistró barato de la calle Monsieur le Prince, y después buscábamos alguna película. Supe más tarde que uno de los clientes habituales del Polydor había sido el James Joyce de los años del *Ulises* y de su legendaria editora Sylvia Beach. A Mario, por sobre todas las cosas, le gustaban las películas norteamericanas del Oeste. Puedo nombrar a dos de sus favoritas más seguras: *Álamo* y *A la hora señalada*. Le hablé en una ocasión de *Fresas salvajes*, de Ingmar Bergman, o de *8 y medio* de Federico Fellini, que acababan

de salir en esos días, y puso una cara de notorio disgusto. ¿Subjetivismo, sueños inútiles, onirismo desfasado, demonios excesivamente personales, no dotados de la necesaria densidad real, como los de Fiodor Dostoievski? Puede ser. El caso es que su entusiasmo por determinadas escenas del Oeste, por las horas de suspenso que precedían a los tiroteos finales, por las cargas de la caballería piel roja, lo hacía dar gritos en las calles del Barrio Latino de noche. Después partía a la carrera al edificio de la ORTF y nunca dejaba de protestar contra sus miserables “trabajos alimenticios”, que le robaban tiempo y lo colocaban en situaciones que consideraba indecorosas.

El joven Vargas Llosa era aficionado a la pintura y más bien indiferente a la música. Lo invité a una audición en la Ópera Cómica del “Pelleas et Melisande”, de Claude-Achille Debussy, y tuve que despertarlo varias veces para que sus ronquidos no incomodaran a los vecinos. En cambio, hacía frecuentes comentarios de pintura, que ahora no recuerdo con precisión. Al cabo de los años, con un voluntarismo muy suyo, se hizo de una educación musical, así como se autoenseñó la lengua y la literatura inglesas. En esos mismos años hacíamos excursiones literarias dominicales en compañía de la familia. En alguna ocasión me llevó al Hospital de Rouen, donde el doctor Flaubert, el padre del novelista, había ejercido su profesión de cirujano, y al sitio de las afueras (Croisset) donde el autor contemplaba los fanales de los barcos de pesca en el río nocturno y calculaba las horas. En cambio, conseguí arrastrarlo hasta Illiers, señalado en los letreros de los caminos de Normandía como el “Combray de Marcel Proust”, y ahí nos sucedieron aventuras literarias bastante cómicas que he contado en otra parte. El anciano doctor encargado de la casa de la tía Léonie, que había sido amigo del hermano médico de Proust y que empezaba a perder la memoria, había mandado las célebres cortinas bordadas a la tintorería y se habían deshecho. Nunca deben ir a la tintorería, le advirtió, con severidad, a la empleada de la casa, y ésta le respondió: Es que usted, doctor, me ordenó enviarlas. El doctor se dio un golpe en la frente. ¡Ah, dijo, se me olvidó! Una empleada de hoy, menos sumisa, no habría cumplido el encargo, lo cual demuestra que la igualdad social, tan criticada por la burguesía francesa de hoy, la que vota por el Frente Nacional, tiene indudables ventajas. Al final de nuestra visita apareció un señor de aspecto distinguido, de abrigo con vuelta de terciopelo negro, acompañado de una señora enojada, de pelo blanco, y declaró que era el presidente

de la Sociedad de Amigos de Chateaubriand. La obra de Marcel Proust, anunció con algo de ostentación, con no poca insolencia, no le interesaba nada, pero le habían comentado que la sociedad correspondiente funcionaba muy bien, y había decidido viajar a observarla. Miró a los dos jóvenes sudamericanos y a sus familias con cierta sorpresa, y contó que tenía un sobrino en la remota e inverosímil ciudad de Valparaíso. Leí las *Memorias de Ultratumba* muchas décadas más tarde, pero nunca me olvidé del presidente de la Sociedad de Amigos del memorialista. Tenía la vestimenta y la apariencia más perfectas para su cargo, y no se daba cuenta de que el libro monumental de Proust, con sus peripecias de la memoria involuntaria, con su búsqueda del pasado, era un desarrollo superior de las de *Ultratumba*, aparte de un probable homenaje. Pero así de desatentos son los funcionarios de las fundaciones, de las sociedades, de las academias.

En esta etapa, a estas alturas, me gustaría resumir los dos rasgos que siempre me impresionaron más en la personalidad intelectual del joven Mario Vargas Llosa. El primero es su originalidad, su pensamiento independiente, su sorprendente indiferencia frente a las modas, nota que se destacaba con especial fuerza en la capital por antonomasia de las modas estéticas, intelectuales, del pensamiento político. Uno tenía la impresión, al menos, de que Mario no se dejaba influir por nada. Seguía su camino sin mirar para los lados, sin detenerse en manierismos, en malabarismos. Si lo apasionaba un novelista como Gustave Flaubert, lo leía en profundidad y seguía sus lecciones, sus orientaciones fundamentales, sin preocuparse demasiado de estar al día. Recuerdo una conversación suya con Carlos Barral, creo que en el café Deux Magots, en los grandes tiempos de la Editorial Seix Barral de Barcelona. Carlos, siguiendo quizá la moda del estructuralismo y del “nouveau roman”, dijo que la novela era puro lenguaje y nada más que lenguaje. Entendí el sentido en que lo afirmaba el editor y poeta, pero me quedé pensativo, sin una idea suficientemente clara. En otras palabras, dudé y no terminé de llegar a una conclusión segura. Mario, en cambio, guardó silencio durante pocos segundos y en seguida arremetió. No, Carlos, dijo, no estoy en absoluto de acuerdo: la literatura es lenguaje, se hace con palabras, pero también es otra cosa. La idea del lenguaje puro, autónomo, de la construcción de artefactos verbales, había llevado a excesos a lo Robbe-Grillet, desprovistos de desarrollo, de suspenso, de elementos de sorpresa. Cuando se publicó poco después *La ciudad y los perros*,

novela descubierta, premiada y apoyada a fondo por la editorial de Carlos, uno de los elementos nuevos, sorprendentes, originales de la obra era, precisamente, que recurría a la acción novelesca, a la trama, incluso al suspenso. Carlos Barral mencionó alguna vez la relación de ese libro con *Don Segundo Sombra*, de Ricardo Güiraldes. La comparación no me convence demasiado. El texto de Mario era de conspiración, de intriga, de ambiciones y traiciones, en el mundo cerrado de una escuela paramilitar. Acabo de saber que el Colegio Leoncio Prado le rindió un homenaje con motivo del Premio Nobel de Literatura. Es el cierre de un ciclo: un gesto, después de todo, de nobleza.

El otro rasgo que me asombró desde el comienzo en el joven Vargas Llosa, como ya lo dije antes, y que me llama la atención hasta ahora, después de un pelo menos que cincuenta años, es su extraordinaria capacidad de lectura. La independencia crítica que mencioné antes se mezcla, se confunde y podríamos decir que se potencia con esta notable condición lectora. He conocido buenos lectores en mi vida, pero tengo la impresión de que Mario se encuentra en la primera fila: en la de Jorge Luis Borges, la de Anthony Burgess (quien me explicó un día que los apellidos Borges y Burgess eran exactamente lo mismo), la de tres o cuatro personas más. Mario ha mantenido su capacidad de entusiasmo con los libros en forma intacta, y esto sólo se puede afirmar de poca gente y de muy pocos escritores. Doy un ejemplo final: Flaubert le permitió escribir muchas de sus novelas, además de *La orgía perpetua*, uno de los libros suyos que más me gustan (aparte de que me trae un intenso recuerdo de nuestra excursión dominical a Croisset), y Joseph Conrad, de fascinante manera, está entreverado, escondido a medias, en las páginas de *El sueño del celta*. Es, en buenas cuentas, una síntesis de la vida de escritor que iniciaba en aquellos años ya remotos: leer y escribir como justificación última de la existencia. □

UNA MEMORIA: MARIO VARGAS LLOSA Y LA VOCACIÓN DE ESCRITOR

Javier Cercas

Este artículo aborda algunos aspectos del tema de la vocación literaria en la vida y la obra de Mario Vargas Llosa, fundamentalmente: su idea de la vocación como pasión excluyente y del escritor a la vez como rebelde radical y como esclavo de su vocación. Para ello, Javier Cercas examina o alude a determinados textos de Vargas Llosa que tienen ese tema como eje central, sobre todo algunos ensayos recogidos en el primer volumen de *Contra viento y marea*, el estudio sobre Flaubert y *Madame Bovary*, *La orgía perpetua*, la novela *La tía Julia y el escribidor* y el libro de memorias *El pez en el agua*. Cercas explora estos textos bajo el prisma de la influencia que la idea de la vocación de escritor de Vargas Llosa tuvo en su propia vocación de escritor.

JAVIER CERCAS nació en Ibahernando (Cáceres, España) en 1962. Profesor de literatura española en la Universidad de Gerona y colaborador habitual del diario *El País*. Es autor de las novelas *El inquilino* (1989), *El vientre de la ballena* (1998), *Soldados de Salamina* (2001, por la que obtuvo, entre otros, los premios Salambó, Crítica de Chile, Ciutat de Barcelona, y cuya versión cinematográfica, dirigida por David Trueba, se estrenó en 2003), *La velocidad de la luz* (2005, Athens International Prize for Literature y Premio Fernando Lara) y *Anatomía de un instante* (2009, Premio Nacional de Narrativa 2010 y Premio Mondello); de los libros *Una buena temporada* (1998, recopilación de sus artículos), *Relatos reales* (2000, recopilación de sus crónicas) y *La verdad de Agamenón: Crónicas, artículos y un cuento* (2006) y de varias obras de ensayos y traducciones. Entre otros galardones ha recibido, además, dos por el conjunto de su obra: el Premio Salone Internazionale del Libro de Torino y el Prix Juan Moner, en Francia. Jose.mena@udg.edu.

Estudios Públicos, 122 (otoño 2011).

1

Desde que hace unos meses Arturo Fontaine me escribió para pedirme un artículo sobre Mario Vargas Llosa, he estado inquieto: releía novelas, relatos, artículos, ensayos, dramas y páginas autobiográficas de Vargas Llosa, pero no daba con el tema sobre el que escribir, ni con la forma y el tono adecuados. A menudo me sentía más o menos como el propio Vargas Llosa cuando, a finales de 1963, viviendo ya en París, después de haber publicado *La ciudad y los perros* y de saber que era ya un escritor de verdad mientras todavía estaba escribiendo *La casa verde*, se pone a escribir una reseña de *La piel de serpiente*, la novela de Luis Loayza: según cuenta él mismo, cada vez que se sienta ante la máquina de escribir “un malestar difuso e incontrolable me paraliza o me dicta siempre las mismas frases triviales y, en lugar de un juicio sincero sobre el libro, el papel se llena de cobardes, elusivas oscuridades retóricas”. La razón de este desasosiego es doble: por un lado, Loayza es amigo de Vargas Llosa; por otro, *La piel de serpiente* es, para Vargas Llosa, un libro íntimo, en la medida en que recrea, ficcionalizándola, su propia vida insatisfactoria de joven provinciano que, en la Lima de los años cincuenta, aún no ha tenido el coraje de asumir con plenitud su vocación, marchándose a París y convirtiéndose en un escritor profesional. Mis razones para la intranquilidad no eran en cierto sentido muy distintas. Vargas Llosa y yo no somos amigos. Él ha escrito que lo somos, pero no es verdad. En mi vida Vargas Llosa ha sido, básicamente, un modelo. Un modelo como narrador, como intelectual, como persona. Un espejo en el que mirarme, y también con el que pelearme. Un escritor sin el cual quizá yo no hubiese sido escritor, o por lo menos no hubiese sido el escritor que soy. Por eso Vargas Llosa no es para mí un escritor bueno o malo, sino una parte de mi biografía. Y por eso puedo por supuesto escribir sobre él como escribo sobre escritores menos íntimos, pero no sin que lo que escribo me suene un poco falso o artificial. Así que, después de meses de pensar en la propuesta de Fontaine, se me ocurre que la única forma de que lo que escriba sobre Vargas Llosa no suene falso o artificial es hablar sobre él como si hablase de mí. Mejor dicho: es hablar sobre él hablando de mí.

Es lo que intento a continuación.

2

A principios de septiembre de 2001 Vargas Llosa escribió un artículo que cambió mi vida. Se titulaba “El sueño de los héroes”, como la novela de Bioy Casares, y trataba de mi cuarta novela. Ésta, hasta aquel momento, había sido en España eso que suele llamarse un *succés d’estime*; el artículo de Vargas Llosa la convirtió en un éxito de ventas, y a mí en algo que jamás se me había ocurrido que llegaría a ser: un escritor profesional. Vale decir que, para Vargas Llosa, la expresión escritor profesional es casi un pleonismo, porque a su juicio un escritor de verdad es un escritor que consagra todas sus energías a la escritura, y la mejor y casi única forma de hacerlo es profesionalizándose. En 2001, con 39 años, yo no sólo no era un escritor profesional, sino que, insisto, ni siquiera soñaba con serlo; siempre había querido ser un escritor de verdad, eso sí, pero a aquellas alturas todavía era sólo un escritor casi desconocido que se ganaba la vida en la universidad, ya que no un profesor universitario que de vez en cuando publicaba una novela. La verdad, supongo, es que no había tenido el coraje de asumir hasta el final mi vocación de escritor, o que había ido aplazando el momento de asumirla. Con su artículo, Vargas Llosa me obligó a hacerlo. Se acabaron las bromas, chaval, me dijo. Se acabaron las excusas. ¿Eres un escritor de fines de semana y de ratos perdidos o eres un escritor de verdad?, me preguntó. Si eres un escritor de verdad, remató, de ahora en adelante tendrás que demostrarlo.

Todo eso me dijo Vargas Llosa en su artículo, o todo eso entendí yo. Una semana después lo conocí personalmente. Era el 11 de septiembre, aquel mediodía de locos Mohamed Atta y sus amigos habían tumbado las Torres Gemelas, aquella noche rarísima Madrid “parecía haber quedado desierta y como esperando la aniquilación nuclear”, según ha escrito Vargas Llosa evocando el encuentro, y el solitario restaurante donde cenamos “parecía lleno de fantasmas”. No soy fetichista ni más mitómano de lo razonable, y sólo he pedido que me firmen sus libros autores que significan mucho para mí (Cabrera Infante, por ejemplo, o J. M. Coetzee, o Kenzaburo Oe). A Vargas Llosa le llevé dos libros de mi biblioteca: *Historia de Mayta* y el primer volumen de *Contra viento y marea*. La elección de la novela era obvia. Leí *Historia de Mayta* en 1984, mientras hacía el servicio militar como sargento de IMEC; allí trabé amistad con un sargento aficionado al dibujo que se llamaba Pablo

Uceda. Yo iba arriba y abajo con el libro de Vargas Llosa metido en mi chaquetón militar, leyéndolo a escondidas y, supongo, hablando de él con tal entusiasmo que una mañana me encontré mi ejemplar lleno de dibujos de Uceda. Eran tres. Los dos primeros estaban en la página de respeto: en el primero se me ve vestido de Indiana Jones, con sombrero, pistola y látigo, junto a un lema que reza: “Zerkas Jones en busca del ciclo perdido (de IMEC)”; en el segundo estoy en posición de firmes, vestido con mi uniforme de sargento, y el lema es otro: “Zerkas, el imeco audaz”; el tercero estaba en el envés de la portada y es el que nos interesa: en él se me ve viejo, medio calvo, con gafas, mirando la fotografía de Vargas Llosa en la solapa, y de mi cabeza brota un pensamiento en forma de burbuja: “Cuando sea mayor, quiero ser como él”. Pensé que era un chiste negrísimo, un mal augurio: mi amigo el sargento Uceda parecía pronosticar que nunca sería un escritor de verdad, como lo era Vargas Llosa, y que incluso cuando fuera viejo seguiría suspirando por serlo.

La elección del primer *Contra viento y marea* es menos evidente que la de *Historia de Mayta*; en realidad, parece caprichosa, o desenfocada. ¿No es Vargas Llosa ante todo un novelista? ¿No es *Contra viento y marea* un libro secundario o lateral en obra de Vargas Llosa, un libro en todo caso decisivo para el Vargas Llosa intelectual, pero no para el Vargas Llosa escritor? El propio Vargas Llosa parece avalar esa idea cuando, en el prólogo al libro, afirma que éste sólo recoge “textos de circunstancias, sin mérito literario y a los que, en la mayoría de los casos, el tiempo ha maltratado sin piedad”, textos que, concluye, sólo rescata por razones meramente utilitarias, para que no vuelvan a ser citados “de manera trunca y a veces malintencionada”. ¿Tiene razón Vargas Llosa o es esto una mera *captatio benevolentiae*? ¿Por qué *Contra viento y marea* es tan importante, o por qué es al menos tan importante para mí?

3

Empecé a leer a Vargas Llosa hacia 1978 o 1979. Por entonces yo tenía dieciséis o diecisiete años y desde los cuatro vivía en Gerona, una pequeña ciudad catalana, cerrada, provinciana y clerical, donde un escritor —no digamos un escritor en español— era casi tan raro como un extraterrestre. El primer libro de Vargas Llosa que compré y leí

fueron tres: *La ciudad y los perros*, *Los cachorros* y *Pantaleón y las visitadoras*, en una curiosa edición en un solo volumen publicada por Mundo Actual Ediciones. Luego leí *La casa verde*, *Conversación en La Catedral* y *La guerra del fin del mundo*. Ésas eran, si la memoria no me falla, mis lecturas de Vargas Llosa en 1983, cuando apareció el primer *Contra viento y marea*. Añadiré que, aunque para entonces hacía al menos cinco o seis años que yo albergaba la ambición de ser escritor, ésta era una ambición secreta, asustadiza y retráctil, aterrada ante la certidumbre del fracaso, y que en la práctica sólo se había traducido en un par de cuentos derivativos o simplemente malos, pero que me parecían más o menos presentables. De hecho, más que como un escritor yo me imaginaba en el futuro como un lector —eso es lo que era, antes que cualquier otra cosa—, como un diletante raro, marginal y habilísimo encontrando excusas elegantes y superliterarias para no escribir, que muy de vez en cuando, a base de trabajar los fines de semana y a ratos perdidos, segregaría un cuento o un poema o un artículo exquisitos.

El libro de Vargas Llosa cambió de arriba abajo mi idea de la escritura, mi idea del escritor, mi idea de mí mismo como escritor. Digamos de entrada que el primer *Contra viento y marea* —así como los volúmenes que vinieron después— es cualquier cosa menos un libro subalterno en la obra de Vargas Llosa. Se comete un error notable separando el Vargas Llosa articulista del Vargas Llosa novelista, el Vargas Llosa intelectual del Vargas Llosa escritor, el segundo del todo indiscutible (o poco menos), el primero sometido a constante discusión. No digo que siempre haya que entender uno a la luz del otro, pero sí que uno y otro no son escritores distintos sino dos facetas distintas de un mismo escritor, que se alimentan mutuamente. Vargas Llosa es un escritor comprometido porque no concibe la literatura como entretenimiento o como juego, sino, si acaso, como un juego donde uno se lo juega todo, como una tauromaquia —al modo de Michel Leiris—, y principalmente como un instrumento que, al plantear los problemas morales y políticos en que se dirime nuestro destino tanto personal como colectivo, aspira a cambiar el mundo, es decir, aspira a cambiar la percepción que el lector tiene del mundo, que es la única forma en que la literatura puede cambiar el mundo. Pero, por otra parte, Vargas Llosa es un intelectual comprometido, esa figura en extinción que no acaba de extinguirse nunca. Lo es porque entiende que, además de escribir obras de arte, el escritor tiene la obligación moral de intervenir con sus escritos en la cosa públi-

ca, usando su capacidad de razonamiento y su influencia para promover las causas que considera justas, al margen de si son populares o no, de si él es malentendido o no lo es. Vargas Llosa lo ha sido con profusión, en especial por una parte de la izquierda que desde hace años lo considera un intelectual de derechas o conservador, a veces incluso reaccionario o autoritario. En otro lugar me he referido ya a este asunto, y no me repetiré aquí; sólo quiero insistir en que hay que haber leído con anteojeras el articulismo de Vargas Llosa para ver en él a un intelectual de esa especie y para no advertir que, en realidad, como ha escrito Juan Gabriel Vásquez (2010), “pocos como Vargas Llosa han defendido las ideas que la mejor izquierda ha reclamado tradicionalmente para sí”. No sólo lo ha hecho en sus novelas, furiosos alegatos contra el fanatismo, contra el autoritarismo, contra el militarismo, sobre todo contra los abusos del poder; también lo ha hecho en sus ensayos y artículos, donde ha defendido la libertad individual, el derecho al aborto, la igualdad para los homosexuales, la legalización de la droga y donde ha atacado el nacionalismo de cualquier especie.

Pero, en mi opinión, lo que por encima de todo distingue a Vargas Llosa como intelectual —y en particular en el ámbito de la cultura hispánica— no son sus ideas sino sus actitudes; es decir: su forma de defender sus ideas. En este punto Vargas Llosa es un intelectual singular. Primero porque siempre ha servido a las causas que defiende y nunca se ha servido de ellas. Segundo porque siempre está dispuesto a contrastar sus ideas con la realidad y, si la realidad lo exige, a rectificarlas. Tercero porque en su evolución política desde las simpatías revolucionarias de su juventud, cuando militaba en el partido comunista peruano, hasta el liberalismo actual hay una coherencia profunda, como comprobará quien recorra los volúmenes sucesivos de *Contra viento y marea*, donde hallará una descripción razonada de esa trayectoria y, por ahí, un instrumento indispensable para entender la vida intelectual de los últimos años. Y cuarto por algo que es un corolario de lo anterior, y quizá es también lo más importante. Como pensador, como intelectual, como polemista, Vargas Llosa es un liberal de verdad: nunca confunde, según diría Alejandro Rossi, un error intelectual con un error moral; o dicho de otro modo: nunca ataca a las personas sino a las ideas de las personas —nunca considera que un hombre equivocado es un hombre inmoral— y, cuando ataca las ideas, nunca lo hace caricaturizándolas, es decir debilitándolas, lo que en un pensador es síntoma de intolerancia

y de impotencia, cuando no de vileza, sino exponiéndolas con la máxima fuerza, rigor y nitidez para luego lanzarse a refutarlas en buena lid y en campo abierto. Esto no es de derechas ni de izquierdas, ni reaccionario ni progresista: esto es algo que está mucho antes que todo eso y se llama honestidad y coraje. En su introducción a *Homage to Catalonia*, Lionel Trilling (1952) recuerda que en una ocasión convino con uno de sus estudiantes en que no había mejor forma de definir a George Orwell que con una expresión un poco pasada de moda: era “*a virtuous man*”; y añade: “*We were glad to be able to say it about anybody. One doesn't have the opportunity very often*”*. Muchos podríamos decir lo mismo a propósito de Vargas Llosa.

Todas estas cosas me impresionaron en mi lectura juvenil del primer *Contra viento y marea*. Pero lo que más me impresionó fue otra cosa, y es el modo en que Vargas Llosa plantea allí un tema esencial en su vida y en su obra: la vocación de escritor. Digo en su vida porque muy pocos novelistas se han consagrado a la escritura con la disciplina, la tenacidad y la energía con que lo ha hecho Vargas Llosa, desde los veintiséis años, cuando publica *La ciudad y los perros*, hasta los setenta y cinco, cuando publica *El sueño del celta*; una disciplina, una tenacidad y una energía que han producido una de las obras más ambiciosas y logradas del español. Y digo en su obra porque muy pocos autores han reflexionado tanto y tan lúcidamente como lo ha hecho Vargas Llosa sobre el origen, la naturaleza y las condiciones de la vocación literaria, y muy pocos también la han usado como tema y carburante de su creación literaria con la fuerza con que lo ha hecho él. No creo que nadie albergue demasiadas dudas acerca del hecho de que Vargas Llosa es, quizá desde la muerte de Octavio Paz, el mayor crítico literario de nuestra lengua, pero lo que ahora me importa recordar es que, además de contener una teoría de la novela y análisis muy penetrantes de la obra de grandes novelistas, libros como *Historia de un deicidio*, como *La orgía perpetua*, como *La verdad de las mentiras*, o, por supuesto, como *Contra viento y marea*, proponen una teoría de la vocación literaria, y en este sentido son un estímulo único para el desarrollo de la vocación de un joven escritor.

* “Un hombre virtuoso” [...] “Es un agrado poder decirlo de alguien. No tenemos muy a menudo esa oportunidad” (traducción de *Estudios Públicos*). (N. del E.)

Para mí al menos lo fueron; y, antes que ningún otro, el primero que leí: *Contra viento y marea*. Este libro quizá no me dio el coraje suficiente para asumir mi vocación con la radicalidad con que hubiera debido asumirla desde el principio, pero sí me enseñó que yo sólo podía ser escritor y que mi vida tenía que organizarse en torno a esa necesidad o esa urgencia; también me arengó para ser un escritor de verdad y me indicó cuál era el camino para serlo. ¿Cómo lo hizo? En primer lugar, mostrándome con toda crudeza que, por el momento, yo no era más que un escritor frustrado y sin futuro. Muchos de los artículos del libro tratan en efecto sobre las graves dificultades a que se enfrentan las vocaciones literarias incipientes en un medio cultural subdesarrollado, donde la literatura es despreciada o ridiculizada, donde el escritor no tiene la menor posibilidad de ganarse la vida con ella y donde, además, es “un ser anómalo, sin ubicación precisa, un individuo pintoresco y excéntrico, una especie de loco benigno al que se deja en libertad porque, después de todo, su demencia no es contagiosa —¿cómo haría daño a los demás si no lo leen?—, pero a quien en todo caso conviene mediatizar con una inasible camisa de fuerza, manteniéndolo a distancia, frecuentándolo con reservas, tolerándolo con desconfianza sistemática”. La sociedad ha organizado, así, una “poderosísima pero callada máquina de disuasión psicológica y moral” que chantajea al futuro escritor con un dilema siniestro: o renuncia a su vocación aceptando las profesiones que ella juzga tolerables o se convierte casi en un paria, condenado “poco menos que a la muerte civil”. En estas condiciones, el escritor que no vende su alma al diablo, que se niega a convertirse en un desertor y a dejar de escribir, sólo puede ser un insumiso, un rebelde, un titán, incluso un apóstol o un cruzado de la literatura. Aquí conviene recordar, por supuesto, que, como ha repetido tantas veces Vargas Llosa desde el principio de su carrera hasta hoy mismo, el escritor es por definición un rebelde cuya insatisfacción crónica le lleva a tratar de rectificar la realidad, “a oponer realidades verbales a la realidad objetiva”; esto es particularmente claro, siempre según Vargas Llosa, en el caso del novelista: por una parte, porque, como argumentó en su libro sobre García Márquez, la novela nació cuando, en la Alta Edad Media y el Renacimiento, empezaba a morir la fe a manos de la razón “como instrumento de comprensión de la vida y como principio rector para el gobierno de la sociedad”, de tal manera que la aparición de la novela, ese deicidio, y del novelista, ese deicida, son el resultado de aquel crimen,

de aquella rebelión; por otra parte, porque, como sostiene en *La verdad de las mentiras*, en el corazón de todas las novelas “llamea una protesta. Quien las fabuló lo hizo porque no pudo vivirlas, y quien las lee (y las cree en la lectura) encuentra en sus fantasmas las caras y aventuras que necesitaba para aumentar su vida”, lo que explica que las novelas llenen “las insuficiencias de la vida” y, al mismo tiempo, constituyan un grito de protesta contra ellas, “una acusación terrible contra la existencia bajo cualquier régimen o ideología” y por lo tanto “un corrosivo permanente de todos los poderes, que quisieran tener a los hombres satisfechos y conformes”. No obstante, al joven Vargas Llosa no le ocupa sólo, en el primer *Contra viento y marea*, “esta oscura rebeldía”, “esta protesta inconsciente y singular que es una vocación literaria”, sino también otra rebeldía, de carácter social, “que no es raíz sino fruto de esa vocación”: la que debe desarrollar el novelista en ciernes si no quiere sucumbir a las trampas innumerables que una sociedad desinteresada por completo de la literatura le tiende para conseguir convertirlo en un aborto de escritor.

Los cuatro últimos entrecomillados del párrafo anterior —y también los cuatro primeros— pertenecen a uno de los ensayos más brillantes del primer *Contra viento y marea*: “Sebastián Salazar Bondy y la vocación del escritor en el Perú”, de 1966. Para el joven Vargas Llosa —para el Vargas Llosa que ya estaba instalado en París, en una atmósfera propicia a la literatura o que él juzgaba propicia a la literatura—, Salazar Bondy es, a mediados de los sesenta, un caso único, heroico: el de un escritor que, convirtiéndose en “un resistente superior”, había conseguido ser leal a su vocación en el ambiente cerradamente hostil a la literatura del Perú de los años cincuenta. Y así es como yo me sentía en la Gerona de los años ochenta, mientras estudiaba en la universidad, apenas escribía y leía el primer *Contra viento y marea*: como un escritor peruano de los años cincuenta, como un ser anómalo y sin ubicación precisa, como un individuo pintoresco y excéntrico o un loco benigno, como un resistente sin resistencia o un Salazar Bondy sin valentía, como un proyecto de escritor sin futuro, exactamente como se sentían los protagonistas de *Una piel de serpiente*, la novela de Luis Loayza, exactamente como se sentía el propio Vargas Llosa cuando se evocaba a sí mismo y a sus amigos en el artículo sobre el libro de Loayza: “Nosotros fuimos ese vacío, ese desgano visceral que corrompía anticipadamente todos nuestros actos. Contradicciones vivientes, detestábamos

nuestro mundillo, sus prejuicios, su hipocresía, pero no hacíamos nada para romper con él y, al contrario, nos preparábamos para ser abogados. Éramos escritores, nada en el mundo nos importaba tanto como la literatura [...], pero apenas si escribíamos y ninguno osaba asumir su verdadera vocación como hay que hacerlo: exclusiva, totalmente”.

Exclusiva, totalmente: ahí estaba la clave. Quiero decir que, en el primer *Contra viento y marea*, Vargas Llosa no sólo retrataba con precisión quirúrgica las contradicciones, negligencias y cobardías de un escritor en ciernes enfrentado a un entorno adverso (fuera la Lima de los años cincuenta o la Gerona de los años ochenta), sino que, además, indicaba la salida de la encrucijada. La salida era feroz, radical, intransigente, pero no era unívoca; se encarnaba en modelos diversos, que tenían sin embargo una cosa en común: todos ellos eran avatares de la figura del escritor como héroe, como titán, como egoísta sin contemplaciones dispuesto a sacrificarlo absolutamente todo a fin de satisfacer su vocación literaria, puesto que “un escritor demuestra su rigor y su honestidad poniendo su vocación por encima de todo lo demás y organizando su vida en función de su trabajo creador: la literatura es su primera lealtad, su primera responsabilidad, su primera obligación”. Salazar Bondy era un modelo de todo ello, un modelo de escritor de verdad; pero no era el único.

Ernest Hemingway, por ejemplo, también era un modelo. En un temprano artículo dedicado a *A moveable feast*, el póstumo *memoir* de Hemingway sobre sus años parisinos, Vargas Llosa esgrime ya una visión de la literatura y del escritor que va a ser la suya hasta el día de hoy y que aplicará siempre a rajatabla. Para Vargas Llosa, “la literatura es una pasión y la pasión es excluyente. No se comparte, exige todos los sacrificios y no consiente ninguno”. Así, el escritor, que es el hombre más libre del mundo cuando escribe, es un esclavo de su vocación: sólo vive “para alimentar la bestia interior que lo avasalla, que se nutre de todos sus actos, lo tortura sin tregua y sólo se aplaca, momentáneamente, en el acto de la creación, cuando brotan las palabras”; de ahí que el escritor —el escritor auténtico, el escritor como Hemingway, cuya vocación es “un huracán”— sea un ser escindido, doble, en cierto modo monstruoso: un hombre que por un lado vive, pero por otro lado se observa vivir, igual que un espía, para poder luego usar lo que vive en su creación; y de ahí que el título del artículo sea “Hemingway, ¿un hombre de acción?”. Porque Vargas Llosa advierte con gran perspicacia

—leyendo a Hemingway a través de su propia experiencia, leyéndose a sí mismo en Hemingway— que el verdadero asunto de *A moveable feast* no es la celebración de los años parisinos del escritor norteamericano, sino la celebración de la literatura, o, si se prefiere, la nostalgia que de la literatura siente un hombre que, poco antes de suicidarse a los sesenta y dos años, sabe o sospecha que ya la ha perdido, un hombre falsificado por su propia leyenda de aventurero y para quien, sin embargo, la literatura estaba antes que cualquier otra cosa. “Cuando Hemingway iba a los toros, recorría las trincheras republicanas de España, mataba elefantes o caía ebrio”, escribe Vargas Llosa, “no era alguien entregado a la aventura o al placer, sino un hombre que satisfacía los caprichos de una insaciable solitaria (la vocación de escritor). Porque para él, como para cualquier otro escritor, lo primero no era vivir, sino escribir”.

Karl Marx era otro modelo. En un artículo de 1966 donde narra una visita a la casa londinense del filósofo, en Dean Street, después de leer la biografía de Franz Mehring y el ensayo de Edmund Wilson sobre los orígenes del socialismo, Vargas Llosa se pregunta cómo pudo Marx escribir todo lo que escribió en sus años difícilísimos en aquella casa, y se responde con un texto de juventud de Marx que cita Wilson y que, como el propio Vargas Llosa anota, podría haber firmado Gustave Flaubert, quien poco después va a representar para Vargas Llosa, por su entrega absoluta a la literatura, el prototipo del escritor como héroe absoluto. “El escritor puede ganar dinero a fin de poder vivir y escribir”, dice Marx, “pero en ningún caso debe vivir y escribir para ganar dinero. En ningún caso debe el escritor considerar su obra como un medio. Para él, su obra es un fin en sí misma; y tanto no es un medio esta obra para él que, si es necesario, el escritor está dispuesto a sacrificar su existencia a la de su obra, y en cierta forma, como el sacerdote en la religión, el escritor hace suyo este principio: ‘obedece a Dios antes que a los hombres’”.

Carlos Oquendo de Amat era otro modelo. En su discurso de aceptación del premio Rómulo Gallegos, concedido en 1967 a *La casa verde*, Vargas Llosa realizaba una de las más vibrantes y hermosas defensas del papel de la literatura y del escritor que yo haya leído nunca y al mismo tiempo convocaba el recuerdo de Oquendo de Amat, el poeta vanguardista peruano, para denunciar la situación imposible del escritor en Latinoamérica: Vargas Llosa advertía allí que “la literatura es fuego, que ella significa inconformismo y rebelión, que la razón de ser del

escritor es la protesta, la contradicción y la crítica”, y exaltaba a Oquendo de Amat como un epítome del destino sombrío de los escritores en América Latina, porque, en una sociedad donde se había montado “un frío, casi perfecto mecanismo para desalentar y matar” la vocación de escritor, él había tenido la locura y la lucidez necesarias para asumir ese destino “absorbente y tiránico” que “reclama de sus adeptos una entrega total”, y lo había asumido “como hay que hacerlo: como una diaria y furiosa inmolación” que terminó con su vida a los treinta y un años, en un hospital de caridad de la sierra de Guadarrama, “enloquecido de furor”.

Salazar Bondy, Hemingway, Marx y Oquendo de Amat eran algunos de los modelos con que se acicateaba a sí mismo Vargas Llosa en Lima, Madrid y París durante los años cincuenta y sesenta para cumplir su vocación de escritor; pocos modelos contemporáneos mejores que el de Vargas Llosa teníamos, para cumplir la nuestra, los jóvenes de los años setenta y ochenta.

4

Muy pocos. A finales de los setenta y principios de los ochenta, cuando el *postmodernism* y su esteticismo escéptico, irónico y relativista triunfaba en todas partes —un esteticismo en el que de uno u otro modo nos educamos todos los jóvenes de la época—, ese concepto heroico y sacrificial del escritor como fanático de la creación parecía anticuado o fuera de lugar. De hecho, ahora mismo sólo se me ocurre un escritor contemporáneo a quien yo leyera por las mismas fechas y a quien pueda asociar abiertamente con él: Thomas Bernhard. En *El malogrado*, una novela publicada en el mismo año del primer *Contra viento y marea* donde se aborda la inventada amistad de Bernhard con el pianista Glenn Gould, éste constituye un ejemplo perfecto de cómo la voluntad del artista debe liquidar sin contemplaciones cuanto se opone a la realización de su trabajo. Así, en determinado momento, mientras practica el piano, Gould siente que un fresno que se yergue delante de su casa le distrae de su tarea y, en vez de correr la cortina de la ventana para dejar de verlo, sale a la calle y tala el árbol: “Si algo se interpone en nuestro camino tenemos que desembarazarnos de ello, dijo Glenn”. Comentando precisamente ese pasaje, Adam Kirch observa: “*This Nietzscheanism is part of what makes Bernhard seem*

rather anachronistic in his modernism. By 1983, when The Loser was published, few writers were still so enthralled by the cult of the artist-titan”*. Uno de esos escritores era Vargas Llosa.

5

El 24 de noviembre de 1983 (o tal vez fue el 25), Ángel Rama pronunció en la Universidad Autónoma de Barcelona una conferencia sobre *La guerra del fin del mundo*. Por esa época yo estudiaba en la Autónoma y conocía a Rama porque había leído algunos de sus ensayos y acababa de leer en el primer *Contra viento y marea* la polémica que había mantenido Vargas Llosa con él a propósito de *Historia de un deicidio* (una polémica que me había fascinado por su altura intelectual y por su forma impecablemente civilizada); así que fui a escuchar a Rama con gran curiosidad. No me decepcionó. La conferencia fue brillante. Al final, sin embargo, después de desmenuzar y elogiar largamente la novela, Rama concluyó que la postura de Vargas Llosa, a aquellas alturas de su trayectoria intelectual, se le antojaba incoherente: en política Vargas Llosa condenaba el idealismo (o el fanatismo) de revoluciones como la del Consejero en *La guerra del fin del mundo* y abogaba por el pactismo democrático, pero en literatura rechazaba cualquier clase de pacto y abogaba por el fanatismo (o el idealismo) de la creación. Terminada la conferencia se abrió un turno de preguntas. Entonces, empapado del primer *Contra viento y marea*, le pregunté a Rama si no le parecía que el fanatismo (o el idealismo) era una condición indispensable de la creación literaria, mientras que el idealismo (o el fanatismo) de las revoluciones podía costar —y de hecho había costado a lo largo de la historia— ríos de sangre. “Tiene usted razón”, me contestó Rama. “Sólo que sin esos ríos de sangre —sin la Revolución Francesa, digamos, o sin la Revolución Rusa— el mundo no habría avanzado en lo más mínimo y usted y yo no habríamos podido estudiar en la universidad y no estaríamos aquí”.

Dos o tres días después, el 27 de noviembre, Rama murió al estrellarse cerca de Barajas, en Madrid, el jumbo en que viajaba.

* “Este nietzcheanismo contribuye en parte a que Bernhard aparezca más bien anacrónico en su modernismo. Hacia 1983, cuando se publicó *The Loser*, pocos escritores permanecían aún embelesados con el culto al artista-titán” (traducción de *Estudios Públicos*). (N. del E.)

6

En enero de 1986, pasados dos años y dos meses desde la conferencia de Rama sobre Vargas Llosa, yo había terminado mis estudios en la Autónoma, había terminado mi servicio militar y me encontraba en Barcelona sin oficio ni beneficio, viviendo de unos ahorros simbólicos acumulados en el ejército y de un préstamo real que me había hecho mi padre (y que nunca le devolví), compartiendo un piso cochambroso con un amigo de Gerona. Fue entonces cuando decidí que iba a ser un escritor de verdad.

Prácticamente no conocía a ningún escritor, ni en Barcelona ni en ninguna otra parte, y durante los siete meses siguientes me encerré a leer y escribir. Además de *Historia de Mayta*, en el servicio militar había leído *Madame Bovary* —de Flaubert ya conocía *La educación sentimental*—, y uno de los primeros libros sobre el que me arrojé al llegar a Barcelona fue el de Vargas Llosa sobre Flaubert y su novela perfecta, *La orgía perpetua*, donde leí que “la correspondencia de Flaubert constituye el mejor amigo para una vocación literaria que se inicia, el ejemplo más provechoso con que puede contar un escritor joven en el destino que ha elegido”. El resultado fue que a continuación leí la correspondencia de Flaubert (además de *Salammbô*, *Bouvard y Pécuchet* y los *Tres cuentos*); también leí la única novela de Vargas Llosa que no había leído, sin duda porque le había oído decir a algún crítico despistado que no era una de sus grandes novelas: *La tía Julia y el escribidor*. Durante aquellos meses leí muchos otros libros, pero tal vez ninguno de ellos me resultó tan provechoso como esos tres: ellos terminaron de convencerme de que tenía que ser escritor y de que lo mejor que podía hacer era escribir; también me entregaron el tema de mi primer libro: precisamente la vocación literaria.

Ese es acaso el tema esencial de las cartas de Flaubert y del ensayo y la novela de Vargas Llosa. *La orgía perpetua* no trata en el fondo de *Madame Bovary*, sino de cómo Flaubert pudo escribir *Madame Bovary*, de qué clase de hombre hay que ser para escribir *Madame Bovary*; de eso trata también, en el fondo, la correspondencia de Flaubert: de cómo se llega a ser un escritor como Flaubert. La respuesta a esa pregunta es clara: a base de tenacidad, de disciplina, de paciencia, poniendo la literatura por encima de todo lo demás y estando dispuesto a

entregárselo todo. En *La orgía perpetua* Vargas Llosa concluye —como casi cualquiera que recorra la correspondencia del escritor francés— que nadie ha hecho esto como lo hizo Flaubert, así que para Vargas Llosa Flaubert es ya sin duda, a la altura de 1975, cuando se publica su ensayo, el prototipo del escritor titán, heroico, fanático. Dos años después, en 1977, Vargas Llosa publica *La tía Julia y el escribidor*, una novela que no puede entenderse sin Flaubert y sin *La orgía perpetua*; tampoco, me parece, sin el primer *Contra viento y marea*.

La tía Julia y el escribidor es tal vez la novela más postmoderna de un novelista en apariencia tan antipostmoderno como Vargas Llosa, y por eso presenta elementos insólitos en la narrativa de su autor a la vez que anticipa, ofreciéndolos ya cuajados, elementos muy frecuentes en la ulterior narrativa postmoderna: la estética pop, la novela como multinovela, la ficción como autoficción, la parodia y el humor desatados; también es, evidentemente, la lectura novelística que Vargas Llosa hace del Flaubert de *La educación sentimental* y del Flaubert de la correspondencia; y por último es, no menos evidentemente, un retorno a uno de los temas esenciales del primer *Contra viento y marea*: la vocación literaria, o, para ser más precisos, la vocación literaria en un medio tan adverso como la Lima de los años cincuenta. *La tía Julia* cuenta el nacimiento de la vocación literaria de Varguitas, un trasunto ficcional de Vargas Llosa, pero su verdadero protagonista no es Varguitas, ni siquiera la tía Julia, un trasunto ficcional de la primera esposa de Vargas Llosa, sino Pedro Camacho, el escribidor boliviano, autor de seriales radiofónicos de enorme éxito en el Perú del medio siglo. Camacho es un personaje doble, irónico, quijotesco, un personaje al mismo tiempo heroico y ridículo, un escritor de verdad y la caricatura de un escritor de verdad, un Flaubert (o un Vargas Llosa) y la parodia de un Flaubert (o un Vargas Llosa): Camacho es un escritor cursi, pomposo y grotesco que sólo escribe cosas cursis, pomposas y grotescas, además de progresivamente delirantes; pero, a la vez, es un escritor disciplinado, fanático, caudaloso, imbuido de la trascendencia de su oficio, capaz de subordinarlo todo a éste, alguien tan entregado a la escritura que para él vivir es escribir: en definitiva, el modelo de escritor que, para Vargas Llosa, asume con plenitud su vocación, y por ello el único modelo posible para Varguitas en una sociedad donde sólo existen falsos escritores de fin de semana y de ratos perdidos. En el epílogo de la

novela, no obstante, Varguitas cumple su sueño de marcharse a París y de emular el destino de escritores de verdad, de Hemingway o Marx o Flaubert, mientras que el destino de Camacho, degradado a la condición de hazmerreír y recadero en una revista infecta, convertido en macarra y espantapájaros, en “la última rueda del coche”, en “una caricatura de la caricatura que era doce años atrás”, cuando Varguitas aún vivía en Lima, se asemeja mucho más al de Oquendo de Amat o al de tantos escritores latinoamericanos destruidos por la inclemencia literaria de su continente cuyo trágico destino evoca Vargas Llosa en tantos artículos del primer *Contra viento y marea*.

Antes he dicho que el tema de mi primer libro, como el de *La tía Julia y La orgía perpetua*, era la vocación literaria; no es exacto: el tema son las consecuencias que puede acarrear una vocación literaria asumida con plenitud. En cierto modo, mi libro empieza pues donde esos dos libros acaban: *La tía Julia* y *La orgía* sostienen que no hay literatura sin fanatismo de la literatura; mi libro acepta ese punto de partida, pero se pregunta —no sé si influido por determinadas películas de Igmarr Bergman, como *Fresas salvajes* o *A través del espejo*— cuál puede ser, en la vida de un escritor y de quienes lo rodean, el punto de llegada: qué ocurre o qué puede ocurrir cuando se lleva hasta el final esa premisa. El protagonista de mi libro es un Flaubert, un Pedro Camacho, un Vargas Llosa. El epígrafe del libro, espigado de la correspondencia de Flaubert, es elocuente: “*Il y a une locution latine qui dit à peu près: ‘Ramasser un dénier dans l’ordure avec ses dents’. On appliquait cette figure de rhétorique aux avarés. Je suis comme eux, je ne m’arrête à rien pour trouver de l’or*”. Como Flaubert, como Pedro Camacho, como Vargas Llosa, como cualquier escritor de verdad según Vargas Llosa, el protagonista de mi novela no se detiene ante nada para encontrar oro y terminar su libro; y lo termina, pero sólo a cambio de provocar un asesinato. Esa es la pregunta plural que formula el libro: ¿es la ética del escritor la ética de un hombre común? ¿Está autorizado un escritor a violar las normas morales para satisfacer su vocación? ¿Traiciona su vocación si no lo hace? ¿Traiciona a la literatura? ¿Qué relación existe, en definitiva, entre la ética y la vocación del escritor?

* “Hay una expresión latina que dice más o menos así: ‘Sacar dinero de la basura con los dientes’. Esa figura retórica se aplica a los codiciosos. Soy como ellos, nada me detiene hasta encontrar el oro” (traducción de *Estudios Públicos*). (N. del E.)

7

En alguna parte le he leído a Vargas Llosa que *La orgía perpetua* (y, tal vez, su secuela novelesca: *La tía Julia*) fue su respuesta a una crisis personal; si es así, fuera cual fuera la crisis la respuesta es inequívoca: la literatura; o más bien: una contundente reafirmación de su vocación de escritor. Años más tarde, en 1990, cuando se enfrenta a la que tal vez sea su peor crisis personal al perder las elecciones a la presidencia del Perú, la respuesta será exactamente la misma. Si no me engaño, en ninguna de sus novelas, ensayos o dramas se plantea de forma explícita Vargas Llosa si existe una contradicción entre la ética y la vocación del escritor, que es la pregunta que yo me planteaba en mi primer libro; sí lo hacía, en cambio, en algunos de los ensayos del primer *Contra viento y marea* —el dedicado a Salazar Bondy, sin ir más lejos—, pero únicamente para rechazarla con el argumento de que en un escritor no hay ética ni política válidas si el escritor no es fiel por encima de todo a su vocación. Habrá que esperar hasta 1993 para que, en *El pez en el agua* —el libro de memorias en el que narra su aventura política—, aquella contradicción se plantee de forma explícita en la obra de Vargas Llosa, y eso porque antes se ha planteado de forma explícita (y tal vez desgarradora) en la vida de Vargas Llosa.

El tema de *El pez en el agua* es efectivamente el conflicto entre ética y vocación, entre el compromiso político y el compromiso literario. Ese conflicto estructura el libro. En él, Vargas Llosa narra por un lado el nacimiento, crecimiento y cristalización de su vocación literaria, desde el momento en que, a los 10 años, descubrió que su padre estaba vivo y con ello descubrió la violencia, la humillación y el dolor y decidió, por decirlo al modo de Pavese, hacer de la literatura una defensa contra las ofensas de la vida, hasta el momento en que, ya con 22 años, se marchó a Europa para convertirse en un escritor de verdad, pasando por sus años de cadete en el colegio militar Leoncio Prado —que recrearía en *La ciudad y los perros*—, por sus años de militancia comunista, periodismo y bohemia —que recrearía en *Conversación en La Catedral*— y por su noviazgo con su primera esposa —que recrearía en *La tía Julia y el escribidor*—. Pero, por otro lado, Vargas Llosa narra también, en paralelo, el proceso que, a partir del verano de 1987, le condujo a adentrarse en la política peruana hasta presentarse a las elecciones presidenciales y acabar perdiéndolas ante Alberto Fujimori.

mori. Si bien se mira, esta aventura no era en cierto modo más que la culminación del compromiso político que, siguiendo a Jean-Paul Sartre, Vargas Llosa había predicado y practicado desde su juventud: nadie tiene derecho a dudar de que fueron antes que nada razones morales las que le llevaron a emprenderla, la oportunidad de poner práctica en el Perú la política liberal que llevaba ya muchos años defendiendo en sus escritos; pero, al mismo tiempo, tal vez nunca corrió un peligro tan evidente su vocación literaria como en esos años en que abandonó casi por completo la literatura: por una vez el compromiso político se imponía al literario, la ética a la vocación de escritor. Al final, como sabemos, ocurrió lo contrario, y el compromiso literario volvió a imponerse al político. Fue así porque la realidad lo decidió: no en vano Vargas Llosa perdió las elecciones y no pudo ocupar la presidencia de su país; pero fue así, sobre todo, porque lo decidió el propio Vargas Llosa: la misma noche de su derrota electoral se marchó a París para recuperar su vocación, para recuperarse a sí mismo como escritor de verdad. Aunque no es difícil suponer que esa fuera una de las decisiones más difíciles de su vida, lo cierto es que no lo dudó ni un instante: no se quedó a pelear por su proyecto político, lo abandonó a su suerte igual que abandonó a su suerte a sus muchos seguidores y votantes, no quiso ser el jefe de la oposición de Fujimori, no prolongó ni un minuto más su compromiso militante con la política del Perú. El heroico y fanático compromiso del escritor con su escritura, al margen de las consecuencias que ello pueda acarrear, se impuso al compromiso político, y ya para siempre. No creo que nadie salvo Vargas Llosa posea suficientes elementos de juicio para decidir si, desde un punto de vista estrictamente ético, hizo bien o hizo mal abandonando de inmediato la política y regresando a la literatura. Cabe imaginar, no obstante, que algunos peruanos lo lamentaran, y es imposible no admitir, sobre todo a la vista de la era de oprobio que en los años siguientes les infligió Fujimori, que tienen razones para lamentarlo. Los demás, sus simples lectores, no tenemos ninguna: al fin y al cabo, a ello le debemos lo que Vargas Llosa ha escrito desde entonces.

8

El resto de la historia —o como mínimo el resto de la historia que hoy quiero contar— no es imprevisible. Llevado en gran parte por el ejemplo de Vargas Llosa, a partir de 1986, que es cuando terminé mi

primer libro, decidí organizar mi vida en torno a la literatura para ser un escritor de verdad. Suponiendo que haya conseguido serlo —un escritor de verdad, quiero decir, no un escritor como Vargas Llosa: soy vanidoso pero no tonto—, tardé todavía mucho tiempo en conseguirlo.

En 1987, harto de no poder ganarme la vida en España, me fui a trabajar a una universidad de los Estados Unidos. Allí pasé dos años y escribí mi segunda novela, pero le dediqué menos tiempo a ella que a mis obligaciones académicas, con la esperanza de que, una vez satisfechas, podría dedicarme en exclusiva a escribir. No obstante, ni siquiera cuando cumplía a la fuerza con esas obligaciones me abandonó Vargas Llosa, recordándome que yo debía ganarme la vida, pero no olvidar que ante todo era un escritor. Años atrás, al llegar a Barcelona, yo me había aficionado a los libros de caballerías, como Vargas Llosa al llegar a Madrid en 1958, luego había escrito con entusiasmo sobre *Tirant lo Blanc*, igual que Vargas Llosa, e incluso, en un acto fracasado de soberbia, había intentado reivindicar sin éxito a Feliciano de Silva, de quien Cervantes abomina con toda la razón en el *Quijote*, y en los Estados Unidos preparé una edición del *Amadís de Gaula* que me encargó Francisco Rico y que yo imaginaba como mi particular *Carta de batalla por Tirant lo Blanc*. Y en los Estados Unidos también redacté un ensayo muy largo e inédito, que he buscado en vano entre mis papeles, titulado “Mario Vargas Llosa y los libros de caballerías”, cuyo propósito fundamental era convencer a mi maestro Juan Ferraté de que Vargas Llosa no sólo era el mayor novelista vivo del español —cosa en la que estábamos de acuerdo—, sino también un novelista que alcanzaba la altura de los más grandes —cosa en la que no estábamos de acuerdo—. Por lo demás, yo me había ido a los Estados Unidos asqueado de España y con la ambición de llegar a ser cualquier tipo de escritor salvo un escritor español, pero en los Estados Unidos descubrí con asombro no sólo que era español sino, lo que es peor, que tenía que resignarme a ser un escritor español.

La decepción debió de ser tan grande que en 1989 regresé a España, o quizá es que decidí que, puesto que de todos modos iba a ser un escritor español, el mejor lugar donde serlo era España. Pero, además de a España, regresé a la universidad española, y durante varios años tuve que dedicarme en exclusiva a hacer carrera universitaria. Me consolaba pensando que, cuando la terminase, podría dedicarme de lleno a escribir; me consolaba pensando que Vargas Llosa, a su modo, también

la había hecho, y que eso no le había impedido escribir las novelas que había escrito. En dos años, los mismos que había tardado Vargas Llosa en terminar su tesis doctoral, terminé la mía (cuya deuda con Vargas Llosa es evidente: como la tesis de Vargas Llosa, está escrita sobre un autor vivo —García Márquez en su caso, Gonzalo Suárez en el mío—, lo biográfico precede a la interpretación de la obra y la condiciona, se utilizan profusamente conceptos como el de realidad real versus realidad ficticia, hay un capítulo, en fin, titulado “La verdad de las mentiras: una poética de la ficción”), si bien tardé al menos otros dos o tres años en dar por terminada mi carrera académica y en conseguir un puesto de profesor que me permitiera por fin dedicar mis mejores energías a escribir.

Me las prometía muy felices, pero fue entonces cuando empezó de verdad mi calvario. “Abandona a la literatura cuatro días y ella te abandonará cuatro meses”, escribió Cabrera Infante, que sabía, como Vargas Llosa, que la literatura es una amante que no tolera infidelidades. Yo le había sido infiel durante demasiado tiempo, y me lo hizo pagar. Ya digo que lo pasé mal. Escribí varias novelas pésimas, que por suerte no publiqué; escribí una novela pasable, que por desgracia publiqué. Estaba desesperado. Creí que no era un escritor y que nunca sería un escritor de verdad y me acordaba a menudo del chiste en forma de negro augurio que mi amigo el sargento Pablo Uceda había dibujado siglos atrás, durante mi servicio militar, en el envés de la portada de *Historia de Mayta*, donde yo aparecía viejo y medio calvo y mirando la foto de Vargas Llosa y suspirando todavía a esa edad propecta, patéticamente, por llegar a ser algún día un escritor de verdad. Creí que me había equivocado en todo y desde el principio. Incluso llegué a cometer la vulgaridad, tan común entre escritores en español con poco talento, de intentar matar a Vargas Llosa, de intentar refutarlo, igual que, según confesión propia, Nicanor Parra intentó matar a Pablo Neruda: “Hay dos maneras de refutar a Neruda”, escribió Parra. “Una es no leyéndolo, la otra es leyéndolo de mala fe. Yo he practicado ambas, pero ninguna me dio resultado”. A mí tampoco me dio resultado, no hubo forma de refutar a Vargas Llosa ni leyéndolo de mala fe, así que decidí volver a leerlo como siempre lo había leído. No mucho después publiqué mi cuarta novela y, no mucho después de publicada, Vargas Llosa publicó un artículo sobre ella que la convirtió en un éxito de ventas y a mí en lo que soy ahora, un escritor profesional, porque, como contaba al principio, con ese artículo Vargas

Llosa me obligó a serlo, me dejó sin excusas para no serlo, me dijo que se acabaron las bromas y las excusas, chaval, me preguntó, desafiante, si era un escritor de fines de semana y de ratos perdidos o un escritor de verdad y me dijo en suma que, si de verdad estaba dispuesto a ser un escritor de verdad, el mejor escritor que podía llegar a ser, de entonces en adelante tendría que demostrarlo. Fue una bronca monumental, o así la entendí yo, pasado un tiempo. Pero lo más interesante del artículo (o lo que hoy más me interesa recordar) no es eso. Aquella novela se titulaba *Soldados de Salamina* y ha tenido bastantes lectores, pero no muchos han reparado en que, como en su artículo decía Vargas Llosa, el verdadero tema de la novela no era un oscuro episodio ocurrido en las postrimerías de la guerra civil española, sino “la naturaleza de la vocación de un escritor”, el “encarnizamiento de fanático” con que el protagonista intenta asumirla, “las oscuras frustraciones, ambiciones y empeños de un joven escritor que, escribiendo estas páginas, luchaba a muerte contra la amenaza del fracaso de su vocación”. Pues bien, estoy seguro de que, cuando escribía esas palabras, Vargas Llosa no podía ni siquiera imaginar por qué era ese el tema auténtico del libro, y de dónde lo había sacado yo, de dónde había sacado yo el fanatismo y el encarnizamiento y la ambición y la lucha a muerte contra el fracaso de la vocación. Ahora, al menos si alcanza a leer esta nota, lo sabrá.

REFERENCIAS

- Trilling, Lionel. “Introduction”. En George Orwell, with an Introduction by Lionel Trilling, *Homage to Catalonia*. Harcourt, Inc., 1952.
- Vásquez, Juan Gabriel. “El malentendido Vargas Llosa”. *El País*, 8 de octubre de 1010.
- Vargas Llosa, Mario. *La orgía perpetua: Flaubert y Madame Bovary*. Seix Barral, 1975.
- *La tía Julia y el escribidor*. Seix Barral, 1977.
- *Contra viento y marea*. Vol 1 (1962-1982). Barcelona: Seix Barral, 1983.
- *El pez en el agua*. Seix Barral, 1993. □

LA CIUDAD Y LOS PERROS: TESTIMONIO DE UNA LECTURA Y OTROS SUCESOS COLATERALES

Óscar Hahn

Este artículo registra las primeras impresiones de Óscar Hahn durante su lectura de *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa, en 1963, y reflexiona acerca del empleo de distintas técnicas formales, como el uso del contrapunto y la anagnórisis, y de contenido, como la crítica a una sociedad racista, machista y violenta, regida por el canon del militarismo. Hahn combina el análisis literario con distintas experiencias reales vividas en un viaje de estudios a Lima, Perú, con sus alumnos de Arica, para visitar las locaciones de la novela, y sus encuentros personales con Mario Vargas Llosa, también en Arica.

ÓSCAR HAHN (Chile, 1938). Miembro correspondiente de la Academia Chilena de la Lengua y Profesor Emérito de la Universidad de Iowa. Es Master of Arts por la Universidad de Iowa y Doctor en Filosofía por la Universidad de Maryland. En 1971 fue integrante del Taller Internacional de Escritores de la Universidad de Iowa. Algunos de sus libros de poesía son: *Arte de morir*; *Mal de amor*; *Apariciones profanas* y *En un abrir y cerrar de ojos*. Su obra más reciente es *La primera oscuridad* (2011). En 2009 sus poesías completas aparecieron en Madrid con el título de *Archivo expiatorio. Ashes in Love*, una edición bilingüe de sus poemas, fue impresa en Nueva York ese mismo año. Entre sus libros de crítica se cuentan: *Fundadores del cuento fantástico hispanoamericano*, *Magias de la escritura* y *Vicente Huidobro o el atentado celeste*. Sus poemas han recibido importantes reconocimientos y han sido traducidos a diversos idiomas. Acaba de recibir el Premio Iberoamericano de Poesía Pablo Neruda. Oscar-Hahn@uiowa.edu.

Empecé a leer *La ciudad y los perros* una tediosa tarde de 1963. En aquel tiempo vivía en Arica y estaba en cama, enfermo de no recuerdo qué. Nada grave por cierto. Un amigo mío que acababa de volver de Tacna me dijo: “Te traje esta novela. Es de un joven escritor peruano: Mario Vargas Llosa. No la he leído, pero me dicen que está muy bien”. Me la pasó y se fue. A falta de otra cosa y bastante desgano tomé la novela. A Arica todavía no había llegado la televisión, así que las posibilidades de entretenimiento para una persona que debía guardar cama eran pocas: o la radio o algún libro o revista. O la siesta para matar el tiempo, pero no tenía ganas de dormir. Tres de la tarde. Empecé a leer:

—Cuatro—dijo el Jaguar.

Los rostros se suavizaron en el resplandor vacilante que el globo de luz difundía por el recinto, a través de escasas partículas limpias de vidrio: el peligro había desaparecido para todos, salvo para Porfirio Cava. Los dados estaban quietos, marcaban tres y uno, su blancura contrastaba con el suelo sucio.

El Jaguar, Cava, el peligro. ¿Qué peligro? Más abajo viene la presentación de un tercer personaje:

—¿Se acabó? ¿Puedo irme a dormir?—dijo Boa: un cuerpo y una voz desmesurados, un plumero de pelos grasientos que corona una cabeza prominente, un rostro diminuto de ojos hundidos por el sueño. Tenía la boca abierta, del labio inferior adelantado colgaba una hebra de tabaco.

Una descripción breve, certera, realista. “Vargas Llosa es el último realista”, diría alguien, mucho después. Por esos años yo había leído *Ficciones* de Jorge Luis Borges, *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares, *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, *Final del juego* de Julio Cortázar y *Guerra del tiempo* de Alejo Carpentier, todos ellos bordeando o cayendo de plano en lo fantástico. Y ya se dejaba ver un incipiente realismo con apellido: el realismo mágico. Se suponía que el realismo a secas había muerto; que era cosa del pasado. De mágico o fantástico *La ciudad y los perros* no tenía nada. En el fondo es una novela del siglo XIX contada con técnicas del siglo XX, pensé. Hace poco, después de hacer un elogio de las grandes novelas del siglo XIX, el escritor norteamericano Jonathan Franzen dice: “La verdad, no creo que

tenga que haber tanta polarización entre el realismo del siglo XIX y el modernismo del XX. Puedes tomar elementos de ambos y es así como describo mi proyecto literario”. Esto ya lo había realizado Vargas Llosa casi medio siglo antes, en *La ciudad y los perros*. De la modernidad y sus secuelas el escritor peruano desestima esas piezas de museo que han llegado a ser el *nouveau roman* francés, la novela del lenguaje, la novela experimental, la llamada metanovela, y ni siquiera le atrae el objetivismo, que podría estar más cerca de un proyecto realista. Opta por lo más eficaz: elige técnicas narrativas multidimensionales, cercanas al cine, que le permiten representar con mayor riqueza el mundo que quiere poner frente a nuestros ojos.

Ahora entra un nuevo personaje: el cadete Alberto Fernández, conocido como el Poeta. Quiere salir unos días del colegio. Trata de convencer al teniente Huarina inventando excusas. Está obsesionado con ganar algunos soles. Escribe novelitas pornográficas y cartas de amor para que los cadetes se las envíen a sus novias. Una especie de Cyrano de Bergerac peruano, digamos. Aquí empieza el uso del monólogo interior, alternado con su diálogo con el teniente. Me gusta esta técnica. Le da rapidez y variedad al relato. Llego al episodio de La Perlita. Aunque me choca y a ratos me parece repulsivo, como la relación erótica entre Arana y el Enjendro, no tengo ninguna objeción que hacerle. Ni moral ni literaria. La moral de los personajes no es necesariamente la moral del lector. Lo único que se le puede exigir a un texto es “necesidad literaria”. Y éste la tiene de sobra. Sería un gran error pensar que los personajes de una novela están condenados a regirse por la moral colectiva. O que el escritor tiene que escribir pensando en el qué dirán. Autor que hace eso está perdido, porque en el fondo significa someterse a la autocensura.

A medida que avanza la lectura siento que ésta es una novela de “machos”. Lo prueba el simple hecho de que los personajes que uno recuerda, para bien o para mal, son todos hombres. Las mujeres son como epifenómenos de los varones. No es una limitación, porque lo que hace el autor es representar a la sociedad peruana tal como es, sin litotes ni mixtificaciones. Pero también se va desarrollando una morbosa paradoja. Vargas Llosa la exhibe y denuncia, no a través de exposiciones didáctico-morales, sino mediante un recurso típico del neorealismo: deja que los hechos y los personajes hablen por sí solos. Por ejemplo, tomemos el culto a la hombría: “Y lo que importa en el Ejército es ser

bien macho, tener huevos de acero”, dice un oficial. Y sin embargo no tienen ningún problema, no sólo en involucrarse sino en jactarse de realizar acciones sexuales con otros cadetes del mismo sexo, llegando incluso a la violación. El capítulo en el que se describe de manera explícita el acto sexual con animales se entreteje con parlamentos como el siguiente:

¿Y qué tal si nos tiramos al gordito?, dijo el Rulos. ¿Quién?
El de la novena, el gordito. ¿Tú no lo has pellizcado nunca?
Uf. No está mala la idea, pero ¿se deja o no se deja? A mí me han dicho que Lañas se lo tira cuando está de guardia.

Sexo con un perro; sexo con gallinas; sexo entre cadetes varones, ¿quién puede saber la diferencia? Es la “bestia humana” que lucha por romper los barrotes de su jaula, diría Zola. Y, curiosamente, la descripción del episodio de La Perlita es bastante naturalista. Podría haber resultado anacrónica, pero es de gran fuerza narrativa.

Sigo leyendo. A estas alturas es como si hubiera dos novelas en una. Por una parte están los hechos que ocurren adentro del colegio militar (primera novela), y por otra, los sucesos del pasado y del presente, protagonizados por algunos cadetes, que se actualizan en diversos barrios de Lima, pero en los que participan personas que no tienen nada que ver con el Leoncio Prado (segunda novela). Se trata fundamentalmente de la relación entre ciertos alumnos y sus familias, y sobre todo de la presencia dominante, no por su carácter, sino como figura literaria, de una muchacha llamada Teresa y su vínculo con tres pretendientes distintos, uno de ellos innominado. Llama poderosamente la atención el rol de la figura paterna. Se puede dibujar un *composite* con los rasgos negativos del padre de Alberto y del Esclavo y surge un retrato bastante parecido al progenitor real de Vargas Llosa, según la imagen que él mismo ofrece en *El pez en el agua* y en el artículo “La sombra del padre”, donde dice: “Tuve una relación desastrosa con mi padre, y los años que viví con él, entre los once y los dieciséis, fueron una verdadera pesadilla”. El acercamiento de Alberto al teniente Gamboa es como si el joven anduviera buscando un sustituto del padre que nunca tuvo y que le gustaría tener.

El novelista chileno Carlos Droguett dijo que la primera novela (llamémosla “A”) es un relato de gran nivel, y la segunda (llamémosla “B”) una novela rosa que no está a la altura de la otra. Discrepé de su

opinión cuando la emitió (alrededor de 1963) y sigo discrepando más de cincuenta años después. Si aplicamos las directrices del género rosa, la novela “B” debería girar en torno a una sola pareja protagónica, brindarnos una satisfacción emocional y tener un final optimista. Además, los buenos deberían ser recompensados y los malos castigados. Nada de eso hay en la “novela B”. Casi todo es emocionalmente insatisfactorio, y el desenlace o los desenlaces no son para nada idealistas. Tampoco ocurre la repartición maniquea de premios y castigos. En cierto modo, todos resultan castigados. Además, la estructura narrativa de la típica novela rosa es bastante elemental. En cambio la “novela B” tiene una estructura compleja: hay varias secuencias entreveradas. Lo que pasa es que la trama “B” parece más opaca, si la ponemos contra el telón de fondo que es la trama “A”: tenebrosa y llena de tensiones a veces insostenibles. Pero ambas están en una relación de interdependencia, como lo cóncavo y lo convexo.

A estas alturas ya he leído casi todo el libro y puedo comprobar una vez más que toda novela, cualquiera sea su tema o estructura, tiene elementos del género policial: hay un misterio que es necesario develar y hay pasos que se dan para develarlo; hay preguntas que se hacen y respuestas que se ensayan, y cadáveres reales o metafóricos que se intenta esconder en el clóset de la casa o del inconsciente. *La ciudad y los perros* no es una excepción. Los siguientes hechos podrían ser factores que configurarían cualquier novela de misterio clásica: 1) el robo del examen de Química; 2) el encubrimiento de los cadetes; 3) la investigación de las autoridades del colegio; 4) la delación de Arana; 5) el posible asesinato del delator; 6) la pregunta sobre el hechor: ¿quién mató a Ricardo Arana? La originalidad está en el punto 6. Ninguna novela policial podría darse el lujo de no ofrecer una respuesta segura, un desenlace cierto, porque el lector se sentiría defraudado y hasta estafado. *La ciudad y los perros*, en cambio, se atreve a dejar el enigma sin solución. Cuando en un coloquio sobre esta novela, organizado por la Casa de las Américas de Cuba, le preguntaron a Vargas Llosa si el Jaguar había matado a Arana, respondió que no sabía. En suma, lo que quiso decir fue: “En una novela los personajes y los hechos terminan por adquirir vida propia. El autor no tiene nada que agregar. Que cada uno saque sus propias conclusiones”. Veamos. ¿El Jaguar asesinó al Esclavo? Puede ser. ¿Fue sólo un accidente? Puede ser también. ¿El Jaguar lo mató y los autoridades del colegio están encubriendo el crimen? Es otra posibilidad.

¿El hecho de que no lo juzguen demuestra que no hay pruebas contra él? Da que pensar, claro. ¿Caso cerrado o caso abierto?

Llego a la tercera parte. La encabeza un epígrafe que dice: “En cada linaje / el deterioro ejerce su dominio”. Lo firma Carlos Germán Belli. Es la primera vez que veo este nombre. ¿Un poeta italiano, peruano, de algún otro país? No lo sé. Me pregunto: ¿Cuál es el linaje en el que estaba pensando Vargas Llosa? Sin duda el linaje militar, pero también la raza humana, supuestamente una, pero deteriorada por el racismo, la violencia, la falsa moral, la hipocresía, la mentira, el abuso de poder. Varios años después, todavía en Arica, recibo un libro de poemas que me llega desde Lima. Está dedicado y firmado por “Carlos Germán Belli”. Tiene un curioso título que también podría haber sido epígrafe de la novela: *El pie sobre el cuello*. Los inescrupulosos, como el Jaguar, siempre le ponen el pie encima a alguien, y los débiles, como el Esclavo, siempre son los que ponen el cuello. Cuarenta años después, mientras escribo este testimonio, Carlos Germán Belli, que ahora es uno de mis mejores amigos, me envía su libro más reciente. Son sus poesías completas que llevan el título de *Los versos juntos (1946-2008)*. Las encabeza un prólogo de Mario Vargas Llosa, que entre otras cosas dice: “El pesimismo que transpira la poesía de Carlos Germán Belli es histórico y metafísico a la vez. Tiene que ver con las condiciones sociales, que multiplican la injusticia, la desigualdad, los abusos y la frustración, y con la existencia misma, una condición que aboca al ser humano a un destino de dolor y fracaso”. Estas mismas palabras, sin quitarles ni una coma, podrían aplicarse también a *La ciudad y los perros*.

Una de las estrategias narrativas que más me sorprendieron durante la lectura del libro fue el uso de lo que podríamos llamar “agnórisis centrífuga”. La agnórisis clásica o reconocimiento, según aparece en la *Poética* de Aristóteles, es centrípeta. Se produce hacia adentro de la obra. Un personaje recibe información inesperada acerca de sí mismo y pasa de la dicha al infortunio. Esto último es lo que se llama “peripecia”. En el *Edipo rey* de Sófocles, Edipo descubre que Yocasta es su madre, con todas las consecuencias que esa revelación desata. En la novela de Vargas Llosa no hay peripecia, y el reconocimiento ocurre afuera de la obra. La agnórisis centrífuga no apunta al personaje, sino al lector real. Parte del texto y llega al receptor. El narrador habla continuamente acerca de un determinado personaje, pero omite u oculta el nombre con el cual se le conoce, dando la impresión de que se trata

de dos personajes distintos. Hasta que en las últimas escenas el lector “reconoce” al innominado, no mediante señales o marcas como en la tragedia griega, sino porque ahora es nombrado explícitamente. Es lo que ocurre con el Jaguar. Esta técnica enriquece la configuración del personaje de una manera novedosa. El lector percibe primero al Jaguar como una figura unidimensional. No tiene pasado, no tiene historia, no tiene biografía. Básicamente, es el malo de la película que siempre piensa, siente y actúa de la misma manera. He aquí la opinión de uno de los cadetes: “No creo que exista el diablo, pero el Jaguar me hace dudar a veces”. O: “El diablo debe tener la cara del Jaguar, su misma risa y, además, los cachos puntiagudos”. Pero en los capítulos postreros el lector se entera de que no es así. Sin aviso previo, descubre que el otro, el sin nombre, el tercer pretendiente de Teresa, es el Jaguar en persona. De personaje esquemático pasa a ser, por acumulación retrospectiva de datos, una figura de dimensiones múltiples, que no excluyen ni el sentimentalismo ni la bondad.

Debo reconocer que me perturbó la virulencia de las alusiones racistas que hay en la novela. Nadie queda bien parado, ni siquiera los altaneros blancos, que despectivamente son llamados “blanquiñosos”. De la gente de color se dice: “En los ojos se le vio que es un cobarde como todos los negros”. Y el individuo que atiende La Perlita es apodado “el injerto”, porque tiene “ojos rasgados de japonés, ancha jeta de negro, pómulos y mentón cobrizos de indio, pelos lacios”. La voz cantante de la animosidad contra los serranos la lleva el Boa. Afirma sin tapujos: “Los serranos son bien hipócritas y en eso Cava era bien serrano. Mi hermano siempre dice: si quieres saber si un tipo es serrano, míralo a los ojos, verás que no aguanta y tuerce la vista”. Y más adelante: “Cuídate siempre de los serranos, que son lo más traicionero que hay en el mundo. Nunca se te paran de frente, siempre hacen las cosas a la mala, por detrás”. A lo que el Boa agrega:

Será por eso que los serranos siempre me han caído atravesados. Pero en el colegio había pocos, dos o tres. Y estaban acriollados. En cambio, cómo me chocó cuando entré aquí la cantidad de serranos. Son más que los costeños. Parece que se hubiera bajado toda la puna, ayacuchanos, puneños, ancashinos, cusqueños, huancaínos, carajo y son serranos completitos, como el serrano Cava. En la sección hay varios pero a él se le notaba más que nadie. ¡Qué pelos! No me explico cómo un hombre puede tener esos pelos tan tiesos.

En asuntos altamente polémicos, siempre ha sido riesgoso dejar que los personajes emitan juicios de valor, y que el narrador en tercera persona, que el lector suele asociar con el autor real, se mantenga al margen. Hace unos días leí un foro en internet, en el que diversas personas debaten sobre *La ciudad y los perros*. Varias de ellas están convencidas de que los conceptos racistas que hay en la novela representan el punto de vista de Vargas Llosa. No comprenden que el escritor sólo transmite el estado de situación de la sociedad peruana, con respecto a las tensiones raciales. Pero el riesgo del malentendido es siempre un precio que los escritores honestos y temerarios como Vargas Llosa o Vladimir Nabokov (pienso en *Lolita*) han tenido que pagar. Uno es acusado de racista y el otro de pederasta.

En marzo de 1965 fui contratado como profesor en el Centro Universitario que la Universidad de Chile había establecido en Arica. Me pidieron que enseñara un curso de literatura hispanoamericana en la carrera de Pedagogía en Enseñanza Básica. En esos años la mayoría de los autores que después constituirían el llamado “boom” eran muy poco conocidos. Sin embargo, yo me iba enterando de las novedades, gracias a los libros que me hacía enviar desde Santiago mi amigo Pedro Lastra. Mi programa incluía a Borges, Rulfo, Carpentier, Cortázar, García Márquez (todavía no publicaba *Cien años de soledad*) y al joven escritor peruano Mario Vargas Llosa, autor de *La ciudad y los perros*, que de inmediato se transformó en libro de culto para los alumnos. Alberto, el Jaguar, el Esclavo, el Boa, el serrano Cava llegaron a ser prácticamente sus compañeros de clases. Hablaban de ellos como si fuera un grupo de amigos que los estuviera esperando en un bar para tomar una cerveza.

En octubre de ese mismo año iba a realizarse en Lima un partido definitorio para el Mundial de Fútbol de 1966: Chile *versus* Ecuador. Miles de chilenos se aprestaban a partir en toda clase de medios de transporte hacia la capital peruana. Un grupo de alumnos me propuso que emprendiéramos el viaje a Lima en dos autos, para asistir al partido. Después confesaron que en realidad lo que más les interesaba era visitar las locaciones que aparecen en *La ciudad y los perros*. Unos días antes del partido emprendimos el viaje a través de caminos polvorientos, sin pavimentar. Yo iba en el auto de Julio Torres, un alumno mayor que el resto. Nos acompañaban su esposa y dos alumnos más. Después de varias extenuantes horas de viaje por una carretera que, según creíamos, nos conduciría a Lima, nos cruzamos con varios autos que vienen en

sentido contrario, ondeando banderas chilenas. Nos hacen señas por las ventanas y nos gritan que nos devolvamos. Se detiene uno de los autos y el conductor nos dice: “Este camino va a Arequipa, no a Lima.” Dos horas de viaje perdidas. Nos devolvemos frustrados, pero sin perder el sentido del humor. “¿Arequipa? ¿No es ahí donde nació Vargas Llosa?”, dice uno de los alumnos. “Parece que este hombre nos pena”.

Finalmente llegamos a nuestro destino. Después de instalarnos en el hotel, nos reunimos con los alumnos que venían en el segundo auto, a planear nuestro tour literario. “El barrio Miraflores no es un problema, porque aquí estamos”, dice uno de ellos. “Tenemos poco tiempo, dice otro. Mejor vamos de plano al Callao, ahí está lo mejor: el Leoncio Prado y el jirón Huatica”. “Claro, agrega un tercero, pero antes echémosle un vistazo a la estatua de Manco Cápac”. Saca la novela y la abre. “Escuchen esto, lo tengo subrayado: ‘Manco Cápac es un puto, con su dedo muestra el camino de Huatica’. ¿Se acuerdan de la Pies Dorados? Estaba en Huatica, ¿no?”. Abre el libro en otra parte y lee con voz de actor de radioteatro y exagerado tono sensual:

Alberto se desnudó, despacio, doblando su ropa pieza por pieza. Ella lo miraba sin emoción. Cuando Alberto estuvo desnudo, con un gesto desgano se arrastró de espaldas sobre el lecho y abrió la bata. Estaba desnuda, pero tenía un sostén rosado, algo caído, que dejaba ver el comienzo de los senos. “Era rubia de veras”, pensó Alberto. Se dejó caer junto a ella, que rápidamente le pasó los brazos por la espalda y lo estrechó. Sintió que, bajo el suyo, el vientre de la mujer se movía, buscando una mejor adecuación, un enlace más justo. Luego las piernas de la mujer se elevaron, se doblaron en el aire, y él sintió que los pies se posaban suavemente sobre sus caderas, se detenían un momento, avanzaban hacia los riñones y luego comenzaban a bajar por sus nalgas y muslos, y a subir y a bajar lentamente. Poco después, las manos que se apoyaban en su espalda se sumaban a ese movimiento y recorrían su cuerpo de la cintura a los hombros, al mismo ritmo que los pies. La boca de la mujer estaba junto a su oído y escuchó algo, un murmullo bajito, un susurro y luego una blasfemia. Las manos y los pies se inmovilizaron.

—¿Vamos a dormir una siesta o qué? —dijo ella.

—No te enojas, balbuceó Alberto—. No sé qué me pasa.

“Bueno, chiquillos”, dice cerrando el libro, “Huatica nos espera, pero ojalá que no nos pase lo mismo que a Alberto”.

Llegamos al Callao y nos estacionamos en las inmediaciones del Colegio Leoncio Prado. Conseguimos la dirección exacta: avenida Costanera 1541. El edificio tiene una arquitectura curiosa. Al medio hay una especie de torre de cuatro pisos, flanqueada a ambos lados por una estructura de tres, la que a su vez tiene un par de alas de dos pisos. Nos acercamos a la reja principal. Al fondo se divisa la estatua del coronel Leoncio Prado. Según la historia peruana, este valeroso oficial arriesgó su vida por el Perú en varias ocasiones. Fue hecho prisionero por los chilenos y puesto en libertad con el compromiso de que depusiera las armas. Pero siguió combatiendo y fue hecho prisionero por segunda vez y condenado a muerte. Cuando iba a ser fusilado, él mismo dio la orden de disparar. Un modelo sólido, supuestamente esculpido en granito, pero que los cadetes de la novela hacían pedazos como si fuera de cristal. El propósito del colegio era modelarlos como pequeños clones del coronel Prado; el propósito de los jóvenes cadetes era parecerse lo menos posible a su modelo. En la novela, uno de los cadetes se refiere a él: “Le contaba que a los chilenos que lo fusilaron les dijo: ‘Quiero comandar yo mismo el pelotón de fusilamiento’”. Y añade: “Qué tal, baboso”.

Hablamos con uno de los guardias y le preguntamos si podemos visitar el recinto. “Somos chilenos. Hemos viajado desde Arica especialmente para conocer el Colegio Leoncio Prado”. Muy amablemente nos dice que no se puede. Que si antes hubiéramos enviado una carta pidiendo permiso, a lo mejor nos habrían autorizado. “Lo siento mucho, jóvenes”. Nos alejamos bastante decepcionados, pero después de todo, hemos estado ahí, frente al legendario colegio militar. Y es aquí donde la realidad y la ficción no se dan la mano. Desde afuera, el recinto nos parece demasiado cotidiano, demasiado de este mundo; en la novela, en cambio, es el espacio pesadillesco de una temporada en el purgatorio.

Al día siguiente regresamos con el fin de visitar el pecador jirón Huatica. Siguiendo el libreto de la novela, dejamos a los alumnos, todos varones, en la esquina de 28 de Julio y Huatica. “En una hora más los pasamos a buscar en esta misma esquina”, les dice la esposa de Julio a los alumnos que vienen con nosotros. “Ah, y avísenles a los del otro auto”. “Y, por favor, no vayan a hacer alguna estupidez con esas mujeres”, grita, asomando medio cuerpo por la ventana.

A las once en punto de la noche llegamos al lugar convenido. Los dos estudiantes se suben al auto. No parecen muy contentos. “Fue un desastre”, dice uno de ellos. “Es la peor experiencia que he tenido

en mi vida”. “Hay una especie de cité, con una fila de cuartos que dan a la calle. Frente a cada puerta había varias colas, algunas de dos o tres hombres, y otras de unos ocho o más. Entraba un tipo, no estaba ni diez minutos adentro, salía y entraba el siguiente, y así en adelante. Superdeprimente”. “Lo que a mí más me impresionó”, dijo el otro, “fueron los papeles. Al lado de cada puerta había un cerro de hojas de papel higiénico arrugadas”.

Casi medio siglo después de haber leído la novela, mi memoria aún retiene algunas escenas que el tiempo no ha desvaído. Recuerdo varias, pero son dos las que prevalecen de manera indeleble y por razones distintas. La primera es el monólogo interior del Boa durante la ceremonia de degradación del serrano Cava. La segunda es la escena del bar, cuando Alberto decide llamar por teléfono al teniente Gamboa para denunciar al posible asesino de Ricardo Arana.

Como sabemos, “perros” es la denominación despectiva que reciben los cadetes de tercer año y de grados inferiores. La escena a la que me voy a referir tiene que ver con esos “perros”, pero principalmente con una perra de verdad, con un animal que se llama Malpapeada. Aquí queda claro que Vargas Llosa es un maestro en la técnica del contrapunto, que consiste en combinar dos líneas de acción paralelamente, como se hace en la música con dos o más melodías. En la escena que nos interesa, una de esas líneas es la ceremonia ritual para expulsar a Cava. La otra es el inocente jugueteo de la Malpapeada con los cordones de los zapatos del Boa, que está cuadrado militarmente, mientras observa la humillación del serrano. La primera línea es tensa y dramática. La segunda tiene otro propósito. Al hablarle mentalmente a la perra juguetona, el Boa puede disimular la fuerte emoción que lo embarga y evitar que los oficiales se den cuenta de los sentimientos de compasión que está experimentando, indignos de un duro militar.

Un contrapunto diferente, mucho más complejo y más difícil de materializar, es el que lleva a cabo Vargas Llosa en la escena del bar y que tiene a Alberto Fernández como protagonista. Alberto está llamando por teléfono al teniente Gamboa. Transcribo la escena completa:

Marca el número y escucha la llamada: un silencio, un espasmo sonoro, un silencio. Echa un vistazo alrededor. Alguien en una esquina del bar, brinda por una mujer: otros contestan y repiten un nombre. La campanilla del teléfono sigue llamando con intervalos idénticos. “¿Quién es?”, dice una voz. Queda

mudo; su garganta es un trozo de hielo. La sombra blanca que está al frente se mueve, se aproxima. “El teniente Gamboa, por favor”, dice Alberto. “Whisky americano”, dice la sombra, “whisky de mierda. Whisky inglés, buen whisky”. “Un momento”, dice la voz. “Voy a llamarlo”. Tras él, el hombre que brindaba, ha iniciado un discurso. “Se llama Leticia y no me da vergüenza decir que la quiero, muchachos. Casarse es algo serio. Pero yo la quiero y por eso me caso con la chola, muchachos”. “Whisky”, insiste la sombra. “Scotch. Buen whisky. Escocés, inglés, da lo mismo. No americano, sino escocés o inglés”. “Aló”, escucha. Siente un estremecimiento y separa ligeramente el auricular de su cara. “Sí”, dice el teniente Gamboa. “¿Quién es?” “Se acabó la jarana para siempre muchachos. En adelante, hombre serio a más no poder. Y a trabajar duro para tener contenta a la chola”. “¿Teniente Gamboa?”, pregunta Alberto. “Pisco Montesierpe”, afirma la sombra, “mal pisco Pisco Motocachy, buen pisco”. “Yo soy. ¿Quién habla?” “Un cadete”, responde Alberto. “Un cadete de quinto año”. “Viva mi chola y vivan mis amigos”. “¿Qué quiere?” “El mejor pisco del mundo, a mi entender”, asegura la sombra. Pero rectifica: “O uno de los mejores, señor. Pisco Motocachy”. “Su nombre”, dice Gamboa. “Tendré diez hijos. Todos hombres. Para ponerles el nombre de cada uno de mis amigos, muchachos. El mío a ninguno, sólo los nombres de ustedes”. “A Arana lo mataron”, dice Alberto. “Yo sé quien fue. ¿Puedo ir a su casa?” “Su nombre”, dice Gamboa. “¿Quiere usted matar a una ballena? Déle pisco Motocachy, señor.” “Cadete Alberto Fernández, mi teniente. Primera sección. ¿Puedo ir?” “Venga inmediatamente”, dice Gamboa. “Calle Bolognesi 327.” Alberto cuelga.

La literatura siempre ha tenido que enfrentar el problema que plantea el carácter lineal del lenguaje, es decir, el hecho de que las imágenes y los conceptos contenidos en las palabras se vayan presentando unos tras otros, de manera sucesiva, lo que dificulta la representación de la simultaneidad. En la realidad o en el cine, si dos personas hablan al mismo tiempo, el receptor puede escuchar razonablemente bien los parlamentos paralelos. Pero cómo mantener la simultaneidad cuando se trata de discursos expuestos en un *continuum* verbal. Es difícil lograrlo, pero no imposible, como lo prueba la escena antes citada. En este episodio hay un entramado de cinco voces que se escuchan, ya sea una tras otra en rápida sucesión, o incluso simultáneamente: la del narrador om-

nisciente, la de Alberto (monólogo interior y diálogo), la de la persona que contesta su llamada, la de un parroquiano del bar y la de Gamboa, también a través del teléfono. Un deficiente manejo técnico podría redundar en que el lector se confunda y no sepa quién o quiénes están hablando, pero Vargas Llosa resuelve este desafío con admirable pericia. Me he referido al aspecto formal, pero también está el contenido de lo que se habla. Lo que dice el parroquiano sobre sus planes matrimoniales está dirigido a los amigos que lo escuchan, cosa que al lector le interesa poco o nada. La única función de esta línea del contrapunto es mantener el suspenso. En cambio la otra línea, lo que dice Alberto, más que apelar a Gamboa, tiene como destinatario al lector de la novela, porque le crea expectativas con respecto al enigma que lo mantiene en vilo: el posible asesinato de Arana.

1969. Recibo inesperadamente la visita de Enrique Lihn. Anda de paso por Arica. Me cuenta que va a un encuentro de escritores en Arequipa y que tiene que tomar un avión en la ciudad de Tacna. El problema es que se le ha perdido el pasaporte. Le digo que no se preocupe, que lo solucionaremos rápidamente, porque el cónsul de Chile en Tacna es un escritor: Benjamín Subercaseaux. Conseguido el pasaporte de reemplazo, yo mismo llevo a Enrique al aeropuerto. Estamos esperando que llegue el avión en el que debe embarcarse, cuando notamos que decenas de personas, cámaras y libretas en mano, obviamente periodistas, inundan el recinto. Aterrizza el avión, se abre la puerta y aparece el mismísimo autor de *La ciudad y los perros*, acompañado de Patricia, su mujer. Un poco más atrás vienen Jorge Edwards y Pilar Fernández de Castro. Apenas Vargas Llosa entra en la sala de espera y divisa a Enrique, se aproxima a él haciendo caso omiso de los periodistas que lo acosan, y lo abraza con su afabilidad de siempre. Yo me he mantenido discretamente al margen, hasta que Enrique, dirigiéndose a Vargas Llosa, le dice: “Quiero presentarte al poeta Óscar Hahn. ¿Le puedes conceder unos minutos antes de que te raptan los periodistas?” “Por supuesto que sí”, contesta extendiéndome la mano. Le digo que quiero invitarlo a Arica a dar una charla. “Y a usted también, por supuesto”, agregó, mirando a Jorge Edwards. “No sé si podrían”. “A mí me encantaría”, dice Vargas Llosa, “pero en vez de una charla preferiría tener un diálogo con los alumnos y responder sus preguntas”. “Me parece bien”, digo. “Lo único es que no tenemos ni un centavo para pagarles. Yo los puedo venir a buscar para llevarlos a Arica y podemos alojarlos a todos en un

muy buen hotel, pero no nos alcanza para honorarios”. “No te preocupes”, dice Vargas Llosa, “vamos así no más. Pero con una condición. Que me lleves a conocer el Morro de Arica”. Para un peruano, visitar el lugar donde se había librado una de los combates emblemáticos de la Guerra del Pacífico es una necesidad existencial. Más aún para Patricia Llosa, uno de cuyos antepasados había participado en la contienda.

Al día siguiente vuelvo a buscarlos. Él va en el auto, sentado al lado mío. En esos años había publicado sólo dos novelas: *La ciudad y los perros* y *La casa verde*, pero ya era el benjamín del *boom*. Le pregunto si está trabajando en otra novela. Me dice que se dedica a reunir información sobre un curioso plan del Ejército peruano para llevar grupos de prostitutas llamadas “visitadoras”, a una guarnición de la Amazonía. Confiesa que tiene problemas con el título del futuro libro. “Una posibilidad, dice, sería ponerle el nombre del protagonista”. En este punto yo ya había tomado confianza, así que me animo a decirle: “Quizás podría ser simplemente *Las visitadoras*”. “Bueno”, dice él, “Lo que está claro es que la palabra ‘visitadoras’ tiene que aparecer en el título”.

El coloquio con Vargas Llosa, en el que también participa Jorge Edwards, se realiza en el salón de actos de la sede. Hay unas trescientas personas, en su mayoría universitarios de izquierda, que acuden a ver a uno de los suyos. Lo recuerdo con mucha nitidez, porque ocurrió un incidente que nadie habría anticipado. Uno de los estudiantes le pregunta acerca de una entrevista en la que Vargas Llosa habría declarado que él no era incondicional de ningún régimen. Hasta ese momento Vargas Llosa era un conocido partidario de la revolución cubana, viajaba frecuentemente a La Habana y era miembro del consejo de redacción de la revista *Casa de las Américas*. Buscando quizás que hiciera una excepción, el alumno insiste: “¿Eso incluye a la revolución cubana?”. Todos esperan que Vargas Llosa diga algo así como “bueno, se trata de una situación distinta”. Pero ante el estupor de los presentes responde con firmeza: “Lo dije y lo repito. No soy incondicional de ningún régimen, incluida la revolución cubana”. Y agrega algunas palabras cuya letra no recuerdo exactamente, pero cuyo espíritu es el mismo de su discurso de recepción del Premio Rómulo Gallegos, otorgado a *La casa verde* ese mismo año: “La razón de ser del escritor es la protesta, la contradicción y la crítica. La literatura es una forma de insurrección permanente y ella no admite camisas de fuerza. Todas las tentativas destinadas a doblegar su naturaleza airada, díscola, fracasarán. La literatura puede morir, pero

no será nunca conformista”. Lo desconcertante es que estas palabras, que antes de la pregunta del estudiante habrían sido vistas como dirigidas a las sociedades capitalistas, ahora parecen un inesperado golpe al mentón del gobierno cubano. Para que se entienda el impacto que causó su declaración, no hay que perder de vista que fue hecha dos años antes de la ruptura rotunda y definitiva de Vargas Llosa con el régimen castrista, a raíz del caso Padilla.

Al día siguiente Jorge Edwards se marchó con unos amigos, Patricia y Pilar se fueron de compras, y Vargas Llosa se quedó conmigo en el lobby del hotel. “Vamos al centro a tomar un algo”, me dice. Estuvimos un par de horas en un café de la calle 21 de Mayo. Recuerdo que hablamos de Borges y que en un momento se puso a recitar de memoria los primeros párrafos del cuento “Los teólogos”. Cosa que me pareció sorprendente, porque el tipo de narrativa que escribe Vargas Llosa tiene poco o nada que ver con lo que hace Borges, pero demuestra que es capaz de admirar propuestas completamente distintas a las suyas. No quise preguntarle sobre *La ciudad y los perros*. Por alguna razón misteriosa, preferí que la novela permaneciera intacta en mi imaginación. Quizás temía que si procesaba los datos algo se haría trizas en mi mente. Tampoco me atraía saber quiénes eran los modelos reales en los que se había basado para diseñar a sus personajes. Sabía, eso sí, que él había sido cadete del Leoncio Prado entre los 14 y los 15 años. Mucho tiempo después leí que para el personaje del Jaguar se había inspirado en un alumno de apellido Bolognesi, bisnieto del coronel Francisco Bolognesi, que había muerto combatiendo en la batalla del Morro de Arica, en 1879. Curiosa coincidencia: el Morro de Arica es el mismo lugar que Vargas Llosa me había pedido visitar cuando lo conocí en el aeropuerto de Tacna. La información sobre el origen del Jaguar, en vez de enriquecer mi percepción del personaje, no hizo más que confirmarme una cosa: que el joven Bolognesi era una persona y el Jaguar otra, y que en mi mente el personaje ficticio había terminado siendo mucho más real que el supuesto modelo.

La crítica ha dicho que Alberto Fernández, el Poeta, es Mario Vargas Llosa, pero el mismo escritor, en el prólogo a ediciones posteriores de la novela, reveló algunas cosas. Contó que había empezado a escribir *La ciudad y los perros* en Madrid, en el otoño de 1958, y que la había terminado en París en el invierno de 1961. Y añade: “Para inventar su historia, debí primero ser, de niño, algo de Alberto y del

Jaguar, del serrano Cava y del Esclavo, cadete del Colegio Militar Leoncio Prado, miraflorentino del Barrio Alegre y vecino de La Perla en el Callao”. Con esta declaración el mito de que “el Cadete Alberto es Vargas Llosa”, queda desacreditado. No se trataría entonces de un yo real, representado por un solo yo ficticio, sino de un “yo plural”, por usar la expresión de Borges, refractado en varios personajes novelescos. En el mismo prólogo Vargas Llosa dice algo más que merece ser comentado: “Y debí de adolescente, haber leído muchos libros de aventuras, creído en la tesis de Sartre sobre literatura comprometida, devorado las novelas de Malraux y admirado sin límite a los novelistas norteamericanos de la generación perdida, a todos, pero, más que a todos, a Faulkner. Con esas cosas está amasado el barro de mi primera novela, más algo de fantasía, ilusiones juveniles y disciplina flaubertiana”. La suma de las dos declaraciones citadas, aunque Vargas Llosa las aplica específicamente a *La ciudad y los perros*, en el fondo es el vademécum de la novela como género. La materia con la que se crea cualquier novela es una amalgama de la realidad vivida, las lecturas del autor, una determinada idea de la literatura, la puesta en marcha de la imaginación y el trabajo incansable del escritor.

Desde esos lejanos días de 1969 me he reunido con Vargas Llosa varias veces, en Estados Unidos, Perú y España. La más reciente fue en octubre de 2009, en Madrid. Jorge Edwards se encontraba allí de paso y me llamó al hotel para decirme que Mario nos esperaba en su casa. Antes de ir compré *La ciudad y los perros*. Tenía la primera edición dedicada por él, pero se la presté a una polola de esos años y nunca me la devolvió. De la conversación en su casa lo que mejor recuerdo es un diálogo muy enriquecedor con él y con Jorge Edwards sobre Víctor Hugo. Como en otras ocasiones, hablamos de su visita a Arica. Me sorprende la cantidad de detalles que aún conserva en la memoria, a pesar del tiempo transcurrido. Mencionó que en esa ocasión fuimos a una librería, porque él andaba buscando algún libro, cualquier libro, de Juan Carlos Onetti, y que encontramos una antología de cuentos titulada *El infierno tan temido*. “Mira tú, dice él, lo que son las cosas, y varias décadas después escribí ese libro sobre Onetti”. Le pido que me dedique el ejemplar de *La ciudad y los perros* que he llevado. Tiene un prólogo suyo que dice en las últimas líneas: “Este es el libro que más sorpresas me ha deparado y gracias al cual comencé a sentir que se hacía realidad el sueño que alentaba desde el pantalón corto: llegar a ser algún día es-

critor”. Han pasado cuarenta años desde que nos vimos por primera vez en Arica, y ahora, qué duda cabe de que su sueño se ha cumplido con creces. Salimos de la casa de Vargas Llosa a la noche madrileña. “Gran escritor y gran persona”, dice Jorge Edwards mientras caminamos. “Así es”, digo yo. “Ojalá que algún día le den el Premio Nobel”. □

EL PUPITRE DEL ESCRITOR

Silvia Hopenhayn

Las primeras ficciones de Mario Vargas Llosa —advierte S. Hopenhayn en este ensayo— se nutren de su experiencia en el Colegio Militar Leoncio Prado entre 1950 y 1951, como si el discurso de la autoridad lo hubiera impulsado a convertirse en autor. Libros como *La ciudad y los perros* (novela, 1963), *Los jefes* (cuentos, 1959), y *Los cachorros* (*nouvelle*, 1967) —plantea la autora— revelan el tironeo entre el impulso a gozar del adolescente (irrupir de todas maneras) y la opresión del discurso institucionalizado. El campo y uso de la palabra (en su sanción semántica y tonalidad despótica) es el eje fundamental del discurso escolar y militar: “¡Cállate!, cállate animal” frente a un tímido e impotente “Déjeme

SILVIA HOPENHAYN (1966) es escritora, crítica literaria y docente. Dicta cursos sobre personajes de la literatura desde hace varios años, a partir de su programa televisivo “Biografías fantásticas”. Ha publicado los libros *Cuentos reales* y *La espina infinitesimal* (Emecé). En 2011 aparecerá su novela *Elecciones primarias* (Alfaguara). Escribe en el diario *La Nación* una columna semanal, “Libros en agenda”. Ha hecho varios programas de televisión (“El fantasma”, “La página en blanco”, “La crítica”, “La lengua suelta”) y las biografías televisivas de distintos escritores, entre ellos de Carlos Fuentes, Adolfo Bioy Casares y Olga Orozco. Ha sido galardonada con el Premio Julio Cortázar, otorgado por la Cámara Argentina del Libro, y con el Konex de Oro por su labor literaria en los medios de comunicación. Silviahop@sion.com.

hablar”, es una escena clásica del cruce entre un cadete y el teniente Gamboa, en *La ciudad y los perros*.

El maltrato comienza, pues, por el maldecir. Basta una palabra ponzoñosa para que la herida empiece a supurar y produzca estragos. Tres ejemplos de la literatura se ligan a este vertiginoso arranque literario de Vargas Llosa: Stephen Dédalus en *El retrato del artista adolescente*, de James Joyce, *Las tribulaciones del estudiante Törless*, de Robert Musil y el personaje de *Infancia*, la novela de J. M. Coetzee. A través de un gesto restitutivo —señala S. Hopenhayn— el escritor peruano hizo del maltrato del decir, un decir de los malos tratos.

Las novelas de iniciación suelen nutrirse de una primera experiencia institucional, formadora y deformadora del sujeto y su destino: la escolaridad. La frase célebre y detractora de Bernard Shaw, “se terminó mi educación cuando empecé el colegio”, puede cobrar matices en la misma literatura.

Escribir es una forma de salirse del marco obligado —vivido a la fuerza— al que se refiere el dramaturgo inglés; el escritor fuerza la letra hasta borrar su estamento, en busca de una corporeidad no corporativa. Pero tener un cuerpo es también entrar en un combate.

Las novelas del colegio, por llamarlas de algún modo, tienen un tufillo de revancha, de letra en la memoria, en busca del resarcimiento o, sencillamente, del alivio. Se trata de vaciar el tintero de la escritura impuesta y en ese desfiladero, hacerse de un nombre. De allí que prevalezca un cambio notable entre las novelas de iniciación y las siguientes, como si los escritores, luego de la inmersión en sus recuerdos de sumisión y aprendizaje, dejaran atrás la necesidad de enfrentarse con el aparato opresivo de la institución, construyendo en el proceso de escritura una nueva máquina de narrar.

Del escarnio al sarcasmo

Las novelas iniciáticas de Mario Vargas Llosa, en este sentido, son ejemplares. Tanto su *nouvelle Los cachorros* (1967) como *La ciudad y los perros* (1963) se incrustan en la muralla escolar a la que hace

referencia Pink Floyd en su canción “The Wall”, implorando, a un ritmo que parodia la marcha militar: “no más oscuros sarcasmos en el aula, profesor, deja a los niños solos.”

Los niños están solos, al menos en el Leoncio Prado. Fueron dejados por sus padres, entregados al discurso de la autoridad. Por eso son novelas que dismantelan la trama de un engranaje, al mismo tiempo que lo ponen en marcha, a través de dos fuerzas contrapuestas: la opresión institucional y el impulso a gozar.

El resultado es el escarnio, palabra sustanciosa de etimología incierta. En el siglo XII, empezaba a sonar el término “escarnir” en todas las lenguas de la península ibérica, en su conexión con escarmiento. El origen germánico, *skernjan*, remite a burla, irrisión y se liga al término musical *scherzo*, de la misma familia genérica, más cercano a gracioso, divertido. Una suerte de preludio del sarcasmo. Al jugar con los prefijos, la palabra se desliza hacia la *car-ne*, dado que su práctica (la del escarnio) implica una herida y, el sarcasmo, una burla que hace doler.

Se trata, pues, de la herida en la carne a través del decir.

Esta praxis discursiva y vital, reflejada en las novelas, proviene en gran parte de la experiencia (*encarnada*) de Vargas Llosa, cuando él mismo estuvo internado en el Colegio Militar Leoncio Prado, entre 1950 y 1951. La vivencia o “aventura” (como le gusta llamarla) impulsó sus primeros escritos¹.

Ahora bien, si la educación se termina cuando comienza el colegio... ¿qué comienza con el colegio?: El ladrido. O el ladrillo: *another brick in the wall*.

A través de estas primeras novelas, veremos, pues, la relación entre opresión y goce en el seno de las instituciones (familiar, escolar, militar) que culminan en la parodia de la milicia con *Pantaleón y las visitadoras* (1973).

La trama de *La ciudad y los perros* tiene forma de traición y denuncia. Comienza cuando el Cava, después de perder en una partida de cartas con un grupo de cadetes del Colegio Militar Leoncio Prado (CMLP), es obligado a robar el examen bimestral de química de quinto año, práctica bastante común entre los alumnos del internado. Consigue

¹ *El cadete Vargas Llosa*, de Sergio Vilela, 2011. Investigación exhaustiva sobre la experiencia del escritor peruano y sus compañeros en el Leoncio Prado.

su cometido, pero un error desencadenará los hechos que se van sucediendo como torbellinos a lo largo de la novela: la detención indefinida de todos los cadetes hasta que el culpable aparezca; la desesperación del Esclavo ante lo que considera una injusticia (también en el plano amoroso) y la posterior delación de éste contra el culpable, la cual traerá como consecuencia la expulsión deshonrosa del Cava, así como la propia muerte del Esclavo en manos del Jaguar. El Jaguar, jefe del “Círculo”, es el cadete que se erige como la expresión más sublime del orden instaurado, pues es cruel y autoritario. El Poeta lo acusa de haber asesinado al Esclavo en venganza por soplón. Sólo el teniente Gamboa da crédito a las palabras del Poeta, pero sus denuncias se estrellan contra la voluntad férrea de las autoridades del colegio que buscan evitar el escándalo de un crimen entre cadetes. Gamboa transita por el camino del desencanto y el cinismo tras descreer del ejército, institución a la cual se había entregado con devoción. Algo parecido, más en clave paródica, a la decepción que sufre Pantaleón, luego de su misión en Iquitos, en esa última conversación que sostiene con sus superiores:

—No sé cómo no acabé tuberculoso —aguanta la risa, ríe, se pone serio, vuelve a reír, tiene los ojos con lágrimas el Tigre Collazos—. Todavía no descubro si es usted un pelotudo angelical o un cínico de la gran flauta.

Y agrega el general Victoria:

—Terminemos este asunto de una vez, ¿es cierto que se niega a pedir su baja?

—Me niego terminantemente, mi general— recobra la energía el capitán Panoja—. Toda mi vida está en el Ejército.

Semejante obstinación retuerce su destino. Lo designan intendente de la Guarnición de Pomata, en el sudeste del Perú. Y alegan sarcónicamente:

En vez del río Amazonas tendrá el lago Titicaca [...]. En vez del calor de la selva, el frío de la puna [...]. Y en vez de las visitadoras, llamitas y vicuñas².

La expulsión es una forma de destino. Por lo general, el expulsado es inerte al devenir. Así como a Pantoja lo sacan de Iquitos y lo

² *Pantaleón y las visitadoras*, pp. 326 y 328.

mandan a Pomata, varios de los internados en el Leoncio Prado, quizá sin saberlo del todo, fueron corridos del seno familiar. ¿No se tratan de eso los internados? Los niños que viven en colegios suelen provenir de algún rechazo o imposición superyoica, como la del padre de Alberto que no tolera las bajas notas de su hijo.

—Esto se acabó. Es un escándalo. No voy a dejar que echés mi apellido por el suelo. Mañana comienzas tus clases con profesor particular para prepararte al ingreso.

—¿Ingreso a dónde? —preguntó Alberto.

—Al Leoncio Prado. El internado te hará bien.

—¿Interno? —Alberto lo miró asombrado.

—No me convence del todo ese colegio —dijo la madre—. Se puede enfermar. El clima de La Perla es muy húmedo.

—¿No te importa que vaya a un colegio de cholos? —dijo Alberto.

—No, si es la única manera de que te compongas —dijo el padre—. Con los curas puedes jugar, pero no con los militares. Además, en mi familia todos hemos sido siempre muy demócratas. Y, por último, el que es gente es gente en todas partes³.

El caso de Ricardo Arana difiere de la sorpresa y el castigo. El Esclavo desea ingresar en el Leoncio Prado, lo anhela como un premio, tal es así que su padre, al comunicarle la noticia, le da diez soles “de propina” para que vaya al cine. La madre, al igual que la de Alberto, se muestra reticente.

—No estoy de acuerdo en que vaya interno a un colegio de militares.

Él levantó la vista.

—¿Interno en un colegio de militares? —sus pupilas ardían—. Sería formidable, mamá, me gustaría mucho.

—Ah, las mujeres —dijo el padre, compasivamente—. Todas iguales. Estúpidas y sentimentales. Nunca comprenden nada. Anda, muchacho, explica a esta mujer que entrar al Colegio Militar es lo que más te conviene.

—Ni siquiera sabe lo que es —balbuceó la madre.

—Sí sé —replicó él, con fervor—. Es lo que más me conviene. Siempre te he dicho que quería ir interno. Mi papá tiene razón.

³ *La ciudad y los perros*, p. 263.

—Muchacho —dijo el padre—. Tu madre te cree un estúpido incapaz de razonar. ¿Comprendes ahora todo el mal que te ha hecho?⁴

La intolerancia entre los cónyuges produce estragos.

Malos tratos

Los personajes del primer libro de cuentos, *Los jefes*, llevan inseminalado el ímpetu del púber, con toda su carga libidinal y desafiante. Precisamente en el cuento “Los jefes” se juega el doble enfrentamiento con el director del instituto y ante los propios compañeros. En este caso son los cadetes del Colegio San Miguel (fundado en 1835 en el norte del Perú), llamados “coyotes”. A diferencia de “los perros”, estos caninos salvajes aúllan, chillan o grañan y su contextura normal parece la de un animal desnutrido. “El fulgor de las pupilas, las vociferaciones, el escándalo indicaban que había llegado el momento de enfrentar al director.” Esa furia del cadete modifica su semblante; se atasca en la mirada o cuelga de la boca. Uno imagina los rostros absortos de los adolescentes, al tiempo que sus ganas de despedazar al agresor, como el coyote al correcaminos, en el dibujo animado de Warner Brother, creado por la misma época en que suceden estos cuentos.

Los que realmente detentan el poder no refunfuñan; ellos hablan, gritan o vociferan. Son los que portan la palabra. Los dueños del decir. Ése es el verdadero lugar de la batalla: el campo y uso de la palabra. Eje fundamental del discurso despótico institucional:

“¡Cállate!, cállate animal” frente a un tímido e impotente, “Déjeme hablar”, es una escena clásica del cruce entre un cadete y el teniente Gamboa, en *La ciudad y los perros*.

El maltrato comienza pues por el maldecir. Basta una palabra ponzoñosa para que la herida empiece a supurar y no deja de hacerlo hasta que esa misma palabra, pronunciada de igual manera en otra instancia de la vida, se erradique o resemantice.

Hay varios ejemplos proporcionados por la literatura con relación a la etapa escolar a la que hace referencia Vargas Llosa. El caso más canónico y próximo es el de Stephen Dédalus en *El retrato del*

⁴ *Ibíd.*, p. 246.

artista adolescente, de James Joyce. Aquí el discurso institucional de la escuela no está teñido de militarismo sino —de manera bastante similar— de religiosidad.

¿Hay en esta sala algún chico que necesite ser azotado, Padre Arnall? —gritó el prefecto de estudios—. ¿Hay algún vago, algún gandul que necesite azotes? ¡A escribir! Tú, muchacho, ¿quién eres tú?

A Stephen se le saltó de golpe el corazón.

—Dédalus, señor.

—¿Por qué no estás escribiendo como los demás?

No podía hablar del terror.

—¿Por qué no está escribiendo éste, Padre Arnall?

—Se le han roto las gafas y le he exceptuado por eso de trabajar —contestó el Padre Arnall.

—¿Que se le han roto? ¿Qué es lo que oigo? ¿Cómo dices que es tu nombre? —dijo el prefecto de estudios.

—Dédalus, señor.

—¡Sal aquí fuera, Dédalus! Holgazán y trapisondilla. Se te conoce el ardid en la cara. ¿Dónde se te rompieron las gafas? Dédalus salió a trompicones hasta el centro de la clase, ciego de miedo y de ansia.

—¿Dónde se te rompieron las gafas? —repitió el prefecto.

—En la pista, señor.

—¡Je je! ¡En la pista! —exclamó el prefecto de estudios—. Me sé de memoria esa artimaña.

Stephen levantó los ojos asombrado y vio por un momento la cara gris blancuzca y ya no joven del Padre Dolan, su cabeza calva y blanquecina con un poco de pelusilla a los lados, los cercos de acero de sus gafas y sus ojos sin color que le miraban a través de los cristales. ¿Por qué decía que se sabía de memoria aquella artimaña?

—¡Haragán, maulero! —gritó el prefecto—. ¡Se me han roto las gafas! ¡Es una treta de estudiantes ya muy antigua ésa! ¡A ver, la mano, inmediatamente!

Stephen cerró los ojos y extendió su mano temblorosa, con la palma hacia arriba.

Sintió que el prefecto le tocaba un momento los dedos para ponerla plana y luego el silbido de las mangas de la sotana al levantarse la palmeta para dar. Un golpe ardiente, abrasador, punzante, como el chasquido de un bastón al quebrarse, obligó a la mano temblorosa a contraerse toda ella como una hoja en el fuego. Y al ruido, lágrimas ardientes de dolor se le

agolparon en los ojos. Todo su cuerpo estaba estremecido de terror, el brazo le temblaba y la mano, agarrotada, ardiente, lívida, vacilaba como una hoja desgajada en el aire. Un grito que era una súplica de indulgencia le subió a los labios. Pero, aunque las lágrimas le escaldaban los ojos y las piernas le temblaban de miedo y de dolor, ahogó las lágrimas abrasadoras y el grito que le hervía en la garganta.

—¡La otra mano! —exclamó el prefecto.

Stephen retiró el herido y tembloroso brazo derecho y extendió la mano izquierda. La manga de la sotana silbó otra vez al levantar la palmeta y un estallido punzante, ardiente, bárbaro, enloquecedor, obligó a la mano a contraerse, palma y dedos confundidos en una masa cárdena y palpitante. Las escaldantes lágrimas le brotaron de los ojos, y abrasado de vergüenza, de angustia y de terror, retiró el brazo y prorrumpió en un quejido. Su cuerpo se estremecía paralizado de espanto y, en medio de su confusión y de su rabia, sintió que el grito abrasador se le escapaba de la garganta y que las lágrimas ardientes le caían de los ojos y resbalaban por las arboladas mejillas.

—¡Arrodíllate! —gritó el prefecto.

Stephen se arrodilló prestamente, oprimiéndose las manos laceradas contra los costados. Y de pensar en aquellas manos, en un instante golpeadas y entumecidas de dolor, le dio pena de ellas mismas, como si no fueran las suyas propias, sino las de otra persona, de alguien por quien él sintiera lástima. Y al arrodillarse, calmando los últimos sollozos de su garganta y sintiendo el dolor punzante y ardiente oprimido contra los costados, pensó en aquellas manos que él había extendido con las palmas hacia arriba, y en la firme presión del prefecto al estirarle los dedos contraídos, y en aquellos dedos y aquellas palmas que, en una masa golpeada, entumecida, roja, temblaban, desvalidos, en el aire.

—A trabajar todo el mundo —gritó el prefecto de estudios desde la puerta—. El Padre Dolan entrará todos los días para ver si hay algún chico perezoso y holgazán que necesite ser azotado. Todos los días. Todos los días.

La cita de Joyce se vincula con varias de las escenas descriptas por Vargas Llosa en *La ciudad y los perros*, aunque los golpes están más ligados al choque entre los propios cadetes. Ambas novelas se sitúan en un período de la vida, la adolescencia, en el que cambia el estado de la lengua. Se modula la violencia —el improperio, la injuria, la afrenta—,

pero también se erige el mutismo. Este último se ve reflejado en *Las tribulaciones del estudiante Törless*, de Robert Musil, otra novela de iniciación clásica y renovadora, afín al despegue vargasllosiano. Aquí el maltrato es íntimo y callado. Publicada en 1906, narra la experiencia del estudiante Törless en un instituto militar del imperio austro-húngaro. Junto a sus compañeros Beinebert y Reiting, aprendices de sádicos, el protagonista advierte que sexualidad y moral fundamentan la violación (antes de que Foucault estableciera fundamentos historiográficos al respecto).

Como testigo no participante, el joven Törless presencia el abuso del efebo Basini en la buhardilla del colegio para bajarle los pantalones, obligándolo a dejarse penetrar. Lo más interesante es que el mismo Basini será quien regrese al lugar señalado cada vez que sus compañeros lo acosen; como una presa que, cabizbaja, retorna a la trampa anticipando el recorrido del perseguidor.

En *La ciudad y los perros*, el acoso es distinto, pero le rinde homenaje a esta escena llevada al cine en 1966 por Volker Schlöndorff. Aquí el dictamen es más ambiguo. No siempre el violento es malo. Hasta la violencia tiene sus virtudes. En el Leoncio Prado se resaltan los valores de sumisión, pero también de lealtad. El Jaguar, por ejemplo, ocupa un lugar de rebeldía y, a su vez, de sanción. Es el único cadete de tercero que se niega a ser llamado Perro, luego del ritual de iniciación.

Veamos de qué se trata este nombramiento. La narración se remonta a tiempo atrás, cuando Alberto Fernández y sus compañeros recién ingresan al colegio para cursar el tercer año de secundaria, y reciben el bautismo por parte de los alumnos de cuarto, del que también participan los de quinto. Llamarlos perros implica escenificar la palabra, poner en juego sus connotaciones. El apelativo requiere de una secuencia de actos denigratorios. Como a los que se somete Ricardo Arana —ya antes apodado el Esclavo— a quien le hacen cantar cien veces “soy un perro” con distintos ritmos: corrido mexicano, bolero, música de mambo y vals criollo.

La crudeza de la experiencia escolar más sórdida no es rígida en su narración. Vargas Llosa consigue que hasta el mismo vejamen conlleve un atisbo de torpeza adolescente inmanejable que aligera la prosa. Lo impulsivo deviene frase torrente.

Por otra parte, el autor le otorga al relato un rango de memoria infiel: ¿qué se recuerda de la experiencia institucional? ¿La opresión

que viene de afuera como una guadaña devastadora o la propia reacción, ya sea de inermidad o repliegue, incluso de réplica? ¿Qué es más relevante, o hace mella en la memoria entonces, el discurso del otro o la respuesta que aparece en uno?

En este sentido, también puede separarse de la experiencia el material de estudio —frecuentemente olvidado— del efecto del maestro —muchas veces incrustado. Freud, en su nota introductora a *Zur Psychologie des Gymnasiasten*, cuenta una historia personal que ilustra la verdadera curiosidad del alumno o del cadete. Al encontrarse, ya adulto, con un viejo maestro que le evoca su pasado en una institución escolar, reflexiona: “No sé que nos reclamaba con más intensidad ni qué era más sustantivo para nosotros: ocuparnos de las ciencias que nos enseñaban o de la personalidad de nuestros maestros. Provocaron nuestras más intensas revueltas y nos compelieron a la más total sumisión”.

La marca de la experiencia aparece en la ficción. El cuento que se hace de lo vivido. Podría pensarse incluso que la propia vida se establece por escrito. La verdad del relato —por llamarla de alguna manera, y evitando apelar al bien visto “verosímil”— proviene del despliegue imaginario de lo que no llegó a ser de esa amenaza latente. Como decía Lacan: “La verdad tiene estructura de ficción.”

En Vargas Llosa, el empuje semántico a representar el dolor en su constitución más íntima, convierte a la lengua en un azote sincero. La subjetividad se combina con el lugar de pertenencia. En la lengua se cuelan tonos. Los del alma y de los de distintos barrios, en alternancia con un lunfardo muy localista: “Era chanconcito (pero no sabón)”⁵.

El lenguaje se vivifica mediante la audacia de la mixtura; difícilmente a un austríaco como Musil se le hubiera ocurrido contarlos como lo hace Vargas Llosa, desde ninguno de los aspectos narrativos a los que el peruano se anima: la puntuación, como un salpicado, la procacidad en la pregunta, la fusión de la trama con el estilo: allí donde pululan gallinas, la prosa aparece picoteada. Es el momento en que los cadetes descubren que detrás del galpón de los soldados hay gallinas y planean satisfacerse con ellas. Las aves se rebelan, los picotean (“¿y qué me dicen si capa a alguien a punto de aletazos, qué me dicen?”), argumenta uno de ellos). Al ponerse difícil la situación, surge la propuesta de ofrecer a los más débiles. Los gordos fofos y los flacos lánguidos. Blanco fácil de incipientes perversos.

⁵ *Los cachorros*, p. 179.

¿Y qué tal si nos tiramos al gordito?, dijo el Rulos [...] ¿Tú no lo has pellizcado nunca?

El episodio es tenso e hilarante. Boa, Cava, Rulos, el Jaguar, tratando de atrapar a las gallinas (“Aquí hay un hilo para el pico, no la sueltas que a lo mejor se vuela.”, “oye, ¿y si me infecto?”). En ese momento, el Jaguar azuza a todos con una pregunta instigadora: “¿Quién dijo miedo, alguien dijo miedo?”⁶.

El miedo a decir lo que se piensa, a hacer lo que se ansía. Miedo a lo femenino, a fin de cuentas. A las gallinas, a las chicas representadas por gallinas. Y a ser ellos mismos unos gallinas.

Pero así como con las aves de granja el estilo se entrecorta, frente a las “chicas”, sobre todo si son del barrio de Miraflores, las frases se estiran hasta pillarles la cintura. Es la retórica del regodeo y la argucia.

Letra que ladra

El miedo es motor de la violencia. Porque se lo calla. Es el miedo a tener miedo y, sobre todo, a decirlo. El Jaguar lo confirma con su pregunta: “¿quién dijo miedo?”.

El varoncito de *Infancia*, la novela evocativa de J. M. Coetzee (Premio Nobel, al igual que Vargas Llosa, pero en 2003), también se enfrenta con el acoso, pero, en este caso, del pensamiento. Cuando le hacen preguntas para averiguar su identidad religiosa y política, apura sus respuestas con el fin de no ser descubierto en sus aficiones verdaderas. En el año 1947, no puede decir en el colegio que está a favor de los rusos; mientras que en su casa colecciona afiches de Lenin y tiene maquetas de tanques rusos de la primera guerra mundial, le gustan los colores de la bandera rusa y prefiere toda la vida un paisaje nevado que la estepa africana.

Aprende a esconder su elección. La mejor manera que encuentra para hacerlo es asumiendo cualquier otra identidad que se le aparezca oportuna y satisfaga a las personas que lo califican. Ser lo que los otros esperan que sea, mientras guarda y practica en secreto quien realmente desea ser. Así, cuando el maestro le pregunta por su religión, ante la opción protestante, católico o judío, contesta falsamente: “católico”.

⁶ *La ciudad y los perros*, p. 46.

Su respuesta implica la construcción de un semblante. Improvisa métodos de aprendizaje veloz o de simulo: mueve los labios sin rezar, dejándose llevar por la aliteración de las vocales para que su boca resulte creíble. Y cuando los compañeros lo indagan —si ha ido a catequesis o si tomó la comunión o si se ha confesado—, él responde a todo que sí, que lo hizo en Ciudad del Cabo; total nadie lo va a verificar. Son las ventajas de un niño en desarraigo: es fácil creer en su historia inventada en otra parte. Como si su biografía estuviera resguardada en la lejanía de lo acontecido.

En Vargas Llosa, el maltrato agudiza la lengua. La violencia del vituperio se combina con el argot, como dijimos antes, adquiriendo una dimensión de neologismo vivaz. Lo que no se entiende, se lo escucha. El sentido se forma en la musicalidad de la lengua.

El mismo ladrido del perro forma parte de un estilo de interacción. Esto sucede cuando varios provocan a Ricardo Arana, en *La ciudad y los perros*, y ni siquiera se presenta un rostro. Sólo es una voz que lo increpa.

—¿Usted es un perro o un ser humano? —preguntó la voz.

—Un perro, mi cadete.

—Entonces, ¿qué hace de pie? Los perros andan a cuatro patas.

—Bueno —dijo la voz—. Cuando dos perros se encuentran en la calle, ¿qué hacen? Responda, cadete. A usted le hablo.

El Esclavo recibió un puntapié en el trasero y al instante contestó:

—No sé, mi cadete.

—Pelean —dijo la voz—. Ladran y se lanzan uno encima del otro. Y se muerden.

El Esclavo no recuerda la cara del muchacho que fue bautizado con él. Debía ser de una de las últimas secciones, porque era pequeño. Estaba con el rostro desfigurado por el miedo y, apenas calló la voz, se vino contra él, ladrando y echando espuma por la boca, y de pronto, el Esclavo sintió en el hombro un mordisco de perro rabioso y entonces todo su cuerpo reaccionó, y mientras ladraba y mordía, tenía la certeza de que su piel se había cubierto de una pelambre dura, que su boca era un hocico puntiagudo y que, sobre su lomo, su cola chasqueaba como un látigo⁷.

⁷ *Ibíd.*, pp. 64-65.

Voz y ladrido. Dimensión sicótica de la comunicación. Ni palabra ni letra. Nada se dice ni se inscribe. Es el sonido de la acción. Hacerle algo al otro, ya no con las palabras como señalaba Austin, con respecto a los enunciados performativos, sino con la voz. La violencia de la voz genera una suerte de adicción auditiva, y su consecuente obediencia. De allí que el cadete menor se lanza sobre el Esclavo por pura rabia, una rabia que le viene del oído⁸.

Brutos y lívidos

La segregación aparece en los textos de Vargas Llosa como una fatalidad. De dónde se sale o a dónde se llega. El primer lugar es el más íntimo: la familia. El padre segrega y de distintas maneras. Con la voz, como decíamos antes, pero también con la mirada. Esa mirada que se retira siempre antes de que alcance a decir algo, a expresar un sentimiento acogedor: el mismo padre que insiste en enviar a Alberto al Leoncio Prado, arguyendo que el internado es la mejor formación, mientras que su madre manifiesta un desacuerdo con tanto recaudo que jamás incide en la toma de decisiones. El padre, en cambio, lo descalifica, aislándolo en un internado.

Ya en “Los jefes”, la segregación se manifiesta entre “los coyotes”. “Quiere fregarnos, el serrano”. Se nombra a las personas por su lugar de procedencia, con un tinte denigratorio. Por apodos y apartados. El racismo en la sociedad peruana es muy complejo. Recordemos que la alcurmia viene del Alto Perú; incluso desde la lengua, es quizá el castellano más rico, prolífico y diverso. Pero también es un país que albergó rápidamente la pobreza y actualmente la población padece de una desigualdad que se produjo, como la erosión del mar, a lo largo de la historia.

El color de la piel es uno de los rasgos más difamatorios. Por decirlo malamente, en términos darwinianos, se asemeja a un signo evolutivo. Cuanto más oscura la piel, menos próximo al colono europeo.

Por otra parte no es lo mismo ser de Miraflores que de otro barrio, de la ciudad que de un pueblo, costeros, ciudadanos o serranos. En *La ciudad y los perros* la división es tajante, en cuanto a la estirpe militar: “Casi todos los militares son serranos. No creo que a un costeño se le ocurra ser militar”.

⁸ Del subjuntivo al imperativo: “Qué se diga queda olvidado detrás de lo que se dice en lo que se escucha” (Lacan, Seminario 19).

La procedencia en todo caso es inevitable. Más humillante es la injuria al ser. Los problemas entre las personas surgen cuando se ataca el ser del otro, se lo cuestiona o vilipendia: cuando se apunta a lo singular. Es lo que ocurre cuando Cuéllar, el protagonista de *Los cachorros*, ingresa en el colegio Champagnat⁹.

Precisamente, el bautismo de Cuéllar atenta al ser, lo ridiculiza. “Pichulita”, lo llama Gumucio, un compañerito de clase. Él se resiste, llora, empeorando la situación, reforzando su apodo, dándole cabida y forma.

Por ese tiempo [...] comenzaron a decirle Pichulita. [A]l principio Cuéllar, hermano, lloraba, me están diciendo una mala palabra, como un marica, ¿quién?, ¿qué te dicen?, una cosa fea, Hermano, le daba vergüenza repetírsela, tartamudeando y las lágrimas que se le saltaban, y después en los recreos los alumnos de otros años, Pichulita qué hubo [...]. [S]e enfurecía, qué has dicho, Pichulita he dicho, blanco de cólera, maricón, temblándole las manos y la voz, a ver repite si te atreves, Pichulita, ya me atreví y qué pasaba y él entonces cerraba los ojos y, tal como le había aconsejado su papá, no te dejes muchacho, se lanzaba, rómpeles la jeta, y los desafiaba, le pisas el pie y bandangán, y se trompeaba, un sopapo [...] lo mandas al suelo y se acabó, en la clase, en la capilla, no te fregarán más¹⁰.

La dignidad humana suele definirse a través de las palabras; en este caso el padre de Cuéllar apunta a derribar con las propias manos el discurso despreciativo y manipulador. Tal vez sea una forma de plantear una desarticulación.

Revancha, restitución

La ficción puede ser una buena lección para la realidad, o su repentina contracara. Así parece haber ocurrido con la obra primeriza de

⁹ Hay que tener en cuenta, así como antes mencionamos el San Miguel, que los colegios, sobre todo limeños, tienen una tradición fuerte, en este caso se trata de uno de los más prestigiosos de la ciudad, institución de los Hermanos Maristas, situado en Miraflores, donde asisten los hijos de la alta burguesía; el colegio fue creado por Marcelino José Benito Champagnat Chirat (1789-1840), sacerdote fundador de varias escuelas en toda la región.

¹⁰ *Los cachorros*, p. 194.

Vargas Llosa para que el 11 de marzo del 2011, el mismísimo Colegio Militar Leoncio Prado, donde pasó el escritor tercero y cuarto año, entre 1950 y 1951, lo convocara para rendirle homenaje. Se hizo humo la leyenda de la quema en el patio del colegio de varios ejemplares de *La ciudad y los perros* en el momento de su publicación, por parte de los militares.

Esta vez, el coronel David Ojeda Parra, actual director del CMLP, y el general de División Juan Urcariegui Reyes, comandante general de la Región Militar de Centro, festejaron su obra y sus honores, en un acto emotivo compartido por los demás cadetes que pertenecieron a la séptima promoción.

Vargas Llosa ha logrado que el destino se muerda la cola, convirtiendo los *efectos* del discurso autoritario institucional en *causa* de su literatura.

REFERENCIAS

- Coetzee, J. M. *Infancia*. Mondadori, 2010.
- Freud, Sigmund. *Sobre la psicología del colegial. Obras completas*, Tomo III. Biblioteca Nueva, 1995.
- Joyce, James. *Retrato del artista adolescente*. RBA, 1995.
- Musil, Robert. *Las tribulaciones del estudiante Törless*. Seix Barral, 2002.
- Vilela, Sergio. *El cadete Vargas Llosa*. Alcalá Grupo Editorial, 2011.
- Vargas Llosa, Mario. *Pantaleón y las visitadoras* [1973]. Ed. Alfaguara, 1997.
- . *La ciudad y los perros* [1962]. Ed. Alfaguara, 1997.
- . *Los cachorros* [1967]. Ed. Austral, de Espasa, 2010.
- Lacan, Jacques. Seminario 19, 1971/72 (inédito). □

EL HOMBRE EN CAUTIVERIO
MODELOS DE MASCULINIDAD EN *LOS CACHORROS*
Y *LA CIUDAD Y LOS PERROS*

Guadalupe Nettel

En este artículo se plantea que las novelas *Los cachorros* y *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa ponen en evidencia un modelo de masculinidad y toda una serie de valores relacionados con ese patrón. Ambas novelas, escritas e inspiradas en la juventud de su autor, tienen, según la autora, la virtud de mostrar los procedimientos represores de los sistemas de educación más pujantes en América Latina durante el siglo pasado: la Iglesia y el ejército. El artículo analiza con detenimiento dichos valores basándose en los rasgos psicológicos de los personajes, en su ambiente familiar, su relación con los padres, sus amigos y sus círculos sociales, el ideal de físico y de comportamiento que persiguen, las actitudes que rechazan, sin olvidar, por supuesto, la sexualidad y su relación con las mujeres.

GUADALUPE NETTEL (Ciudad de México, 1973). Estudió lengua y literatura hispánica en la UNAM y en 2008 se doctoró en ciencias del lenguaje en la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales de la ciudad de París. Es autora de tres libros de cuentos: *Juegos de artificio*, *Les jours fossiles*, *Pétalos y otras historias incómodas*, y de una novela, *El huésped*. Ha sido galardonada con el Premio Antonin Artaud y el Premio Anna Seghers. Es becaria del Sistema Nacional de Creadores del Arte (SNCA) del Fondo Nacional de la Cultura y las Artes de México y colabora regularmente con diversas revistas literarias de España y América Latina. G.nettel@yahoo.com.mx.

En *Cartas a un joven novelista*, Mario Vargas Llosa imparte varios consejos en tanto que escritor maduro a uno que empieza a aventurarse en el oficio. Resulta muy interesante leer, a la luz de ese libro reciente, las primeras novelas de este narrador que, a los veintisiete años, en un acto de verdadera proeza, logró escribir una historia como la que anhelan contar una gran cantidad de autores de edad mucho más avanzada. En ese sentido, *La ciudad y los perros* se impone como el ejemplo de novela que puede llegar a redactar un joven escritor con talento con tal de proponérselo y de pensar detenidamente en la estructura, los narradores y la historia que pretende desarrollar. En esas cartas, Vargas Llosa insiste en que las novelas deben estar impregnadas de autenticidad y que, para lograrlo, el elemento vivencial del escritor tiene una gran importancia. Es innegable que buena parte de la fuerza de esta novela radica en la enorme carga de experiencia que encierra en sus páginas. ¿Tiene sentido, se pregunta Vargas Llosa, hablar de autenticidad en el dominio de la novela? Y su respuesta es contundente: “Sí lo tiene, pero de esta manera: el novelista auténtico es aquel que obedece dócilmente aquellos mandatos que la vida le impone, escribiendo sobre esos temas y rehuyendo aquellos que no nacen de su propia experiencia y llegan a su conciencia con carácter de necesidad [...]”. Así, *La ciudad y los perros* tiene como punto de partida uno o varios eventos traumáticos en la vida del autor: “Para inventar su historia, debí primero ser de niño, algo de Alberto y del Jaguar, del serrano Cava y del Esclavo”. Esta historia está íntimamente ligada a otra, la de la novela corta titulada *Los cachorros*. Ambas se inspiran en dos episodios de la juventud y de la formación del escritor peruano. La primera, en su paso por el Colegio Leoncio Prado, en las afueras de Lima, y la segunda en su estancia en una escuela religiosa, un poco menos estricta, y cuyo alumnado pertenecía a una clase bastante más acomodada. Aunque Vargas Llosa se identifica con ciertos aspectos de cada uno de ellos, varios de los personajes de *La ciudad y los perros*, como el Jaguar y Ricardo Arana, están inspirados en individuos reales (Estuardo Bolognesi y Alberto Lynch) que compartieron con él los años de internado. Los hechos históricos fueron, como es natural, manipulados más tarde y convertidos en literatura con un fuerte poder simbólico.

Las dos novelas denuncian los sistemas represores de mayor presencia en América Latina durante el siglo veinte. Me refiero a la institución de la Iglesia, por un lado, y por otro, a la institución militar —sistemas que el autor conoció muy de cerca durante sus años de formación escolar—. En estas novelas, ambos sistemas escolares están exclusivamente dedicados a la formación de varones, siguiendo un modelo previamente establecido. Hay que subrayar el hecho de que en ningún escritor del *boom* se pueden observar los usos y costumbres de la masculinidad en nuestro continente con la claridad con que se describen en la obra de Mario Vargas Llosa. Así, tanto *La ciudad y los perros* como *Los cachorros* no sólo tienen la virtud de subrayar los procedimientos represores de esos sistemas y la profunda deformación que tienen como resultado en la personalidad de quienes los padecen, sino que ponen en evidencia un modelo de masculinidad y toda una serie de valores relacionados con éste. En tales sistemas, los hombres y las mujeres representan ideales distintos y, en cierto sentido, antagonistas. Mientras las mujeres son el emblema de lo maternal, la debilidad y la sensibilidad, los varones deben encarnar la fuerza física y la dureza emocional, la disciplina y la obediencia al Estado. Este cliché representa la primera capa de un edificio, un poco más complejo de lo que aparenta a simple vista. Vamos a tratar de analizarlo con detenimiento, basándonos en los rasgos psicológicos de los personajes, en su ambiente familiar y su relación con los padres, sus amigos y sus círculos sociales, el ideal de físico y de comportamiento que persiguen, así como las actitudes que rechazan. También observaremos con atención a los personajes femeninos, los tipos de relación que los protagonistas de estas novelas mantienen con ellas y, finalmente, los otros tipos de sexualidad que los personajes se permiten en esos entornos cerrados, donde las mujeres no tienen cabida.

La relación con los padres y el ambiente dentro de casa

Tanto en *La ciudad y los perros* como en *Los cachorros*, el autor deja bien claro que una parte importante del desarrollo de sus personajes depende de su familia. Los padres son los responsables de su primera educación y por supuesto de su ingreso en la escuela que, más tarde, se encargará de deformarlos. *La ciudad y los perros* nos presenta al menos cuatro modelos distintos de familias. Todos ellos bastante comunes

en las sociedades latinoamericanas. La primera que llama la atención es la de Ricardo Arana, “el Esclavo”, por su similitud con la historia de Mario Vargas Llosa. Este chico, abandonado por su padre durante los primeros años de su vida —y al que le habían explicado que su papá había muerto— crece en una ciudad provinciana al cuidado de su madre y de su tía. Cuando está a punto de cumplir su primera década, sus padres se reconcilian y constituyen una familia nueva en la que padre e hijo son dos extraños y en la que Ricardo es víctima de la hostilidad, la violencia y las burlas de su progenitor. Se acusa constantemente al niño de ser afeminado y de haberse “echado a perder” bajo los mimos de su madre y de su tía. Esa casa es el escenario de una constante violencia familiar en la que el padre golpea a los dos habitantes: “[...] Las injurias llegaban hasta él con pavorosa nitidez y, por instantes, perdida entre los gritos y los insultos masculinos, distinguía la voz de su madre, débil, suplicando. [...] él ya se había incorporado, corría hacia la puerta, la abría e irrumpía en la otra habitación gritando: ‘no le pegues a mi mamá’ [...] su padre lo golpeó con la mano abierta y él se desplomó sin gritar”. Para Ricardo, comprender que su madre es cómplice y aliada de su padre más que suya, representa una verdadera revelación. Desde entonces “Decidió ser cauteloso, ya no podía fiarse de su madre. Estaba solo.”.

Otro modelo de familia es el de Alberto Fernández, de clase alta y residente del barrio de Miraflores. Alberto, también conocido como “el Poeta”, sufre un desplazamiento de clase cuando su madre, harta de las infidelidades de su marido, decide enfrentar sola las obligaciones familiares. De Miraflores se trasladan a un barrio popular. La madre casi nunca tiene dinero y por lo tanto él tampoco. Constantemente los visita el padre para pedir una enmienda, pero sólo de cara a la sociedad, sin modificar su estilo de vida libertino: “Si quieres podemos volver a vivir juntos. Tomaremos una buena casa aquí, en Miraflores [...] donde tú quieras. Eso sí, exijo absoluta libertad. Quiero disponer de mi vida [...] y evitamos las escenas. Para eso somos gente bien nacida”. Alberto no juzga ni se pone de lado de nadie. Simplemente le gustaría volver a recibir dinero y las comodidades a las que está acostumbrado. También este personaje contiene varios elementos de la vida de su creador: como Vargas Llosa, este chico sobrevive en el colegio militar gracias a sus talentos como escritor. Les cobra a sus compañeros por redactar cartas

de amor y por escribir novelitas pornográficas. Es interesante saber que a Vargas Llosa se le envió al Leoncio Prado por juzgársele incapacitado para hacer labor literaria. Pero fue precisamente allí, según el autor le explica a Marcelo Camelo en una entrevista, donde empezó a escribir en serio: “[...] fue una grata experiencia literaria. Allí empecé a escribir de forma, en cierta manera, profesional, cartas de amor para los compañeros y pequeñas novelitas eróticas que me permitían justificar mi vocación en un mundo en el que ser poeta era ser marica” (Camelo, 1989, p. 26).

Otra de las familias disfuncionales expuestas en *La ciudad y los perros* es la de el Jaguar, cuya identidad se mantiene oculta hasta el final de la novela. Se trata también de una familia sin figura paterna, en la que dos hermanos viven con su mamá en condiciones de pobreza y se inician en el asalto a casas, bajo la influencia de un personaje amable —aunque delincuente— llamado el Flaco Higuera. La conclusión a la que el lector llega es que el destino y el comportamiento de estos muchachos están determinados, antes que por la institución escolar, por el fracaso de la familia. También sentimos curiosidad por ver cuál sería el desarrollo y el comportamiento, dentro del Leoncio Prado, de un personaje cuyo entorno familiar funcionara correctamente.

En *Los cachorros*, en cambio, la familia del protagonista, Pichula Cuéllar, no está destruida ni genera violencia y, sin embargo, su influencia también termina por perjudicarlo. Tras la castración que sufre su hijo a los diez años, bajo las fauces feroces de un perro, la familia decide ocultar el hecho y fingir que nada ha sucedido. Amenazan a los curas y les ofrecen dinero para intentar que nadie haga alusión al tema dentro del colegio. Se ha dicho en diversos lugares que las novelas de Mario Vargas Llosa poseen una fuerte carga simbólica. La castración de este chico, cuyo futuro era de lo más prometedor, ocurre en las duchas de la escuela y por el perro de la escuela. Es inevitable pensar en toda una metáfora, no sólo de la educación religiosa sino de las prácticas de pedofilia que desde siempre se han llevado a cabo en dichos lugares y la manera en la que esto se ha silenciado siempre. Por otro lado, la visión de estas instituciones educativas y sus efectos sobre los estudiantes recuerdan en buena medida a *Ferdydurke*, la novela del escritor polaco Witold Gombrowicz, situada también en un colegio en el cual el personaje principal es sometido a un pesado trato por parte de sus compañeros pero sobre todo de sus profesores.

El grupo de amigos y los círculos sociales

Más allá de las reglas morales impuestas por la escuela y por la familia, los adolescentes establecen, en ambas novelas, su propio sistema de valores. Tanto en *Los cachorros* como en *La ciudad y los perros*, uno de los principios fundamentales es la lealtad al grupo de amigos, a la sección o a la sociedad clandestina que se establece entre los cadetes. Así pues, “El círculo”, la sociedad secreta que se constituye en *La ciudad y los perros*, juega un papel importantísimo en la trama de la misma y otorga coherencia a los actos, aparentemente inexplicables, de los personajes.

En esta novela, una de las escenas más violentas la constituye el famoso bautizo que suelen sufrir los recién ingresados o “perros” por parte de los estudiantes más antiguos. Durante esta suerte de rito de iniciación, nos explica uno de los narradores, los alumnos son humillados de diversas maneras: les orinan encima, les untan heces, les tocan los genitales, los golpean y hasta amenazan con violarlos. El bautizo dura un mes. Por esa razón, resueltos a impedir que se les siga aplicando semejante trato, Alberto, el Jaguar y sus compañeros deciden, desde el primer día, constituir una fraternidad para defenderse. Al principio, esa sociedad secreta incluye a una buena cantidad de chicos de la generación. Sin embargo aquel primer grupo es descubierto por el militar que se ocupa de ellos, el teniente Gamboa, del cual hablaremos más adelante. “El círculo” se disuelve y vuelve a crearse poco tiempo después, pero con un número mucho más reducido de alumnos, en quienes se advierte una actitud de mucha cercanía y solidaridad. Además de dedicarse a la defensa de sus miembros, este nuevo círculo lleva a cabo actividades ilícitas en el colegio, como robar exámenes, ropa, cigarrillos y venderlos después entre los compañeros. Al final de la novela, uno de sus integrantes, el serrano Cava, es denunciado como el autor del robo de un examen de química. La solidaridad de grupo, dentro y fuera de “El círculo”, está descrita en varias escenas de la novela. Por ejemplo, cuando el cuarto año, al que pertenecen los personajes, se enfrenta en competencias de atletismo con los de quinto, en presencia de militares de alto rango y miembros de la diplomacia: “Lo que daba más ánimo eran los muchachos. Se me metían al cerebro esos gritos, a los brazos y me daban cuanta fuerza, hermanos uno dos tres [...]”. Poco después de esa escena encontramos otra, situada en un cine, donde los dos grados

se vuelven a enfrentar, esta vez a golpes, pero en la oscuridad total, y vuelve a darse esa magia de la pertenencia al grupo como a una sola entidad que tan bien describe Vargas Llosa.

A lo largo de las dos novelas seguimos varias relaciones de amistad entre adolescentes varones, donde la lealtad se impone como un valor fundamental. En lo que se refiere a las relaciones grupales, tenemos el caso de Alberto y sus amigos de Miraflores, entre los cuales están Pluto y el Bebé. Como los chicos del colegio Champagnat de *Los cachorros* (que por cierto también se menciona en *La ciudad y los perros*), éstos llevan a cabo muchas actividades colectivas: “Cuando no jugaban fulbito, ni descendían al barranco, ni disputaban la vuelta ciclista a la manzana, iban al cine. Los sábados solían ir en grupo a las matinés del Excelsior o del Ricardo Palma, generalmente a galería. Se sentaban en primera fila, hacían bulla, arrojaban fósforos prendidos a la platea y discutían a gritos los incidentes del film”. La relación de amistad entre chicos se mantiene a pesar de los años en que, interno en el Leoncio Prado y desclasado por la situación económica de su madre, Alberto desaparece del mapa mirafflorino y evita encontrarse con ellos.

Una situación semejante ocurre en *Los cachorros*. En el colegio se forma el grupo de amigos de Cuéllar, entre los cuales se cuenta el narrador (que utiliza la primera persona del singular y del plural indistintamente). Después del trágico incidente en el baño, parte del colegio se ensaña contra el pobre alumno, distinguido por su buen comportamiento y desempeño escolar, poniéndole toda clase de apodosos que hacen alusión a su miembro mutilado. Sus amigos más cercanos se posicionan de su lado. Más tarde, durante la adolescencia, el grupo constituye su soporte afectivo, su red de amigos y cómplices. Es con ellos con quienes se divierte y sueña el futuro. Fuera de la escuela, se reúne con ellos para llevar a cabo actividades recreativas: van al cine, toman clases de baile, pasean en coche, beben en cantinas y bares, van juntos a la playa. Por esa razón, a Cuéllar le cuesta aceptar que sus amigos empiecen a interesarse en una actividad que él no puede compartir: la seducción de las chicas. Aunque no sea del todo verdad, Cuéllar se siente excluido del grupo y esa circunstancia le genera una enorme frustración, además de una actitud violenta y autodestructiva: “A medida que pasaban los días, Cuéllar se volvía más huraño con las muchachas, más lacónico y esquivo. También más loco: aguló la fiesta de cumpleaños de Pusy, arro-

jando una sarta de cuetes por la ventana, ella se echó a llorar y Mañuco se enojó, fue a buscarlo, se trompearon, Pichulita le pegó”.

En este sentido, es interesante, también, detenerse un momento en el personaje del Jaguar, uno de los chicos más temidos y respetados en el Leoncio Prado. Se trata de uno de los estudiantes más violentos y ensañados con los más débiles, pero no únicamente con ellos, pues también desafía a la autoridad en todas sus acciones y no parece identificarse con nadie. Es uno de los más hábiles y experimentados ladrones de la sección. Sin embargo, hay un valor que este individuo respeta y se trata de la solidaridad entre compañeros. Si algo lo saca de quicio es que un cadete denuncie a otro, o al grupo, ante las autoridades. Es por esta razón que decide vengar a su compañero Cava, expulsado del colegio tras la denuncia del Esclavo por el robo del examen. En la menor oportunidad, el Jaguar no tiene reparos en matar al “soplón”, puesto que para él se trata de la peor escoria que existe en el mundo, un elemento nocivo para todos los demás.

Más allá del grupo, la amistad entre dos muchachos es también una de las relaciones más importantes en términos afectivos dentro de estas novelas. Por eso resulta tan interesante la compleja relación que mantienen en *La ciudad y los perros* Ricardo Arana (el Esclavo) y Alberto Fernández (el Poeta). Se trata de una amistad no del todo asumida por el segundo, quien al principio se burla y fastidia a su compañero, más débil físicamente que el resto de los estudiantes. Sin embargo, Arana se aferra a él y lo procura con gestos constantes de generosidad, de modo que Fernández no puede evitar sentirse cercano a él. Sin embargo, las circunstancias lo llevan a cortejar a la mujer de la cual está enamorado Arana. Esta traición, y su actitud ambigua respecto a su amistad con el Esclavo, tortura al personaje del Poeta y llega casi a enloquecerlo después de la muerte de Arana. Finalmente, en un acto de lealtad hacia el difunto, se decide a romper su vínculo de solidaridad con los otros compañeros y traiciona al grupo entero para vengarlo.

Así, el valor de la lealtad es el de mayor peso en esa sociedad masculina, en la que muchas otras cosas ilícitas como el robo, la violencia e incluso el abuso sexual están bien vistas. Traicionar ese valor, ya sea en el orden personal como en el colectivo, adquiere tintes muy dramáticos y convierte la trama de la novela en una verdadera tragedia.

El modelo físico y de comportamiento

En el Colegio Leoncio Prado, el físico de los varones juega también un papel importante. Los diversos narradores de *La ciudad y los perros* describen abundantemente el cuerpo de sus compañeros y su manera de pelear. Por ejemplo, la musculatura del Esclavo es casi inexistente. Tampoco sabe luchar cuerpo a cuerpo y eso lo convierte de inmediato en una suerte de paria, blanco de las burlas de sus demás compañeros. En cambio el Jaguar, cuyo físico no es precisamente el más grande y fuerte, es el más respetado en la sección, pues sabe pelear como nadie, al punto de vencer sin problemas a varios muchachos juntos.

El Boa, por su parte, no sólo está dotado de una buena complexión física sino que posee un miembro viril descomunal del cual se desprende su apodo: “El Boa se rió a carcajadas y corrió por el reducto, sobre los cuerpos, con el sexo entre las manos, gritando ‘los orino a todos, me los como a todos, por algo me dicen el Boa, puedo matar a una mujer de un polvo’”. Es notoria la importancia que cobra, en las novelas que nos ocupan, el tamaño del pene de los personajes. Se trata probablemente de una aportación significativa al género realista, ya que muy pocas novelas de nuestro continente describen la importancia que adquiere el falo para las comunidades de los hombres. A diferencia de las mujeres que no suelen comparar el tamaño de sus sexos (del que no se enorgullecen o avergüenzan particularmente), los personajes masculinos que describe Vargas Llosa —y nos atrevemos a inferir que lo hombres en general— sí consideran la presencia y las condiciones particulares de su miembro viril como parte de sus haberes o de sus carencias. En *Los cachorros*, la ausencia del pene, tras la castración que sufre el personaje principal, se convierte en el meollo de toda la novela, el vórtice sobre el cual gira toda la trama, la psicología y el desenvolvimiento de los personajes. Es por la ausencia del miembro viril que Cuéllar, con todo el potencial para tener éxito en la sociedad a la que pertenece y para triunfar en diversas áreas, llega a acomplejarse patológicamente y a adoptar una actitud autodestructiva que lo lleva a la muerte.

Otra de las características físicas que se mencionan hasta conseguir incomodar al lector son los rasgos raciales de los alumnos. Los morenos y los serranos son víctimas del racismo y de los prejuicios de

la mayoría. Así se expresa el Jaguar de su compañero por el que sin embargo siente un gran aprecio: “Su padre debe ser muy bruto. Todos los serranos son muy brutos [...] se quedará a vivir con los indios y las llamas, será un chacarero bruto”. Esta insistencia de los narradores en el aspecto racial es también un acierto en esta novela que se propone describir, de manera realista, las costumbres de la sociedad peruana, obsesionada con las mezclas y el color de la piel, y motivo de una lucha constante entre su población. Para ser un hombre digno de respeto, en ese ambiente exageradamente masculino, es entonces necesario tener una buena estatura, un físico, si no imponente al menos bien dotado —y no demasiado moreno—, un falo de tamaño considerable, voz ronca, actitud altiva, coraje para pelear cuerpo a cuerpo.

El ideal de comportamiento de los varones, por otra parte, no corresponde necesariamente al de la institución. Los chicos del Leoncio Prado se respetan entre ellos por sus habilidades para arreglárselas en la vida, por su experiencia en el sexo y por su ingenio para responder a las burlas de los otros. Tomemos, por ejemplo, el caso de Alberto Fernández (el Poeta), quien *a priori* está en desventaja en esa sociedad por venir de una familia burguesa. El Poeta, que no cuenta con dinero de su familia, se gana la vida escribiendo cartas para los demás y novelitas en las que demuestra (al menos en apariencia o en alarde) sus conocimientos y experiencias eróticas. Aunque no sabe pelear como los más rudos, tiene arrojo y no duda antes del enfrentamiento físico del que muchas veces sale perjudicado. Todas estas características son las que lo salvan frente a sus compañeros en la jungla que constituye su colegio.

Se celebra también la habilidad para burlar la represión y la ley. Los miembros de “El círculo”, por ejemplo, con sus prácticas de robo y de filtración de exámenes, que logran sobresalir en calificaciones por motivos distintos al estudio y al buen comportamiento, están bien vistos entre los muchachos. De la misma manera, el capellán del colegio, “un cura rubio y jovial que pronuncia sermones patrióticos”, es muy bien aceptado, pero no por sus sermones en los que compara a los militares con los misioneros y los mártires, sino por otras razones mucho más mundanas: “Los cadetes estiman al capellán porque piensan que es un hombre de verdad: lo han visto muchas veces, vestido de civil, merodeando por los bajos fondos del Callao, con aliento a alcohol y ojos viciosos”.

Veamos ahora el respeto a los valores éticos que debería fomentar el ejército. Dentro del universo de *La ciudad y los perros*, se puede observar toda una gama de actitudes éticas. Los dos extremos están representados por el teniente Gamboa y por el coronel. Sin embargo, la mayoría de los personajes posee un costado oscuro y traidor a los ideales éticos que deberían representar y otro leal y luminoso. Incluso los peores rufianes, como el Jaguar, tienen un lado positivo y sentimientos nobles como la amistad y la reciprocidad. Ésta es otra de las grandes virtudes de la novela: no se trata en lo más mínimo de un relato maniqueísta, sino que revela la amalgama compleja de sentimientos, reacciones y diferentes actitudes que caracterizan a los seres humanos. Sin embargo, no podemos dejar de notar que no abundan los personajes con ideales humanistas, preocupados por construir mejores ciudadanos; personajes capaces de sacrificar sus intereses personales con tal de que se imponga la justicia en la cual creen verdaderamente. El teniente Gamboa representa en la novela a este tipo de individuos y es por eso que el Poeta recurre a él cuando por fin se decide a denunciar al Jaguar por el crimen de Ricardo Arana. A diferencia de las demás autoridades del colegio, Gamboa toma muy en serio este asunto y, a pesar de la hostilidad que recibe de sus superiores, decide llevar el caso hasta el ministerio y es así como lo explica al capitán Garrido: “—A mí me interesa el ascenso tanto como a usted, mi capitán [...] pero si hay algo que he aprendido en la Escuela Militar, es la importancia de la disciplina. Sin ella todo se corrompe, se malogra. Nuestro país está como está porque no hay disciplina ni orden [...] si es verdad que a ese muchacho lo mataron, si es verdad lo de los licores, la venta de exámenes y todo lo demás, yo me siento responsable, mi capitán”.

A diferencia del teniente, los demás militares están a favor de mitigar el asunto para evitar el escándalo y que rueden cabezas dentro del colegio. Nadie apoya a Gamboa en su determinación. Al contrario, después de reunirse, el consejo militar decide reprimir al teniente y mandarlo a una provincia lejana, donde no pueda seguir molestando. Gamboa se consuela pensando que al menos su conciencia está limpia. La respuesta del capitán es inequívoca: “con la conciencia limpia se gana el cielo [...] pero no siempre los galones. [...] Déles unos cuantos consejos; que se callen, si quieren vivir en paz”.

Los hombres que no encajan

Dentro de esa sociedad tan esquemática y prejuiciosa, hay también hombres que no encajan con el modelo. El primero de ellos, ya lo hemos dicho, es el Esclavo cuyo físico es descrito siempre como débil y desesperante. Su propio padre dice de él mientras el muchacho agoniza: “Me ha costado mucho trabajo hacerlo un hombre. (...) Usted no sabe cómo era de chico. Aquí lo templaron. Lo hicieron responsable. Eso es lo que yo quería, que fuera más varonil, que tuviera más responsabilidad”. Entre los hombres que no corresponden al modelo hay también varias de las figuras de alto rango y supuesta autoridad en el colegio, como o el teniente Huarina o el propio coronel, de quien se burla el Jaguar en sus memorias: “[...] no vengan a hablarme de porte militar cuando pienso en el coronel, se suelta el cinturón y el vientre se le derrama por el suelo [...] con esa vocecita yo fumaría todo el tiempo. No es una voz de militar”. Pero peor que el coronel, cuyo físico no corresponde a los ideales del ejército, están otros personajes, como un profesor de dudoso origen francés y probable homosexualidad y Paulino, también llamado el Injerto, por su mezcla poco feliz de cholo con japonés. Paulino administra una pequeña tienda llamada La Perlita, situada cerca del muro posterior del colegio donde, los fines de semana, se reúnen algunos alumnos para tomar pisco y fumar. A diferencia del profesor, la homosexualidad de Paulino sí está comprobada y en una de las escenas de la novela se le describe manoseando a varios de los cadetes, en particular al Boa.

Los personajes femeninos

Para analizar bien el modelo de masculinidad que describen estas dos novelas, conviene poner atención también en los personajes femeninos y comprobar si existe o no un patrón común entre ellas. A grandes rasgos, se podría decir que responden al modelo machista que impera en nuestro continente, sin embargo es interesante detenerse en los detalles.

Lo primero que llama la atención es la similitud entre las madres de los cadetes del Leoncio Prado. Todas ellas son víctimas, torturadas de una forma u otra por su marido. La madre de Ricardo Arana, por ejemplo, cuya historia —lo dijimos antes— se parece en cierta medida a la del autor, sufre pacientemente los malos humores y los ataques de

violencia de su marido, quien no escatima a la hora de golpearla y de golpear a su hijo. Este hombre había abandonado a la madre durante toda la primera infancia de Ricardo y, aun así, la madre decide volver con él y acepta su idea de internar al hijo en un colegio militar. La mamá de Alberto, por el contrario, pertenece a una familia rica y a un medio social más alto. Sin embargo, durante la estancia de Alberto en el colegio, aparece como una mujer descuidada y deprimida que depende afectivamente de su hijo y no deja de reprocharle al marido su comportamiento. Por su parte, la madre del Jaguar vive también en la penuria económica y acepta sin cuestionamientos que sus hijos ejerzan como ladrones callejeros, con tal de que aporten dinero a la economía familiar. Finalmente, está el personaje de la tía de Teresa, una mujer deteriorada y que se está quedando ciega. Esta mujer también vive sola y de forma muy limitada. Se ocupa de su sobrina y le aconseja acerca de Ricardo, el Esclavo, que parece estarla cortejando y al que apenas conoce: “No dejes escapar a ese muchacho. Tienes suerte que se haya fijado en ti. A tu edad, yo ya estaba encinta”.

Veamos ahora a las mujeres cuando fungen como objeto de deseo. En los dos extremos de la sociedad que describe *La ciudad y los perros*, tenemos a las prostitutas y a las niñas bien del barrio de Miraflores que frecuentan Alberto y sus amigos. El primer personaje que llama la atención es la de la Pies Dorados, una prostituta mítica entre los chicos del Leoncio Prado, de cabellos rubios y mucho prestigio dentro del sector dedicado a ese negocio. Resulta muy enternecedor el relato que hace Alberto de su obsesión por esta chica, mucho antes de conocerla personalmente, y del momento en que por fin se encuentra con ella. Alberto, nos dice el narrador omnisciente, “era uno de los que más hablaba de la Pies Dorados en la sección. Nadie sospechaba que sólo conocía de oídas el jirón Huatica y sus contornos, porque él multiplicaba sus anécdotas e inventaba toda clase de historias”. Así pues, su desbordante imaginación, lo hacía describir escenas nunca ocurridas para ganarse la admiración de sus compañeros y clientes de sus novelitas eróticas. Sin embargo, cuanto más hablaba de sus hazañas falsas, el complejo por no haber estado jamás en la cama con una mujer se iba haciendo más y más grande: “entonces se deprimía y se juraba que la próxima salida iría a Huatica, aunque tuviese que robar veinte soles, aunque le contagiaran una sífilis.” Finalmente, Alberto logra llegar a la habitación de la Pies Dorados sólo para ser humillado por su inexperiencia. Por otro lado,

después de tantas expectativas, la persona que había mitificado le parece poca cosa. Sin embargo, la prostituta le cuenta que conoce muy bien a su sección y que todos sus compañeros van a verla, incluso varias veces en un día. El lector no tarda en enterarse de que incluso la sexualidad de esos chicos tiene algo de gremial, algo de colectivo, como se confirmará más tarde con la historia de Teresa.

Esta muchacha que al principio parece un personaje sin demasiada trascendencia, va cobrando importancia a lo largo de la novela. Se trata primero de la chica que le gusta al Esclavo y que éste piensa invitarla a salir antes de que lo consignent durante varias semanas. El Esclavo le pide a Alberto primero que le escriba las cartas para ella y después que vaya a verla para decirle los motivos por los cuales no podrá acudir a su primera cita. Alberto, movido por la curiosidad, invita a salir a Teresa y, poco a poco, se va enamorando de ella, a pesar de que la considera más bien fea y apocada. A lo largo de la novela nos enteramos también de que otro cadete, el Jaguar, no sólo conoce a Teresa sino que está enamorado de ella. De modo que los chicos del Leoncio Prado se enamoran —aunque sin saberlo— de una misma mujer. ¿Cómo es esta Teresa que logra llamar la atención de tres personajes tan distintos? Se trata de una muchacha huérfana, de diecisiete años, de origen humilde que vive con una tía en un barrio popular. Limpia, más bien callada, complaciente y poco expresiva, amante de las revistas de chistes y, al decir de Alberto, nada bonita. Podríamos decir que para cada uno representa una cosa distinta: el Esclavo ve en ella la paz anhelada tras una vida dura y cruel; para el Poeta, Teresa encarna la inocencia perdida cuando es obligado a entrar al colegio y, para el Jaguar, la vida doméstica que nunca tuvo. La forma en que cada uno la corteja es representativa también de diferentes modelos de masculinidad. Arana por ejemplo, mucho más tímido que los demás, se concentra en escribirle cartas y, en ellas, la invita al cine una tarde. No tiene mucho tiempo para poder seducirla. Alberto, en cambio, muestra una actitud entre protectora y romántica. Consiente a la muchacha regalándole revistas, pastelillos e invitándola al cine. Pasea con ella y le dice piropos. A diferencia de Arana, él sí llega a convertirse en su enamorado y recibe regalos que Teresa le hace, como un chaleco tejido por ella misma. El Jaguar, en cambio, es mucho más temperamental. A pesar de que en ese momento no es novio de la muchacha, la espía y llega a medio matar a golpes a un chico que la corteja en la playa. Durante el tiempo que dura el enamoramiento de

cada uno por Teresa, los cadetes se ven anímicamente afectados, debilitados emocionalmente y como avasallados por una enfermedad psicológica. El mejor amigo del Jaguar, conocido en la novela como el Flaco Higueras, nos ofrece una elocuente descripción del enamoramiento y de su visión del género femenino: “El amor es lo peor que hay. Uno anda hecho un idiota y ya no se preocupa de sí mismo. Las cosas cambian de significado y uno es capaz de hacer las peores locuras y de fregarse para siempre en un minuto. Quiero decir los hombres. Las mujeres no porque son muy mañosas, sólo se enamoran cuando les conviene”. ¿Cómo se cura semejante estado? Según Higueras, con una buena borrachera que termine en el prostíbulo.

En las clases altas encontramos a otro tipo de chicas, distintas de Teresa y de las madres de los cadetes. Estas muchachas son altaneras, incluso un poco castigadoras con sus pretendientes. El narrador, en tercera persona subraya incluso una actitud combativa entre los dos sexos y dice acerca de ellas: “Las muchachas del barrio, tan numerosas como los hombres, formaban también un grupo compacto, furiosamente enemistado con el de los varones. Entre ellos había una lucha perpetua”. El personaje de Helena, quien mantuvo con Alberto una relación, breve pero importante para él, y cuyo rompimiento lo precipita a tomar la decisión de entrar al Leoncio Prado, es un buen ejemplo. Esta chica es poco honesta en sus sentimientos. No le gusta que Alberto le ruegue o se muestre demasiado enamorado. Toma mucho tiempo antes de darle el sí y cuando finalmente lo hace, para ella se trata sólo de un entretenimiento. Estas mujeres tienen una actitud semejante a la de los personajes femeninos que aparecen en *Los cachorros*, aunque en esta última las hay de diferentes especies. Teresita, la chica de la que está enamorado Cuéllar, es una mujer comprensiva que espera pacientemente, durante un par de años, a que el novio potencial se declare y trata de facilitarle la tarea, pero al final se acaba cansando de su silencio y opta por salir con un miembro nuevo del grupo.

La sexualidad en otros ámbitos

Como es natural en una novela profundamente realista sobre la vida y el desarrollo de hombres adolescentes, el tema de la sexualidad impregna toda la novela. Si los cadetes le tienen estima a Alberto Fernández, es en parte porque les proporciona historias eróticas, bajo la

forma de relatos orales o bien de novelitas, que los estimulan para “meterse la mano a los bolsillos sin escrúpulos”. Como en el caso de la Pies Dorados, llama la atención que la masturbación entre esos chicos no sea un acto privado y discreto que cada quien practica en la intimidad, sino que también se lleva a cabo de forma colectiva. La escena en La Perlita, el quiosco que atiende Paulino, donde se organiza un concurso para ver quien resiste más antes de eyacular, es muy reveladora.

Así, en el modelo de masculinidad que plantean y siguen estos personajes se aceptan, además de las prácticas heterosexuales, otras formas menos comunes de expresar la sexualidad. Por una serie recurrente de comentarios que se hacen a lo largo de la novela, parecería que la homosexualidad está bien vista mientras sea activa y se practique con violencia, es decir mientras un estudiante viole a otro, ya que de ese modo demuestra su superioridad física. Sería pues una forma de lucha con recompensa legítima. Al comienzo de la novela, hay una escena muy perturbadora en la cual un grupo de estudiantes decide ir a violar a un alumno más pequeño, mientras éste duerme en su cama: “Cómo patea el enano, cómo pateaba, cómo, qué esperas para treparte, no ves que duerme más calato que una foca. Oye, Boa, no le tapes así la jeta que a lo mejor se ahoga”.

En esta escena, más que de homosexualidad se podría hablar de abuso de menores por otros menores. No es la única donde se describe el deseo entre hombres. La escena de la masturbación colectiva en el quiosco se presta a la confusión y por momentos parece que es el propio Paulino quien se encarga de hacer sexo oral a todos los cadetes: “‘Cómo metelo Paulino’ gritó el Boa [...] Paulino se había inclinado, con las rodillas separadas: las piernas del Esclavo bajo su cuerpo. [...] El Injerto sonrió y abrió la boca: la lengua arrastraba una masa de saliva que mojó sus labios. —No le voy a hacer nada —dijo—. Sólo que es muy flojo. Lo voy a ayudar”.

Si bien las prácticas de onanismo colectivo, de prostitución y de violación son las más recurrentes entre los alumnos del Leoncio Prado, no son las únicas maneras de expresar la sexualidad. También hay varias escenas de zoofilia. La primera ocurre instantes antes del asalto al “gordito”, cuando ese mismo grupo de muchachos se ensaña contra una gallina a la que penetran hasta dejarla medio muerta. En este sentido es interesante el vínculo particular que tiene el Jaguar con la perra del colegio a la que todos llaman la Malpapeada. No queda muy claro si este

chico tiene o no relaciones sexuales en toda la forma con el animal, sin embargo, llama mucho la atención la manera en que habla de la perra y la compara con una mujer: “Es triste que la perra no esté aquí para rascarle la cabeza. Eso descansa y da una gran tranquilidad, uno piensa que es una muchachita. Algo así debe ser cuando uno se casa. Estoy abatido y entonces viene la hembra y se echa a mi lado y se queda callada y quietecita, yo no le digo nada, la toco, la rasco, le hago cosquillas y se ríe, la pellizco y chilla, la engrío, juego con su carita [...] le agarro el cuello y las tetas, la espalda, los hombros, el culito, las piernas, el ombligo, la beso de repente y le digo piropos: ‘cholata, arañita, mujercita, putita’”. Esta cita no sólo es elocuente acerca de la relación que tiene el personaje con la Malpapeada, sino de la manera en que concibe y se expresa del género femenino.

Se trata pues de un modelo en cierto sentido tradicional pero donde se describen también aspectos que en la sociedad constituyen grandes tabúes, como la sexualidad con animales o entre adolescentes, sobre todo cuando implica grandes actos de violencia. Si para nosotros, lectores del siglo XXI, sigue siendo un desafío conservar la calma después de estas escenas, cómo habrá sido para los primeros lectores de la novela que, por si fuera poco, se publicó en la España franquista, regida por militares, antes que en ningún otro lado.

Tanto en *Los cachorros* como en *La ciudad y los perros*, Vargas Llosa logra construir una sátira social en la que desenmascara las hipocresías de las instituciones, y señala las enfermedades espirituales de su época. Los modelos masculinos que aquí se presentan responden a una sociedad violenta que se origina en la familia misma. En este sentido, el colegio viene a ser la representación de una sociedad peruana —y nos atreveríamos a decir que también latinoamericana— en crisis colectiva de valores. La masculinidad sería uno de ellos. En apariencia claro y convencional, ese ideal masculino se difumina en la práctica. La sexualidad, que en principio debería pertenecer al espacio íntimo e individual, llega a ser absorbido por la tendencia uniformizante de tales sistemas (no es casual que los cadetes vayan con la misma prostituta y se enamoren de la misma mujer). Con estos rasgos, el autor de estas novelas pareciera advertir que los sistemas militares y religiosos de educación convierten al individuo en colectividades anónimas y acaban destruyendo todos sus rasgos originales y distintivos, incluyendo los más íntimos e instintivos, como serían el amor y el ejercicio del sexo.

BIBLIOGRAFÍA

- Camelo, Marcelo. "Conversación con Vargas Llosa". En *Revista Diners* N° 32, Bogotá, Panamericana, 1989.
- Durán, Armando. "Conversaciones con Gabriel García Márquez". En *Revista Nacional de Cultura* N° 185. Caracas, julio-agosto-septiembre de 1968.
- Oliart, Alberto. "La tercera novela de Vargas Llosa". En *Cuadernos Hispanoamericanos* N° 248-249, agosto-septiembre de 1970.
- Vargas Llosa, Mario. *Los cachorros* [1967]. Madrid: Alianza Editorial, 1985.
- . *La ciudad y los perros* [1963]. México: Alfaguara, 2010.
- . *Cartas a un joven novelista* [1997]. México: Alfaguara, 2011. □

EL DÍA DE LA MARIPOSA

Juan Antonio Masoliver Ródenas

En este artículo se sostiene que ha habido una tendencia a ver *Los cachorros* como una especie de apéndice del cuerpo central de la obra de Mario Vargas Llosa, cuando, en realidad, al margen de sus afinidades, muestra registros originales e irrepetibles. La proliferación de citas en este artículo —explica J. A. Masoliver— trata de compensar las interpretaciones abstractas, cuando no descabelladas, que

JUAN ANTONIO MASOLIVER (Barcelona, España, 1939) es profesor en el Máster de Creación Literaria en la Universidad Pompeu Fabra y es crítico literario del suplemento *Cultura/s* de *La Vanguardia* de Barcelona. Ha sido catedrático de literatura española y latinoamericana de la Universidad de Westminster de Londres y colaborador, entre otras publicaciones mexicanas, de *Vuelta*, *La Jornada Semanal*, *Letras Libres*, *Fractal* y *Crítica*. Una amplia recopilación de artículos y ensayos sobre literatura española y mexicana ha sido recogida en *Voces contemporáneas* (2004) y *Las libertades enlazadas* (2000) respectivamente. Como narrador ha publicado los libros de relatos *La sombra del triángulo* (1996), *La noche de la conspiración de la pólvora* (2006) y su reciente *La calle Fontanills* (2010) y las novelas *Retiro lo escrito* (1988), *Beatriz Miami* (1991) y *La puerta del inglés* (2001). Ha traducido entre otros a Cesare Pavese, Giorgio Saviane, Carson McCullers, Djuna Barnes y Vladimir Nabokov. Su obra poética ha sido recogida en *Poesía reunida* (1999). Posteriormente ha publicado *La memoria sin tregua* (2002), *Sònia* (2008) y el libro de poemas en catalán, *El laberint del cos* (2008). Acantilado acaba de publicar su libro de relatos *La calle Fontanills*. En la actualidad vive en El Masnou (Barcelona). Tonomasoliver@gmail.com.

se han hecho de la novela. Se destacan aquí la presencia castradora de la cultura norteamericana y de la educación religiosa, el infantilismo y los símbolos fálicos como parte del enmascaramiento y de la afirmación de la virilidad, la voluntad del grupo de integrar a Cuéllar, la barrera entre el mundo masculino y femenino y la presencia de Teresita Arrarte, que representa el desenmascaramiento definitivo y, con él, la destrucción del protagonista.

En el prólogo a la edición de *Los jefes/Los cachorros* de Seix Barral, Mario Vargas Llosa¹, posiblemente el mejor analista de su propia obra, expresa “mi sorpresa fue la variedad de interpretaciones que merecían las desventuras de Pichula Cuéllar”². Una de las razones de esta variedad de interpretaciones, y la más importante, es la propia ambigüedad de la obra que invita a las más descabelladas lecturas, especialmente en una tradición crítica como la nuestra, basada en la exégesis. Por supuesto, mayor es la calidad de un texto mayores son sus posibilidades de interpretación. Es decir, de ir ahondando en los significados más ocultos, de crear una obra abierta como la propone Umberto Eco. Y si yo rechazo aquí el criterio interpretativo o de las múltiples lecturas es porque implicaría manipular unas contradicciones que no nacen del espíritu de la obra (los personajes de *Los cachorros* lo tienen todo para ser contradictorios) sino de la confusión del autor, algo impensable en la escritura de Vargas Llosa. Propongo aquí, pues, un ahondamiento en los distintos y coherentes significados no siempre del todo visibles pero nunca cerrados. Toda la obra del escritor peruano, incluso aquella en la que llega a las más audaces innovaciones técnicas, está marcada por la claridad. Y en *Los cachorros* los personajes son contradictorios, pero estas contradicciones no están reñidas con la claridad de los distintos niveles de lectura que el libro nos ofrece. Por otro lado, toda exégesis no tiene que estar guiada por la exhibición (ver lo que otros no han visto) ni por unas ideas que existen en el exégeta pero no en el autor.

¹ Mario Vargas Llosa, “Prólogo a *Los jefes/Los cachorros*”, 2010, pp. 253-258.

² *Ibidem*, p. 257.

Por este motivo, evito comparar las distintas lecturas de las muchas que se han hecho de la obra, aunque no pueda evitar algunas referencias.

Tampoco me propongo comparar *Los cachorros* con otros escritos de Vargas Llosa, sino hacer una lectura limpia, independiente. Se me pueden hacer objeciones a esta toma de posición, y yo mismo admito que las muchas lecturas que he hecho de la novela las he integrado en esta especie de novela única y siempre inacabada que se inicia, titubeante, con *Los jefes* (“El cuento de *Los jefes* al que le perdonaría la vida —ha dicho Vargas Llosa— es ‘Día domingo’. La intuición del ‘barrio’ —fraternidad de muchachos y muchachas con territorio propio, espacio mágico para el juego³), y se consolida en *Conversación en La Catedral*, *La tía Julia y el escribidor*, el libro de memorias *Como pez en el agua* y, por supuesto, *La ciudad y los perros*. Estas coincidencias entre las distintas novelas interesan sobre todo porque crean un mundo familiar, porque señalan el marcado carácter autobiográfico de la obra de Vargas Llosa y porque ponen al descubierto algo que en muchas novelas queda desplazado por la brutalidad del relato —especialmente allí donde la identificación con Julio Ramón Ribeyro es mayor—: la sentimentalidad. No sólo la ternura y la simpatía hacia los personajes más débiles o sensibles, más “castrados”, sino también una nostalgia que podríamos definir como joyceana. Como en el caso de Joyce, casi todas las novelas de Vargas Llosa están escritas fuera de su país (Madrid, París, Barcelona, Londres) y hay una necesidad no sólo de regresar a obsesiones que lo fueron de su juventud, sino de recrear a través de los gestos, las costumbres, los recorridos callejeros, los cines o los comercios el mundo de su infancia. Un mundo, por otro lado, que no fue del todo suyo, al que llegaba como un intruso y en el que vivía como “marginado” su peculiar orfandad.

Los principales señuelos de la obra, los que la convierten en una novela única, confirman que la afinidad con otros libros suyos —excepto en la referencia explícita a su infancia— sea anecdótica y hasta engañosa, puesto que los registros son ahora muy distintos. Para empezar, el hecho de que sea una novela corta le exige un planteamiento distinto. Se trata de una novela lineal, pero de una linealidad muy especial, condicionada en realidad por dos hechos centrales: la castración de Cuéllar y la charla de los cuatro amigos o, mejor dicho, miembros del grupo, con Teresita Arrarte. En apariencia es una sucesión que marca el crecimiento

³ *Ibidem*, p. 256.

de los personajes, pero de este crecimiento importa el paso de la infancia a la pubertad, luego a la adolescencia y finalmente a la juventud y la madurez, y la forma en que asumen dichos cambios. La castración marca el desenmascaramiento definitivo de la marginación de Cuéllar, que no pertenece al exclusivo y excluyente barrio de Miraflores, que prefiere los estudios a los deportes y que está poco desarrollado físicamente (“era más chiquito todavía que Rojas”⁴). El desarrollo de la novela es un continuo conflicto entre enmascaramiento (un rasgo del latinoamericano brillantemente tratado por Octavio Paz en el capítulo “Máscaras mexicanas”, de *El laberinto de la soledad*) y desenmascaramiento, entre marginación e integración. El desarrollo lineal está marcado por los gustos de una clase social privilegiada y carente de la mínima inquietud cultural. Son seres anodinos que brillan solamente por la seguridad que les da el dinero, la pertenencia a un grupo, la seguridad de que nada va a cambiar y los esfuerzos para que nada cambie. Un desarrollo marcado por su condición de varones, como estará marcado el de las mujeres en un mundo todavía más limitado. El proceso es bien claro: “Todavía llevaban pantalón corto ese año, aún no fumábamos”⁵, es decir, son conscientes de que todavía son unos niños. Y, precisamente porque son unos niños, la castración de Cuéllar todavía no tiene la dimensión trágica que alcanzará más tarde. Con una peculiaridad: como ocurre en *Lazarillo de Tormes*, también aquí, a pesar de que llegarán a conocer la madurez, a Cuéllar lo pensamos siempre como un niño. Este es uno de los señuelos de la novela, esta especie de inocencia que se mantiene a pesar de todo y que lucha con las nuevas realidades que impone la edad. Por eso para muchos críticos la castración no es un hecho dramático. Para Ángel Esteban —siguiendo la sugerencia de Julio Ortega de que “la castración de Cuéllar adquiere una curiosa ambivalencia, una más irónica normalidad”⁶—, “La actitud con la que se toma la emasculación es tan ‘normal’, que desdramatiza el drama, y convierte en tema de reto literario, de estilo, la tragedia, hasta llegar a unos límites de adelgazamiento casi esperpénticos”⁷, y para José Miguel Oviedo, “la truculencia

⁴ Mario Vargas Llosa, *Los cachorros* [1966], edición de Guadalupe Fernández Ariza, Cátedra, Madrid, 2010, p. 56. Esta es la edición seguida en las citas de la obra.

⁵ *Ibidem*, p. 35.

⁶ Julio Ortega, “Los cachorros”, 1971, p. 546.

⁷ Ángel Esteban, “Introducción”, 2010, pp. 50-51.

deriva de la comicidad grotesca. Esto es una novedad casi absoluta en la obra de Vargas Llosa, una de cuyas más notables ausencias (la otra es la ausencia de Dios) es la del humor”⁸. Es cierto que hay humor, pero está muy lejos de ser el humor abierto de, por ejemplo, *La tía Julia y el escribidor*, *Pantaleón y las visitadoras*, *Elogio de la madrastra* o *Los cuadernos de don Rigoberto*, por no hablar de las piezas teatrales.

Es de nuevo el propio Vargas Llosa quien nos da la clave de lo que representa la castración: “soñaba con un relato sobre esta curiosa herida que, a diferencia de las otras, el tiempo irá abriendo en vez de cerrar”⁹. Y de este ir abriéndose surge el desarrollo de la novela. De este modo, la castración de Cuéllar no puede desligarse del proceso de integración iniciado desde que el niño llega al Colegio Champagnat, en el que colaborarán el grupo, sus cuatro amigos más cercanos, los padres y, de un modo más envenenado, las muchachas. A todos ellos les conviene mantener un orden social basado en el poder que da el dinero, la virilidad en todas sus expresiones (desde la deportiva a la sexual) y, por supuesto, la feminidad. Frente a ellos y junto a ellos se encuentra Cuéllar, que hace todos los esfuerzos por respetar los códigos que impone esta sociedad, hasta que llega una realidad directamente, fatalmente relacionada con la castración: la sexual. Cuéllar no sólo se adapta a las exigencias del grupo social al que pertenece, sino que incluso acaba por convertirse en una parodia, una forma indirecta de ridiculizar dichos valores. El hecho de que conozcamos su apellido indica ya una identificación, un rasgo individual como lo tienen Teresita Arrarte y Chachito Arnilla, el triángulo del conflicto sexual. En el caso de Cuéllar, su nombre se refiere al atributo masculino del que precisamente carece o, mejor dicho, como nos recuerda Guadalupe Fernández, “Pichula” es un eufemismo que designa el sexo de los niños¹⁰ y que sugiere ya la personalidad regresiva que se irá acentuando a lo largo de la novela. Por su parte, Cachito viene de cachar, es decir, follar, chingar o ‘coger’, y entre el que cacha (Arnilla) y el que no cacha (Cuéllar) está Teresita Arrarte, la única merecedora de nombre y apellido.

⁸ José Miguel Oviedo, Mario Vargas Llosa: *La invención de una realidad*, 1970, p. 174.

⁹ Mario Vargas Llosa, “Prólogo a *Los jefes/Los cachorros*”, 2010, p. 257.

¹⁰ Guadalupe Fernández Ariza, “Introducción”, 2010, p. 32.

No sabemos si Cuéllar es distinto al grupo o simplemente es el único individualizado. Sabemos que vive en el 285 de Mariscal Castilla, que antes de llegar a Miraflores vivía en San Antonio, que es buena persona y que es fuerte en los estudios pero débil en deporte, una de las señas de identidad del grupo (aquí del Grupo, es decir, de una clase social concreta): “Buena gente pero muy chancón, decía Choto, por los estudios descuida el deporte”¹¹, “no tenía físico, ni patada, ni resistencia, se cansaba ahí mismo, ni nada”¹². Como compensación, su padre, dueño de una fábrica, es un hombre rico y poderoso, acostumbrado a imponer su autoridad: “los hermanos le sobaban de miedo a su viejo. Bandidos, qué le han hecho a mi hijo, les cierro el Colegio, los mando a la cárcel, no saben quién soy yo”¹³, “una vez, era un escándalo, Hermano, vino su padre echando chispas a la Dirección, martirizaban a su hijo y él no lo iba permitir. Que tuviera pantalones, que castigara esos mocosos o lo haría él”¹⁴. El dinero puede comprarlo todo, “le dan más propina que a nosotros cuatro”¹⁵, “me compran lo que quiero, nos decía, se los había metido en el bolsillo a mis papás, me daban gusto en todo”¹⁶. La autoridad del padre (“y su viejo era el colmo muchacho, hasta cuándo no iba a cambiar, otra palomillada y no le daría ni un centavo más”¹⁷) se ve compensada por el cariño de la madre, que roza la cursilería y se convierte en una caricatura de la feminidad (“y ella sonsito, qué importaba, corazoncito, la muchacha se lo cosería y te serviría dentro de la casa, que le diera un beso”¹⁸, “y las señoras desde la ventana adiós, adiós corazón”¹⁹).

Por lo que se refiere al grupo, carecen de personalidad individual, como se sugiere ya por sus nombres ocultos tras un apodo (Choto, Chingolo) o un diminutivo (Mañuco, de Manuel, Lalo, de Fernando). Sólo en una ocasión se nos dice que salían a la cancha “encabezados por Lalo, el capitán”²⁰, pero en realidad carecen de jerarquía y se habla

¹¹ Mario Vargas Llosa, *Los cachorros* [1966] 2010, p. 62.

¹² *Ibíd.*

¹³ *Ibíd.*, p. 70.

¹⁴ *Ibíd.*, p. 72.

¹⁵ *Ibíd.*, p. 59.

¹⁶ *Ibíd.*, p. 71.

¹⁷ *Ibíd.*, p. 117.

¹⁸ *Ibíd.*, p. 70.

¹⁹ *Ibíd.*, p. 67.

²⁰ *Ibíd.*, p. 64.

simplemente de “los cuatro”. No se les ha elegido a ellos por ninguna razón especial, podría ser cualquiera de los estudiantes del privilegiado Colegio Champagnat o de la privilegiada sociedad limeña. Todos tienen los mismos gustos y la misma educación machista. Por supuesto, todos han recibido una enseñanza mnemotécnica y todos celebran su memoria (“Los Catorce Incas, Cuéllar, decía el Hermano Leoncio, y él se los recitaba sin respirar”²¹). A la educación y la práctica religiosa (“Esta semana, la misa del domingo, el rosario del viernes y las oraciones del principio y del fin de las clases fueron para el restablecimiento de Cuéllar”²²) se añade la patriótica: aprenden de memoria el poema “Mi bandera” de López Albújar y, lógicamente, celebran las Fiestas Patrias. En el Champagnat, “el Hermano Agustín autorizó al equipo de ‘Cuarto A’ a entrenarse dos veces por semana, los lunes y los viernes, a la hora de Dibujo y Música”²³, estableciendo así una clara jerarquía entre el deporte y las asignaturas artísticas.

En el libro no hay ninguna referencia a la política ni a la cultura. Son muchachos de una escandalosa frivolidad, Cuéllar no se distingue de ellos y, cuando lo haga, en plena crisis, será para parodiar la ausencia de verdaderos intereses: “Hablaban de cosas raras y difíciles: la religión (¿Dios que era todopoderoso podía acaso matarse siendo inmortal?, a ver, quién de nosotros resolvía el truco), la política (Hitler no fue tan loco como contaban, en unos añitos hizo de Alemania un país que se le emparó a todo el mundo ¿no?, qué pensaban ellos), el espiritismo...”²⁴. Sus gustos van cambiando a medida que van creciendo: de Tarzán y el Águila Enmascarada a Cantinflas y Tin Tan, a los héroes deportivos (el Conejo Villarán, Bobby Lozano, Arnaldo Alvarado), a los cantantes de moda (Pérez Prado o Elvis Presley) y, por supuesto, el modelo para Cuéllar será el James Dean de “Rebelde sin causa”, porque rebelde sin causa es él, por mucho que en una de sus crisis parezca entristecerse “de los hombres que ofendieran tanto a Dios, por ejemplo”²⁵, “y también de pena por la gente pobre, por los ciegos, los cojos, por esos mendigos que iban pidiendo limosna en el jirón de la Unión”²⁶.

²¹ *Ibidem*, p. 58.

²² *Ibidem*, p. 63.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*, p. 99.

²⁵ *Ibidem*, p. 114.

²⁶ *Ibidem*.

Se ha hablado mucho de la presencia del cómic en *Los cachorros*, asociado con las referencias al “Águila Enmascarada” y con la onomatopeya, más frecuente en los primeros capítulos. Incluso el accidente de Cuéllar está visto como una aventura: “los vimos desde la escalera y Choto arrancaron a ochenta (Mañuco cien) por hora, tocando bocina y bocina, como los bomberos, como una ambulancia”²⁷. Se ha llegado a decir, puestos a extremar las exégesis, que la novela puede leerse como un cómic. En cualquier caso, estaría integrado en una referencia (sub)cultural mucho más amplia y que afecta a una de las posibles simbologías de la castración: la presencia dominante, castrante de lo norteamericano en la vida limeña y, por extensión, peruana y latinoamericana, y que es inevitable identificar con la cultura machista o directamente fálica, especialmente el tabaco (“Lucky”, “Viceroy”), los coches (Chevrolet, Ford, el poderoso Nash) o la ropa de baño (una Jantsen). Quique Rojas “tenía una hembra mayor que él, de ojazos azules”²⁸ y “Chingolo regresó de Estados Unidos casado con una gringa bonita y con dos hijos que apenas chapurreaban español”²⁹; e incluso, paradójicamente, creen encontrar en Estados Unidos la respuesta a su castración: “lo iban a operar, y ellos ¿qué decía Pichulita? ¿de veras te van a operar?, y él como quien no quiere la cosa ¿qué bien, no? Se podía, sí, no aquí sino en Nueva York, su viejo lo iba a llevar”³⁰. El libro está plagado de términos ingleses, reflejo de la presencia dominante de lo norteamericano, una dependencia que se impuso en toda Europa y muy especialmente en América Latina, a través de la publicidad, las películas de Hollywood o los cantantes. Este lenguaje lleno de anglicismos aquí se identifica también con la clase social a la que pertenece el pequeño grupo de amigos: los *cracks* deportivos, el *match*, los *hamburger*, los *milk-shakes*, el *hot-dog* o los *salchichas-parties*, así como los nombres de los lugares de encuentro: el Cream Rica, el Country Club o el Bowling, espacios reales de la geografía de Miraflores tan meticulosamente reconstruida aquí. Por supuesto, el hecho de que estudien en el Champagnat, fundado por un religioso francés, confirma cómo el prestigio de lo extranjero llega a contradecirse con la educación patriótica que reciben los muchachos.

²⁷ *Ibidem*, p. 66.

²⁸ *Ibidem*, p. 75.

²⁹ *Ibidem*, p. 120.

³⁰ *Ibidem*, p. 97.

La cronología está marcada por todos estos rasgos (relación con el grupo, exaltación del deporte y de los símbolos fálicos). Si de niños “entre todos los deportes preferían el fútbol”³¹, más tarde, “en esa época, además de los deportes, ya se interesaban por las chicas”³². Aprenden a bailar y a fumar al mismo tiempo. En “Tercero A”, “todavía llevaban pantalón corto ese año”³³ y en Primero de Media “ya usábamos pantalones largos”³⁴. En Tercero de Media Lalo es el primero en tener novia, como muy pronto la tendrán todos menos Cuéllar. Terminados los estudios en el Champagnat, Chingolo y Mañuco están en primero de Ingeniería, Lalo en pre-médicas y Choto empieza a trabajar en la “Casa Wiese”. Tras su fracasada relación con Teresita, Cuéllar entra a trabajar, a los veintiún años, en la fábrica de su padre. Los amigos se van casando y Cuéllar se va quedando cada vez más marginado.

Hay una tendencia generalizada a ver un deseo inicial de integración de Cuéllar por parte del grupo que muy pronto se va apagando. Para Julio Ortega, junto a la integración está “la marginación ridícula de un castrado por esa misma sociedad (No olvidemos que el perro se llama ‘Judas’ con justicia poética y también con la ironía que hace de Cuéllar un Cristo traicionado en el Huerto de los Olivos que es el colegio religioso)”³⁵. Empecemos por Judas: ¿a quién ha traicionado? Por supuesto, a toda una clase social y no solamente a Cuéllar, pues a través de sus sucesivas crisis y sus intentos cada vez más fallidos de integración se pone en evidencia una forma de entender la vida, con todas sus trampas. La respuesta inmediata es la simulación, en la que participan todos. El primer paso es vengarse del culpable: “Ellos lo estábamos vengando, Cuéllar, en cada recreo pedrada y pedrada contra la jaula de Judas”³⁶, “cojan piedras, vamos a la cancha, a la una, a las dos, a las tres, guau guau guau guau, ¿le gustaba?, que tomara y aprendiera”³⁷. Muerto Judas, es sustituido por “¡cuatro conejitos blancos! Cuéllar, lléveles lechugas, ah, compañerito, déles zanahorias, cómo te sobaban, cámbieles el agua y él feliz”³⁸.

³¹ *Ibidem*, p. 55.

³² *Ibidem*, p. 74.

³³ *Ibidem*, p. 55.

³⁴ *Ibidem*, p. 79.

³⁵ *Ibidem*, p. 195.

³⁶ *Ibidem*, p. 67.

³⁷ *Ibidem*, p. 68.

³⁸ *Ibidem*, p. 70.

Cumplida la venganza se inicia un proceso de enmascaramiento en el que participan todos: “los hermanos se enfurecían si los alumnos hablaban entre ellos del accidente [...] Sin embargo ése fue el único tema de conversación en los recreos y en las aulas”³⁹, “y él chist, era un secreto, su viejo no quería, tampoco su vieja, que nadie supiera, mi cholo, mejor no digas nada, para qué”⁴⁰. Se preguntan “¿sería pecado hablar de eso?”⁴¹ y “¿Tere sabrá? Pero nadie se lo preguntaba de frente y él no se daba por enterado con las indirectas”⁴². La solidaridad, la necesidad de negar la realidad de los hechos, es decir, las consecuencias psicológicas y sociales de la castración, llevan a Cuéllar a hacer todos los esfuerzos para integrarse en el grupo y mostrar su virilidad. Ya antes del accidente, el grupo manifestaba esta necesidad de integrarlo, “había que meterlo como sea, decía Lalo, y Chingolo para que esté con nosotros”⁴³ y Cuéllar, por su parte, “se entrenó tanto en el verano que al año siguiente se ganó el puesto de interior izquierdo”⁴⁴. Después del accidente, cuando la integración es ya un hecho, hay una necesidad de afirmarla, de hacer todo lo posible para que no se rompa la falsa armonía. Cuando regresa al colegio “cosa rara, en vez de haber escarmentado con el fútbol (¿no era por el fútbol, en cierta forma, que lo mordió Judas?) vino más deportista que nunca. En cambio los estudios empezaron a importarle menos”⁴⁵, “se presentaba a los exámenes con promedios muy bajos y los Hermanos lo pasaban, malos ejercicios y óptimo, pésimas tareas y aprobado”⁴⁶ y en una inconsciente afirmación de su castración, del mismo modo que Judas es sustituido por cuatro conejitos blancos, los Hermanos le hacen ayudar a misa y cantar en el coro. Del mismo modo, los padres tratan de comprarle con dinero y cariño, “me compran lo que quiero, nos decía, se los había metido al bolsillo a mis papás, me dan gusto en todo”⁴⁷.

La razón principal por las que se trata de negar la castración de Cuéllar es porque la identifican con el afeminamiento. Cuando empie-

³⁹ *Ibíd.*, p. 66.

⁴⁰ *Ibíd.*, p. 67.

⁴¹ *Ibíd.*, p. 68.

⁴² *Ibíd.*, p. 97.

⁴³ *Ibíd.*, p. 62.

⁴⁴ *Ibíd.*

⁴⁵ *Ibíd.*, p. 69.

⁴⁶ *Ibíd.*

⁴⁷ *Ibíd.*, p. 71.

zan a llamarle Pichulita “al principio Cuéllar, Hermano, lloraba, me están diciendo una mala palabra, como un marica [...] Se quejaba y también se enfurecía, qué has dicho, Pichulita he dicho, blanco de cólera, maricón, temblándole las manos”⁴⁸, e incluso en plena crisis, poco antes del accidente (¿o suicidio?) que le causará la muerte, cuando le ven salir con rocanroleros de trece o catorce años, “ya está, decíamos, era fatal: maricón”. Y también: qué le quedaba, se comprendía, se disculpaba pero hermano, resulta cada día más difícil juntarse con él”⁴⁹, “y Choto a ti te importa mucho el qué dirán, y Mañuco lo rajaban y Lalo si nos ven mucho con él y Chingolo te confundirán”⁵⁰. Quedan claras las razones por las que tiene que afirmar su virilidad.

Esta afirmación de la virilidad no plantea problemas mientras Cuéllar no tenga que enfrentarse con el sexo opuesto o, sería mejor decir, rival. Cuando fuma, “tenía humo bajo la lengua, y Pichulita yo, que le contáramos a él, ¿habíamos visto?, ocho, nueve, diez, y ahora lo botaba: ¿sabía o no sabía golpear? Y también echarlo por la nariz y agacharse y dar una vueltecita y levantarse sin perder el ritmo”⁵¹; y a la hora de beber “¡cinco capitanes! Seco y volteado, decía Pichulita, así, glu, glu, como hombre, como yo”⁵². Una afirmación de virilidad que cae en lo grotesco sin perder todo lo que tiene de dramática la soledad y la autodestrucción de Cuéllar, un dramatismo que se advierte cuando “poco a poco fue resignándose a su apodo [...] y a veces hasta bromeaba, Pichulita no. ¡Pichulaza ja ja!”⁵³.

“No a las muchachas, claro, sólo a los hombres. Porque en esa época, además de los deportes, ya se interesaban por las chicas”⁵⁴. Es ahora cuando más se esfuerza el grupo por negar la evidencia e integrarlo y cuando se acentúan las crisis y contradicciones de Cuéllar. “Y Lalo: había que ayudarlo, lo decían en serio, le conseguiríamos una hembra, aunque fuera feíta, y se le quitaría el complejo. Sí, sí lo ayudaríamos, era buena gente, un poco fregado a veces, pero en su caso cualquiera, se le comprendía, se le perdonaba, se le extrañaba”⁵⁵. Es decir, aceptan

⁴⁸ *Ibidem*, p. 72.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 118.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 119.

⁵¹ *Ibidem*, p. 78.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ *Ibidem*, p. 74.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 86-87.

la innegable realidad de la castración pero creen que a pesar de todo se puede sustituir por otra realidad y mantener así la integridad del grupo, “¿Por qué no te le caes a alguna muchacha de una vez? Así serían cinco parejas”⁵⁶. Y cuando el sexo opuesto empieza a insinuar que están al tanto del secreto, “ellos déjenlo en paz, salíamos en su defensa, no lo van a convencer, él tenía sus pancitos, sus secretitos, apúrate hermano, mira qué sol, ‘*La Herradura*’ debe estar que arde, hunde la pata, hazlo volar al poderoso Ford”⁵⁷, es decir, al símbolo fálico que puede sustituir al sexo. Una afirmación de virilidad que resulta patética en boca de Cuéllar quien, cuando le sugieren que escriba a alguna muchacha proponiéndole ser su amigo, él asiente, le escribiría diciéndole “¿quieres ser mi amiga?, no, qué bobada, quería ser su amigo y le mandaba un beso, sí, eso estaba mejor, pero era corto, algo más conchudo, quiero ser tu amigo y le mandaba un beso y te adoro, ella sería la vaca y yo seré el toro, ja ja. Y ahora firma tu nombre y apellido, y que le hiciera un dibujo, ¿por ejemplo, cuál?, cualquiera, un torito, una florecita, una pichulita”⁵⁸.

Pichula y el grupo al que pertenece establecen una clara diferencia entre el mundo masculino (el toro, la pichula) y el femenino (la flor, la vaca), aunque en el caso de Cuéllar la misoginia propia de las sociedades machistas se acentúa progresivamente. Sin embargo, las mujeres tienen también sus códigos y queda claro que junto a la atracción de los sexos está la rivalidad y la desconfianza, cuando no el claro enfrentamiento. El grupo de muchachas está menos definido que el de los muchachos y tampoco ellas, con la discutible excepción de Teresita, carecen de una personalidad individual: Chabuca Molina, Fina Salas, Pusy Lañas y un largo etcétera, todas ellas con nombres o apodos propios de una clase social. La división entre el mundo de los hombres y el de las mujeres es bien clara. Ellos van al Excelsior, al Ricardo Palma o al Leuro “a ver seriales, dramas impropios para señoritas”⁵⁹. Cuando Cuéllar se siente traicionado porque sus amigos empiezan a salir con chicas, Lalo dice “qué ocurrencia, hermano, la hembrita y los amigos eran dos cosas distintas pero no se oponen, no había que ser celoso”⁶⁰, “que nos esperara en ‘*El Chasqui*’ a las dos, dejaríamos a las mucha-

⁵⁶ *Ibíd.*, p. 88.

⁵⁷ *Ibíd.*, p. 90.

⁵⁸ *Ibíd.*, p. 76.

⁵⁹ *Ibíd.*, p. 71.

⁶⁰ *Ibíd.*, p. 82.

chas en sus casas, lo recogeríamos y nos iríamos a tomar unos tragos, a dar unas vueltas por ahí”⁶¹. Ellos intuyen que las muchachas sospechan algo. “Sabén, decía Lalo, se cortaba la cabeza que sí, sabían y se hacían las que no, ¿para qué?, para sonsacarles [...]. Tal vez no saben pero cualquier día van a saber, decía Chingolo, y será su culpa, ¿qué le costaba caerle alguna aunque fuera sólo para despistar”⁶².

El capítulo IV es clave en muchos sentidos, pero sobre todo porque el enmascaramiento llega a su punto más alto, allí donde coincide con el inevitable desenmascaramiento. La llegada de Teresita Arrarte a Miraflores es el revulsivo. Curiosamente, tampoco ella es, como Cuéllar, miraflorina y también conocemos su apellido. Vemos asimismo la solidaridad del grupo, y una transformación en Cuéllar que roza lo ridículo: “la vio y, por un tiempo al menos, cambió. De la noche a la mañana dejó de hacer locuras y de andar en mangas de camisa”⁶³, “parecía el de antes. Qué alegrón, hermano, le decíamos, qué revolucionario verte así”⁶⁴, “De nuevo se volvió sociable, casi tanto como de chiquito. Los domingos aparecía en la misa de doce (a veces lo veíamos comulgar)”⁶⁵, “y como para borrar la mala fama que se había ganado con sus aventuras de rocanrolero y comprarse a las familias, se portaba en los cumpleaños y salchicha-parties como un muchacho modelo, llegaba puntual y sin tragos, un regalito en la mano, Chabuquita, para ti, feliz complete, y estas flores para tu mamá”⁶⁶. Incluso está convencido de que puede curarse, “y una noche, luego de una carambola real, a media voz, sin mirarnos: ya está, le iban a operar”⁶⁷. Un sueño de muy corta duración y que se hace más grave precisamente por la entrada de una mujer en su vida. “En qué maldita hora vino Teresita al barrio”⁶⁸. Dejan toda esperanza para un hipotético futuro, es decir, siguen sin querer enfrentarse a la realidad e incluso decide que seguirá adelante con su relación, hasta que “un día se largaría, le buscaría pleito con cualquier pretexto y pelearía y así todo se arreglaría”⁶⁹, “hermanos, teníamos

⁶¹ *Ibidem*, p. 94.

⁶² *Ibidem*, p. 91.

⁶³ *Ibidem*, p. 95.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 96.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 98.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 97.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 98.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 105.

razón, era lo mejor, le caeré, estaré un tiempo con ella y la largaré”⁷⁰. Pero este privilegio masculino del engaño y del implícito desprecio hacia la mujer y sus sentimientos amorosos se tambalea muy pronto. “Ellos, entre ellos, ¿sabrán o se harán?, pero frente a ellas lo defendíamos disimulando”⁷¹, “y en el billar: no sabían, qué inocentes, o qué hipócritas, si sabían y se hacían”⁷².

Llegamos así a la escena más brillante del libro: el encuentro o enfrentamiento entre los cuatro amigos y Teresita, una verdadera exhibición verbal. Si antes he dicho que con la discutible excepción de Teresa el grupo de chicas carece de una personalidad individual es porque, en realidad, ella representa el prototipo y la parodia de lo femenino o, para ser más precisos, del modelo de mujer que exige esa sociedad. Si la madre, con toda su cursilería, representaba la caricatura de la ternura, Teresa representa la caricatura de la coquetería. En esta escena se integran los gestos de la muchacha —“y ella, ojos, boca, naricita”, “ay, palmoteando, manitas, dientes, zapatitos”, “cintura, tetitas”, “un hoyito en los cachetes, pestañitas, cejas”⁷³— con la realidad de unas palabras que sugieren que está al tanto de todo: “pero ustedes no le dicen Cuéllar, sino una palabrota fea”⁷⁴, “por qué tenía ese apodo tan feo”⁷⁵. De este modo, resulta difícil ver la muerte de Cuéllar como la ve Ángel Esteban, “simbolizada por una escena que la precede, la de la mariposa a la que matan”⁷⁶ sino como una clara y cruel referencia a su castración, que representa la venganza de lo femenino contra lo masculino, la constatación de que tras todos los símbolos fálicos (los deportes, la bebida, el tabaco, los coches) se esconde una falacia: “que miráramos, ¡una mariposa!, que corriéramos, la cogiéramos y se la trajéramos”⁷⁷ “y la mataron, pobrecita”, “nunca le decía nada. Y ellos qué cuento, qué mentira, algo le diría, por lo menos la piropearía y ella no, y la enterraría”, “no estaba muerta la bandida ¡se voló!”, “cuidado, te vas a manchar”, “mejor la botaba, así como estaba, toda apachurrada”, “miren, la mariposa, brillaba entre los geranios del jardín ¿o era otro bichito?, la pun-

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ *Ibidem*, p. 100.

⁷² *Ibidem*.

⁷³ *Ibidem*, p. 101-102.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 101.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 103.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 48

⁷⁷ *Ibidem*, p. 101.

ta del dedito, el pie, un taconcito blanco. Pero por qué tenía ese apodo tan feo”⁷⁸.

Si hasta ahora el enmascaramiento había permitido una sensación de “normalidad”, como si fuese posible vivir en las apariencias, a partir de este momento las chicas le pierden el respeto, “le cantaban ‘*hasta cuándo, hasta cuándo*’ para avergonzarlo”⁷⁹, “cantándole el bolero ‘*Quizás, quizás, quizás*’. Entonces le comenzaron las crisis”⁸⁰. Su carácter se vuelve inestable, pasa imprevisiblemente de la violencia al llanto mientras el grupo, siempre solidario, comenta “de Teresa qué coqueta, qué desgraciada, que perrada le hizo. Pero ahora las chicas la defendían”, la culpa era toda de Cuéllar, para concluir que era “un maricón”⁸¹. Cuéllar se vuelve exhibicionista, corriendo olas, “¿tenían miedo?, ¿de veras?, y Tere ¿él no tenía?” y del mismo modo que cuando el accidente lo veían como una aventura (“arrancaron a ochenta [Mañuco cien] por hora”⁸²), les parece una extraordinaria aventura ver cómo corre olas “(¿un olón de ocho metros?, decía Lalo, más, ¿cómo el techo?, más, ¿cómo las cataratas del Niágara, entonces?, más, mucho más”⁸³, una muestra de que no han salido de su infantilismo y al mismo tiempo de que todavía creen en su hombría, como intenta creérsela él con sus bromas de afirmación fálica: “y si Toni Mella se cortaba cuando se afeitaba, ¿qué pasaba? Se capaba, ja ja, el pobre era tan huevón”⁸⁴; y en cuanto a las mujeres, “¿bandido, ah sí?, ¿eso decían de mi las rajonas?, no le importaba, las patuquitas se las pasaba, le resbalaban, por aquí”⁸⁵.

El esfuerzo por mantenerlo integrado a pesar de su visible degradación empieza a desmoronarse cuando la evidencia de que no hay salida a la crisis se ha hecho más evidente que la necesidad de mantenerlo en el grupo. Pocas semanas después de su primer accidente grave haciendo el paso de la muerte, en la despedida de soltero de Lalo, ellos quieren bajarse del coche. “Pero él ni de juego, qué teníamos, ¿desconfianza en el trome?, ¿tremendos vejetes y con tanto miedo?, no se vayan

⁷⁸ *Ibidem*, p. 102.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 103.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 105.

⁸¹ *Ibidem*, p. 106.

⁸² *Ibidem*, p. 66.

⁸³ *Ibidem*, p. 109-110.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 111-112.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 93.

a hacer pis”⁸⁶. A partir de ese día, “algo se había fregado entre ellos y él y nunca más fue como antes”⁸⁷. El laconismo al recibir la noticia de su muerte revela cómo el tipo de relación entre los cinco miembros del grupo no se debe a un verdadero sentimiento de amistad sino a la necesidad de respetar unas normas que son sagradas. Con su muerte, llega la liberación. Cuéllar, muerto, ya no representa una amenaza: “pobre, decíamos en el entierro, cuánto sufrió, qué vida tuvo, pero este final es un hecho que se lo buscó”⁸⁸.

Con su muerte no termina la novela, puesto que la vida prosigue su ritmo habitual como proseguirá cuando desaparezcan las ratas en *La peste* de Albert Camus. Ha habido un desarrollo lineal, para marcar las distintas edades biológicas de los personajes, hay asimismo una circularidad, puesto que “eran hombres hechos y derechos y ya teníamos todos mujer, carro, e hijos que estudiaban en el Champagnat, la Inmaculada o el Santa María”⁸⁹, donde vivirán o no una experiencia como la que ellos han vivido y superado, pero hay asimismo un final abierto puesto que nada ha cambiado en sus vidas, es decir, en Lima, en Perú o en todo América Latina, hasta que dejan muy lejos aquella infancia de cachorros y aquella adolescencia de perros: “y comenzábamos a engordar y a tener canas, barriguitas, cuerpos blandos, a usar anteojos para leer, a sentir malestares después de comer y de beber y aparecían ya en sus pieles algunas pequitas, ciertas arruguitas”⁹⁰. Estamos hablando de ellos, naturalmente, del mundo de los hombres, de los dueños de todos los símbolos fálicos que les permiten ser los dueños y señores de esta sociedad.

Los cachorros es un microcosmos frente al macrocosmos representado por novelas como *La ciudad y los perros*, *Conversación en La Catedral*, *La Casa Verde* o *La guerra del fin del mundo*. Las innovaciones técnicas son todavía más visibles, precisamente porque nos movemos en un territorio más limitado. Vargas Llosa no nos introduce a los personajes, habla de ellos como si nos fuesen familiares, como si también nosotros formásemos parte de este mundo. No los describe físicamente. Carecen también de vida interior. O, por lo menos, nosotros no podemos

⁸⁶ *Ibíd.*, p. 120.

⁸⁷ *Ibíd.*

⁸⁸ *Ibíd.*, p. 121.

⁸⁹ *Ibíd.*

⁹⁰ *Ibíd.*

penetrar en ella y ellos mismos parecen negarla. Carecen de verdaderos intereses. Sólo nos interesan sus actos y sus palabras, que percibimos simultáneamente. Hay una evocación por parte del escritor, pero no la hay en los personajes, que parecen carecer de pasado, incluso del que nosotros hemos presenciado. Para ellos sólo existe el presente, por eso les parece posible enmascarar la emasculación negando el futuro y todas sus consecuencias. Y sin embargo, eso que parece un instante, un tiempo efímero en el gran tiempo de la historia, queda grabado como algo imborrable. La novela, como ya he dicho y repito a modo de conclusión, está llena de ambigüedades no en el sentido de que sea contradictoria o que sus significados sean vagos o indefinidos, sino de que ofrecen varias lecturas, sin que una niegue a las otras. El título, de forma estricta, sólo puede referirse a los primeros años de los estudiantes del Champagnat o, más concretamente, al año en que Cuéllar queda castrado, pero parece sugerir también que todos ellos son infantiles y que nunca han dejado ni dejarán de serlo. Es el infantilismo de la sociedad a la que pertenecen. Cuéllar es consciente de su castración, pero no sabe cómo resolverla y se empeña en negarla. No hay nada de positivo en su rebeldía, porque carece de sentido crítico. Y es el espejo en el que podrían mirarse los demás, pero se niegan a hacerlo para no ver la precariedad sobre la que están montadas sus vidas. El hecho de que se alterne la primera persona del singular y la tercera del plural podría indicar que el propio Vargas Llosa, fiel a sus principios flaubertianos, se presenta como narrador objetivo y distante, pero al mismo tiempo quiere afirmar su presencia, es decir, la presencia del creador y su autoridad sobre la obra creada, autoridad que sin embargo no le permite emitir juicios críticos ni salir de la más rigurosa objetividad. Puede indicar, asimismo, el conflicto del individuo que trata inútilmente de salir de su anonimato, de su condición de ser sin atributos. Es decir, la presencia del narrador es innegable (lo es en cualquier obra de creación) y lo es asimismo la utilización de experiencias autobiográficas. Pero del mismo modo que Joyce, que escribe lejos de su país, reconstruye Dublín con la precisión del científico, sin permitirse la mínima efusión lírica, Vargas Llosa reconstruye un Miraflores escrito desde la distancia, situado en una época determinada (1916 en el *Ulises*, la década de los cincuenta en *Los cachorros*) con el máximo rigor. La nostalgia que no puede expresar explícitamente en la novela, la expresa en el mencionado prólogo a la edición de Seix Barral de 1980: “los muchachos y las muchachas estábamos condenados a nuestro ‘barrio’, prolongación del hogar, reino de la amistad”, “el barrio miraflorentino era inofensivo, una

familia paralela, tribu mixta donde se aprendía a bailar, a hacer deportes y a declararse a las chicas. Las inquietudes no eran demasiado elevadas [...]. Acepto que éramos bastante estúpidos, más incultos que nuestros mayores —que ya es decir— y ciegos para lo que ocurría en el inmenso país de hambrientos que era el nuestro”⁹¹ y del que ha dejado constancia en tantas obras suyas.

Igualmente curioso es que si la novela no está escrita con efusiones nostálgicas, el lector sí percibe aquel mundo como un mundo perdido, irrecuperable sólo a través de la escritura. A eso se debe que podamos leerla como una evocación, como una tragedia, como un melodrama, como una parodia o como una crítica social. En cualquier caso, todo lo que hay de crítica a una sociedad no implica —y esta es la diferencia con la novela naturalista— la imposición de una visión negativa de los personajes. Su frivolidad es casi conmovedora, tal vez porque los vemos más como víctimas que como verdugos, más como irresponsables que como responsables. Todas estas son las razones por las que podemos considerar *Los cachorros* como una novela única dentro de la producción total del autor, por más que los espacios geográficos y la audaz escritura al servicio de una verdad no descriptiva sino crítica, nos sean familiares, como nos es siempre familiar la voz única de los grandes autores.

REFERENCIAS

- Esteban, Ángel. “Introducción”. En Mario Vargas Llosa, *Los cachorros. Los jefes*. Edición de Ángel Esteban. Madrid: Austral, 2010.
- Fernández Ariza, Guadalupe. “Introducción”. En Mario Vargas Llosa, *Los cachorros*. Edición de Ángel Esteban. Madrid: Austral, 2010.
- Ortega, Julio. “Los cachorros”. En Julio Ortega y otros, *Agresión a la realidad: Mario Vargas Llosa*. Las Palmas: Inventarios Provisionales, 1971.
- Oviedo, José Miguel. *Mario Vargas Llosa: La invención de una realidad*. Barcelona: Barral Editores, 1970.
- Vargas Llosa, Mario. “Prólogo a *Los jefes/Los cachorros*” [1959/1966]. En Mario Vargas Llosa, *Los cachorros. Los jefes*. Edición de Ángel Esteban. Madrid: Austral, 2010.
- . *Los cachorros* [1966]. Edición de Guadalupe Fernández Ariza. Madrid, Cátedra, 2010. □

⁹¹ *Ibíd.*

**HABLANDO SOLO EN LA CATEDRAL, O DIARIO
CON NOTAS AL PIE PARA LA TEORÍA
Y LA PRÁCTICA DE UNA RELECTURA
DE YA SABEN CUÁL LIBRO**

Rodrigo Fresán

¿Qué ocurre cuando se vuelve a leer una gran novela latinoamericana después de muchos años? ¿Ocurre algo, aunque Latinoamérica ya no sea lo que fue y quien la lee ya no sea alguien que quiere ser escritor sino un escritor hecho y derecho o deshecho y torcido? Y —acaso lo más importante o lo más extraño— ¿qué es lo que sucede alrededor del lector mientras relee la novela en cuestión? Ocurre que se empiezan a recordar muchas cosas. Y recordar —advierte Rodrigo Fresán en estas páginas—, se sabe que es como hablar solo pero con uno mismo, algo muy pero muy parecido a lo que pasa mientras se lee.

RODRIGO FRESÁN. Nació en Buenos Aires en 1963; vive en Barcelona desde 1999. Es autor de los libros *Historia argentina*, *Vidas de santos*, *Trabajos manuales*, *Esperanto*, *La velocidad de las cosas*, *Mantra*, *Jardines de Kensington* y “El fondo del cielo”. Ha traducido y editado y prologado libros de John Cheever, Denis Johnson, Roberto Bolaño y Carson McCullers entre otros; y en la actualidad dirige la colección de literatura criminal Roja & Negra Mondadori y trabaja en un nuevo libro suyo: “La parte inventada”.

DÍA CERO (A MODO DE BREVE INTRODUCCIÓN.) ¡Bienvenidos a la Era de la Relectura! Ese momento en la vida de todo lector que escribe en el que se descubre que ya no queda (en realidad nunca hubo, pero uno se sentía tanto más inmortal hace unos cuantos años) tiempo suficiente para leer todos esos libros que se sospecha o se desconoce pero sí se está seguro de que le serían imprescindibles para su trabajo, trabajo consistente en poner una letra detrás de otra y otra y otra y otra y...

Así, la relectura como el falso consuelo y más falso aún sistema de sentir que se domina el plan y la estrategia. Y que releendo todo lo que leímos cuando éramos jóvenes (ciertos libros *también* crecen o, por lo menos, cambian; y esos son los libros a los que Italo Calvino se refería como a *clásicos*) descubriremos algo que se nos escapó cuando éramos tan inocentes y, acaso, más sabios pero sin saberlo; cuando éramos, sí, más intuitivos. Cuando releemos, hacemos memoria y hacemos memorias y la vida del libro releído ya es parte de la vida revivida.

De ahí que de un tiempo a esta parte haya ido alternando la novedad con retornos al pasado más profundo de mi biblioteca (Francis Scott Fitzgerald; buena parte de la literatura rusa en esas nuevas traducciones al inglés de Richard Pevear y Larissa Volokhonsky, Bellow, Onetti...) y que, reordenando estantes, un libro haya levantado la mano con insistencia. Una novela. Larga. Grande. Y juro que tenía a esa novela larga y grande en la mira desde un tiempo. Desde antes de que se convirtiera en una *novela*: en una novela de un Nobel y en, acaso, la más *novela* entre las novelas de este novelista latinoamericano que —siempre lo pensé— seguramente sea uno de los narradores de cualquier parte que más sabe sobre costumbres y particularidades del género en cuestión.

Me refiero a *Conversación en La Catedral* (1969) de Mario Vargas Llosa.

No era la primera vez que pensaba en volver a entrar allí. Ya en 1999 —mes de mayo, recién llegado a España— me propuse acometer semejante empresa. Fue cuando, en una charla con el escritor y periodista español y canario Juan Cruz, dije en voz alta —y para el horror más o menos fingido de varios de los presentes— que no recordaba casi nada del libro salvo la inolvidable sensación de haberlo leído¹. Es decir:

¹ La conversación —la cena— tuvo lugar en las orillas de un congreso de “jóvenes escritores latinoamericanos” en el que se presentaba la exhaustiva y arriesgada y visionaria en más de un sentido antología editada por Eduardo Becerra: *Líneas aéreas* (Lengua de Trapo, 1999).

la impresión de que ese libro ya no era un libro sino que era otra cosa: un sentimiento, un aire, un momento clave de mi vida como persona (y como lector y como escritor), un eco, una onda expansiva, un poder residual.

Entonces, 1999 otra vez, yo acaba de desembarcar en Barcelona, ciudad en la que vivo desde entonces. Y —en esas selecciones poco naturales e inevitablemente injustas a la hora de trasladar la biblioteca— no había traído conmigo mi antiguo pero no viejo ejemplar de *Conversación en La Catedral*. Juan “Siempre Listo” Cruz hizo una llamada telefónica desde su móvil² y de regreso en mi hotel ya me esperaba contundente ejemplar flamante reedición de Alfaguara. Foto en blanco y negro de mesa de café en su portada, advertencia —en mayúsculas verticales y ascendentes— de EDICIÓN DEFINITIVA y frase del autor en la contraportada donde se leía: “Si tuviera que salvar del fuego una sola de las [novelas] que he escrito, salvaría ésta”³.

No lo releí entonces, pasaron los años y los congresos y las rectangulares mesas redondas, dejé de ser “joven escritor latinoamericano”, y aquí estoy y sigo ahora. Y me convocan de *Estudios Públicos*, prestigiosa publicación, a escribir para un número especial sobre Mario Vargas Llosa (Súper Mario) y me digo que ha llegado la hora y el momento de volver a conversar con *Conversación en La Catedral*⁴.

Allá vamos.

Una vuelta para todos.

Yo invito.

DÍA CERO (A MODO DE LARGA ADVERTENCIA). Y vuelvo y doy vueltas alrededor de eso de “Si tuviera que salvar del fuego una sola de las [novelas] que he escrito, salvaría ésta”.

La frase/cita me intriga como un espinoso y fragante ramo de *rosebuds*. La idea de que un escritor fantasee primero con un incendio marca *Fahrenheit* 451 de la propia obra y, después, con la posibilidad de salvar uno sólo entre sus libros. Un libro que, seguro, no es el mismo que escogería como respuesta a esa siempre obvia pregunta sobre otra

² Ese móvil —uno de tantos, de cientos— de Juan Cruz que nunca deja de sonar, vibrar, etc. Recuerdo, también, que una de las muchas llamadas que recibió Juan Cruz esa noche le informó de la muerte del hijo de Carlos Fuentes.

³ La edición (Alfaguara, 1999, con un breve prólogo de Vargas Llosa fechado en junio de 1998).

⁴ A partir de aquí, “Ya Saben Cuál Libro” o YSCL.

catástrofe: ¿qué libro te llevarías a una isla desierta? Conclusión absurda pero inevitable: del fuego se salva algo que escribió uno, mientras que del agua se rescata algo que escribió otro.

Y ya estoy de nuevo haciendo de las mías. El Gran Digresivo y todo eso. Fresán... Fresán... Y Fresán se defiende con un “¡No! ¡Fresán, no! ¡Cortázar!” Ese escritor a quien tanto quiero y que —parece— es cada vez menos querido por la *intelligentzia* que lo acusa de adolescente, juvenil, infantil, pequeñuelo. El Cortázar que en su para mí sublime y poco conocido *Cuaderno de Zihuatanejo* se refiere a lo suyo como “[...] el equivalente de las cajas de cubos para niños, con letras o figuras o números; escribir es ir sacando al azar un cubo tras otro y alinearlos para ver nacer la continuación de ese texto que me había dictado a mí mismo hasta ese momento. Como en tantos sueños (sueños de escritor, presumo), el texto es una culminación, un arribo a la obra última; lo escribo —lo veo escribirse— sabiendo lo que dice y que me colma como ningún texto de la vigilia, y a la vez como una especie de entendimiento negativo de que apenas despierte no recordaré ni siquiera la primera palabra. Pero eso no importa, puesto que estoy escribiendo el texto con los cubos, esa creación se basta a sí misma y no hay ninguna profesionalidad en el proceso. Durará y durará, los cubos irán abandonando la parte del salón donde se acumulaban y ordenándose en líneas de escritura; durante un tiempo inmensurable el texto crecerá como una gigantesca página tendida en el suelo [...] Solamente quisiera decir que su escritura obedeció a un tanteo en el *no man's land* de esas atmósferas extraverbales que rondan al escritor en el umbral de un nuevo texto. Arrimos, *rounds* de estudio, pseudópodos lanzados a un contenido imprevisible y en todo caso irreductible a la razón, al plan, al método, a la voluntad de novelar o contar”⁵.

Transcribo aquí lo de más arriba y me pregunto si la desordenada pero lógica *Rayuela* no será la antimateria —el Yang del Yin— del ordenado pero voluntariosamente caótico y cacofónico y multitudinario YSCL⁶. Así, aquí, ahí, dos escritores en las antípodas desde el punto de

⁵ De *Cuaderno de Zihuatanejo* de Julio Cortázar (Alfaguara 1997, edición limitada y no venal).

⁶ Pero —advierto, por si a alguien le interesa— ésta no es una opinión del todo autorizada porque los años pasan y yo sigo sin leer *Rayuela*. Aunque, en ocasiones, siento como si la hubiese releído cientos de veces. De paso, en su *Cartas a un joven novelista* (1997) Vargas Llosa señala a la *Rayuela* de Cortázar como ejemplo de la narración por “vasos comunicantes” y en contrapunto. Principio aplicable también a YSCL, pienso.

vista político —pero, cada uno por la suya, “comprometidos”—. Una cosa sí me parece que las une: ambas son novelas *realistas*⁷ —cada una a su manera— en el sentido en que no buscan pero encuentran una forma de narrar la realidad mucho más cercana a *lo real* que la de las grandes novelas realistas, siempre falsificando el fluir de actos y hechos y días bajo una férrea estructura y una administración del *tempo* dramático que, me temo, es de lo más irreal.

Pero de lo que yo quería hablar/escribir en estas páginas previas a la relectura —otra vez eso de YSCL como sobreviviente de las llamas por divina y selectiva voluntad de su creador— es de las cosas que dicen los escritores acerca de lo que hacen. Y, sí, suelen decir cosas raras. Y contestar de manera extraña. Y el que esté libre de este pecado que arroje la primera respuesta más o menos ingeniosa, la última mentira verdadera o verdad mentirosa.

Y, por las dudas —en esta larga tanda preliminar de “arrimos, rounds de estudio, pseudópodos” lanzados de esa *no man's land* que es todo *journal*—, lo aclaro desde mi esquina del ring fantasma: a mí me encanta leer a escritores explicando cómo lo hacen porque los escritores son, en lo fundamental, lectores. Y siempre preferiré lo que tiene para mentir un escritor antes que lo que tiene para mentir un político. Porque las mentiras de un escritor en cuanto a su proceder y modales son, siempre, partes inseparables de sus ficciones. Las mentiras de un político, en cambio, son gajes de un oficio que consiste primero en hacérselas creer a sus votantes (los votantes no son lectores) y después, cuando ya todo está perdido, creérselas él mismo mientras todo tiembla y se derrumba a su alrededor. Y, me consta, hay escritores (muy buenos escritores, incluso) que detestan este tipo de cuestiones del *backstage* y el *how to* así como las biografías de escritores, los diarios de escritores, los volúmenes de cartas de escritores... Cualquier cosa que no sea la obra pura y dura —sin hielo ni jarabes de colores— de su escritor o escritores favoritos. No es mi caso. Pocas cosas me gustan/divierten más que leer sobre los que escriben y sobre cómo dicen escribir y leer los que escriben. Así, no dejo escapar ningún volumen recopilatorio de los reportajes de *The Paris Review*: revista que se estrenó en 1953 con entrevista

⁷ “En Cortázar, hablar de realismo resulta inevitablemente inadecuado”, señala Vargas Llosa en su *Cartas...* Discrepo ligeramente: pienso que sí se puede hablar de un realismo no “en Cortázar” pero sí “cortazariano”. Aplico el mismo principio a YSCL: realismo vargasllosiano.

a E. M. Forster, después siguió una con Hemingway y, enseguida, ya eran el insuperable modelo de la forma y siguen siéndolo hasta nuestros días. “The Art of Fiction” se llama la sección de entrevistas. Y, dicen muchos, nadie puede considerarse un escritor *de verdad* si no ha estado ahí dentro. Yo tengo los siete tomos que editó Penguin en el Reino Unido, los dos volúmenes españoles que salieron en Kairós, los ocho tomos que reordenó por género y sexo y nacionalidad El Ateneo en Argentina, la reciente selección que hizo el crítico Ignacio Echevarría⁸ para El Aleph Editores, y la nueva encarnación —cuatro entregas hasta ahora— que viene ofreciendo Picador en EE.UU.

Y está claro que no me quedo ahí: no dejo de comprar cualquier libro con reportajes, citas, métodos y consejos de escritores. Y es que me gusta tanto que me mientan de verdad y sin engañarme cuando leo. Casi tanto (o mucho más, según mi humor) como me gusta mentir por escrito. Porque enseguida se comprende, aunque esto no reste nada de gracia: casi toda reflexión sobre la escritura es posterior a esa escritura. Es decir: la paradoja de inventar la teoría después de la práctica. Esto se comprende todavía mejor y se ve más de cerca en el precioso y útil destilado que George Plimpton —uno de los fundadores de *The Paris Review*, realizador de los primeros reportajes, apuntalador del género de la biografía oral/coral⁹ como co-autor de una vida de Edie Sedgwick y otra de Truman Capote y editor del conmemorativo y enorme en todo sentido *The Paris Review Book of Heartbreak, Madness, Sex, Love, Betrayal, Outsiders, Intoxication, War, Whimsy, Horrors, God, Death, Dinner, Baseball, Travels, The Art of Writing, And Everything Else in the World Since 1953* (Picador, 2003)— hizo de buena parte de tantas preguntas y respuestas. Allí, en *The Writer's Chapbook: A Compendium of Fact, Opinion, Wit and Advice from the Twentieth Century's Preeminent Writers* (Modern Library, 1999), Plimpton reordena temáticamente —motivaciones, inspiración, hábitos, sexo, diálogo, humor, editores, talleres, cuento, novela, periodismo, bloqueo y un largo etc.— lo que un ejército de fabuladores piensa acerca de eso en lo que sólo piensan cuando se lo preguntan. O, tal vez, cuando piensan en que, tarde o temprano, alguien va a aparecer para preguntarles qué piensan sobre eso. Así que mejor pensarlo un poco. Y está claro que lo que muchos

⁸ Búsquenlo y encuéntralo, también, en estas páginas, persiguiendo y acorralando al Vargas Llosa crítico.

⁹ Género al que ciertos tramos de YSCL parecen anticiparse.

responden son micro-relatos o cápsulas de novela concentrada. Y a eso se refieren varios de los entrevistados por George Plimpton cuando volvieron a ser entrevistados por Nelson W. Aldrich, Jr. para su biografía coral/oral de George Plimpton de título plimptonianamente kilométrico, como le gustaban a él: *George, Being George: George Plimpton's Life as Told, Admired, Deplored, and Envied by 200 Relatives, Lovers, Acquaintances, Rivals, and a Few Unappreciative Observers* (Random House, 2008). La leí hace un tiempo y recuerdo mi sorpresa al enterarme recién allí (hay reproducción de foto originalmente publicada en el *Los Angeles Times*, allí está Plimpton identificado en el epígrafe como “un desconocido”) de que fue Plimpton quien desarmó, *in situ*, el 5 de junio de 1968, a Sirhan Sirhan, asesino de Robert Kennedy. Cuentan quienes lo conocían bien que Plimpton jamás hablaba del asunto y que cualquier mención al hecho lo ponía pálido y silencioso y lúgubre. Nunca escribió ni una palabra sobre el asunto. Nunca respondió nada porque nunca admitió preguntas sobre el tema. Mailer —maileresco hasta la médula— apuntó algo así como “Yo habría dado un brazo porque me sucediera algo así y hubiera escrito una novela de mil páginas acerca de todo eso. Pero George ni una palabra”¹⁰.

Todo esto como larguísimo (pero para mí inevitable calentamiento de motores) prolegómeno a lo que aquí nos incumbe. Busco la entrevista de *The Paris Review* a Vargas Llosa realizada por Ricardo Setti en 1990. La encuentro en la edición argentina donde se reúnen reportajes

¹⁰ Cabe pensar que Mailer —alguna vez fallido y estrepitoso candidato a la alcaldía de New York, pero siempre autopostulándose a sí mismo como virtual y rugiente acontecimiento histórico de melena leonina en vivo y en directo— también le envidiaba a Vargas Llosa su para mí inexplicable (pero comprensible desde un punto de vista mailereano) campaña para la presidencia de Perú. En lo que a todo el episodio se refiere, recomiendo enfáticamente el ensayo de Alma Guillermoprieto publicado en *The New York Review of Books* en mayo de 1994, recopilado recientemente en *Desde el país de nunca jamás* (Debate, 2011) y donde —a propósito de la autobiografía *El pez en el agua* (1993) y en relación a YSCL y la candidatura presidencial de Vargas Llosa— la autora se pregunta: “¿Por qué el político Vargas Llosa no pudo ver lo que sus novelas sabían?” Una posible respuesta es que todo buen escritor —cuya actividad, desde un punto de vista práctico y teórico suele reposar tanto en lo burgués como en lo solipsista— es, por definición y proceder previo, un pésimo político en (im)potencia. Y —final feliz— aquella fallida candidatura y sus alrededores ideológicos no acabaron frustrando, como ya se pensaba, la candidatura y triunfo en el Nobel de Literatura de Vargas Llosa.

a escritores latinoamericanos (Cortázar incluido) y —sorpresa o no tanto— no hay allí ni una sola mención a YSCL en boca de su supuesto salvador flamígero. Se dialoga, en cambio, mucho acerca de *La guerra del fin del mundo* (1981) e *Historia de Mayta* (1984) y hasta de *La tía Julia y el escribidor* (1977). Pero ni siquiera sale a colación el título de YSCL. Aún así, hay algo que dice Vargas Llosa —a propósito de *La guerra del fin del mundo*— que puede aplicársele sin problemas a la génesis y gestión del ahí desaparecido YSCL:

Creo que la novela, como género, tiende al exceso. Tiende a la proliferación, el argumento se desarrolla como un cáncer. Si el escritor sigue cada punta de la novela, ésta se convierte en una jungla. La ambición de contarlo todo es inherente al género. Aunque siempre he sentido que llega un momento en que uno tiene que matar la historia para que no siga indefinidamente, también creo que contar una historia es un intento de alcanzar el ideal de la novela ‘total’... Al principio, todo es como un ensueño, una suerte de divagación acerca de una persona, una situación, algo que ocurre tan sólo en la mente [...] Es un caos absoluto, pero la novela está allí, perdida en una masa de elementos muertos, escenas superfluas que van a desaparecer o escenas que se repiten desde perspectivas diferentes, con diferentes personajes. Es todo muy caótico, y sólo tiene sentido para mí. Pero de allí nace la historia¹¹.

Dicho esto, sólo agregaré la promesa de intentar que el resto de este diario no se convierta en jungla mientras ahora, por fin, me interno

¹¹ De igual manera en que un escritor puede teorizar sin vacilaciones acerca de su incierta práctica, también es cierto que un ensayista puede permitirse podar la abstracción de la jungla y presentarla como armónicos y figurativos setos para concurso vegetal. En este sentido, estudio y fotocopio el diagrama de YSCL que José Miguel Oviedo propone —como mapa de tesoro o fórmula secreta— en la página 253 de su valioso *Mario Vargas Llosa: La invención de una realidad* (Seix Barral, 1982). El libro de Oviedo me lo presta —muy subrayado y con apuntes al margen— el vargasllosiano confeso Juan Gabriel Vásquez (ver su *Los informantes*, 2005). JGV también está convocado a este convite/publicación/homenaje y me alcanza el libro en la puerta del Liceo Francés de Barcelona, donde nos cruzamos casi todos los días, de lunes a viernes, porque allí concurren sus hijas y mi hijo. De un tiempo a esta parte, toda Conversación en El Liceo entre JGV y yo se inicia con estas palabras: “¿Cuánto te falta para terminar lo de Vargas Llosa que nos pidieron de Chile?”. Después, enseguida, cambiamos de tema.

en la jungla de la relectura y de lo que una relectura provoca en un lector: vuelvo a los senderos que alguna vez transité, casi cubiertos por la espesura de los anchos, machete en mano, las ramas extendiéndose como... como... como, sí, pseudópodos¹².

DÍA UNO. Supero dedicatoria y epígrafe de Balzac y empiezo: “Desde la puerta de *La Crónica* Santiago mira la avenida Tacna, sin amor¹³: edificios desiguales y descoloridos, esqueletos de avisos luminosos flotando en la neblina, el mediodía gris¹⁴”. Hago una pausa, tomo aliento porque aquí viene, la GRAN PREGUNTA ESLOGAN de la novela, la frase a citar una y otra vez, el lema a imprimir en postales de marca Hallmark’s: “¿En qué momento se había jodido el Perú?”¹⁵. La funcionalidad multi-uso de la frase la ha convertido, con los años, en un eslogan a citar y recitar una y otra vez. Incluso ha admitido numerosas variaciones (cambiar el nombre de Perú por el de cualquier otro país, persona, situación o electrodoméstico) por lo que, aquí mismo, lo ofrezco para que el lector haga con él lo que mejor le parezca y rellene la línea punteada según su voluntad o parecer:

“¿En qué momento se había jodido el?”

De nada.

Ha sido un placer.

Y me detengo porque llaman a mi puerta y —juro que esto es verdad— es un mensajero de la editorial Anagrama. Un mensajero que

¹² Y por si no quedó claro, insisto: casi todo lo que diré y escribiré aquí acerca de YSCL es algo que dice y escribe un escritor, ¿OK?

¹³ Primera divergencia estilística con Vargas Llosa: yo habría quitado la coma de antes del “...sin amor” para colocarla después de “*La Crónica*...”. También, seguro, última divergencia estilística: los grandes clásicos, los grandes escritores, enseguida nos abducen y nos convencen, sin ningún esfuerzo, de que sólo se puede escribir algo del modo en que ellos optaron por escribirlo. Y está bien —gracias a todos ellos— que así sea.

¹⁴ Conozco buena parte de América Latina pero nunca estuve en Perú ni en Lima. Así, mi Lima es, básica y sustanciosamente, la de Vargas Llosa (“color caca” y “color moco” en YSCL) y la de Bryce Echenique. Y tiene, de algún modo, más allá de todo realismo, la misma “consistencia” fantástica que el Mordor de *El señor de los anillos* o el planeta Marte de Philip K. Dick o el Tlön de Jorge Luis Borges.

¹⁵ “¿Cuánto te falta para terminar lo de Vargas Llosa que nos pidieron de Chile?” puede ser leído como una variación casi secreta de esta frase tan conocida y citada a la que el escritor mexicano Juan Villoro define —con gracia y justeza— como “el ábrete sésamo de América Latina”.

me trae un sobre y dentro del sobre (ahora es el 11 de enero de 2011) un ejemplar fresco y todavía caliente de la póstuma pero flamante *Los sinsabores del buen policía* de Roberto Bolaño¹⁶. Y tiene su gracia y provoca su temblor esta casualidad que, seguro, no lo es tanto: de pronto, el viejo clásico vivo conversando con el joven clásico muerto¹⁷.

DÍA DOS. Aclaración pertinente: este *journal* no va de día en día (es decir, al 11 de enero no le sigue obligatoriamente el 12 de enero) sino que su escritura irá saltando espasmódicamente hasta más o menos el 21 de abril, fecha tope y *deadline* para su entrega a esta publicación donde ahora la leen ustedes. Es, también, un diario selectivo y parcial: está claro que leer YSCL no es lo único que hago dentro o fuera de sus páginas. Tampoco es el único libro que leo (otros, incluso, invadirán como esporas esta relectura por escrito de Vargas Llosa).

Pero, sí, han pasado varios días desde que —enseguida, apenas líneas después de lo del “¿En qué momento se había jodido el Perú?”— leí *El Nombre*. Porque en el casi principio era *El Nombre y El Nombre* era Zavalita.

Ahora voy por la página 135, donde se habla de la película neorrealista mágica *Milagro en Milán* y —de la mano y con las piernas de Zavalita— me he ido enterando/recordando tantas cosas... Y comprendido cosas que entonces —cuando la leí por primera vez, en Caracas, en 1977 o 1978, durante lo que he dado en llamar mi Big Crack

¹⁶ ¡Sorpresa! En la página 31 de *Los sinsabores del buen policía* aparece el nombre de Mario Vargas Llosa. Y raro o no tanto: leídos en tándem, uno y otro autor —si bien muy diferentes— coinciden en una prosa urgente, engañosamente simple, funcional y que clava el anzuelo y ya no suelta al lector. Aunque está claro que Vargas Llosa desciende de la pausada justeza de Flaubert mientras que Bolaño viene de la veloz dicción de informe a las autoridades pertinentes patentada por Stendhal, pienso.

¹⁷ Vargas Llosa —no olvidarlo— es el único de los tres escritores del *boomvirato*, los otros son García Márquez y Fuentes, que se ha referido con admiración y respeto a la obra de Bolaño e, incluso, aparece en un documental sobre el escritor chileno. García Márquez —hasta donde sé— no sabe y no contesta mientras que Fuentes no ha tenido ningún problema en afirmar que no ha leído a Bolaño. Por su parte, Bolaño admiraba a Vargas Llosa, escribió sobre él (ver: “Dos novelas de Vargas Llosa” en *Entre paréntesis*, Anagrama, 2004) y consideraba a *Conversación en La Catedral* su “obra maestra” y “una de las mejores escritas en español del siglo XX”.

como lector y escritor¹⁸— se me pasaron por alto en el fragor de la primera y aún inocente pero ya tan famélica lectura¹⁹.

A saber:

—El uso constante de los diminutivos en la prosa de Vargas Llosa.

—La pericia en el manejo del diálogo que lo relaciona directamente con Alberto Fuguet, evidentemente vargasllosiano y conversador y catedralicio en su *bildungsroman* de 1996: *Tinta roja* (autor de quien Vargas Llosa escribió elogiosamente sobre su *Missing* algún domingo antes de que yo comenzara con este diario de relectura).

—La mención nada inocente a *Contrapunto* de Aldous Huxley²⁰: otra novela social y polifónica y coral y de fluir modernista con destellos de libre flujo de conciencia en la que las teorías y las prácticas de los personajes se cruzan y se enredan y se esquivan y chocan. Si YSCL fuera una película sería una película de Robert Altman, pienso.

—Los para mí desconocidos nombres históricos de Bustamante (civil depuesto) y Odría (militar golpista) pero, enseguida, asociados a sus reflejos y automáticos equivalentes argentinos.

—La certeza de que YSCL fue para mí, alguna vez, una novela de aprendizaje e iniciación dentro del canon de Vargas Llosa (la publica a los 33 años de edad, proeza cripto-autobiográfica casi similar a la de Thomas Mann publicando *Los Buddenbrooks* a los... ¡¿24 años?!?), pero que, ahora y en perspectiva, fue una novela de terminación de

¹⁸ Más detalles sobre la especial circunstancia de esta primera lectura en las páginas y días que seguirán.

¹⁹ No sólo se lee o se relee diferente a lo largo de los años, con los libros —organismos vivos— cambiando no necesariamente del mismo modo en que cambiamos nosotros. No sólo un libro se transforma para bien o para mal a medida que crecemos en edad y nos reducimos en tiempo restante (Hesse empeora, Nabokov mejora, todos los clásicos se nos presentan como clásicos todavía); los libros también mutan si, cuando los estrenamos, éramos inéditos y volvemos a ellos como éditos. Es decir: cuando leí por primera vez a YSCL, cabía la posibilidad (porque absolutamente todo es posible cuando uno quiere ser y todavía no es escritor) de que alguna vez yo escribiese algo como YSCL. Ahora que lo releo —ya édito, con algo a lo que ya se puede llamar, para bien o para mal, *obra* tras o sobre mis espaldas— difícilmente sueña o quiera o pueda escribir un libro como YSCL.

²⁰ Novela que leí por los mismos días en que leí por primera vez YSCL y que no he vuelto a leer aunque siempre me prometo un retorno a Huxley, uno de los escritores clave de mi primera juventud.

estudio y comienzo de maestría. La manera de agotar una zona de dramatismo realista de la que se huyó rumbo a la realidad disparatada y comedianta de *Pantaleón y las visitadoras* (1973) y *La tía Julia y el escribidor* (1977).

Y, ah, otra vez: los misterios de la relectura como actividad y, casi, como subgénero literario. Se suele relacionar la relectura con la madurez, con el principio del crepúsculo; pero en realidad nunca releemos más —compulsiva y automáticamente, como zombis-robots— que durante la infancia y la adolescencia. La reescritura es, también, una actitud juvenil más allá de la edad cierta en la que se lleve a cabo. Rescribiendo una y otra vez, lo que en realidad se busca es la abolición del tiempo y la animación o deshielo del fósil de la palabra impresa. Ignoro si Vargas Llosa retocó YSCL para posteriores ediciones más allá de esas pocas palabras preliminares donde se consigna que el libro fue escrito (y “la rehíce varias veces”) bajo la influencia espectral pero tan tangible de Tolstoi y Balzac y Flaubert²¹ y en diferentes locaciones que van de París, retornan a Lima, continúan rumbo a “las nieves de Pullman (Washington)”, cruzan a Londres hasta concluir la en Puerto Rico. Tal vez de ahí —como reacción a su génesis nómada— YSCL es una novela firmemente enclavada, imposible de mover, luminoso agujero negro y centrífugo. Sus personajes están como petrificados en sus miserias. Y el bar/restaurante La Catedral es punto de fuga del que resulta imposible huir. Siempre se retorna ahí. Así, La Catedral como el Rick’s de *Casablanca* pero, de algún modo, pariente más cercano de El Farolito de *Bajo el volcán* de Malcolm Lowry. Decido dejar aquí por hoy: cuando aparecen en una misma oración *Casablanca* y *Bajo el volcán* es señal más que inequívoca de que el día (útil) de trabajo (útil) ha terminado y que es mejor dedicarse a otras cosas²².

Veo un capítulo de “Mad Men”. Cuarta temporada. Años 60. Pero el comienzo de *Mad Men* —su primera temporada— tiene lugar más o menos por las mismas fechas en que Vargas Llosa nos invita a tomarnos algo a La Catedral. Veo a Don Draper iluminar eslogans y seducir secretarías y espero —no lo he visto ni leído aún— que Vargas Llosa

²¹ YSCL es, por supuesto, la más afrancesada de las novelas rusas o la más rusa de las novelas francesas. Lo que equivale a decir que YSCL es una Gran Novela Latinoamericana.

²² Vargas Llosa ha recordado que la inspiración física y real para La Catedral fue “un barcito de Miraflores, El Patio, en el que solían reunirse en las noches un grupo de cachascanistas y luchadores que vivían en un hotel vecino”.

no sea uno de esos varios “pensadores” que aseguran que, de estar vivo y trabajando hoy, William Shakespeare escribiría guiones para la HBO. Lo que me lleva a imaginar la existencia de un canal de pago dedicado en exclusiva a la adaptación de clásicos de la novela latinoamericana. *Boom TV*. Otra señal más que inequívoca de que el día (útil) de trabajo (útil) ha terminado y que es mejor dedicarse a otras cosas. Me apago, ¿ok?. K.O. OFF.

DÍA TRES. Hoy, jornada libre. Pero nunca es libre del todo la jornada de un escritor. Piloto automático. Inercia. Cuesta caminar sin un libro bajo el brazo o en la mano o en el bolsillo. Camino por el Raval de Barcelona, entro a la librería La Central, veo en un estante un ejemplar en inglés —edición norteamericana, traducción de Gregory Rabassa— de YSCL. Imposible resistirse a la tentación de abrirlo en la primera página, de leer en otro idioma esa frase/mantra: “At what precise moment had Peru fucked itself up?” Curioso, suena a serie negra, a Humphrey Bogart, a detective privado asqueado por el fruto de cosechas rojas y la eternidad de largos adioses. Rick’s otra vez. O —insisto— a eslogan implacable de Don “Mad Men” Draper.

Aprovecho la ocasión para comprar una mucho más cómoda y portátil y liviana edición de YSCL en la edición de bolsillo de Punto de Lectura. 6 euros. Buen negocio.

DÍA CUATRO. Me llega un ejemplar de la revista/libro *Turia* donde se incluye un exhaustivo “cartapacio” dedicado a la vida y obra y figura de Mario Vargas Llosa coincidiendo con su setenta y cinco cumpleaños. La tiranía broncínea de los números redondos y todo eso. Y, allí, todos juntos ahora. Críticos y escritores. De todas las edades. Abundan los “jóvenes” que ya no lo son pero... Me incluyo —me incluyen— en ese grupo con un texto que escribí por las fechas de la concesión del Nobel. Me permito, ahora, el gesto de la auto-cita no a ciegas. Me excuso con que sigo pensando lo mismo que hace unos meses y seguiré pensando lo mismo dentro de unos cuantos años, seguro.

Tres párrafos de todo aquello que me interesa y me parece pertinente incluir en este diario:

Hace unos cuantos años escribí que, para mí, Mario Vargas Llosa era como el Hannibal Lecter de la literatura en español: el hombre que todo lo intuye sin necesidad de salir o levan-

tarse de su celda/escritorio, el que mejor comprende las motivaciones tras los actos de aquellos que andan dando vueltas por ahí afuera, el que traza como nadie la línea que separa a la realidad de la ficción y a las personas de los personajes, el más experto arquitecto de la novela como santuario donde refugiarnos. Y, como es de público conocimiento, Lecter —para muchos ese buenísimo malo o malísimo bueno— *siempre* se escapa y se sale con la suya. Tiempo después le hice a Vargas Llosa —escritor que lee y lector que escribe— ese mismo comentario en vivo y en directo: ‘Usted es para mí el Hannibal Lecter de la literatura’. Vargas Llosa me miró sorprendido, sonrió un tanto inquieto (o quizás ya resignado a que se lo acusara de cualquier cosa) y me pareció que, con cierto alivio, escuchó enseguida mis razones para lo que en principio podía llegar a sonar como definición y apreciación *freak*. ‘Ah... Era un elogio’, me dijo riendo cuando le expliqué lo de Lecter. ‘Usted es el hombre que todo lo sabe’, insistí. Pero no estaba en lo cierto; porque si alguien no podía saber o siquiera sospechar que el pasado jueves 7 de octubre iba, por fin, a recibir el premio Nobel de Literatura, ese alguien era Mario Vargas Llosa.

Y:

Y —en los fulgores encandiladores del Nobel— vuelve también todo eso del “misterio” de la ruptura con su hermano de sangre y tinta Gabriel García Márquez, de la competencia que los une y los separa. Otro lugar más vulgar que común que me recuerda a aquella tan gastada dicotomía *beatle*. Así —ambos compartiendo la única cara de un *single boom*— Gabriel García Lennon (con mayor facilidad para el eslogan y aire más rebelde) habría escrito la lisérgica y voladora *Cien años de soledad* (equivalente de la realista y mágica “Strawberry Fields Forever”) mientras que el Mario Vargas McCartney de *Conversación en La Catedral* (su panorámica, terrena, e instantáneamente nostálgica “Penny Lane”) sería el conservador artesanal y doméstico. No sé... La historia ha probado que McCartney era igual de vanguardista o más que Lennon y que es muy fácil cantar “Imagina que no hay posesiones” siendo multimillonario. Y hay demasiada gente que sólo percibe la realidad como si se tratara de un *match* de boxeo o unas elecciones políticas. Yo prefiero seguir leyéndolos a ambos. Y —ahora que lo pienso, volvamos a Vargas Llosa, porque de

eso y de él se trata hoy— comencé a leerlo con la intensidad con que sólo se lee en la adolescencia. Esa misma intensidad que muchas veces hace que, con el correr de los años, dejemos de lado a quienes leímos entonces porque, sí, los leímos vampirizados por ellos y, al mismo tiempo, como si fuésemos ese vampiro que exprime a su víctima hasta la última gota, hasta que nos convencemos de ya no tiene nada para ofrecernos y volamos hacia otros cuellos en busca de nuevo y virgen alimento. Pero no he dejado de leer a Vargas Llosa —*get back* y *don't let me down*— seguro de que su mejor libro siempre puede ser el próximo.

Y:

Y de pronto y sin aviso, claro, la tormenta de opiniones, la carrera hacia los teclados para escribir la columna que celebra o condena, el sonido del teléfono pidiendo opiniones. Y, en el caso de Mario Vargas Llosa, todo eso de su cuestionable perfil siniestramente diestro, de la variable polaridad de su credo político, de la traición a sus sueños de juventud. Me preguntaron por todo eso, lo respondí en voz alta; pero creo pertinente pasarlo a letra. Allá vamos: ninguna idea personal —expresada civilizadamente y sin hacer daño a segundos y terceros— debe ser castigada, a no ser que esté al servicio o apología de un orden dictatorial o criminal. Puede ser criticada, de acuerdo; pero dentro de los respetuosos parámetros —de ida y vuelta— de la libertad de expresión. Cada uno se hace cargo de lo que dice porque es libre de decirlo y, hasta donde sé (más allá de mi delirante y difusa analogía con Hannibal Lecter), difícilmente se revele algún día que Vargas Llosa fue todo este tiempo un exquisito asesino en serie. Por otra parte —dentro de un paisaje donde es tan fácil alzar un puño izquierdo mientras se hunde la garra derecha en el bolsillo— siempre se me antojó admirable el que Vargas Llosa (con buena parte del camino recorrido) se arriesgara a semejante golpe de timón en público sabiendo que eso podía costarle mucho, pero prefiriendo ser sincero consigo mismo y con los demás. *Last but not least*, el liberal centrado Vargas Llosa —laicista, a favor de los derechos de los *gays*, de la legalización del aborto y de las drogas, crítico con todo autoritarismo— expresa lo suyo con mejor y más precisa prosa que la de la oratoria inflamada e inflamable de todos esos caudillos iluminados que galopan sus muy privadas fanta-

sías a campo traviesa y atropellan a lo largo y ancho de islas náufragas y tierras no tan firmes. Aquel al que le disguste ese lado de Vargas Llosa (y, lamento desilusionar a muchos, pero la literatura como oficio y actitud y hasta ejercicio físico es, ya en su ADN, un animal cómodo y acomodado) no tiene más que ejercitar un sencillo y democrático acto. Un acto de esos que varios de los detractores de Vargas Llosa no permiten realizar a todos aquellos sobre los que creen levantar: el de no leer sus crónicas y no-ficciones y concentrarse en sus ficciones que, constantes, se ocupan de la búsqueda y defensa de los derechos y de los humanos, de la libertad, y del vivir con honor y dignidad. Si tampoco quieren leer sus ficciones, todo o.k.: en cualquier caso, a Lecter le sobran lectores²³.

Pero, claro, en el contexto de la concesión del Nobel, el ruido gris de todas esas voces indignadas por la polaridad política del escritor, por la renuncia a los viejos ideales. Algunos, paranoico-conspirativos, lo acusaron de poco menos que de bestia ideológica al servicio de oscuros intereses internacionales. Otros —los más conciliadores o los menos beligerantes— se refirieron a un Vargas Llosa “de antes” y a un Vargas Llosa “de ahora”, como si hubiese sido clonado por *body-snatchers* o abducido por *aliens* de la ultra-derecha. Pocos hablaron de literatura²⁴. Y, meses después, nueva erupción del volcán en tierras para mí más cercanas aunque afortunadamente distantes²⁵. ¡Escándalo! ¡Indignación! ¡Blasfemia! ¡Provocación! ¡El progresista y liberal Vargas Llosa ha sido

²³ Texto completo incluido con el título de “Lecter” en revista *Turia*, número 97-98, marzo 2011.

²⁴ Rescato aquí, al pie de una entrada de un blog, un intercambio de *comments*. Alguien —un tal g., respeto aquí minúsculas y erratas adrede supuestamente graciosas —dice y pregunta: “confieso —ya se sabe que no es posible leerlo todo— que ignoro las cualidades de vargas llosa. además, en mi código de etiqueta literario hay una cláusula que dice, sentenciosa, ya no leas a ningún premio nobel. pero tengo pensado violar la norma solo para leer UN libro de vergas llosa. entonces, pregunto, cuál sería la gran novela de este señor?”. Y alguien —un tal Gustavo, otra vez, respeto el más que frecuente despiste de poner el *La* como *la*— dice y le responde sin vacilar: “g. *Conversación en la Catedral* sería el libro que andás buscando”. Volveré sobre esto más adelante.

²⁵ Para entonces, para colmo de males —y de bienes— Vargas Llosa ha vuelto a mutar para regocijo e indignación de sus perseguidores compulsivos: ahora no sólo es de derechas sino que... además... ¡¡¡es el aristócrata y monárquico Marqués de Vargas Llosa por la real voluntad y disposición del Rey Juan Carlos!!!

invitado a pronunciar el discurso de apertura de la próxima Feria del Libro de Buenos Aires! Varios —demasiados— intelectuales locales piden que se le retire boleto de avión y reserva de hotel. Y no seguiré por estos rumbos²⁶ y —saco cuentas, consulto la agenda— y descubro que el *deadline* para la entrega de este diario varios días antes de que se produzca tan conflictiva y volátil situación en potencia; por lo que ni siquiera me veré obligado a registrar semejante asunto. Lo que no impide que me tranquilice —y hasta me divierta— el volver a comprobar que un escritor sigue resultando inquietante para toda persona autoritaria. Incluso, cuando esa persona autoritaria es, también, escritor.

DÍA CINCO. Ahora sí, ahora ya bien adentro, metido en YSCL y —como advertía en reciente nota al pie— la intriga porque, aquí y ahora, se considere a YSCL como automática puerta de entrada a la obra de Vargas Llosa. De acuerdo: YSCL es muy peruano y localista y *folk*, histórico, social, libro de voces, corte longitudinal de un mundo vertical, novela importante con vocación de importancia desde el vamos. Lo que suele denominarse como “un vasto fresco”. Pero, tantos años después de su publicación, por qué no invitar a los desconocidos, mejor, a iniciarse en la muy graciosa *La tía Julia y el escribidor* o esa suerte de épica *cinemascope à la David Lean* que es *La guerra del fin del mundo* o títulos más recientes como *La fiesta del Chivo* (2000). La respuesta clara al leve enigma está, creo, en que YSCL se leyó entonces y se sigue leyendo ahora —así es apreciado por aquellos que escriben o quieren escribir y que son tan jóvenes y a la vez tan *opinionated* gravitando o enredados en La Red— como un gran libro de alguien a quien, incluso después de *La casa verde*, todavía se entendía, cronológicamente, como escritor *in progress* pero que, a la altura de la última página de YSCL ya aparece total y completamente formado. El año en que el hombre como especie llega a la Luna, un espécimen peruano alcanza su sol. Así YSCL como prueba incontestable de fantasía realizada. La Obra Maestra Tem-

²⁶ Curiosos e interesados en la cuestión, ahí tienen la hemeroteca *online* de varios periódicos argentinos —*La Nación*, *Página/12*, *Perfil*, etc.— bajo riesgo de ser sepultados por tantas columnas y firmas opinando sobre tan trascendente cuestión. Ahí los dejo, los dejo solos. Por supuesto, la (ir)realidad de los demás suele intentar entrometerse con la realidad propia y desenchufó el teléfono ante el aluvión de llamadas larga distancia despertándome a eso de las 3 de la mañana para conocer mi opinión sobre “lo de Vargas”. Y, una noche, sueño con que atentan contra Vargas Llosa en Buenos Aires. Con una bomba. El sueño —la pesadilla— incluye varios chistes malos con la palabra “boom”.

prana pero Madura. Y pocas cosas más atractivas para un aprendiz de escritor que un libro que —además de sus claras bondades— ofrece exactamente eso, algo más difuso y mágica: la promesa cumplida y el don concedido, la posibilidad cierta del “si a él le tocó, tal vez me toque a mí”. Presto y Abracadabra. De este modo, la lectura que se hace en la juventud sobre YSCL es una aproximación curiosa, obsesiva, casi forense, en los días en que uno lee no sólo para saber *qué* hizo ese escritor sino, también, *cómo* lo hizo. Y así —me recuerdo, año 1977 o 1978, leyendo por primera vez YSCL— uno la leyó haciéndose todo el tiempo dos preguntas terribles. La primera de ellas es “siendo latinoamericano y joven... ¿estoy obligado a escribir algo así? La segunda de ellas es: “¿Podré hacerlo?”.

Casi treinta y cinco años después —todavía latinoamericano pero fuera de todo eso por opción y derecho, con ocho libros como muescas en la culata del revólver con el que suelo amenazar a mi Mac Power-Book G4— la relectura es mucho más plácida y menos tensa. No tengo por qué escribir nada *así*, probablemente nunca haya podido hacerlo, pero qué suerte que Vargas Llosa haya podido escribirlo para que yo pueda leerlo por segunda vez.

DÍA SEIS. En su indispensable *Truth & Lies in Literature*²⁷ (1985), el húngaro Stephen Vizinczey —acaso el mejor continuador vivo de la tradición e instrucciones de Stendhal y Balzac— asegura que un verdadero clásico no comienza a revelar sus secretos al lector calificado sino hasta una cuarta o quinta relectura. Me parece un tanto extremo. También es cierto que Vizinczey ha publicado muy pocos libros suyos y, por lo tanto, seguramente dedique más tiempo a la (re)lectura que a la escritura. O su trabajo —como alguna vez dijo— sea la (re)escritura mientras se (re)lee. Sin ánimo de contradecirlo, no creo que vuelva a leer otra vez YSCL. Con dos veces me parece más que suficiente. Y con esto no quiero decir que lo desprecie (o me niegue a un futuro encuentro) sino que lo aprecio como experiencia importante y útil. Mis dos lecturas —o mi lectura y mi relectura— tienen un valor añadido más allá de lo personal. Leí por primera vez YSCL cuando entraba en la dimensión desconocida de la adolescencia, en Caracas, soñando con ser escritor. Latinoamérica

²⁷ Libro —ya desde el título— con más de un punto y páginas en común con *La verdad de las mentiras* (1990) de Vargas Llosa. Y Vizinczey —como Vargas Llosa en YSCL— es un auténtico maestro a la hora de retratar la vida cotidiana de los corruptos. En este respecto, ver *An Inocent Millionaire* (1983).

funcionaba aún como imaginario utópico para europeos inquietos y el *boom* reinaba en una Barcelona y en una España súbitamente democráticas. Vuelvo a leerlo —casi en espejo enfrentado— en Barcelona, en una España deprimida²⁸ pero siempre histórica de premios literarios, más o menos establecido en lo mío (pero escribiendo, por obligación y cuestiones alimenticias, mucho más que Vizinczey, me temo) y con una Latinoamérica que ya a nadie entusiasma como dorado vellocino ideológico pero que, parecería, comienza a alzar una vigorosa cornamenta económica ante la vencida mirada de los pesados y crepusculares antílopes del Viejo Mundo.

Y, claro, es una relectura muy diferente. Imposible —por un lado— recapturar la voraz ferocidad con que se lee en la juventud en general y en la mía en particular. Y —aquí es donde toda la escena vira a sepia añejo o a blanco y negro *rewind* en el Pantone de mi biografía— mejor me explico rápidamente, sintetizo en pocas líneas aquello que he denominado mi “Big Crack”.

Y, otra vez, me cito:

El Big Crack es la Gran Grieta y el Enorme Surco donde planté tantas cosas y del que sigo cosechando tantas otras.

Por algún extraño motivo, apenas llegado a Caracas, mis padres (ateos practicantes y entusiastas blasfemos) me anotan en un colegio de curas. La explicación es clara —está cerca de las Residencias Country, se puede ir y volver caminando, varios de mis amigos de El Parque estudian allí— pero no me alcanza para explicarme y comprender esta súbita y relampagueante proliferación de misas, sacramentos y sus derivados. Soy expulsado de ese colegio por razones que no vienen al caso. Y, en algún momento, de regreso a mi casa, decido que no se lo voy a decir a mi padre todavía. Dejaré pasar dos o tres días.

Más de un año después, yo sigo sin decir nada y todas las mañanas finjo partir para el colegio junto a mis amigos (que sí lo saben todo) y el suelo parece temblar bajo mis pies y lo único que hago es ir a bibliotecas y edificios y centros comer-

²⁸ ¿En qué momento se había jodido España? Vaya uno a saber. Difícil precisarlo con el nivel de la actual clase política. Y escribo esto mientras Rajoy dice esas cosas que dice él y Zapatero —en gira oriental, el mismo día del aniversario del hundimiento del Titanic— define al país todo con la poco afortunada imagen de “trasatlántico poderoso” y afirma que los chinos aportarán millones mientras los chinos dicen que no, no, no, que nada de eso. Que hubo un error de interpretación en su Conversación en La Pagoda.

ciales y paso la mañana leyendo. Educándome²⁹. Yo —que ya quería ser escritor— ahora me voy convirtiendo en lector. En lector serio. De clásicos y modernos. De novelas largas y de relatos inmensos. Yo soy cada vez más fuerte con cada día que pasa y no puedo evitar el preguntarme cómo es que mi padre no se da cuenta. Yo me digo que todo eso que estoy viviendo en la realidad sería completamente inverosímil por escrito pero, aún así, sucede y es verdad y quién dijo que la realidad tiene que ser realista. Yo leo *Cien años de soledad* en las escaleras del Centro Comercial Mata de Coco y yo leo *El resplandor* de Stephen King en alguno de los pasillos à la Escher del, me dicen, hoy desaparecido Edificio Galipán. Voy agotando bibliografías enteras. Yo me digo que confesaré todo cuando acabe con Tolstoi pero, llegado ese momento, también me digo que por qué no empezar con Dostoievski. Yo me prometo que diré toda la verdad cuando llegue a la última página de *Diario de la guerra del cerdo*, pero ahí está *El sueño de los héroes* y por qué no esperar un poco más, una historia más.

Tiempo después, cuando todo ha sido revelado (mi padre llama a mi ex colegio porque necesita el número de mi documento de identidad para un trámite y es entonces cuando le informan que “su hijo no concurre a este establecimiento desde hace casi dos años”), leeré *The Catcher in the Rye* de J. D. Salinger y la breve fuga del también expulsado Holden Caulfield me parecerá una pequeñez, una fácil y simple carrera de cien metros llanos comparada con mi maratónica odisea³⁰.

Y otro —uno— de los libros que leo durante el Big Crack es, por supuesto, YSCL.

Nunca volví ni volveré a leer de ese modo³¹.

²⁹ Me muevo tanto o más por Caracas que Zavala por Lima y, sí, de existir, pienso que ahí está, en el limbo, la sombra abortada de mi versión de YSCL. Algo así como “Conversación en Mata de Coco”.

³⁰ Texto completo con el título de “Caracas”, incluido en *Con la sangre despierta*, varios autores, edición de Juan Manuel Villalobos (Sexto Piso, 2010).

³¹ Lo más parecido fue la lectura anterior, a los ocho años, de la versión completa de *Drácula* de Bram Stoker (mi primer libro adulto) y —durante largas guardias e imaginarias del todavía servicio militar obligatorio argentino a.k.a. la colimba, por eso de *CORre-LIMpia-BARre*— de *La ciudad de los prodigios* de Eduardo Mendoza y *La montaña mágica* de Thomas Mann.

DÍA SIETE. Lo que no impide que —de regreso al presente— la segunda aproximación a YSCL me produzca efectos tan intensos como perturbadores. Viajo en AVE a Madrid a presentar el nuevo libro de Edmundo Paz Soldán (escritor de formación vargasllosiana en lo novelístico)³², leo en el tren unas cien páginas seguidas de YSCL y esa misma noche, durante una cena con Edmundo y otros amigos (que incluyen a nuestro común editor Claudio López Lamadrid), comienzo a imitar, en los fondos de un extraño restaurante indio cercano a Casa de América, a Mario Vargas Llosa. No sé si se trata de una buena imitación (percibo algunas risas corteses en mi mesa, se voltean de otras mesas a mirarme con cara de qué cuernos le pasa a éste) pero no puedo detenerme. Sigo imitando —ya nadie se ríe— a Vargas Llosa por varios minutos más de lo necesario. Socorro.

DÍA OCHO. Otro de los efectos residuales de la relectura de YSCL es la escritura de una reseña particularmente dura e impiadosa (reseñas poco comunes para mi firma) de la novela *cool* del muy *fashion* norteamericano Tao Lin: *Richard Yates*. No reproduciré la crítica aquí, pueden leerla en www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-4232-2011-04-12.html; pero no demoro en comprender el por qué de mi furia casi asesina. Leyendo YSCL se percibe claramente el trabajo y la entrega y el compromiso y la pasión del por entonces treintañero Vargas Llosa. Leyendo *Richard Yates* del veinteañero Tao Lin no se percibe absolutamente nada. Ni siquiera se percibe esa Gran Pequeña Nada que, asegura Tao Lin, es algo así como su Gran Pequeño Tema. Y nada parece indicar que él o lo suyo vayan a cambiar. YSCL y *Richard Yates* son, ambos, *tractats* juveniles y “de jóvenes” (con más o menos determinantes presencias adultas), generacionales y de/generacionales, eufóricos en su desencanto. Pero uno es muy bueno y clásico el otro es moderno, instantáneamente anticuado, y muy pero muy pero muy malo.

DÍA NUEVE. Y ya fui, ya llegué, ya estoy volviendo. Últimos tragos en La Catedral y ascendiendo desde sus abismos seguro pero lento, para que la sangre no se me alborote de burbujas de regreso a la super-

³² Paz Soldán figura, también, entre las firmas de esta revista libro —Ignacio Echevarría, Juan Gabriel Vásquez, Alberto Fuguet, Paz Soldán...—. ¿Hay alguien allí/aquí que no esté escribiendo aquí/ahora sobre Vargas Llosa? La sensación de Vargas Llosa expandiéndose, invadiéndolo todo como un virus irresistible y contagioso pero vigorizante.

ficie, a lo superficial que nos parece siempre la no-ficción luego de una ficción tan profunda. Lima como universo y, otra vez, lo del principio: nunca estuve allí pero he viajado allí por segunda vez. A la Lima de Vargas Llosa se aplica el mismo síntoma que Vargas Llosa diagnostica a la Dublín de Joyce en *Dubliners*, un ensayo de *La verdad de las mentiras*³³: “La buena literatura impregna ciertas ciudades y las recubre con una pátina de mitología y de imágenes más resistente al paso de los años que su arquitectura y su historia”. Y, a continuación, Vargas Llosa recuerda cómo se sintió “traicionado” por la Dublín de carne y hueso, de cemento y madera, al conocerla y compararla con sus primeras visitas con Joyce como “anfitrión” desde las páginas de un libro. Estoy más que seguro que me sucederá lo mismo cuando, por fin, una mañana de sol radiante aterrice en Lima y empiece a buscar y no encontrar aquello que sólo puede hallarse en una gran novela como YSCL³⁴. Y, también, habiendo vuelto allí

³³ La referencia a este libro obliga a la mención de otro rasgo importante —acaso definitivo y definidor— en el perfil de Vargas Llosa. Su vocación evangélica, sus irrefrenables ganas de predicar, sin pausa, las Buenas Nuevas literarias. Y —como apunté para una página en el *site* del Instituto Cervantes— es que Vargas Llosa tiene perfectamente claro la dirección a seguir y —esto no es común en el gremio y en su propia generación— la señala a sus lectores. Porque —atención— abundan los grandes escritores, pero no es común la presencia de un gran escritor que, también, es un gran lector. Alguien que, con los pies firmemente plantados en la biblioteca propia (la obra), se hace tiempo y espacio para pasearse por los pasillos y estantes de la biblioteca de los otros (la vida, los libros que se ha leído y disfrutado y de los que tanto se ha aprendido). En este sentido, Vargas Llosa es un súper-lector y siempre pensé que sus libros de ensayos y lecturas eran el mejor lugar para entrar a su mundo. Entrar al mundo de Vargas Llosa a través de los mundos que exploró y sigue explorando Vargas Llosa cada vez que sale de su mundo teniendo cada vez más claro que las fronteras —de un buen tiempo a esta parte, no creo que haya premio más grande para un escritor— ya se confunden. Y que lo que él admirablemente escribe se funde con lo que él leyó con admiración. De este modo, leer a Vargas Llosa leyendo sobre *Los miserables* de Victor Hugo (*La tentación de lo imposible*, 2004), sobre la anatomía de la novela moderna (*La verdad de las mentiras*, 1990), sobre Juan Carlos Onetti (*El viaje a la ficción*, 2008), sobre Gabriel García Márquez (*Historia de un deicidio*, 1971) o sobre *Madame Bovary* de Gustave Flaubert (*La orgía perpetua*, 1975) es, también, leer a Vargas Llosa. Menos entusiasmo —hay que decirlo— me despierta la faceta actoral de Vargas Llosa. Que un escritor se ponga en la piel de Odiseo alias Ulises es, para mí, tan inexplicable como que un escritor se quiera poner en la piel de presidente de su país.

³⁴ Aunque, también, estoy seguro que por entre las grietas del mapa real asomará no sólo el asfalto y el empedrado de YSCL sino, también, el perfil y “el cielo árido” de una Lima como “la ciudad más extraña y más triste que jamás contemplarás” descrita por el Ishmael de Herman Melville en *Moby-Dick*.

y regresado de allí, la absoluta tranquilidad (que lejos de ser tranquilidad y absoluta en mi primera lectura) de *no tener que escribir algo así*. De que —argentino hasta la muerte— no tengo la obligación histórica ni la voluntad íntima de *tener que escribir algo así*. Ya lo hizo otro. Ya lo hizo mejor que casi todos los que lo hicieron. La Gran Novela Latinoamericana, para mí, descansa en paz no en el cementerio sino en el paraíso³⁵. Ese paraíso al que podemos ascender todas las veces que queramos para sucumbir a un torrente de lugares y a un aluvión de nombres y al diálogo elevado casi a la categoría de género y de estilo. Santiago “Zavalita” Zavala, Ambrosio Pardo, Fermín “Bola de Oro” Zavala, La Catedral, Manuel A. Odría, la Universidad de San Marcos, el grupo Cahuide, Chíncha, avenidas, Cayo “Mierda” Bermúdez, Solórzano, Hortensia, Amalia, La Teté, Miraflores, el diario *La Crónica*, Ana, Jacobo, El Chispas, Queta, la señora Zoila, Ivonne, burdeles, los motorizados Hipólito y Ludovico, calles... Todos, ya, fundiéndose para mí en un todo —pocas novelas tan compactas a la vez que líquidas como YSCL— al que me cuesta identificar partes o episodios. Todos prisioneros de una “lenta, inexorable inmersión en la mugre invisible”. Todo girando alrededor y mareando a un “héroe” incierto —Zavalita— que lo único que sabe es que no sabe quién es y que no es quién pudo haber sido pero que, sin saberlo, acaba siendo el personaje empequeñecido por la realidad dentro de una gran novela. No es poco, es más que suficiente. Así, YSCL como el triunfo estructural narrativo a la hora de escenificar un fracaso sin orden ni sentido en el que

³⁵ Y supongo que, por una vez, el “dilema” de la Gran Novela Latinoamericana no es algo que le compete a los de por sí problemáticos (lentos de problemas) argentinos, a los escritores argentinos. Nuestra raíz pasa por el cuento y por la idea del cuento ramificándose en novelas cuentísticas, psicóticas, atomizadas, fractales en las que, siempre, parece estar desarmándose un modelo para armar que puede llamarse *Facundo*, *Adán Buenosayres*, *Rayuela*, *Sobre héroes y tumbas*, *El sueño de los héroes* (acaso la más formalmente perfecta novela argentina pero que, finalmente, no narra otra cosa que la vida de una novela que intenta recordar el cuento olvidado de una noche), *El beso de la mujer araña*, *Respiración artificial*... El desafío de la Gran Novela Latinoamericana, sin embargo, me parece que sigue vigente para colegas más o menos jóvenes de otros países del continente. Buena suerte a todos ellos. No lo tienen fácil. Yo los saludo desde el muelle con un ejemplar de *La vida breve* de Juan Carlos Onetti en mi mano, Gran Novela Uruguaya (a la que, por codicia territorial, me la acerco más con el rubro de Gran Novela Rioplatense) que, para mí, representa cabalmente lo que debe y puede llegar a ser hoy mismo una Gran Novela Latinoamericana. Compadezco sin comprender —pero respetando— a todo aquel que se proponga firmar y afirmar la versión siglo XXI de YSCL.

La Historia es la gran villana que golpea a las historias. La larga respuesta a la jodida pregunta sobre el jodido Perú en la primera página. Y la respuesta parece ser karmática y ominosa: desde siempre y para siempre, Zavalita.

Y ahí está, ahí viene, ahora me voy, ese paseo final, último capítulo, en el que alguien imagina un futuro que, de tan limitado y predecible, parece uno de esos pasados que sólo pueden acabar con un "...y después aquí, allá, y después, bueno, después ya se moriría ¿no niño?".

Sí.

En eso estamos.

DÍA DIEZ. De eso se trata y de esto se trató y, cerrado el libro y concluyendo estas páginas, me pregunto cómo concluirlos. Tal vez lo mejor sea desaparecer aquí —salgo de La Catedral, cierro la puerta y arrojo la llave; como si se tratara de aquella casa tomada de Cortázar— y darle la palabra a Vargas Llosa quien —en la ya mencionada entrevista de *The Paris Review*— cierra el bar con una parrafada muy personal que puede leerse, sin embargo, como plegaria universal a ese “antepasado mío, antiguo artífice” al que James Joyce le pedía amparo en la última línea de *A Portrait of the Artist as a Young Man*. ¿O era Hannibal Lecter en *The Silence of the Lambs* quien invocaba a sus mayores del ayer?

Dice allí, en la entrevista de *The Paris Review*, Vargas Llosa:

Sé que escribiré hasta el día en que me muera. Escribir es mi naturaleza. Vivo toda mi vida según mi trabajo. Si no escribiera, me volaría la tapa de los sesos, sin dudarle un minuto. Quiero escribir muchos libros más, y mejores. Quiero tener aventuras más interesantes y maravillosas que las que he tenido.

Sea³⁶. □

³⁶ ¿Y al final qué es lo que queda de todo esto? Algo bueno y necesario. Los grandes libros —los libros grandes— nos dejan la bienvenida resaca de cierta inquietud. Una agudización de los sentidos, una inquietud placentera, un cosquilleo nervioso en la punta de los dedos. Los leemos, los cerramos y, enseguida, abrimos nuestras computadoras portátiles, buscamos el archivo donde late el proyecto de nuestro próximo libro, volvemos a todo eso con fuerza renovada y ánimo fortalecido. Los grandes libros del ayer, los libros que ya no tienen tiempo ni edad, nos prestan —como una capa contra el frío, como una espada contra los peligros que siempre nos acechan— algo de su poder y energía. Los libros grandes de verdad nos obsequian unas irrefrenables ganas de volver a escribir, de seguir escribiendo. Al menos —gracias, gracias, gracias— por un rato. Y, así, nos hacen felices. Aunque estemos jodidos.

HISTORIA SECRETA DE UNA ORGÍA

LAS PRIMERAS NOVELAS DE MARIO VARGAS LLOSA

Fernando Iwasaki

El autor considera que las primeras novelas de Mario Vargas Llosa —*La ciudad y los perros* (1963) y *La casa verde* (1966)— son al mismo tiempo la cifra y los cimientos de toda la obra del Nobel peruano, pues en ellas el novelista formuló algunos de los temas esenciales que le sirvieron para llevar al límite a la condición humana. A saber, la vida cuartelaria, la vida prostibularia, la vida selvática y la vida fanática, temas recurrentes en la narrativa de Vargas Llosa y que se multiplican a lo largo de su obra.

FERNANDO IWASAKI (Lima, 1961). Es autor de las novelas *Negujón* (2005) y *Libro de mal amor* (2001); de los ensayos *Arte de introducir* (2011), *rePUBLICANOS* (2008), *Mi poncho es un kimono flamenco* (2005) y *El descubrimiento de España* (1996); de las crónicas reunidas en *Sevilla, sin mapa* (2010), *La caja de pan duro* (2000) y *El sentimiento trágico de la Liga* (1995), y de los libros de relatos *España, aparta de mí estos premios* (2009), *Helarte de amar* (2006), *Ajuar funerario* (2004), *Un milagro informal* (2003), *Inquisiciones peruanas* (1994), *A Troya Helena* (1993) y *Tres noches de corbata* (1987), entre más de veinte títulos. Dirigió la revista literaria *Renacimiento* entre 1996 y 2010.

Fue por esta época que descubrí que las novelas se escriben principalmente con obsesiones y no con convicciones, que la contribución de lo irracional era, por lo menos, tan importante como la de lo racional en la hechura de una ficción.

(Mario Vargas Llosa, *Historia secreta de una novela*.)

Una novela ha sido más seductora para mí en la medida en que en ella aparecían, combinadas con pericia en una historia compacta, la rebeldía, la violencia, el melodrama y el sexo.

(Mario Vargas Llosa, *La orgía perpetua*.)

A PUNTO DE cumplirse los cincuenta años de la edición de *La ciudad y los perros* (1963) y *La casa verde* (1966), y teniendo en cuenta que ni el mundo de entonces ni el Perú de hoy son los mismos, quisiera proponer una revisión de aquellas novelas a partir de su condición de cimientos de la obra de Mario Vargas Llosa, e incluso como semillas que atesoraban todos los genes de un ADN literario que ha germinado, florecido y polinizado los siguientes libros del Premio Nobel peruano.

La historia

Los personajes y escenarios de las primeras novelas de Vargas Llosa constituyen un compendio selecto y minucioso de las peores expresiones de la realidad peruana —los cuarteles y los burdeles— con toda su infamia y su violencia, sus vilezas e iniquidades, sus demonios y su corte de milagros. Ambos mundos, el cuartelario y el prostibulario, son postulados como quintaesencias de la sociedad peruana y al mismo tiempo como infiernos conectados entre sí, pues los cadetes, oficiales y altos mandos tienen su equivalente grotesco en las putas, *madames* y cafishes, por no hablar del caldo sexual donde hierven a la vez todas esas criaturas.

Así, *La ciudad y los perros* transcurre en el Colegio Militar Leoncio Prado de Lima, una suerte de cárcel de menores donde nada bueno puede esperarse de sus alumnos cadetes, pues “a la mitad los mandan sus padres para que no sean unos bandoleros [...] y a la otra mitad, para que no sean maricas”¹. Gracias a su autobiografía *El pez en*

¹ Mario Vargas Llosa [en adelante MVL], *La ciudad y los perros* [1963], 1985, p. 179.

el agua (1993), hoy sabemos que el propio padre del escritor había razonado en la realidad como el teniente Gamboa de la ficción:

Que yo entrara al Colegio Militar Leoncio Prado daba vueltas a mi padre desde que me llevó a vivir con él. Me lo anunciaba cuando me reñía y cuando se lamentaba de que los Llosa me hubieran criado como un niño engreído. No sé si estaba bien enterado de cómo funcionaba el Leoncio Prado. Me figuro que no, pues no se habría hecho tantas ilusiones. Su idea era la de muchos papás de clase media con hijos díscolos, rebeldes, inhibidos o sospechosos de mariconería: que un colegio militar, con instructores que eran oficiales de carrera, haría de ellos hombrecitos disciplinados, corajudos, respetuosos de la autoridad y con los huevos bien puestos².

Vargas Llosa disemina sus propios recuerdos de agravios y amenazas a través de las figuras paternas del Jaguar, el Poeta y el Esclavo, quienes una vez dentro del colegio militar asumen unos roles que habrían defraudado las expectativas de sus respectivos padres, pues el ejército en general y el Leoncio Prado en particular tienen sus propias reglas —secretas, arbitrarias y canallas—, imperceptibles desde el exterior porque el cuartel es un mundo exento y cerrado.

En *La ciudad y los perros* el Perú no es reducido a un cuartel, aunque sí queda claro que el cuartel funciona como una metáfora del Perú: un país violento y arbitrario donde los fuertes siempre someten a los débiles y donde no hay lugar para la justicia, la decencia o la sensatez. Los contactos de cadetes y oficiales con el mundo exterior tampoco parecen exonerados de la mugre cuartelaria que todo lo ensucia, ya que los padres, las familias y las esposas o enamoradas resultan intercambiables con las putas, los amigotes y los delincuentes. El itinerario de Teresa, amada por el Esclavo, seducida por el Poeta y finalmente casada con el Jaguar, resume de forma inapelable la suerte de las criaturas de la novela.

A pesar de haber nacido en Arequipa y de haber residido en ciudades como Piura y Cochabamba, Vargas Llosa no ambientó su primera novela en una ciudad de provincias sino en Lima, aunque gracias al colegio militar los contrastes entre blancos y cholos, burgueses y proletarios o pitucos y huachafos matizaron y enriquecieron las diferencias entre limeños y provincianos:

² MVL1, *El pez en el agua*, 1993, p. 101.

[...] debo al Leoncio Prado haber descubierto lo que era el país donde había nacido: una sociedad muy distinta de aquella, pequeñita, delimitada por las fronteras de la clase media, en la que hasta entonces viví. El Leoncio Prado era una de las pocas instituciones —acaso la única— que reproducía en pequeño la diversidad étnica y regional peruana. Había allí muchachos de la selva y de la sierra, de todos los departamentos, razas y estratos económicos. Como colegio nacional, las pensiones que pagábamos eran mínimas; además, había un amplio sistema de becas —un centenar por año— que permitía el acceso a muchachos de familias humildes, de origen campesino o de barrios y pueblos marginales. Buena parte de la tremenda violencia —lo que me parecía a mí tremenda y era para otros cadetes menos afortunados que yo la condición natural de la vida— provenía precisamente de esa confusión de razas, regiones y niveles económicos de los cadetes. La mayoría de nosotros llevaba a ese espacio claustal los prejuicios, complejos, animosidades y rencores sociales y raciales que habíamos mamado desde la infancia y allí se vertían en las relaciones personales y oficiales y encontraban maneras de desfogarse en esos ritos que, como el bautizo o las jerarquías militares entre los propios estudiantes, legitimaban la matonería y el abuso. La escala de valores erigida en torno a los mitos elementales del machismo y la virilidad servía, además, de cobertura moral para esa filosofía darwiniana que era la del colegio³.

A diferencia de *La ciudad y los perros*, *La casa verde* —segunda novela de Mario Vargas Llosa— transcurre íntegramente en el interior del Perú y sobre unos escenarios geográficos tan rotundos como fastuosos. A saber, la selva amazónica y los soleados arenales del norte peruano. Sin embargo, en lugar de un cuartel y la vida militar, el novelista eligió para *La casa verde* un burdel y la vida prostibularia, nueva representación alegórica de las miserias de la sociedad peruana.

El burdel era real y al mismo tiempo un confuso recuerdo de su infancia en Piura⁴, mientras que la selva constituyó el descubrimiento

³ *Ibidem*, pp. 104-105.

⁴ MVL1, *Historia secreta de una novela*, 1971: “Había algo maligno y enigmático, un relente diabólico alrededor de esta vivienda a la que habíamos bautizado ‘la casa verde’. Nos habían prohibido acercarnos a ella. Según las personas mayores era peligroso, pecaminoso, aproximarse a ese lugar, y entrar a él era impensable, decían que hubiera sido como morir o entrar al mismo infierno” (p. 12).

de mayor impacto sobre la conciencia de Vargas Llosa, gracias a una expedición antropológica que le permitió viajar por la Amazonía durante unas pocas semanas del año de 1958:

Nunca en mi vida, y vaya que me he movido por el mundo, he hecho un viaje más fértil, que me suscitara luego tantos recuerdos e imágenes estimulantes para fantasear historias. Treinta y cuatro años después todavía me vienen de tanto en tanto en la memoria algunas anécdotas y momentos de aquella expedición por territorios entonces casi vírgenes y por remotas aldeas, donde la existencia era muy diferente de las otras regiones del Perú que yo conocía, o, como en los pequeños asentamientos de huambisas, shapras y aguarunas donde llegamos, la prehistoria estaba aún viva, se reducían cabezas y se practicaba el animismo. Pero, precisamente, por lo importante que resultó siendo para mi trabajo de escritor, y por el mucho partido que le he sacado, me siento más inseguro al referir aquella experiencia que cualquier otra, pues en ninguna se me ha entreverado tanto la fantasía, que todo lo desarregla⁵.

Como consecuencia del éxito arrollador de su primera novela, Vargas Llosa deseaba que *La casa verde* fuera totalmente distinta, y así desarrolló cinco historias —paralelas en la narración mas no en el tiempo novelesco— que se fueron entrelazando y enriqueciendo mutuamente. El crítico José Miguel Oviedo ha definido que las cinco historias son: 1) la de Anselmo y el prostíbulo de “La Casa Verde”; 2) la de los “Inconquistables” o clientes del prostíbulo; 3) la de Bonifacia y el sargento Lituma, miembro de los “Inconquistables”; 4) la de Jum, cacique aguaruna del poblado de Urakusa, y 5) la de Aquilino y Fushía, contrabandista brasileño de origen japonés⁶. ¿Y cómo unió Vargas Llosa la historia de un burdel piurano con la de una misión de monjas en la selva, y la historia del policía que regresa a Piura con la del traficante japonés que navega hacia el leprosorio donde ha elegido para morir? A través de la tragedia de las tribus amazónicas en general y de la tragedia de una mujer amazónica en particular:

Los puntos de contacto entre Piura y Santa María de Nieva eran, según el proyecto del libro, el sargento Lituma, un piu-

⁵ MVL, *El pez en el agua*, 1993, pp. 471-472.

⁶ José Miguel Oviedo, *Mario Vargas Llosa: La invención de una realidad*, 1982, pp. 141-145.

rano manganche destacado por un tiempo a un puesto de policía en la selva y traído luego de nuevo a Piura, y Bonifacia, una niña aguaruna educada por las monjitas de Santa María de Nieva, más tarde mujer del sargento Lituma, que termina de habitanta de “la casa verde” con el nombre guerrero de la Selvática. Pero de pronto, cuando estaba dando los últimos retoques al manuscrito, descubrí que había otro vínculo, menos evidente pero quizá más profundo, y en todo caso imprevisto, entre esos dos mundos. Don Anselmo había sorprendido siempre a los piuranos con su predilección por el color verde: así había pintado el prostíbulo, así su arpa. De otro, ¿no había sorprendido tanto, al principio, su manera de hablar a los piuranos que nunca lograron identificar ese acento suyo que no era costeño ni serrano? Fue uno de esos impactos mágicos que sobrevienen de cuando en cuando durante la construcción de una novela y que a uno lo dejan atontado y feliz: no había duda, don Anselmo amaba el color verde porque era el de su tierra, los piuranos no habían podido reconocer su manera de hablar porque a Piura no llegaba jamás gente de la selva⁷.

Las primeras novelas de Vargas Llosa no pretendían dilucidar la realidad peruana porque ya eran la realidad peruana. Sin embargo, como la crítica de los años 60 y 70 creía en la finalidad social de la literatura y en la responsabilidad de transformar esa realidad por parte de los escritores comprometidos, la lectura de las primeras novelas de Vargas Llosa estuvo lastrada por expectativas programáticas que finalmente han consolidado el malentendido de que *La casa verde* y *La ciudad y los perros* son las únicas novelas progresistas, revolucionarias y políticamente correctas de Mario Vargas Llosa, para diferenciarlas de su obra posterior, presuntamente conservadora, reaccionaria y más bien políticamente incorrecta. En la medida de mis posibilidades, trataré de conjurar esa falaz persuasión.

El secreto

Todos sabemos que la finalidad de la literatura no es decir la verdad, aunque sí proponer algo verosímil. Mario Vargas Llosa le dio otra vuelta de tuerca a dicho concepto al asegurar que la literatura es un compendio de mentiras verdaderas:

⁷ MVL1, *Historia secreta de una novela*, 1971, pp. 66-67.

En efecto, las novelas mienten —no pueden hacer otra cosa— pero ésa es sólo una parte de la historia. La otra es que, mintiendo, expresan una curiosa verdad, que sólo puede expresarse encubierta, disfrazada de lo que no es. Dicho así, esto tiene semblante de galimatías. Pero, en realidad, se trata de algo muy sencillo. Los hombres no están contentos con su suerte y casi todos —ricos o pobres, geniales o mediocres, célebres u oscuros— quisieran una vida distinta de la que viven. Para aplacar —tramposamente— ese apetito nacieron las ficciones. Ellas se escriben y se leen para que los seres humanos tengan las vidas que no se resignan a no tener. En el embrión de toda novela bulle una inconformidad, late un deseo insatisfecho⁸.

No obstante, si la ficción consiente que a través de la lectura vivamos vidas que no nos pertenecen, ¿qué ocurre con los escritores, que son quienes fraguan esas vidas imposibles? En su tesis doctoral —*García Márquez: Historia de un deicidio* (1971)— Vargas Llosa formuló por primera vez su teoría sobre los demonios del escritor y la vocación deicida de los escritores:

No es fácil detectar el origen de la vocación de un novelista, el momento de la ruptura, la o las experiencias que viciaron su relación con la realidad, hicieron de él un inconforme ciego y radical y lo dotaron de esa voluntad deicida que lo convertiría en un suplantador de Dios. Y no lo es porque, en la mayoría de los casos, la ruptura no es el resultado de un hecho único, la tragedia de un instante, sino un lento, solapado proceso, el balance de una compleja suma de experiencias negativas de la realidad. En todo caso, la única manera de averiguar el origen de esa vocación es un riguroso enfrentamiento de la vida y la obra: la revelación está en el punto en que ambas se confunden. El *por qué* escribe un novelista está visceralmente mezclado con el *sobre qué* escribe: los ‘demonios’ de su vida son los ‘temas’ de su obra. Los ‘demonios’: hechos, personas, sueños, mitos, cuya presencia o cuya ausencia, cuya vida o cuya muerte lo enemistaron con la realidad, se grabaron con fuego en su memoria y atormentaron su espíritu, se convirtieron en los materiales de su empresa de reedificación de la realidad, y a los que tratará simultáneamente de recuperar y exorcizar, con las palabras y la fantasía,

⁸ MVLI, *La verdad de las mentiras*, 1990, p. 6.

en el ejercicio de esa vocación que nació y se nutre de ellos, disfrazados o idénticos, omnipresentes o secretos, aparecen y reaparecen una y otra vez, convertidos en ‘temas’ [...] El proceso de la creación narrativa es la transformación del ‘demonio’ en ‘tema’, el proceso mediante el cual unos contenidos subjetivos se convierten, gracias al lenguaje, en elementos objetivos, la mudanza de una experiencia individual en experiencia universal⁹.

La lectura de la cita anterior nos permite asegurar que Vargas Llosa exorcizó a través de la escritura los demonios del Colegio Leoncio Prado y de la pecaminosa casa verde piurana, pero al mismo tiempo nos invita a seguir espigando entre sus recuerdos y vivencias personales en busca de otras experiencias personales elevadas a categoría literaria.

Así, gracias a su autobiografía *El pez en el agua* (1993), ahora nos consta que la mayoría de los odiosos y autoritarios personajes paternos de su obra en general y de *La ciudad y los perros* en particular, se inspiraron en su propio padre, a quien el novelista conoció cuando contaba ya con once años de edad¹⁰. Sin embargo, la vida sexual de los cadetes tampoco fue del todo ajena a la vida real del “cadete de la suerte”, como el propio Vargas Llosa evocó en su autobiografía:

Y fui varias veces donde una polilla menuda y agraciada —una morenita vivaz, de buen humor y capaz de hacer sentir a sus fugaces visitantes que hacer el amor con ella era algo más que una simple transacción comercial— a la que habíamos bautizado la Pies Dorados porque, en efecto, tenía los pies pequeños, blancos y cuidados. Se convirtió en la mascota de la sección. Los sábados uno se encontraba a cadetes de la segunda —o de la primera, cuando estuvimos en cuarto año— haciendo cola en la puerta de su pequeño cuchitril. La mayor parte de los personajes de mi novela *La ciudad y los perros*, escrita a partir de mis recuerdos leonciopradosinos, son versiones muy libres y deformadas de modelos reales y otros totalmente inventados. Pero la furtiva Pies Dorados está allí como la conserva mi memoria: desenfadada, atractiva,

⁹ MVL1, *García Márquez: Historia de un deicidio*, 1971, pp. 86-87.

¹⁰ Recomendando repasar los capítulos I y III de *El pez en el agua*, “Ese señor que era mi papá” y “Lima la horrible”, respectivamente. Ver también el capítulo “Fathers and Sons in *La ciudad y los perros*” de Roy Boland en *Mario Vargas Llosa: Oedipus and the Papa State*, 1990, pp. 40-66.

vulgar, enfrentando su humillante oficio con inquebrantable buen humor y dándome, aquellos sábados, por veinte soles, diez minutos de felicidad¹¹.

Finalmente, la redacción de cartas de amor y novelitas eróticas por encargo, que Vargas Llosa atribuyó en la ficción a Alberto —más conocido entre los cadetes como “El Poeta”— resultó ser también una experiencia personal trasladada a la ficción:

Me acuerdo, en cambio, muy bien, cómo escribí la primera novelita erótica, un par de páginas garabateadas a la carrera para leerla en voz alta a un corro de cadetes de la segunda sección, en la cuadra, antes del toque de queda. El texto fue recibido con un estallido de atronadoras obscenidades (he descrito un episodio parecido en *La ciudad y los perros*). Más tarde, cuando ya nos estábamos metiendo a las literas, mi vecino, el negro Vallejo, vino a preguntarme por cuánto le vendía mi novelita. Escribí muchas otras, después, en juego o por encargo, porque me divertía y porque con ellas me costaba el vicio de fumar (estaba prohibido, por cierto, y al cadete que descubrían fumando lo consignaban el fin de semana). Y, también, seguramente, porque escribir cartas de amor y novelitas eróticas no estaba mal visto ni era considerado denigrante o de maricas. La literatura de esas características tenía derecho de ciudad en ese templo al machismo y me ganó fama de excéntrico¹².

En lo tocante a *La casa verde* —surgida, como sabemos, de la memoria infantil del pecaminoso burdel levantado sobre los arenales—, muchos de sus personajes y peripecias de ficción nacieron de aquella expedición amazónica que Vargas Llosa realizó en 1958 y que lo marcó para siempre. Así, la aguaruna Bonifacia —pupila de las monjas en Santa María de Nieva, esposa del sargento Lituma en la selva y prostituta de la Casa Verde en Piura— sólo era el trasunto literario de una aguaruna de carne y hueso:

En otro pueblo aguaruna donde estuvimos una noche, conocimos a Esther Chuwik. Era una niña de diez o doce años, alta, enclenque, de ojos claros y voz suave. Hablaba algo de

¹¹ MVL1, *El pez en el agua*, 1993, p. 109.

¹² *Ibidem*, p. 114.

español y pudimos charlar con ella, durante una fiesta que los aguarunas habían organizado en nuestro honor. Como otras niñas de la selva, había sido raptada unos años atrás. Sus raptos la llevaron primero a Chiclayo y luego a Lima, donde la tenían de sirvienta. Morote Best, cuando era coordinador del Ministerio de Educación en la selva, llegó un día a Chicaís y el maestro de la tribu le mostró a una pareja de indios que lloraba. Eran los padres de Esther Chuwik. Morote había seguido la pista de los raptos y consiguió rescatar a la muchacha y devolverla a su pueblo. Esther no podía o no quería recordar nada de su paso por Chiclayo y por Lima, pero las cosas que le oí y su timidez y sus ojos vivos se me grabaron. Su historia no era excepcional, el rapto de niños ocurría con frecuencia en la selva. Sólo en la minúscula aldea de Chicaís, Morote había registrado veintinueve raptos en los últimos años. Los patrones, los ingenieros, los comerciantes, todos los embajadores de la civilización solían llevarse a alguna niña indígena para dedicarla a labores domésticas. Por una Esther Chuwik que había conseguido localizar, Morote había fracasado en docenas de otros casos [...] La misión de Santa María, las monjitas, las niñas aguarunas, Esther Chuwik serían un recuerdo tenaz de ese viaje por la selva¹³.

Otro de los personajes centrales de *La casa verde* —el traficante japonés Fushía— surgió también de la reelaboración literaria de una alimaña verdadera, que por aquellos años aterrorizaba a las tribus de la selva:

Era un japonés, se llamaba Tushía. Como durante la segunda guerra mundial los japoneses fueron hostilizados en el Perú, Tushía venía huyendo de esa persecución [...] Este extraordinario personaje se convirtió en pocos años en un turbio señor feudal, en un héroe macabro de novela de aventuras. Los huambisas no lo mataron, pero fue un verdadero milagro que él no matara a todos los huambisas. Tushía formó un pequeño ejército personal, con aguarunas y huambisas descastados, hombres que por alguna razón habían sido expulsados de las tribus, con soldados desertores de las guarniciones de frontera y con otros ‘cristianos’ aventureros como él. Tushía y su banda asaltaban periódicamente las tribus aguarunas y huambisas en las épocas en que sabían que el caucho y las

¹³ MVL1, *Historia secreta de una novela*, 1971, pp. 34-35.

pieles estaban reunidos para ser entregados a los ‘patrones’. Luego, a través de terceros (era evidente que entre sus cómplices figuraban algunos ‘patrones’) vendía su mercancía en las ciudades. Tushía y su banda no sólo se llevaban el caucho y las pieles. Se llevaban también a las muchachas. Era esto, sobre todo, la causa de su popularidad en la región, del envidioso culto que merecía: las niñas que había robado. Se hablaba míticamente del harén de Tushía, unos decían que tenía diez niñas, otros veinte y más [...] Varios años después, en un segundo viaje a la selva, escuché en el poblado de Nazareth el testimonio de un hombre que había conocido a Tushía y lo había visto actuar cuando invadía una tribu con su banda. Era una ceremonia barroca y sensual, algo más complejo y artístico que un simple pillaje. Ocupado el pueblo, vencida la resistencia de los indígenas, Tushía se vestía de aguaruna, se pintaba la cara y el cuerpo con achiote y rupaña como los nativos y presidía una gran fiesta en la que danzaba y se emborrachaba con masato hasta caer inánime. Había aprendido aguaruna y huambisa a la perfección y le gustaba danzar, cantar y embriagarse con aquellos a quienes arrebatava el caucho y la mujer. Esta historia no pertenecía al pasado; estaba ocurriendo al mismo tiempo que nos la contaban. Se repetía desde hacía años, en la más absoluta impunidad, casi ante nuestros ojos¹⁴.

Por último, la historia de Jum en la ficción es fiel a la que sufrió en sus carnes el verdadero cacique aguaruna Jum, pues Vargas Llosa la conoció a través del mismo protagonista y la trasladó a la ficción con la misma crudeza:

Al verlos llegar a la aldea, Jum se acercó a dar la bienvenida al gobernador. Este, apenas lo tuvo a mano, le descargó la linterna en la frente. Los aguarunas echaron a correr, pero, además de Jum, fueron capturados cinco varones, dos mujeres y varios niños. El resto del pueblo desapareció en el bosque. Los seis prisioneros quedaron atados en una cabaña de Urakusa, que los vecinos nos mostraban, excitados y locuaces. Allí, los prisioneros fueron azotados y sacudidos a puntapiés por los soldados que acompañaban al gobernador. Las dos aguarunas fueron violadas. Una de ellas, la mujer de un hombre llamado Tandím —lo recuerdo desconfiado y

¹⁴ *Ibidem*, pp. 43-46.

lúgubre, con un gran vientre blando, herméticamente silencioso—, que se encontraba amarrado con Jum y que también había sido herido en el rostro, fue ultrajada ocho veces delante del marido y de sus hijos. Al día siguiente, Jum fue transportado, solo, a Santa María de Nieva. Lo colgaron de un árbol en la plaza, desnudo, y fue azotado hasta que perdió el conocimiento. Le quemaron las axilas con huevos calientes (nunca he podido entender cómo lo hicieron). A la tortura siguió la humillación: fue rapado¹⁵.

Como podemos apreciar, tanto en *La casa verde* como en *La ciudad y los perros* abundan las seculares miserias peruanas entreveradas con los recuerdos, conocimientos y vivencias personales del propio Vargas Llosa, pero la transformación de todo aquel material “verdadero” no podría haberse transformado en una “mentira” literaria sin la escritura consciente o conciencia narrativa del escritor:

Toda novela es un testimonio cifrado: constituye una representación del mundo, pero de un mundo al que el novelista ha *añadido* algo: su resentimiento, su nostalgia, su crítica. Este elemento añadido es lo que hace que una novela sea una obra de creación y no de información, lo que llamamos con justicia la originalidad de un novelista¹⁶.

La crítica de los años 60 y 70 creía que aquel “elemento añadido” era el compromiso, pero Vargas Llosa descubrió que no era otra cosa que los “demonios” —colectivos e individuales— convertidos en “temas”. Así fue como el autor de *La ciudad y los perros* asumió —perplejo, azorado, consciente— que no escribía para cambiar el mundo, sino para narrarlo:

La rojiza Misión de Santa María de Nieva, el castigo de Jum, la leyenda de Tushía son las tres imágenes en que cuajó para mí ese recorrido por la selva. Mis sentimientos eran encontrados. Ahora lo entiendo mejor, pero hace algunos años me avergonzaba confesarlo. De un lado, toda esa barbarie me enfurecía: hacía patente el atraso, la injusticia y la incultura de mi país. De otro, me fascinaba: qué formidable material para contar. Por ese tiempo empecé a descubrir esta áspera verdad: la materia prima de la literatura no es la felicidad

¹⁵ *Ibidem*, pp. 37-38.

¹⁶ MVLI, *García Márquez: Historia de un deicidio*, 1971, p. 86.

sino la infelicidad humana, y los escritores, como los buitres, se alimentan preferentemente de carroña¹⁷.

Si el cadete Vargas Llosa hubiera leído *Ana Karenina* con la misma fruición con la que devoró *Los miserables*, *El conde de Montecristo* o *El vizconde de Bragelonne* durante sus guardias e imaginarias, jamás habría olvidado las memorables líneas liminares de Tolstoi: “Todas las familias felices son iguales, pero las desdichadas lo son cada una a su manera”.

La orgía

La orgía perpetua (1975) fue el estudio que Vargas Llosa dedicó al análisis de Flaubert y *Madame Bovary*, dentro de un conjunto de ensayos literarios como *Carta de batalla por Tirant lo Blanc* (1969), *Historia secreta de una novela* (1971) y *García Márquez: Historia de un deicidio* (1971), donde la lectura y el placer de leer sugieren festines excesivos, pasiones desenfundadas y orgías saturnales. Por otro lado, a través de las páginas de aquellos ensayos, de los artículos que integran los tres volúmenes de *Contra viento y marea* (1983-1990) y de los ensayos reunidos en *La verdad de las mentiras* (1990), discurren las ideas, teorías e intuiciones —más literarias que filológicas y más creativas que críticas— de Mario Vargas Llosa¹⁸. Así, me propongo releer *La casa verde* y *La ciudad y los perros*, desde sus ensayos literarios y desde su condición de lector.

El Vargas Llosa de los 60 tuvo dos mentores literarios —Sartre y Camus— y dos escritores fetiche —Hugo y Malraux—, pero quienes influyeron de verdad en su forma de escribir fueron el francés Gustave Flaubert y el norteamericano William Faulkner. Del primero asimiló su ambición literaria y su teoría de la novela total¹⁹, y en las obras

¹⁷ MVL1, *Historia secreta de una novela*, 1971, p. 38.

¹⁸ Deliberadamente no incluyo en esta enumeración otros estudios literarios de MVL1 como *La utopía arcaica: José María Arguedas y las ficciones del indigenismo* (México: FCE, 1996); *La tentación de lo imposible* (Madrid: Alfaguara, 2004), sobre Victor Hugo y *Los miserables*, y *El viaje a la ficción: El mundo de Juan Carlos Onetti* (Madrid: Alfaguara, 2008), porque los considero más centrados en analizar obras particulares que en formular teorías generales.

¹⁹ “(1) El escritor se sirve sin escrúpulos de toda la realidad; (2) La ambición totalizadora y (3) La idea de que la novela debe mostrar, no juzgar”. Ver MVL1, *La orgía perpetua...*, p. 103.

del segundo descubrió una humanidad infecta semejante a la peruana²⁰, además de unas técnicas narrativas que fraguaron su “escritura consciente”²¹. De hecho, en opinión de Efraín Kristal, gracias al magisterio de Faulkner, Flaubert, Conrad, Bataille y Camus, Mario Vargas Llosa encontró la poética que ha aplicado, tanto para escribir sus propias novelas²² como para analizar la obras de otros autores²³.

²⁰ “No es raro que, a la vez que en los medios cultos de su país una íntima resistencia alejaba a los lectores de Faulkner, la obra de éste fuera inmediata y unánimemente celebrada en América Latina. La razón no era, solo, el hechizo de esas vidas turbulentas del condado de Yoknapatawpha, ni las proezas formales de unas ficciones construidas como nidos de avispas. Era que, en la turbulencia y complejidad del mundo “inventado” por Faulkner, los lectores latinoamericanos descubríamos, transfigurada, nuestra propia realidad, y aprendíamos que, como en *Bayard Sartoris* o en *Jenny du Prés*, el atraso y la periferia contienen, también, bellezas y virtudes que la llamada civilización mata. Escribía en inglés, pero era uno de los nuestros”, en MVLI, “Faulkner en Laberinto”, en *Contra viento y marea*, Tomo II, 1986, p. 302.

²¹ “Fue el primer escritor que estudié con papel y lápiz a la mano, tomando notas para no extraviarme en sus laberintos genealógicos y mudas de tiempo y de puntos de vista, y, también, tratando de desentrañar los secretos de la barroca construcción que era cada una de sus historias, el serpentino lenguaje, la dislocación de la cronología, el misterio y la profundidad y las inquietantes ambigüedades y sutilezas psicológicas que esa forma daba a sus historias”, en MVLI, *El pez en el agua*, 1993, p. 283.

²² “His definition of the modern novel expresses his own literary aspirations. He likes to fuse autobiographical, political, historical, and literary sources as he develops a self-contained literary world. His attitude toward originality in literature is well summarized in his statement —inspired perhaps by Hemingway— that the modern novelist engaged in ‘a systematic plundering of everything within reach of his sensibility’. Part of the process of pillaging includes the appropriation of themes characters and methods from other literary works” (“Su definición de la novela moderna expresa sus propias aspiraciones literarias. A él le gusta fusionar fuentes autobiográficas, políticas, históricas y literarias mientras va construyendo un mundo literario autocontenido. Su actitud respecto a la originalidad en la literatura se resume muy bien en su afirmación —inspirada tal vez por Hemingway— de que el novelista moderno ‘está abocado al saqueo sistemático de todo lo que está al alcance de su sensibilidad’. Parte del proceso de pillaje incluye apropiarse de temas, personajes y métodos de otras obras literarias”), Efraín Kristal, *Temptation of the World: The novels of Mario Vargas Llosa*, 1998, p. 28.

²³ Echo de menos que nadie haya analizado la obra de Vargas Llosa con los mismos criterios que el novelista peruano empleó para estudiar a Flaubert o García Márquez, pues para el caso del colombiano rastreó las improntas e influencias de Faulkner, Hemingway, Sófocles, Virginia Woolf, Borges, Rabelais, Daniel Defoe, las novelas de caballerías y *Las mil y una noches*. El único trabajo que conozco es el modélico de Efraín Kristal, *Temptation of the World...*, 1998.

Así, la orgía desatada en las primeras novelas de Vargas Llosa no sería otra cosa que la transformación de sus “demonios” en “temas”, donde me gustaría definir al menos cuatro “temas” recurrentes y omnipresentes:

1. La vida militar: El metabolismo cuartelario —en sus versiones más siniestras y ridículas— nació en *La ciudad y los perros* (1963), pero forma parte de la realidad de otras novelas como *La casa verde* (1966), *Conversación en La Catedral* (1969), *Pantaleón y las visitadoras* (1973), *¿Quién mató a Palomino Molero?* (1986), *Lituma en los Andes* (1993) y *La fiesta del Chivo* (2000).

2. La vida prostibularia: Las putas, los burdeles y el abuso sexual como expresión de la ausencia de libertad alcanzan su versión más depurada en *La casa verde*, pero otras obras de Vargas Llosa también están impregnadas de una sexualidad canalla y pecaminosa, como *La ciudad y los perros*, *Los cachorros* (1967), *Conversación en La Catedral*, *Pantaleón y las visitadoras*, *La guerra del fin del mundo* (1981), *Historia de Mayta* (1984), *¿Quién mató a Palomino Molero?*, *Elogio de la madrastra* (1988), *La fiesta del Chivo*, *El Paraíso en la otra esquina* (2003) y *Travesuras de la niña mala* (2006)²⁴.

3. La vida selvática: El impacto de la selva amazónica en las novelas de Vargas Llosa es tan rotundo, que desde su primera aparición en *La casa verde* ha reaparecido tanto en novelas ambientadas en la selva peruana —*Pantaleón y las visitadoras* y *El hablador* (1987)— como en novelas que transcurren en otros entornos tropicales como *La guerra del fin del mundo* y *El Paraíso en la otra esquina*. La síntesis de ambos territorios selváticos se ha hecho carne novelesca en *El sueño del celta* (2010).

4. La vida fanática: El fanatismo siempre ha fascinado a Vargas Llosa, quien desde sus primeras novelas fraguó personajes delirantes, obsesionados, minuciosos e intransigentes, como a su modo lo eran el teniente Gamboa de *La ciudad y los perros* y el padre García de *La casa verde*. Desde entonces nunca han faltado los fanáticos en la obra de Vargas Llosa, a veces estafalarios como Pantaleón Pantoja en *Pantaleón y las visitadoras* y Pedro Camacho en *La tía Julia y el escribidor* (1977); cegados por la ideología como Galileo Gall en *La guerra del fin*

²⁴ Vargas Llosa reconoció su deuda con *L'education sentimentale* de Flaubert, pues las memorias prostibularias de Frédérique y Deslauriers le sirvieron para rescatar la memoria piurana de la casa verde (ver MVL1, *Historia secreta de una novela*, 1971, p. 59).

del mundo, Alejandro Mayta en *Historia de Mayta* y Flora Tristán en *El Paraíso en la otra esquina*; aculturados como Mascarita en *El hablador* y Paul Gauguin en *El Paraíso en la otra esquina*; trasnochados de religión como el Hermano Francisco en *Pantaleón y las visitadoras* y el Consejero en *La guerra del fin del mundo*, o hedonistas abnegados como Rigoberto en *Los cuadernos de don Rigoberto* (1997) y Ricardo Somocurcio en *Travesuras de la niña mala*²⁵.

No obstante, como los “temas” no son suficientes para sostener por sí solos una ficción, tanto en *La casa verde* como en *La ciudad y los perros* Vargas Llosa trabajó para perfeccionar una estructura narrativa propia, que definió y dilucidó a través de sus ensayos acerca de otros autores:

Llamo “estructura narrativa” al orden de revelación de los datos de la historia, a la disposición de los distintos elementos que componen el cuerpo del relato. Hay cuatro grandes principios estratégicos de organización de la materia narrativa que abrazan la infinita variedad de técnicas y procedimientos novelísticos: los *vasos comunicantes*, la *caja china*, la *muda* o *salto cualitativo* y el *dato escondido*. Son meras direcciones, esquemas generales que cada autor utiliza de acuerdo a sus propias necesidades, introduciendo variantes y combinaciones, y por ello estos métodos de ordenación de los datos de la ficción adoptan en cada novela características particulares. Pero, de hecho, contra lo que se suele afirmar, la estructura de la novela ha conservado a lo largo de su evolución histórica una sorprendente continuidad, una fidelidad tenaz a estos principios estratégicos. Las revoluciones formales de la novela han sido siempre el descubrimiento de uno o varios usos, inéditos hasta entonces, de estos cuatro sistemas rectores de ordenación de la materia narrativa²⁶.

Estoy persuadido de que las teorías e intuiciones literarias que Vargas Llosa desarrolló desde sus primeros ensayos críticos provienen en

²⁵ En su estudio sobre *Los miserables* de Victor Hugo, Vargas Llosa dedicó un capítulo a los “Monstruos quisquillosos” en general y a los “Fanáticos” en particular, aunque ya desde el prólogo afirmó que *Los miserables* contenía “un universo de flamígeros extremos en la desdicha, en el amor, en el coraje, en la alegría, en la vileza. La revolución, la santidad, el sacrificio, la cárcel, el crimen, hombres superhombres, vírgenes o putas, santas o perversas, una humanidad atenta al gesto, a la eufonía, a la metáfora”. Ver MVLI, *La tentación de lo imposible*, 2004, p. 15 y pp. 79-114.

²⁶ MVLI, *García Márquez: Historia de un deicidio*, p. 278.

realidad de los hallazgos narrativos que él mismo realizó durante la redacción de *La casa verde* y *La ciudad y los perros*, disolviendo memoria, lecturas, conocimientos y obsesiones dentro de la ficción. ¿Qué mejor manera de ponerlos a prueba que aplicárselos a escritores tan distintos entre sí como Martorell, Flaubert o García Márquez? Vargas Llosa todavía no ha escrito un estudio acerca de William Faulkner, pero eso no le impidió tener una premonición faulkneriana cuando leyó *Tirant lo Blanc*:

Al igual que la muda o salto cualitativo, el procedimiento de la caja china es utilizado [por Martorell] según un sistema de vasos comunicantes que integra todas las partes del episodio en una unidad vital. Las tensiones y emociones de los diversos planos se funden en una sola vivencia, y las variaciones temporales adoptan la apariencia de una continuidad sin ruptura, de una totalidad cronológica, gracias a ese sistema de distribución de la materia, gracias a esa cuidadosa planificación. La caja china es también uno de los procedimientos más usuales de la novela moderna, en la que el intermediario, el testigo, es personaje esencial: él establece la ambigüedad y la complejidad de lo narrado, él multiplica los puntos de vista, él matiza, profundiza y eleva a una dimensión subjetiva los actos que refiere una ficción. Para citar sólo un ejemplo mayor, conviene recordar que casi todas las historias de Faulkner no están contadas directamente al lector, sino que son historias que se van estructurando a través de historias que se cuentan entre ellos los personajes de la ficción.

Que en Martorell aparezca la ambición de escribir una novela total que caracterizará más tarde a los mejores narradores; que en su libro apunten técnicas que luego serán frecuentes en la novela, tendría un interés anecdótico, si esta ambición y estas técnicas no le hubieran servido [...] para escribir un libro de la grandeza de *Tirant lo Blanc*²⁷.

²⁷ MVL, *Carta de batalla por Tirant lo Blanc*, 1991, pp. 57-58. El original del texto de Vargas Llosa es de 1968 y es interesante apreciar cómo el novelista supo ser coherente con estas ideas veinte años después, cuando Raymond L. Williams quiso saber si los episodios piuranos de *La casa verde* provenían de su devoción por William Faulkner y Vargas Llosa respondió: “Pienso que viene de distintas fuentes. Una, las novelas de caballería. También el cine. En esas secciones utilizo deliberadamente un lenguaje épico. Quería que esa parte de *La casa verde* quedara distanciada del lector. Viene a él desde un intermediario, la ciudad” (ver la entrevista “Vargas Llosa visita a Faulkner”, 1987, en http://www.dooos.org/articulos/entrevistas/Vargas_Llosa.htm).

Si en la ficción funcionan las cajas chinas y los vasos comunicantes, ¿por qué no también en la crítica y los estudios literarios? Por eso el crítico literario Mario Vargas Llosa es tan original y omnisciente como el novelista Mario Vargas Llosa, porque sólo desde el placer orgiástico de la lectura y el conocimiento, Flaubert, Martorell, García Márquez, Onetti, Conrad, Victor Hugo, Bataille, Camus o Cervantes pueden estar cada uno en su caja (china) y Faulkner en la de todos.

La resaca

Han transcurrido casi cincuenta años desde la publicación de *La casa verde* y *La ciudad y los perros*, y no sólo siguen teniendo nuevos lectores en el Perú, sino en todo el mundo de habla hispana. ¿Qué tienen ambas novelas que nos continúan seduciendo a pesar del fin de la guerra fría, del fiasco de la revolución cubana y de la devaluación de la literatura comprometida?

Pienso que *La casa verde* y *La ciudad y los perros* son los cimientos de toda la obra vargasllosiana y al mismo tiempo su cifra, pues en ambas se encuentran las semillas que luego han germinado en obras posteriores como *Conversación en La Catedral*, *La guerra del fin del mundo*, *Historia de Mayta* y *La fiesta del Chivo*, por citar solamente las novelas que considero más memorables. En realidad, rechazo que la obra de Vargas Llosa se divida en una etapa “progresista” y por lo tanto mayor, junto a una época “conservadora” y más bien de tono menor. Si *La casa verde* y *La ciudad y los perros* continúan leyéndose, es porque ambas han ganado al liberarse de las adherencias y cochambres ideológicas con que fueron embadurnadas por la crítica de los años 60 y 70.

Gracias al flamante estatuto de aquellas primeras novelas, los nuevos lectores de Vargas Llosa pueden disfrutar de *Lituma en los Andes*, *La tía Julia y el escribidor* o *El hablador*, como estupendas digresiones de *La casa verde* y *La ciudad y los perros*, o bien advertir la recreación de sus “demonios” en *Los cachorros*, *Travesuras de la niña mala* y *El Paraíso en la otra esquina*. Y al mismo tiempo, los estudiosos de la obra del novelista peruano harían bien en advertir entre líneas los latidos de *El corazón de las tinieblas*, las desventuras de *Los miserables*, las penumbras de *Luz de agosto* y los amores ridículos de *Madame*

Bovary, porque la materia de las obsesiones literarias no es otra que las pasiones humanas, saliendo de una caja (china) y metiéndose en otra (también china).

Y porque las resacas de las orgías literarias tienen consecuencias permanentes.

REFERENCIAS

- Boland, Roy. *Mario Vargas Llosa: Oedipus and the Papa State*. Madrid: Editorial Vox, 1990.
- Kristal, Efraín. *Temptation of the World. The Novels of Mario Vargas Llosa*. Nashville: Vanderbilt University Press, 1998.
- Oviedo, José Miguel. *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad*. Barcelona: Seix Barral, 1982.
- Vargas Llosa, Mario. *La ciudad y los perros* [1963]. Barcelona: Seix Barral, tercera edición de bolsillo, 1985.
- . *Historia secreta de una novela*. Barcelona: Tusquets, 1971.
- . *García Márquez: Historia de un deicidio*. Barcelona: Seix Barral, 1971.
- . *Contra viento y marea*. Tomo II. Barcelona: Seix Barral, 1986.
- . “Vargas Llosa visita a Faulkner”, 1987. En http://www.dooos.org/articulos/entrevistas/Vargas_Llosa.htm.
- . *La verdad de las mentiras*. Barcelona: Seix Barral, 1990.
- . *Carta de batalla por Tirant lo Blanc*. Barcelona: Seix Barral, 1991.
- . *El pez en el agua*. Barcelona: Seix Barral, 1993.
- . *La utopía arcaica: José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. México: FCE, 1996.
- . *La tentación de lo imposible*. Madrid: Alfaguara, 2004.
- . *El viaje a la ficción: El mundo de Juan Carlos Onetti*. Madrid: Alfaguara, 2008.
- . *La orgía perpetua: Flaubert y Madame Bovary* [1975]. Madrid: Alfaguara, 2006. □

VARGAS LLOSA COMO CRÍTICO LITERARIO

THE ROAD TO MACONDO

Christopher Domínguez Michael

En estas páginas se comentan dos piezas insignes de la crítica literaria de Mario Vargas Llosa. La que dedicó a Gabriel García Márquez (*Historia de un deicidio*) y aquella sobre Gustave Flaubert (*La orgía perpetua*). A juicio de Christopher Domínguez Michael, la primera representa uno de los grandes tributos de amistad literaria que un escritor le ha ofrecido a un contemporáneo, y la segunda, un ejemplo de lo que es la verdadera enseñanza de la literatura.

CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ MICHAEL (ciudad de México, 1962). Historiador, ensayista y crítico literario. Investigador asociado de El Colegio de México. Es miembro del consejo editorial de *Letras Libres* y columnista cultural del periódico *Reforma* de la ciudad de México. Autor de *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX* (1989 y 1991), *La utopía de la hospitalidad* (1993), *La literatura mexicana del siglo XX* (con José Luis Martínez, 1995), *Tiros en el concierto: Literatura mexicana del siglo V* (Premio Rousset Banda, 1997), *Servidumbre y grandeza de la vida literaria* (1998), *Toda suerte de libros paganos* (2001), *Diccionario crítico de la literatura mexicana, 1955-2005* (2007), *La sabiduría sin promesa: Vidas y letras del siglo XX* (Premio del Círculo de Críticos de Chile, 2009), *El XIX en el XXI* (2010) y *Para entender a Borges* (2010). Ha antologado en dos ocasiones la obra de José Vasconcelos: *Obra selecta* (Ayacucho, Caracas, 1992) y *Los retornos de Ulises* (2010). En 1997 publicó la novela *William Pescador* y en 2004 recibió el Premio Xavier Villaurrutia por *Vida de fray Servando*, biografía histórica. Chdominguez@letraslibres.com.

La publicación, en curso, de las *Obras completas* de Mario Vargas Llosa, permite la relectura de *García Márquez: Historia de un deicidio* (1971), libro que nunca se había vuelto a imprimir y que algunos atesorábamos como si fuera uno de los incunables del librero catalán de Macondo. Al releerlo me he encontrado con antiguas imágenes, como aquella en que Vargas Llosa describe la clausura que permitió la escritura de *Cien años de soledad* (1967). De un apartado de su casa de San Ángel salía García Márquez a saludar, al anochecer, a su familia un tanto desamparada y a los pocos amigos que tenían derecho de picaporte. Ese exilio en el país de la escritura era otro de los episodios propios de la epopeya mundana y simbólica de aquella literatura latinoamericana que entonces se festejaba a sí misma con una liberadora impudicia: junto al encierro marsupial de García Márquez aparecía el enigmático silencio de Juan Rulfo, la profética ceguera de Borges, la erre de Julio Cortázar leyendo Rayuela en un LP, un Octavio Paz caminando descalzo por el camino de Galta, la omnisciente y omnipresente popularidad de Carlos Fuentes o la muerte del poeta Neruda tras el incendio del Palacio de la Moneda.

El anecdotario ha probado ser una verdadera mitología capaz de sobrevivir casi incólume al desgaste de los libros, condenados a la crítica, y al crepúsculo de los semidioses, sujetos al escepticismo y a la incredulidad de los mortales. En el caso de García Márquez y de Vargas Llosa, ambos han confirmado su imperio apocalíptico sobre la narrativa de la lengua con una procesión de novelas que dialogan entre sí: *El otoño del patriarca* (1975) y *La guerra del fin del mundo* (1981), *El general en su laberinto* (1989) y *La fiesta del Chivo* (2000), *El amor en los tiempos del cólera* (1985) y *La tía Julia y el escribidor* (1977). Al catálogo se suman sus graves diferencias políticas, que no sólo han sido ideológicas sino de temperamento moral y ante las cuales sólo el extremo afecto puede arriesgar la neutralidad. Vidas en paralelo, las de García Márquez y Vargas Llosa han concentrado tanta carga atmosférica que es difícil no concederle a *Historia de un deicidio* un estatuto similar y un prestigio semejante a aquella larga y entusiasta reseña, a menudo equívoca, que hizo Balzac de *La cartuja de Parma* de Stendhal.

Es sorprendente —como lo dice Joaquín Marco en el prólogo— la disidencia de *Historia de un deicidio* frente a la dictadura teórica del campus sobre la literatura, enjuiciada entonces por el estructuralis-

mo en todas sus formas de mutación, los mil y un marxismos verdaderos, el psicoanálisis aplicado y las todopoderosas lingüísticas. Rodeado de asesinos del autor y de gramáticos prestísimos a fiscalizar nuevas ciencias, Vargas Llosa se adiestró, con *Historia de un deicidio*, en el nado a contracorriente que terminaría por convertirlo, en nuestros días, en el liberal que habla español.

Historia de un deicidio desencadenó, en 1972, un caudal de rayos y centellas, como aquel penoso regaño de Ángel Rama en la revista *Marcha*, donde el infortunado crítico se escandalizaba ante el idealismo, el individualismo y el revisionismo de Vargas Llosa, entre otras pestes y calamidades que caerían sobre América Latina de propalarse su mal ejemplo. El joven novelista le respondió a Rama con una paciencia que resalta tanto por la mendacidad de las dos o tres tonterías lukacsianas aducidas por el crítico uruguayo como por las dificultades del propio Vargas Llosa para administrar las culpas que iban emanando del marxismo concebido como la filosofía insuperable de nuestro tiempo, según Sartre.

Y es que Vargas Llosa puso a prueba, a propósito de García Márquez, su decreciente devoción por Sartre, discutiendo la libertad del narrador o su esclavitud, en un análisis que presenta a *Cien años de soledad* como la obra del rebelde de Albert Camus reducido a su primera potencia o como el capricho de un Satán miltoniano, “el suplantador de Dios” que, nada menos, “recupera su libertad y puede ejercerla sin límites”. Ese ser superior alcanza su libertad en el reino de la “realidad ficticia”, una totalidad en expansión que va remplazando a la otra realidad, “la realidad real”. Resumiendo por fuerza la variedad de la argumentación crítica de Vargas Llosa, *Cien años de soledad* acaba por ser la soñada “novela total”, una utopía manifiesta que combina y concentra las tres principales experiencias literarias —la biográfica, la histórica y la social— a las que un escritor puede estar expuesto y que el crítico llama, un poco melodramáticamente, sus “demonios”.

La facilidad didáctica de Vargas Llosa es, a la vez, su gran virtud y su principal limitación. *Historia de un deicidio* (que fue en principio una tesis doctoral y materia de distintos seminarios) sigue siendo muy útil para aquel que desee introducirse en el laboratorio de la imaginación novelesca. Pero el ensayo exhibe un aparato conceptual un tanto ingenuo y en extremo tautológico, donde conceptos como “realidad real” y “realidad ficticia” son herramientas escolares que en *Cartas a*

un joven novelista (1997) —que cierra este tomo de las *Obras completas*¹— alcanzan una depuración, en el sentido estricto de la palabra, pedagógica.

La principal teoría del libro, que postula al novelista como “suplantador de Dios”, es una generalidad. Más hipótesis que teoría, es verdadera pero trivial. No dudo que García Márquez sea ese suplantador de Dios ni que *Cien años de soledad* se cuente entre los mundos más herméticos y mejor poblados de la literatura universal, pero no veo por qué la suplantación divina sea, como lo sugiere ambiguamente Vargas Llosa, propia de García Márquez, pues, en mi opinión, vale lo mismo para Faulkner o Balzac o Flaubert o Tolstoi o Georges Perec. La mayoría de los novelistas son suplantadores de Dios, o “inventores de realidad” como los llamó Jaime Torres Bodet (a quien no es de muy buen tono citar) antes que José Miguel Oviedo titulase *La invención de la realidad* (1970) su libro sobre el propio Vargas Llosa. Yoknapatawpa, el París del tío Goriot, el pueblito de Emma Bovary o el edificio que protagoniza *La vida, instrucciones de uso*, son todas “realidades ficticias”. Me ocurre con Vargas Llosa lo que a Harold Bloom con Bajtín y su teoría dialógica diseñada para Dostoievski: la pertinencia de la tesis no alcanza para aceptarla como propiedad de un solo autor.

Me gusta, en *Historia de un deicidio*, su empatía con *The Road to Xanadu: A Study in the Ways of Imagination* (1927) de John Livingston Lowes, el tratado sobre Coleridge que es uno de los libros de crítica más hermosos que se han escrito y que Vargas Llosa cita a propósito de la irrelevancia de la angustia de las influencias, lo cual abre otro tema. También resultaría muy fecundo investigar la noción de lo imaginario en *Historia de un deicidio* para rastrear de qué manera el escritor peruano se alejó de Sartre, filósofo bien dispuesto a inventariar los mecanismos de la imaginación.

La descripción y el censo que del universo macondiano se verifica en *Historia de un deicidio* es exhaustiva, lo mismo que algunas averiguaciones que Vargas Llosa dejó firmemente establecidas. Menciono un par: el uso genial que García Márquez hace de la exageración, capaz por sí sola de aumentar las propiedades del objeto hasta el límite de lo irreal. O la explicación de la accesibilidad de su universo, que es lo que lo hace total, como ocurre en Cervantes, en Kafka, en Dickens. En

¹ Mario Vargas Llosa, *Obras completas*, VI. *Ensayos literarios*, I, 2005.

otros pasajes de la *Historia de un deicidio* el crítico sale airoso de las situaciones incómodas en que su clásico lo coloca, como la imprudente (o políticamente incorrecta) declaración en que García Márquez dice que lee mucho a Borges pero que no le gusta ni le interesa, lo cual uno pensaría que Vargas Llosa supone falso al pasar al estudio de las mutaciones del narrador en *Cien años de soledad*. Mediante la estratagema de Melquíades como autor de los pergaminos, el narrador omnisciente, ubicuo, exterior e invisible, la novela se emparenta con Borges, que confesó haberla leído.

Desde *Historia de un deicidio* había quedado proyectado el puente mediante que une a García Márquez, su contemporáneo capital con Gustave Flaubert, su guía decimonónico, de la misma forma en que ambos remiten a la *Carta de batalla por Tirant lo Blanc* (1969-1991), el ensayo de Vargas Llosa sobre la gran novela valenciana de caballería. Con Sartre, el maestro moderno (o el padre a liquidar) se completaría la trinidad en las afinidades electivas de Vargas Llosa y aunque es una asociación perezosa, puede decirse que *Historia de un deicidio* equivale al Saint Genet, comediante y mártir como *La orgía perpetua: Flaubert y "Madame Bovary"* (1975) es la respuesta del peruano al elefantiásico y vilipendiado mamotreto que el existencialista le dedicó a Flaubert.

La orgía perpetua ofrece, a su vez, una imagen introductoria que convirtió a Vargas Llosa, ante mis ojos, en otro de los personajes legendarios de la literatura latinoamericana. Me refiero al par de soberbias páginas en que se presenta de joven estudiante desvelándose en París hasta terminar de leer *Madame Bovary*, empresa que repetirá, haciendo hincapié en el suicidio de Emma, cada vez que la infelicidad le exija una amarga pócima curativa. "Emma se mataba para que yo viviera", dice Vargas Llosa al emprender la visita fetichista y libérrima que hace al mundo que habitan el viejo novelista y la eternamente desdichada y heroica Madame Bovary.

En *La orgía perpetua*, Vargas Llosa afina sus virtudes didácticas renunciando a la hinchazón un tanto sartreana que aquejaba a la *Historia de un deicidio*, pues escribir sobre un novelista del siglo XIX siempre será menos arriesgado que hacerlo sobre un colega, un amigo y un rival. No por ello Vargas Llosa es menos severo con la moda flaubertiana entonces en boga, la escuela que hizo fortuna con aquella mala lectura de Nathalie Sarraute, quien citando sesgadamente a Flaubert dijo que *Madame Bovary* no se trataba de nada, que era sólo lenguaje. Var-

gas Llosa, sin duda, reconoce el derecho, el suyo, el de madame Sarraute o de cualquier otro lector de buscar lo deseado y encontrarlo en las páginas de una novela. Para Vargas Llosa, empero, *Madame Bovary* es una novela de aventuras cuyo escenario principal es la subjetividad de Emma. Y lo que Flaubert no puede describir con minucia materialista, como el célebre recorrido de la heroína y León, en fiacre y por Rouen, es una de las cortesías de lo imaginario.

No soy el primero en advertir, dado que él no lo explicita, que Vargas Llosa escribió *La orgía perpetua* recurriendo al método de Sainte-Beuve, tal cual éste lo resumió en los últimos años de su vida, proponiendo un interrogatorio en que algunas preguntas bien hechas van revelando lo que al gran crítico (y a Vargas Llosa) les interesa más vivamente: no la novela como una realidad aislada, autosuficiente, sino la manera en que un escritor crea un mundo en calidad de suplantador de Dios, si es que es necesario llamarlo así². Esto no quiere decir que en *La orgía perpetua* se recurra al método de Sainte-Beuve tal cual lo caricaturizó Proust, pues Vargas Llosa ofrece una obra crítica tan contenida y completa que al tiempo que recoge (en su primera parte) el arte del retrato literario propio del siglo XIX, estudia (como correlato) la textura del lenguaje y la potencia de la imagen en *Madame Bovary*. *La orgía perpetua* es —se me ocurre que junto a las *Lecciones de literatura rusa* de Nabokov— un ejemplo de lo que es la verdadera enseñanza de la literatura.

Si *Historia de un deicidio* es uno de los grandes tributos de amistad crítica que un escritor le ha ofrecido a un contemporáneo, *La utopía arcaica: José María Arguedas y el indigenismo* (1996) es la respuesta más íntima y contundente que un escritor latinoamericano ha logrado darle a ese demonio tan familiar entre nosotros, la prehistórica identidad que se le atribuye, en México pero con mucho mayor ímpetu en el Perú, a la identidad indígena como baremo de la nacionalidad. No me queda espacio para ocuparme del ensayo sobre Arguedas, quedándome como disculpa que ya me referí a él, junto al examen de Victor Hugo que también formará parte de las *Obras completas* de Vargas Llosa, no hace mucho tiempo³. Pero diré que poniendo frente a frente a García

² Véase Belén S. Castañeda, “Mario Vargas Llosa: El novelista como crítico”, 1990, pp. 347-359.

³ Christopher Domínguez Michael, “Secretos de una vieja celebridad”, 2005.

Márquez y a Arguedas, dos escritores que han sido para él una presencia tan viva y problemática, Vargas Llosa ha probado lo cara que le es la amistad intelectual como alimento de la literatura.

Debo decir que *Historia de un deicidio*, de Vargas Llosa, fue el primer libro de crítica literaria que leí. Era yo adolescente y al espectáculo fabuloso ofrecido por *Cien años de soledad* le siguió, por ventura, el descubrimiento de ese tratado que ofrecía las claves para descifrar la novela. Aquella doble experiencia, muy en el espíritu de la época (mediados de la década de los años setenta en la ciudad de México) fue tan decisiva que me predispuso para convertirme, más tarde, en crítico literario. Recuerdo lo misterioso que me pareció que una novela, un libro, pudiera armarse a través de “cajas chinas”, concepto que sólo hasta hace unos días, mientras preparaba estas páginas, salió del depósito de mi imaginación y resultó ser la bonita manera en que Vargas Llosa se refiere, palabras más, palabras menos, a la intertextualidad. Ese paquete (*Cien años de soledad* y *García Márquez: Historia de un deicidio*) ofrecía una comunidad armoniosa y legítima entre la novela y su lectura, una intimidad entre el arte y la crítica que fue, a la vez, un espejismo y un oasis.

REFERENCIAS

- Castañeda, Belén S. “Mario Vargas Llosa: El novelista como crítico”. *Hispanic Review*, 58, 3, verano de 1990.
- Domínguez Michael, Christopher. “Secretos de una vieja celebridad”. *Letras Libres*, 74, febrero de 2005.
- Vargas Llosa, Mario. *Obras completas, VI. Ensayos literarios*, I. Prólogo de Joaquín Marco y edición del autor. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores, 2005. □

UN MANIFIESTO NARRATIVO

Antonio Muñoz Molina

En este ensayo sobre los escritores como lectores, o sobre el aprendizaje del oficio de escritor mediante la lectura, Antonio Muñoz Molina se refiere a los importantes descubrimientos a los que lo llevó tempranamente su lectura de *La orgía perpetua*, de Mario Vargas Llosa. Advierte que probablemente ningún otro novelista ha hecho de tal manera pública su lectura de otros novelistas, ya sea estudiándolos, escribiendo sobre ellos o explicándolos en universidades, como Mario Vargas Llosa, quien, de este modo, en los últimos cuarenta años ha ejercido una formidable pedagogía de la novela en la doble vertiente que a él mismo más le importa: la novela como testimonio del mundo; la novela como forma perfecta, cerrada, orgánica, total.

ANTONIO MUÑOZ MOLINA (Jaén, España, 1956). Escritor y desde 1996 académico de número de la Real Academia Española. Estudió historia del arte en la Universidad de Granada y periodismo en Madrid. Dirigió el Instituto Cervantes en Nueva York hasta mediados de 2006. Autor de las novelas *Beatus ille* (1986), *El invierno en Lisboa* (Premio Nacional de Narrativa y Premio de la Crítica en 1987), *Beltenebros* (1989), *El jinete polaco* (Premio Planeta en 1991 y Premio Nacional de Narrativa en 1992). *Los misterios de Madrid* (1992, publicada inicialmente como serial a capítulos en el diario *El País*). En el otoño de 2009 se publica su novela *La noche de los tiempos* (Seix Barral), que recrea el hundimiento de la Segunda República y el inicio de la guerra civil española. Actualmente vive en Madrid y Nueva York. Amunozmolina@gmail.com.

1

No hay lector de novelas menos desinteresado que un novelista. Y por muy hondamente que un novelista escriba sobre otro estará escribiendo sobre sí mismo. Escribir versos puede hacerlo casi cualquiera que haya escuchado algunas canciones, aunque no haya leído mucha poesía. La poesía, tan cercana a la canción, es un arte que favorece el espontaneísmo, casi siempre con resultados catastróficos. Pero nadie se pone a escribir espontáneamente novelas: uno solo empieza a imaginar la posibilidad de intentarlo cuando ya ha leído muchas novelas, cuando se ha empapado de un género que por su propia naturaleza exige prolongadas inmersiones. En las novelas se vive. Se vive durante unas horas en el interior de una novela corta, durante días o semanas en otra más extensa, durante meses en los ciclos novelescos mayores, *À la recherche*, *La montaña mágica*, los *Episodios nacionales*, *La comedia humana*. Una novela es una forma de vivir. Puede ser tan hospitalaria y protectora como una casa o una habitación y tan ilimitada como un país, como un continente. Puede que en la poesía exista eso que llamó Harold Bloom la ansiedad de la influencia: de lo que estoy seguro es de que en la novela abunda más el entusiasmo de la gratitud. Un novelista sabe que si ha llegado a serlo es gracias al ejemplo de otros novelistas. Un novelista solo aprende su oficio leyendo muchas novelas. Pero entre todas ellas hay siempre alguna sin la cual su vocación nunca habría existido; entre todos los novelistas hay uno que le hizo desear serlo.

2

Jules Verne fue el primer novelista del que yo tuve conciencia; el que me hizo descubrir que las novelas no existían de la misma manera primordial que los animales o los árboles, sino que habían sido inventadas y escritas por alguien. Leyendo a Verne decidí que yo también quería escribir novelas, con la misma determinación insensata con que don Quijote decidió que quería ser caballero andante, aunque con consecuencias menos desastrosas. Unos diez años después, cuando tenía veinte o veintiuno y llevaba muchas novelas leídas, hice otro descubrimiento: que las novelas no se escribían impremeditadamente, en raptos de inspiración o de capricho; que escribirlas era un trabajo marcado por la disciplina y el esfuerzo, quizás también por el sufrimiento. Eso lo

descubrí leyendo *La orgía perpetua*. En sus páginas Mario Vargas Llosa contaba que él se hizo novelista leyendo *Madame Bovary*. A mí me sucedió eso leyendo este libro de Vargas Llosa sobre Flaubert y *Madame Bovary*. Jules Verne había sido el modelo de escritor de mi primera adolescencia: Flaubert, visto a través de Vargas Llosa, fue el modelo de mi juventud, el ejemplo que quise seguir cuando por fin emprendí la escritura de una novela.

3

Un novelista no lee con tranquilidad a otro novelista, y rara vez lo leerá con verdadera objetividad, especialmente si es contemporáneo suyo. Un novelista lee a otro para saquearlo. Tiene un instinto animal para saber lo que podrá aprovecharle y dejar de lado lo que no le nutre, como un ladrón que asalta una casa y aunque lo desordena todo solo se lleva las pocas cosas que le parecen de valor. Hay novelistas que lo que aprenden de otros lo aprenden de soslayo: mezquinamente no quieren dejar huellas de admiración, porque admirar implica reconocer en otro una grandeza que uno mismo no posee. Todo novelista es un lector de novelas, pero son muy pocos los que tienen el valor o la generosidad de admirar abiertamente, de hacer pública su lectura. Philip Roth lo hizo en *Reading Myself and Others*, en *Talking Shop*. Lo ha hecho también J. M. Coetzee. En nuestro idioma ningún novelista ha puesto tanto empeño en hacer pública su lectura de otros novelistas como Mario Vargas Llosa. Leyendo novelas con ahínco desde que era casi niño encontró su destino de novelista. Estudiándolas, sumergiéndose en ellas, escribiendo sobre ellas, explicándolas en las universidades, Mario Vargas Llosa ha ejercido desde hace más de cuarenta años un proselitismo formidable de la literatura, una pedagogía de la novela en la doble vertiente que a él mismo le importa tanto, le importa más: la novela como testimonio del mundo; la novela como forma perfecta, cerrada, orgánica, total. Alguien debería hacer la cuenta de todas las novelas sobre las que Vargas Llosa ha escrito, ha llamado la atención, de las que ha prologado, de las que ha vindicado. En ese aspecto su ambición generosa de lector solo se puede comparar en nuestro idioma a la de Octavio Paz. Qué otro novelista joven le dedicaría a otro de su misma generación un libro entero como el que él dedicó a Gabriel García Márquez.

4

Pero Vargas Llosa, lector generoso, no es un lector desinteresado. Nadie que escriba novelas se puede permitir ese lujo. Hay demasiado que aprender siempre, demasiado territorio que cubrir, demasiada distancia entre los logros de casi cualquiera y la estatura de los grandes modelos con los que fatalmente seremos medidos. Cada gran novela es un mundo completo y hay tantas de ellas que su abundancia se parece a la posibilidad estadística de los mundos habitados en el universo. Un ensayo de Mario Vargas Llosa sobre otro novelista tiene siempre algo de manifiesto y declaración de principios. Que uno esté o no de acuerdo en sus juicios importa mucho menos que el ejemplo de la devoción con que él se consagra a escribir sobre otros. En las primeras páginas de *La orgía perpetua* se describe a sí mismo como un lector fanático, encerrado en una habitación de hotel con *Madame Bovary*, recién llegado a París y sin salir a la calle para aprovechar mejor el tiempo, para entregarse con una pasión del todo sensual a la lectura, al encuentro con esa mujer fantasmal y carnal que lo hechiza como Dulcinea del Toboso a don Quijote. Regresar a ese comienzo ahora, tantos años después de su primera publicación, de mi primera lectura, es acordarme de mí mismo en habitaciones semejantes, en habitaciones alquiladas tan escasas de comodidades como llenas de libros. Vargas Llosa no solo le enseñaba a uno cosas sobre las novelas, sobre la vida de Flaubert: también lo inducía a una determinada forma de lectura, a una especie de monacato alucinado en el que las palabras escritas y los personajes inventados tenían más consistencia que la borrosa realidad. Antes de leer *Madame Bovary* yo había leído varias veces *La orgía perpetua*, en aquella inolvidable edición de Seix-Barral, que era la editorial que a uno más le gustaba precisamente porque en ella estaban las novelas de Vargas Llosa. Antes de *La orgía perpetua* yo había leído ya *La ciudad y los perros*, *La casa verde*, *Conversación en La Catedral*. Gracias a eso comprendí en seguida que Vargas Llosa, escribiendo sobre *Madame Bovary*, estaba escribiendo sobre su propia poética como novelista, reivindicando un cierto modelo de novela y, sobre todo, un cierto modelo de escritor. Cualquier idea que uno hubiera alimentado sobre el genio inconsciente, sobre los arrebatos caprichosos de la imaginación, sobre la mala vida y el desorden como acicates naturales de la literatura, quedaba cancelada. No

había que ser Julio Verne, ni Arthur Rimbaud, ni Jim Morrison, ni Jimi Hendrix, visionarios consumidos por el fuego mismo de su desmesura. Había que ser Gustave Flaubert.

5

No resultaba menos inalcanzable ser Mario Vargas Llosa. En 1975, cuando se publicó *La orgía perpetua*, Vargas Llosa no había cumplido ni cuarenta años y ya tenía tras de sí una secuencia de novelas fulgurantes, en un crescendo de fecundidad inventiva en el que quedaban como codas nada menos que *Pantaleón y las visitadoras* y *La tía Julia y el escribidor*. Nada menos. Escribir *La orgía perpetua* era una forma de hacer balance y de tomar aliento. Supongo que el impulso primero, como ocurre tantas veces, sería accidental, la solicitud de un prólogo para la nueva traducción de *Madame Bovary* que había hecho Miguel Salabert por encargo de Alianza. El Vargas Llosa de mediados de los setenta se tomaba una pausa después de más de una década de escritura infatigable en la que había pasado del anonimato a la cima de la novela latinoamericana y miraba atrás para encontrarse con el hombre joven que había sido más de veinte años atrás, el artista cachorro, el aprendiz de escritor, el recién llegado a Europa, el periférico que tiene la insolencia y el coraje de reclamar como suyo lo más canónico de la tradición de la metrópoli. En los años cincuenta, en París, leyendo *Madame Bovary* en una mezquina habitación de hotel para extranjeros insolventes, Vargas Llosa no solo estaba queriendo aprender el oficio de escribir novelas. Estaba también atreviéndose a usurpar lo que de acuerdo con los cánones no le pertenecía, la gloria de la novela europea y de la novela francesa; estaba negándose al destino melancólico de novelista colonial, de escritor confinado en el pintoresquismo de lo vernáculo peruano o latinoamericano. Borges había actuado con la misma desenvoltura al apropiarse sin apuro desde Buenos Aires de la entera tradición intelectual y literaria europea, con una mezcla desconcertante de reverencia y de burla. Hacia los mismos años en que Mario Vargas Llosa viajaba por primera vez a Madrid y a París, V. S. Naipaul abandonaba su isla de Trinidad para instalarse en Oxford con una beca, y Derek Walcott se marchaba de su mínima Santa Lucía caribeña para reclamar como suya la Itaca de Homero y toda la tradición más bien postergada de la

gran poesía narrativa europea. A los hijos fugitivos de la periferia les corresponde la tarea paradójica de devolver la vida a las tradiciones demasiado solemnes de las culturas centrales: Borges nos devolvió a los españoles la gran fantasía literaria del Quijote, sepultada en nuestro país bajo capas de escombros de misticismo nacional; en la anémica literatura inglesa de los años cincuenta V. S. Naipaul recobró con *A House for Mr. Biswas* el gran caudal cómico y realista de Dickens; en su cuarto de meteco en París, en los años letárgicos del *nouveau roman* y del intelectualismo terminal francés, Mario Vargas Llosa erigió el ejemplo de *Madame Bovary*. Parecía que la novela se había quedado exhausta y que después de más de un siglo ya no le quedaba nada que contar y de pronto aquellos sudamericanos demostraban que el mundo estaba lleno de historias, que la vida contemporánea podía ser tan materia de la literatura como las provincias burguesas de mediados del XIX. Flaubert, en *Madame Bovary*, había hecho una novela con los materiales más vulgares de la realidad, con el melodrama de una señora cursi que lee novelas sentimentales y no quiere a su marido y se enamora de un par de sinvergüenzas. Y a partir de una historia así había construido un mecanismo perfecto, una forma tan pura, tan autosuficiente, tan hecha de estilo, armonía, ritmo, como un poema. La novela, la antigua máquina de contar, de pronto era más poderosa, más abarcadora que nunca.

6

Es raro volver, al cabo de los años, a un libro que a uno le ha importado mucho; que sigue estando tan presente en su conciencia que no siente la necesidad de leerlo de nuevo. A mí me ocurre eso con *El Aleph*, con *El Astillero*, con *Heart of Darkness*, con *La orgía perpetua*. La memoria es un editor tramposo: suprime, corrige, añade, transforma. Leí de nuevo hace poco dos de los cuentos que más me han impresionado en mi vida, *The Tell-Tale Heart* de Poe y *The Swimmer*, de John Cheever, y de los dos me sorprendió que eran mucho más cortos de lo que yo recordaba, mucho más despojados y más sintéticos. La memoria les había agregado duraciones y detalles. Vuelvo a *La orgía perpetua* para escribir estos apuntes y compruebo que mi recuerdo era muy exacto: los fragmentos desmelenados de la *Correspondencia*, la obsesión maniaca de Flaubert por los detalles, el tormento de escribir

y escribir sentado en una silla, día tras día, año tras año, con una paciencia exasperada, no muy lejana de la locura. Así era como tenía que ser un escritor. Así se escribían las novelas, dejándose la vida en ellas, renunciando al mundo, esperando una recompensa que probablemente no llegaría, y que en cualquier caso nunca estaría a la altura de todo el trabajo y todo el sufrimiento concentrados en el libro. La orgía perpetua de escribir y leer era también un suplicio perpetuo. En construir la maquinaria meticulosa de una novela era preciso estar dispuesto a dejarse la vida. Cada frase, cada página, cada capítulo, era una lenta proeza. Un día entero podía dedicarse a completar una sola frase, una línea de diálogo. Era sin duda aterrador, pero también era heroico. La prueba de que esa disciplina constituía el único camino posible estaba en *Madame Bovary* y también en cada una de las novelas de Vargas Llosa que reverenciaba entonces cualquier aprendiz de novelista. Escribir no era una distracción, un capricho, una especie de aventura juvenil. Escribir era un empeño tan riguroso como ingresar en una orden monástica. Escribir era estar dispuesto a dejarse la vida. Qué miedo, qué tentación romántica. *Madame Bovary* era un manual para novelistas tan exigente como lo era todavía entonces, en aquella España del final de la dictadura, el Manifiesto Comunista. No era una lectura: era la sobria proposición de un compromiso en el que no había vuelta atrás.

7

También estaba muy claro lo que tenía que ser una novela: un mecanismo controlado al límite; una forma inflexible en la que no quedaba lugar para la improvisación o el desorden, una construcción impersonal que se basta a sí misma y se sostiene sobre sus propias reglas estructurales. Para un joven novelista esa exigencia de rigor es un aprendizaje valioso, porque actúa como correctivo de la autoindulgencia, del arrebató confesional, de la tentación narcisista, inevitable a esas edades. La tercera persona y el estilo indirecto libre aseguran el equilibrio justo entre distanciamiento e interioridad. La atención a la realidad material y al habla común son antídotos del amaneramiento en el estilo. Ningún logro llega por casualidad, o por milagro: todo es el resultado de un trabajo perpetuo, de una exigencia sin alivio. Para escribir una novela hay que estar dispuesto a pasar encerrado cuatro años y

siete meses, a perder la salud, a no tener familia ni lazos sentimentales profundos. No es que haya que aspirar a ser Flaubert: es que no hay más remedio que serlo.

8

Las cosas, claro, no son tan radicales, ni tan indudables. Una gran novela se puede escribir a lo largo de cinco años y también en el arrebato de unos pocos meses. Una forma demasiado inflexible puede ser tan rígida que no permita la respiración de la vida, su azar, su desorden. Y para escribir novelas no siempre es necesario, o ni siquiera conveniente, aislarse hurañamente del mundo. La novela y la vida se alimentan mutuamente, en un flujo y reflujo que tienen el ritmo de las tareas cotidianas. Y quizás será deseable un término medio entre el novelista ermitaño y el novelista estrella, o procónsul, o personaje público, o emisario de sí mismo, condenado al tedio pomposo de las ceremonias, los viajes, los discursos sobre vaguedades prestigiosas, la frecuentación de prebostes políticos sin ningún interés.

Queda, desde luego, una lección que estaba en *La orgía perpetua* y que no puede olvidarse nunca: escribir, leer, son actos solitarios que se alimentan de sí mismos y que tienen en ellos mismos su mejor recompensa. Tantos años después, cada vez que me pongo a escribir una novela o a leerla vuelvo a la habitación en la que me enseñaron a encerrarme Gustave Flaubert y Mario Vargas Llosa. Sigue durando la orgía perpetua de la literatura. □

**VARGAS LLOSA:
EL MAESTRO DE LOS ESCRITORES**

Santiago Gamboa

En este ensayo se discuten las distintas maneras en que la obra de Mario Vargas Llosa está presente en el tejido literario latinoamericano actual. Se sostiene que su influencia en las nuevas generaciones es palpable en muchos aspectos, estilísticos y temáticos, y esto por su peculiar modo de escritura, por la compleja arquitectura de sus ficciones, por la labor militante y pedagógica que despliega en sus ensayos, los cuales incluyen reflexiones que, a pesar de haber sido escritas en diferentes épocas, siguen dando elementos para definir la

SANTIAGO GAMBOA (Bogotá, 1965). Escritor y periodista. Columnista del cotidiano *El Espectador*, de Colombia, también colabora para la revista mexicana *Nexos*. Estudió literatura en la Universidad Javeriana de Bogotá; en 1985 se licenció en filología hispánica por la Universidad Complutense de Madrid. En 1990 cursó estudios de literatura cubana en la Universidad de la Sorbona. Trabajó como periodista en la Agencia France Presse (AFP), en Radio Francia Internacional (RFI), y fue corresponsal en París del periódico *El Tiempo* de Bogotá, y corresponsal para el mismo diario en la guerra de los Balcanes y el conflicto de Argelia. Debutó como novelista con *Páginas de vuelta* (Norma, 1995; Mondadori, 1998). Luego vendrían *Perder es cuestión de método* (Norma y Mondadori, 1997) —llevada al cine en 2005 por el director colombiano Sergio Cabrera—, *Vida feliz de un joven llamado Esteban* (Ediciones B, 2000), *Los impostores* (Seix Barral, 2002) y *El síndrome de Ulises* (Seix Barral, 2005). Es también autor del libro de viajes *Octubre en Pekín* (2001). Ha sido diplomático en la delegación de Colombia ante la Unesco, en París, y Consejero cultural en la embajada de Colombia en India. Actualmente reside en Roma. Sangamboa@gmail.com.

contemporaneidad de América Latina, en todos los órdenes —a veces incluso por oposición—, así como la figura del intelectual en el siglo XXI. Vargas Llosa, por todo esto, no es sólo un gran novelista —afirma Santiago Gamboa—, sino que ha sido elegido por muchos como un maestro.

1. *La tía Julia*

Debió ser hacia 1979, con catorce años, cuando leí el primer libro de Vargas Llosa. Mis padres eran profesores de artes y antropología en la Universidad Nacional de Bogotá, y por supuesto grandes lectores, y antes de cada viaje de vacaciones —por lo general a fincas de amigos o a lugares con patrimonio artístico— tenían la costumbre de pasar por librerías y comprar una buena provisión de novedades, que iban a sumarse a los miles que ya tenían en la casa. Los escogían meticulosamente y nos pedían a mi hermano y a mí que hiciéramos lo mismo, y luego, durante el transcurso de las vacaciones, los intercambiábamos. Cada uno llevaba cuatro o cinco, de acuerdo a su voracidad, y al final podía decirse que todos leíamos todo.

La editorial en la que estaban editados la mayoría de los libros que leíamos en esos años era Seix Barral: volúmenes blancos con una foto en el centro, el arquero apuntando hacia lo alto, y un catálogo tan extraordinario que rápidamente la convirtió en mi editorial fetiche. Ahí estaban las novelas de Cabrera Infante, Onetti, Donoso, Sábato, Goytisolo, Fuentes, y por supuesto Vargas Llosa. Fue así que, enamorado de la carátula —un *collage* de imágenes— elegí en un paseo *La tía Julia y el escribidor*, que leí, o más bien devoré, creo, en un día y medio, y por haber sido ese mi primero, me quedó la costumbre de recomendarlo cuando alguien me pide consejo sobre cuál libro de Vargas Llosa leer para comenzar, pues a mi modo de ver tiene muchas cosas novedosas, sorpresivas, y una escritura tan fluida y francamente agradable que es imposible resistirse.

El Vargas Llosa de *La tía Julia* era ya un autor muy famoso y, por supuesto, consagrado, uno de los cuatro jinetes del *boom* al lado de Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez y Julio Cortázar. En la contraportada de esta primera edición, de 1977, luce su célebre sonrisa, el

rebelde mechón de pelo que cruza su frente y sus enormes dientes. Es uno de los autores más leídos del mundo occidental y uno de los más jóvenes. En ese momento tiene apenas 41 años, pero ya su currículum de escritor da vértigo: premio Biblioteca Breve en 1962 con *La ciudad y los perros*, y premio de la Crítica de 1963; en 1965 *La casa verde*, premio de la Crítica 1966 y Rómulo Gallegos en 1967. Y luego una seguidilla de premios aquí y allá, en las treinta o más lenguas a las que ha sido traducido, perteneciendo siempre y de pleno derecho a ese reducido y selecto club de “escritores internacionales”, conocidos en todo el mundo occidental —y parte del oriental—, en el que la abrumadora mayoría son autores anglosajones.

Al releer *La tía Julia* años después —estudiando filología y literatura en Madrid, a los diecinueve años— descubrí algo que no había visto en mi primera lectura, y es que era la novela de un joven latinoamericano de clase media que quería ser escritor, luchando por desarrollar su vocación contra la adversidad del entorno. Exactamente lo que era yo: un joven latinoamericano de clase media que quería ser escritor. Lo que éramos todos los de mi generación en ese momento: jóvenes latinoamericanos que soñábamos con ser escritores. Y aunque el entorno fuera otro, también, de algún modo, luchábamos.

La tía Julia mostraba un camino posible, un ejemplo de alguien que persistió y defendió su vocación contra viento y marea y que, al final, logró imponerse. Un aguerrido y valiente escritor que experimentó las mismas dudas que vivíamos nosotros, que sintió la inseguridad y la baja estima, pero que mantuvo su deseo como una antorcha hasta que la convirtió en un fuego denso. Que se hizo las mismas preguntas y sintió esa mezcla de fascinación nerviosa y deseo de autoinmolación que lo acomete a uno cuando el virus de la literatura se le mete en la sangre, cuando uno está dispuesto a dar la vida por ella. Por eso, de un modo muy latinoamericano, siempre he creído que *La tía Julia* es una novela de formación, equivalente a lo que suponen en la literatura anglosajona *Retrato del artista adolescente*, de James Joyce, en la alemana *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*, de Rilke o *La montaña mágica*, de Mann, y en la española *El árbol de la ciencia*, de Pío Baroja.

En el caso de *La tía Julia*, es muy importante y sorprendente que sea él mismo el personaje central de la historia —Marito—, el hecho de que haya usado su propia vida para escenificar el encuentro de una vocación y las mil y una artimañas que un joven escritor en ciernes en-

cuentra para salirse con la suya a través de trabajos paralelos que cumplen con la doble función de alimentarlo —“trabajos alimenticios”— y de hacerle conocer mundos distintos y alejados a los de sus plácidas familias capitalinas. *La tía Julia* ejemplifica muy bien por qué los escritores de mi generación, y sin duda los más jóvenes, eligieron a Vargas Llosa como “maestro”. Si uno mira en detalle, también en *La ciudad y los perros*, e incluso en *Conversación en La Catedral*, los protagonistas son jóvenes que están haciendo su entrada al mundo: el adolescente de *La ciudad y los perros*, el nihilista y descreído de *Conversación*. Tal vez por haber madurado tan rápido como escritor, Vargas Llosa utiliza protagonistas jóvenes, que además se le asemejan, que están en conflicto con el mundo, que buscan comprenderlo, amansarlo, adecuarse a él con pocas armas, fragilizados por sus anhelos literarios, enamoradizos y soñadores, en fin, jóvenes, y esto, en primer grado, tiene un efecto de cercanía con los lectores de las generaciones siguientes.

Vargas Llosa, por lo demás, siempre rechazó el calificativo de *genio* para un escritor. Una de las sensaciones más paralizantes que existen es considerar que los autores que uno admira, sus obras y todo lo que dicen o piensan, es dictado por una inspiración superior, una especie de magia que hace que personas como Borges, Rulfo, Cortázar o García Márquez, por citar sólo latinoamericanos, sean experiencias literarias que provienen de otros universos, tocados por la varita mágica de algún dios literario que les da el supremo don del talento, eso que para los románticos convertía a los artistas en seres resplandecientes, una suerte de raza iluminada y por lo tanto inalcanzable para el simple mortal.

Cuando empecé a escribir debía enfrentar a diario un terrible problema, y era el siguiente: lo que yo hacía, los textos que leía y releía en mis páginas a máquina —esto fue hacia 1985— eran tan dolorosamente lejanos de todo aquello que admiraba, tan pobres e incoloros —e insípidos e inodoros— que, muchas noches, desesperado y frustrado, decidía no escribir más y salir a vagar por las oscuras calles madrileñas, pues sólo si dejaba de escribir me parecía posible continuar soñando con ser escritor. Por su genialidad, Joyce, Proust o Kafka eran estrellas demasiado lejanas, así que lo mejor era caminar por ahí, fumar sin parar y transformarme en un espectro, a la espera de la muy improbable visita de alguna musa, de un gesto que permitiera reconocer algo de ese ansiado talento que tanto admiraba y anhelaba. Pero nada. Lo más común era el silencio, malhumorado y devastador.

Vargas Llosa, en cambio, era el dios de los orfebres, de la literatura vista como un preciado don, sí, pero también como un látigo: ¡a trabajar! Todo es posible con disciplina, con rigurosidad; ésta no asegura nada, por supuesto, pero sin ella no se llega a ningún lado. De repente, con Vargas Llosa, se sugería la idea de un método: escribe y escribe, todos los días, no pares de escribir. A algún lado llegarás. Y más aún el novelista: la clase obrera de la literatura, el que debe escribir ocho horas diarias o más, a diferencia del poeta, que es la aristocracia, que no tiene la obligación de llegar al final de la página. Todo era posible con disciplina. Precisamente por haber escrito tanto sobre su proceso de aprendizaje, por haber revelado en sus ficciones sus dudas, frustraciones y bloqueos de aprendiz, y por haber hecho famosa esa frase de que sus libros eran “10% de inspiración y 90% de transpiración”; por todo eso era una figura más cercana, más posible en términos estadísticos, más alcanzable. Una forma de decir: hay esperanza. Si trabajas duro y te entregas, puede que lo logres.

Por lo demás, Vargas Llosa nunca pregonó un estilo de vida específico para ser escritor. Esto es muy común en ciertos autores, sobre todo en los de corte romántico: creer que el modo en que ellos viven, descreídos, irreverentes, retadores, bohemios, nefelibatas, anárquicos, báquicos, hoscós, arbitrarios, solitarios, lucífugos, militantes, nocturnos, su actitud general ante la vida es la que deben adoptar y el modo en que deberían vivir los verdaderos escritores, los de raza, y que por ende ser escritor es pertenecer a esa selecta cofradía de renunciados, ritos y pactos de sangre al amanecer. Vargas Llosa, en esto, fue siempre todo lo contrario. El escritor es el que escribe y punto, y el buen escritor es el que escribe bien, viva como viva. Se vista como se vista. Uno no es mejor que otro por mantenerse alejado del sol en una mansarda húmeda, con la única compañía de una escultura de Poe o de un cuervo enjaulado. Los sufrimientos y vicisitudes de un escritor, nos sugiere Vargas Llosa, son secundarios. Lo importante son sus libros; sólo después, por curiosidad o fetichismo, su vida puede parecernos importante. Pero nunca al revés. ¿Es la literatura un modo de vida? Sin duda: la de quienes encontramos en los libros una armonía, una prosodia y un placer que no existe en el chato mundo real. Pero para ser escritor no es imprescindible adoptar un modo específico de vida, o considerar que tal actitud es la correcta —aunque tampoco está prohibido hacerlo—. Basta con escribir. Hay escritores con tendencia a legislar sobre esto,

pero son sobre todo sus lectores, quienes los admiran, los que se vuelven radicales e intransigentes, acusando a diestra y siniestra al que no encaje en su modelo.

Recuerdo que en la atribulada universidad Complutense de Madrid de fines de los años ochenta, con la férrea politización estudiantil y el rechazo a las leyes de reforma universitaria del ministro socialista José María Maravall, que convertía las carreras humanísticas en minicarreras, milité con fuerza en un grupúsculo llamado KAI (Kolectivo Alternativo de Izquierdas), con el que nos tomamos varias veces la facultad y, sobre todo, un edificio del Consejo de Universidades, con su director incluido como rehén. En esas acaloradas charlas descubrí que para muchos Vargas Llosa era un fascista y un impostor, pero lo más curioso es que ninguno lo había leído. Les bastaba con verlo vestido de traje y corbata. No eran ni siquiera sus opiniones, ya muy controvertidas en ese entonces. Su imagen era suficiente. ¿Por qué? Para ellos, un verdadero escritor debía tener el pelo largo, sucio y enmarañado, barba descuidada, jeans y chaqueta de pana. Fue inútil decirles que era un gran novelista y que sus artículos de opinión, con ideas diferentes a las mías, me parecían mucho más estimulantes que las de otros con los que estaba de acuerdo. Cuando les recomendaba que lo leyeran, respondían: “¡Ni un duro al tío facha ese!”.

Vargas Llosa, reitero, sólo pregonaba la disciplina. No había que ser bohemio o irreverente, como los parnasianos, o romántico, como Lord Byron. La imagen que él proyectaba era la de un modesto trabajador, un tipo que, durante ocho horas diarias, está “atornillado a la máquina de escribir, como un forzado de la literatura”, según lo describió su amigo Jorge Edwards. Y luego, al levantarse de su mesa de trabajo, vuelve a ser un ciudadano común y corriente, una persona más entre la gente, un transeúnte cualquiera.

2. Una anécdota

No me resisto a contar aquí una experiencia de la que tuve noticia cercana, con Vargas Llosa y un joven escritor colombiano, Antonio García, como protagonistas, y que es prueba tanto de la proverbial disciplina con la que encara su trabajo como de su enorme generosidad. Era el año 2004 y la Fundación Rólex, la de los relojes suizos, había convocado a una beca en el marco de su programa “Rolex Mentor &

Protégé Arts Initiative”, para la cual se me invitó en calidad de prejurado, junto con Jorge Volpi, Alberto Fuguet y el editor Jorge Herralde. Nuestro cometido era elegir una terna de jóvenes escritores en lengua española, menores de 35 años, para que luego Vargas Llosa, nombrado “Mentor” por la Rolex, eligiera a uno y fuera su preceptor y maestro durante un año, acompañándolo en la escritura de un libro. La suerte quiso que Vargas Llosa eligiera al joven Antonio García, amigo mío, quien me contó paso a paso lo que fue su año de trabajo.

No quiero dar demasiados detalles —esto le correspondería hacerlo a Antonio—, pero lo que recuerdo es que, de entrada, Vargas Llosa le dio un lista de al menos 50 novelas que debía leer —en caso de que no las hubiera leído— y le impuso una férrea disciplina: los viernes Antonio debía enviar lo escrito durante la semana, de modo que Vargas Llosa leía el sábado, y el domingo hablaban y discutían por teléfono. De esas charlas se derivaban una serie de lineamientos: desarrollar escenas, dar más relieve a tal personaje, cambiar el punto de vista de un episodio. Para Antonio, que hasta ese momento había sido un escritor más bien lento, el inicio fue terriblemente difícil, al punto de sentirse casi en una escuela militar literaria, una suerte de Leoncio Prado para aprendices de novelista, pues cada charla con Vargas Llosa lo obligaba a escribir o reescribir en una semana un volumen de páginas que, antes, podía tomarle meses de trabajo. Como es lógico se fue adecuando e hizo todos los esfuerzos, pues Vargas Llosa nunca soltaba la cuerda, y con elegancia y afecto era implacable, hasta que logró acostumbrarlo al ritmo.

Como parte del programa, debían encontrarse personalmente más o menos cada tres meses, y el primero de esos encuentros fue en Londres. Allí Vargas Llosa lo fusiló con observaciones, referencias, consejos. Antonio no daba abasto para tomar nota. Se despedían una tarde y Vargas Llosa lo citaba al día siguiente con los cambios y desarrollos hechos. La segunda vez se vieron en París, y a pesar de que Antonio estaba ya algo acostumbrado, volvió a ser una verdadera maratón, a la que vino a sumarse algo insólito y es que Vargas Llosa, sorprendido de que Antonio no conociera París, decidió mostrarle a fondo la ciudad, y así lo llevó personalmente a cada uno de los sitios que él consideraba importantes para un escritor, le explicó y contó historias, lo llevó a todos los museos, a teatro, a conciertos, incluso al Folies Bergère y a los restaurantes más famosos, aquellos a los que iban Balzac o Victor

Hugo —por supuesto jamás permitió que Antonio pagara un centavo—, lo reprendió por no saber hablar francés y le hizo una lista de dos páginas con obras francesas imprescindibles, de modo que al cabo de una semana Antonio conocía mejor París que muchos de los que habíamos vivido en ella durante diez años. Al final, fruto de semejante oportunidad, Antonio publicó una excelente novela, *Recursos humanos*, que es increíblemente muy poco vargasllosiana, lo que demuestra hasta qué punto Vargas Llosa comprendió el lenguaje de Antonio y supo no sólo respetarlo sino además potenciarlo al máximo.

3. El periodismo

Regreso a *La tía Julia* para señalar otro aspecto, y es que aparte de ser una novela de formación, pareciera inaugurar un pequeño subgénero latinoamericano y es la novela del joven periodista que aprende las armas del oficio en alguna sección de un periódico o, como es el caso, de una redacción radial. Que yo recuerde, esta peripecia se repite en muchas novelas posteriores, caso de *Tinta roja*, de Alberto Fuguet, o de *Los últimos días de La Prensa*, de Jaime Bayly, por no citar más que dos casos. *La tía Julia* es el antecedente que marca la pauta: los jóvenes periodistas latinoamericanos de estas novelas sueñan con ser escritores. Trabajar entre rotativas, linotipos, noticias urgentes, crímenes, escándalos, papel carbón, redactores y fotógrafos, los hace sentirse cerca de la escritura, pero sobre todo de la vida que palpita en los rincones, en los vicios desesperados de las ciudades, en lo más banal, dulce o abyecto de la condición humana; les permite conocer de cerca la sociedad en la que viven, de forma transversal, mirar sus costuras y no limitarse a los guetos de las clases media y media alta de donde provienen.

Es importante constatar que en América Latina las generaciones de escritores posteriores al *boom*, de forma mayoritaria, han nacido y crecido en ciudades, y por lo tanto es la ciudad el espacio privilegiado de sus ficciones. Urbes felices o nerviosas, violentas, luminosas y frívolas, presuntuosas aldeas, cuna de todos los vicios. Ese magma es el terreno de la novela y también del periodismo. Las redacciones están en ciudades pobladas y nocturnas. Es una imagen del cine: un hombre observando las luces de la ciudad, con un cigarrillo en la boca, tecleando un informe que debe estar listo antes del amanecer.

Esto revela otra profunda verdad y es que en América Latina el novelista suele recurrir al periodismo para ganarse la vida. La generación de Vargas Llosa dio ese cambio, pues hasta ese momento el escritor se la ganaba más bien con la abogacía. Antes, los aspirantes a escritores estudiaban derecho y trabajaban en despachos públicos, redactando demandas, transcribiendo audiencias o rellenando instancias de recurso en firmas de abogados. Los que tenían más suerte saltaban a la diplomacia, como Germán Arciniegas, Carlos Fuentes, Octavio Paz o Miguel Ángel Asturias. De los autores del *boom*, Vargas Llosa y García Márquez se ganaron la vida por un tiempo como periodistas, creando, diría yo, una verdadera escuela. Carlos Fuentes, tal vez con una economía más holgada desde sus inicios, tomó el camino de la docencia en universidades norteamericanas e inglesas, y practicó en paralelo el periodismo de opinión; Cortázar vivió de ser traductor en la Unesco hasta que sus libros le produjeron réditos suficientes para vivir.

Con Fuentes, García Márquez y Vargas Llosa, el periodismo de buena factura, la crónica escrita con arte, llegó a ser considerada un género literario. Y lo sigue siendo. García Márquez financia una Fundación de Nuevo Periodismo en Cartagena de Indias y ha declarado más de una vez que el periodismo es el “oficio más hermoso del mundo”. De las obras de Vargas Llosa al menos seis volúmenes, un total de tres mil páginas, son artículos periodísticos. No es de extrañar que, tras esto, una gran mayoría de escritores latinoamericanos sean hoy columnistas en sus países o, los más jóvenes, críticos literarios en revistas especializadas o separatas de diarios. La huella del periodismo está ahí. También ocurre con frecuencia lo contrario: periodistas que dieron el salto a la novela, como Horacio Castellanos Moya o Leonardo Padura.

Esto tiene relación con otro aspecto que Vargas Llosa ha recalcado siempre y que muchos jóvenes escritores han heredado, y es la necesidad de que el novelista, el intelectual en general, no se aleje de una función crítica dentro de la sociedad en la que vive. Esa es su idea del compromiso, y esto, como es lógico, tiene que ver con el ejercicio del periodismo de opinión. Vargas Llosa lo dijo hace décadas con una frase bastante ingeniosa, “el escritor es el perpetuo aguafiestas”, aquel que verá siempre el lado oscuro y pondrá el dedo en la llaga. Es su deber decirlo, denunciarlo, nos dice, pues al fin y al cabo la sociedad le da un estatuto especial, que es el de tener voz y ser escuchado, y por lo tanto el escritor debe responder con responsabilidad a ese privilegio.

Y ahí está él con sus columnas participando en los debates políticos del Perú, de América Latina, de Europa, del mundo en general, consignando su punto de vista sobre guerras y tragedias, sobre lo divino y lo humano —más lo humano—, y celebrando también, con generosidad, aquello del arte o la literatura que lo sorprende y entusiasma, e incluso, a una edad ya mayor, haciendo sesudos y comprometedores reportajes sobre Palestina, Yugoslavia o África, en los que prima el ojo del novelista para hacer comprensibles conflictos, enredos políticos, enfrentamientos tribales o religiosos a través de crónicas que agarran la realidad y la sacuden, la ordenan haciéndola comprensible y sutil a ojos del lector.

Esta función social o compromiso, este *engagement* que sin duda recibió de influencias francesas —puede que sea lo único que, con el tiempo, le haya dejado Sartre— está también presente en las nuevas generaciones de escritores, que a menudo, de forma un poco apresurada, han sido calificadas de apolíticas. No lo son en Colombia, ni en Chile, ni en México, casos que conozco, donde los escritores están siempre opinando, formando parte del debate, haciendo escuchar su voz, y no me cabe duda de que en la imagen que tienen de la obligación del escritor, está siempre muy presente la influencia de Vargas Llosa.

4. La escritura

Hay otro motivo por el que muchos escritores de mi generación vieron en Vargas Llosa a un “maestro”, al menos en sus años de formación, y tiene que ver con el tipo de escritura. Es fácil comprobar que la prosodia de García Márquez es un camino sin salida para cualquiera que no sea él mismo. Su admirable tensión entre lírica y prosa, su perfecta sonoridad, su abundancia de imágenes, su bellísima hipérbole, son sencillamente irrepetibles, no admiten seguidores, y por eso quienes han incurrido en ese camino no pueden ser más que copistas o plagiarios. Y los ha habido —algunos muy exitosos—. Algo similar sucede con la obra de Borges y de Cortázar. Ellos, al igual que García Márquez, inventaron una escritura y la agotaron, la llevaron al límite.

Veamos algunos ejemplos.

Si alguien escribe “fatigó los corredores”, sea quien sea, está copiando a Borges, lo mismo que en el uso de una adjetivación previa típica de la hipálage, caso de “unánime noche”, “impetuoso film”, “ar-

dua etimología”. También el verbo “inferir” (“Inferir de un libro...”), e incluso en su forma transitiva (“le infirió una taza de té”). Ni hablar en lo temático, donde Borges creó una estirpe de copistas que andan por el mundo inventando etimologías, encontrando “manuscritos apócrifos” y nuevas versiones de los *Eddas*.

En cuanto a García Márquez, la frase “mecidos por el sopor de la siesta” es propiedad suya, o giros del tipo: “su resuello sin alma de marido urgente”; el huracán de adjetivos de: “la ciudad despertó de su letargo de siglos con una tibia y tierna brisa de muerto grande y de podrida grandeza”; o lo estrepitoso de una imagen: “una tarde de enero habíamos visto una vaca contemplando el crepúsculo desde el balcón presidencial”; o la proverbial exageración: “los sauces babilónicos que habían sido transportados vivos desde el Asia Menor en gigantescos invernaderos de mar, con su propio suelo, su savia y su llovizna”.

Igual con Cortázar, que incluye, entre otros, invención de palabras: “Apenas él le amalaba el noema, a ella se le agolpaba el clémiso y caían en hidromurias”, o extrañas adjetivaciones: una mujer “toda talco y carita de parque japonés sábado a la noche”, o una chaqueta “tan Liceo Francés, tan amiguitas contando secretos y canciones”. Por supuesto que el estilo cortazariano está algo reducido al habla argentina, pero ha sido copiado en otros aspectos como la acumulación de expresiones en otros idiomas (*Hélas!*, *putsch*, *plastic’s age!*), la enumeración caótica basada en filosofismos, discos de jazz, frases budistas, calles de Londres, París o Roma, una cierta atmósfera cosmopolita con citas de Lichtenberg y música de Coltrane o Chet Baker.

Vargas Llosa, en cambio, tiene una escritura diferente, menos impregnada. Cuando uno conoce a fondo su obra le parece que cierto tipo de giros son inconfundibles, incluso los signos de puntuación, pero lo son de un modo menos vistoso que en los casos anteriores. Veamos el principio de *La tía Julia*: “En ese tiempo remoto, yo era muy joven y vivía con mis abuelos en una quinta de paredes blancas de la calle Ocharán, en Miraflores. Estudiaba en San Marcos, Derecho, creo, resignado a ganarme más tarde la vida con una profesión liberal, aunque, en el fondo, me hubiera gustado más llegar a ser un escritor”. Este párrafo, bastante neutro, podría haber sido escrito por cualquier autor, pues no contiene un uso específico de símiles, adjetivación, ni siquiera un ritmo muy preciso; es casi el lenguaje al desnudo, la descripción de unos hechos, una crónica. Veamos el principio de una de sus novelas más des-

lumbrantes, *Conversación en La Catedral*: “Desde la puerta de *La Crónica* Santiago mira la avenida Tacna, sin amor: automóviles, edificios desiguales y descoloridos, esqueletos de avisos luminosos flotando en la neblina, el mediodía gris. ¿En qué momento se había jodido el Perú? Los canillitas merodean entre los vehículos detenidos por el semáforo de Wilson voceando los diarios de la tarde y él echa a andar, despacio, hacia la Colmena. Las manos en los bolsillos, cabizbajo, va escoltado por transeúntes que avanzan, también, hacia la plaza San Martín. Él era como el Perú, Zavalita, se había jodido en algún momento. Piensa: ¿en cuál?”. La pregunta por el Perú definió toda una época y se convirtió en una marca literaria vargasllosiana, pero de nuevo las palabras son neutras, el estilo es directo, descriptivo, acumulativo; crea una imagen mental, casi cinematográfica; inicia, sí, un uso muy particular de los dos puntos, un regodeo en torno a la interrogación, pero ya se ve que lo que define su estilo no es tanto un tipo de frase o una adjetivación, como una concepción global de la novela; no el arco o el baldaquino o la ventana, sino la arquitectura completa, y por esto Vargas Llosa sí admite seguidores, es posible aprender a escribir leyéndolo con atención, es decir con lápiz y papel, pues cada una de sus novelas podría ser vista como un desafío técnico resuelto que de inmediato pone de relieve asuntos clave de la narrativa como la velocidad, el punto de vista, las transiciones.

Leyendo sus novelas con cuidado, uno comprende su mecánica e incluso puede ver cómo logra ciertos efectos. El entrelazamiento de tiempos, el estilo indirecto libre, el ya mencionado uso de los dos puntos, o del punto y coma. Nada enseña más que comprender la mecánica interna de una novela admirable, así uno nunca vaya a usar los elementos descubiertos en ellas, pero sí otros, pues nos informa sobre el tipo de argucias que son claves para sostener una narración, enriquecerla, hacerla ágil, acentuar la curiosidad, detenerse de repente en un elemento descriptivo, etc. Si uno se acerca demasiado a su esquema el parecido salta a la vista, al menos a los lectores atentos. Es lo que ocurre, en mi opinión, con *Abril rojo*, de Santiago Roncagliolo (muy cerca en personajes y trama y en el lenguaje de *Lituma en los Andes*), o sin ir más lejos con mi primera novela, *Páginas de vuelta* —que el tiempo con su sabiduría ha ido borrando (el acercamiento a la ciudad, los personajes)—. También veo esto en las ya mencionadas *Tinta roja* y *Últimos días de La Prensa* (muy parecidas en su vivencia periodística a *La tía*

Julia) o con *Río Fugitivo*, la primera novela del boliviano Edmundo Paz Soldán, donde se percibe la música vargasllosiana en un uso específico del estilo indirecto libre combinado con diálogos. No es casual que todas tengan en común el ser primeros trabajos de autores que luego reforzaron sus voces, lo que muestra cómo la transitoria influencia de Vargas Llosa no es algo que suplanta la propia escritura sino que, al contrario, la estimula.

Esto es tan palpable que el mismo Vargas Llosa, sin duda consciente, decidió facilitar aún más las cosas a los aprendices y escribió para ellos *Cartas a un joven novelista*, donde expone con su habitual claridad y lujo de ejemplos cada uno de los puntos fundamentales para que una narración exista y flote. Otro texto suyo en donde revela muchas de las armas indispensables para la escritura es *La verdad de las mentiras*, una conferencia que transformó en prólogo a un libro en el que reseña 25 grandes novelas del siglo XX. Ahí, Vargas Llosa, siempre guiado por una pulsión que es a la vez militante y pedagógica, explica la distancia entre las novelas y la vida, el uso de las propias experiencias y el modo en que éstas se van introduciendo en la obra, sin que esto convierta al autor en un notario de sí mismo o en un biógrafo delante del espejo.

5. La ciudad

Ya mencioné más arriba el modo en que la estética de Vargas Llosa se adapta extraordinariamente a la narrativa urbana contemporánea, y cómo es muy natural que los jóvenes narradores latinoamericanos, la mayoría nacidos en ciudades, hayan visto un modelo cercano en su escritura. Por supuesto que no todos los libros de Vargas Llosa pueden clasificarse como narrativa urbana. Ni *La casa verde*, ni *Lituma en los Andes*, ni *Pantaleón y las visitadoras* lo son. Pero sí *La ciudad y los perros*, *Los cachorros*, *Conversación* y *La tía Julia*. Y son suficientes. La literatura peruana ha sido tradicionalmente una de las más ricas en narrativa urbana. Vargas Llosa tuvo como antecedentes a dos verdaderos maestros, Julio Ramón Ribeyro y Sebastián Salazar Bondy. De Ribeyro, Vargas Llosa leyó de joven *Los gallinazos sin plumas* (1955) y *Cuentos de circunstancias* (1958), historias a veces tristes y a veces jocosas de gente común y corriente que deambula por las mismas calles limeñas por las que transcurría su vida, llegando a establecer una suerte

de equivalencia entre esas vías atestadas de automóviles, fachadas sucias y ruidos, con los sueños apolillados de sus transeúntes; algo similar leyó en el Bondy de las *Estampas limeñas* y posteriormente en *Lima la horrible*.

De estos antecedentes nace algo rabiosamente urbano y es la épica del hombre de la calle, el ciudadano gris que sube a los buses, entra a los hospitales o se enamora de la efigie de una mujer en un cartel publicitario. También del hombre derrotado, nihilista. Del hombre sin atributos. Vargas Llosa, con su literatura urbana, conecta —al igual que Carlos Fuentes, en México— con la gran vanguardia de la novela europea y norteamericana que busca descifrar el alma humana a través de la experiencia de la metrópoli, de las derrotas, alegrías o pequeñas tragedias de seres anónimos —la ciudad es el territorio del anonimato—, y que produjo obras inmensas como *Berlin Alexanderplatz*, de Döblin, *Manhattan Transfer*, de Dos Passos, o *Ulises*, de James Joyce. La conexión literaria con esta vanguardia hace de Vargas Llosa un autor muy moderno, que toma una tradición y la aplica a su mundo, y que al hacerlo abre puertas y las deja abiertas para otros.

En el caso de los autores colombianos de mi generación, que no tuvimos un referente urbano en nuestra literatura, no es de extrañar que la mayoría nos hayamos volcado sobre las novelas de Vargas Llosa o Carlos Fuentes, en busca de un antecedente. Colombia tuvo muy poca novela urbana y esto tal vez se deba a que ninguna ciudad, ni siquiera la capital, se destacó notoriamente de las otras para convertirse en el gran polo de atracción, en el objetivo de los anhelos y deseos de todos, y por lo tanto cuando un joven escritor de provincia llegaba a Bogotá, a Medellín o a Cali, se dedicaba más bien a escribir sobre el mundo rural que había dejado atrás, pues nada lo deslumbraba, nada lo hacía sentir que entraba a otra dimensión. Bogotá, para Colombia, jamás significó, ni de lejos, lo que representa México D. F para México, Lima para los peruanos o Buenos Aires para los argentinos. Un ejemplo de este curioso fenómeno: García Márquez estuvo de joven en Bogotá y vivió nada menos que el asesinato del líder liberal Jorge Eliécer Gaitán —9 de abril de 1948— y la revuelta posterior que llamamos “el Bogotazo”, en el que una masa enardecida de dolor se volcó contra el gobierno y sólo durante el primer día hubo 3.500 muertos y la destrucción de gran parte del centro histórico de la capital. Pero esta experiencia, que podría haber sido reveladora para otro escritor, a García Márquez no le atrajo li-

terariamente, y la prueba es que nunca escribió sobre ella, jamás tuvo la necesidad o la tentación de interrogar ese hecho, crucial para la historia moderna del país, con las herramientas de la literatura, pues su mundo literario estaba situado muy lejos, en un pueblecito de la costa atlántica, y esa lejanía, por muchos avatares que ocurrieran, no hacía más que reforzarla.

De ahí que las primeras novelas urbanas en Colombia, escritas en mi generación, lleven los sellos de Vargas Llosa y Carlos Fuentes. ¿Dónde más íbamos a encontrar ficciones en las que los personajes se presentaran a sí mismos a través de su habla, sus chistes o exabruptos, y que al hacerlo fueran dibujando un tejido social, una forma peculiar de estar en el mundo, la que confiere una urbe a sus habitantes? No teníamos antecedentes locales y eso dificultaba las cosas, pues al ritmo de cada ciudad hay una prosodia particular, la música que en cada una adquiere el español, y que es muy diferente en Lima, en Bogotá o en el DF, una distancia que nos dejaba frustrados y ponía más barreras aún entre nuestras experiencias y el modo en que queríamos contarlas, al punto de que, con algunos amigos aspirantes a escritores, un día, bastante derrotados por el vacío de experiencias escritas previas a las nuestras, llegamos a la conclusión de que Bogotá era una ciudad refractaria a la literatura, y la decretamos terreno baldío, espacio muerto entre trincheras, tierra de nadie. Más adelante, con la terquedad pregonada por Vargas Llosa, los autores bogotanos fuimos encontrando el camino, y la ciudad, poco a poco, tuvo sus primeros retoños. No es casual que muy pronto, por cercanía temática, se haya derivado hacia la novela negra, que es por excelencia un género urbano en el que, además, se le puede dar rienda suelta a la influencia del cine.

Curiosamente ni Vargas Llosa ni Carlos Fuentes practicaron de forma muy contundente la novela negra. Vargas Llosa tiene *¿Quién mató a Palomino Molero?*, un libro menor en el que transforma a su personaje Lituma en detective, y que además es en un pueblo de los Andes, y Fuentes *La cabeza de la hidra*, también un libro menor, con una trama más influenciada por las novelas de intriga anglosajonas, espionaje y desafíos a la seguridad nacional. Pero su aporte al impulsar la novela urbana abre definitivamente las esclusas para que generaciones posteriores, como la del mexicano Paco Ignacio Taibo II, desarrollen un nuevo subgénero que, con el tiempo, ha dado en llamarse “neopolicial latinoamericano”, que sigue escribiéndose con éxito en casi todos los

países, adecuándose en cada uno a las necesidades del género, absorbiendo los problemas de cada región y denunciando la violencia que brota aquí o allá, y que va desde la llamada literatura *sicaresca* del narcotráfico y sus asesinos a sueldo, en Colombia primero (Jorge Franco) y luego en México (Elmer Mendoza), hasta los crímenes ligados a las experiencias dictatoriales del cono sur.

6. McOndo y Vargas Llosa

Uno de los hechos que define a una parte de la generación de autores que empezó a publicar en los años noventa, en América Latina, es la aparición de la antología *McOndo*, hecha por Alberto Fuguet y Sergio Gómez, la cual presenta una serie de afirmaciones un poco alocadas y muy radicales sobre el tipo de literatura que se hacía en esos años —con el tiempo incluso Fuguet ha renegado de ellas—, pero con una idea de fondo que era cierta, y que consistía en que el realismo mágico, un estilo tan arrollador y exitoso, dejó como consecuencia que a un autor que proviniera de América Latina se le debía exigir, para ser visible en Estados Unidos, algún tipo de cercanía o parecido con él. Fuguet y Gómez hablan de una experiencia en Iowa, y la comprendo pues yo viví exactamente lo mismo en Europa. La primera vez que una editorial italiana consideró para traducción mi novela *Perder es cuestión de método* —pido disculpas al respetable por citar de nuevo algo mío, pero como se verá no es muy honroso—, acabó rechazándola con cajas destempladas con el argumento de que “el estilo es muy europeo”, lo que me llevó a largas cavilaciones preguntándome ¿qué es el estilo europeo?, ¿el de España o el de Italia?, ¿el de Andorra o Liechtenstein? Por supuesto lo que la editorial quería decir era que mi novela no correspondía en absoluto al contenido que ellos esperaban de un autor latinoamericano, y para más señas colombiano, es decir el realismo mágico.

Una historia de argumento policial, ubicada en una ciudad latinoamericana y en la que se escenificaban la corrupción y la pérdida de valores, no les interesaba en absoluto. ¿Qué hubiera pasado si la imagen preponderante se hubiera formado a partir de las ficciones de Vargas Llosa y no de García Márquez? Aun si algunas de sus novelas sobre la selva y los Andes (*La casa verde*, *Pantaleón*, *Lituma en los Andes*) podrían ser adscritas a este imaginario vasto en donde el paisaje y sus excesos parecen ser los verdaderos protagonistas, ni el lenguaje ni la

estructura ni el tipo de personajes de Vargas Llosa corresponden al realismo mágico, pues es una obra múltiple, que está en la selva pero también en París, que va de los playones de *La casa verde* a un restaurante lujoso de Tokio, de las guerras de Antonio Conselheiro a la conjura contra Trujillo, y por esto mismo, no sé si sea muy descabellado pensar que en la medida en que Vargas Llosa fue asentando más y más su mundo literario en Europa y Estados Unidos, la imagen de América Latina se fue haciendo menos estereotipada y más compleja, más cercana a su realidad también múltiple.

Cada vez que ese espacio de recepción se hacía más amplio, más cabida iban teniendo los autores de mi generación, los cuales presentaban en sus novelas, cuentos o ensayos, versiones de América Latina o de la vida, del mundo o de la literatura, que incluían diferentes ángulos, otras experiencias, un sentido nuevo del devenir, la incorporación de nuevas historias ligadas a los progresos de la técnica, a la conformación de las ciudades y sus diversas economías, a su paisaje humano, su violencia endémica que se transmuta y adquiere tremebundas máscaras, a los repentinos cambios políticos, en fin, a la vastedad de una experiencia continental que va y viene, como un banco de peces, y cuya imagen es siempre impredecible.

De hecho, el autor de mi generación —aunque esto puede ser discutido— que de nuevo volvió a proyectar con fuerza una imagen de Latinoamérica en los grandes escenarios mundiales, Roberto Bolaño, está diametralmente alejado del realismo mágico, y más bien se ubica en un estilo que contiene a las vanguardias europeas, sobre todo francesas, y una escritura en la que a menudo predomina el diálogo, uno de los elementos centrales de la estética de Vargas Llosa. Comprobando que en el estilo de Bolaño no hay huella de realismo mágico, y ante la evidencia de su extraordinario éxito internacional, se puede afirmar que, desde el punto de vista de su recepción literaria, América Latina ya pasó la página: lo que se espera hoy de un narrador de este continente no es un sólo tipo de fábula sino muchos.

En ese espacio abierto por novelistas como Vargas Llosa, pero también por Fuentes y Cortázar, entre otros, cabe todo. Todas las mezclas (¡todas las sangres!) y experimentaciones están permitidas. Bienvenidas sean. Lo vemos en los autores de la ya mencionada antología de *McOndo* o en los del *Manifiesto del Crack* —de los escritores mexicanos Jorge Volpi, Ignacio Padilla, Pedro Ángel Palou y Eloy Urroz—,

así como en otros escritores que no formaron parte ni de uno ni de otro —caso de Bolaño—, o de los que llegaron después, como la llamada generación del “Bogotá 39”. Hasta los más rabiosamente vanguardistas caben en este espacio, pues todos han establecido lazos de continuidad y en sus obras siguen respondiendo a una tradición latinoamericana de universalismo, síntesis de culturas propias y ajenas, y algo que aún podríamos llamar “experiencia postcolonial”, que en el fondo es una de las pocas grandes riquezas de nuestra historia. □

NOTAS SOBRE UNA HERENCIA

Álvaro Enrigue

En este artículo se plantea que aun cuando la producción literaria más impactante de Mario Vargas Llosa se concentra en los primeros años de su carrera de escritor —entre *La ciudad y los perros* y *Conversación en La Catedral*—, el aprendizaje técnico de ese primer periodo deslumbrante incidió en su trabajo concediéndole la libertad formal que le permitiría emprender proyectos menos vistosos, pero tal vez más influyentes en la literatura latinoamericana posterior al *boom*. De entre esas novelas, *La tía Julia y el escribidor* —señala Á. Enrigue— puso en juego formas y valores que, con los años, se transformarían en el discurso dominante de la literatura en la región.

ÁLVARO ENRIGUE (México, 1969). Autor de las novelas *La muerte de un instalador* (1996), *El cementerio de las sillas* (2002), *Vidas perpendiculares* (2008) y *Decencia* (Anagrama, 2011), y de los libros de cuentos *Virtudes capitales* (1998) e *Hipotermia* (2006). Profesor de literatura de la Universidad Iberoamericana. Alvaro.enrigue@gmail.com.

Hace varios años y demasiadas vidas fui invitado a un concurso cuyo premio eran muchísimos euros y un año de tutoría de Mario Vargas Llosa —un año durante el cual el ganador escribiría una novela asistiendo a sesiones de trabajo en entornos cuajados de glamour: Nueva York, Madrid, Lima, Washington DC.

Hasta donde entendí —hay periodos de la vida en que uno no entiende nada— un grupo amplio de especialistas elegía a un número grande de escritores por entonces jóvenes, otro más reducido seleccionaba a tres finalistas y esos tres asistían a una entrevista con Vargas Llosa, tras la que él elegía al que sería su laborioso interlocutor por doce meses.

No gané, no salí en el *New Yorker*, no me dieron la beca que quién sabe hacia dónde habría conducido mi vida —seguro al mismo sitio en que está ahorita—, pero tuve un privilegio extraño: como la entrevista sucedía en viernes, en lugar de ir a cenar a un restorán con don Mario, como habían hecho los otros dos candidatos, fui a su casa, donde después de una conversación más o menos profesional, ofrecía una cena para la que, me señalaron claramente los patrocinadores, yo no estaba considerado.

La conversación con Vargas Llosa sucedió en la sala de su casa, con vino y botana —un contexto definitivamente inesperado para un evento que por más literario que fuera no dejaba de tener el sabor de una entrevista de trabajo. Hablamos con una frescura de su parte que me impresionó mucho. Por entonces yo nunca había platicado con una leyenda viviente de la literatura y no sabía que los escritores famosos de verdad son los únicos que no están conscientes de su gloria. Conversamos de narrativa mexicana reciente, de la generación del 32 —le interesaban particularmente Salvador Elizondo y Sergio Pitol—, de la academia norteamericana. Me impresionó mucho su interés por lo menudo: el hecho de que no hablara con la grandilocuencia de una estrella de rock, sino con el detalle del que se pasea con frecuencia por las librerías y está al tanto de lo que está sucediendo en las literaturas regionales. Sobre todo, me impresionó su curiosidad: a través de una serie de preguntas cándidas me fue guiando para que hiciera una radiografía de la literatura mexicana más joven y poniéndola en relación con lo que estaba sucediendo en Barcelona, en Santiago, en Buenos Aires.

Cuando faltaba poco para la hora en que el estricto protocolo de los patrocinadores señalaba que me tenía que levantar y despedirme, me recomendó una librería. Le dije que ya había estado ahí y me preguntó qué había comprado. Le hice una lista que incluía a César Moro. Fue mi maestro de Francés en el Leoncio Prado, me dijo. Y yo, que entre el vino y su afabilidad me había olvidado un poco de que platicaba con Mario Vargas Llosa sentí un mareo bestial: estaba con el autor de *La ciudad y los perros*, una novela tan inhumanamente perfecta y tan influyente en mi propia vocación que hasta entonces me había parecido nacida, como Palas Atenea, sin intervención de madre y con las armas puestas.

Mario Vargas Llosa publicó *La ciudad y los perros* en 1963, a los 25 años. Su siguiente novela fue *La casa verde* (1966), luego *Conversación en La Catedral* (1969). Se puede seguir sin pausa: *La tía Julia y el escribidor*, *La guerra del fin del mundo*, *Historia de Mayta*, *La fiesta del Chivo* —por hablar sólo de sus libros extraordinarios. No toda su producción novelística es pareja: entre esos libros deslumbrantes —Borges quería sólo una página que lo justificara, no seis o siete novelas de largo aliento— hay volúmenes con momentos brillantes —como la tirada de *Elogio de la madrastra* (1988) y *Los cuadernos de don Rigoberto* (1997)— y libros que se habrían beneficiado de un poco de serenidad: *Travesuras de la niña mala* (2006) o la recientísima *El sueño del Celta* (2010) tienen ratos que requerían de un editor que no se arredrara ante el figurón que gravitaba sobre el original en corrección.

A la sombra de estos títulos cuya llegada a mesas de novedades siempre termina siendo un acontecimiento —Vargas Llosa supone para sus lectores una suerte de calenda vital: mi vida adulta completa ha sido regida por lo lapsos en que estoy leyendo su libro nuevo— crece una notable obra crítica, esa sí consistente en su calidad, y volúmenes de poética y teatro tal vez más caprichosos que disfrutables.

Vargas Llosa es tan un hecho en nuestras vidas de lectores y su carrera está tan imbricada con el momento en que la novelística hispanoamericana dejó de ser un fenómeno regional —no hay que olvidar que para la generación anterior a la de los autores del *boom* y todas las que les antecedieron la Literatura con mayúscula era un fenómeno irremediamente asociado a la lectura de traducciones—, que tal vez hayamos perdido la habilidad para notar su peculiaridad con respecto al grupo de autores del subcontinente con los que irrumpió en la escena

literaria mundial: es un realista de cepa pura, beneficiado sólo formalmente por las epopeyas experimentales del siglo XX.

A pesar de que desarrolló su carrera en un contexto en el que el ejercicio de un estilo desbordado era considerado indispensable para un escritor de América Latina, me parece que Vargas Llosa nunca ha aspirado a más que plantear de manera eficaz y transparente un vasto fresco social sobre el tiempo que le tocó vivir. Su literatura está enmarcada siempre por una preocupación que se define en la célebre idea inicial de *Conversación en La Catedral*: “¿Cuándo se jodió el Perú?”. La experiencia, la lectura, el paso de los años del que todos somos tan poco responsables hizo el resto: su ánimo testimonial radió de la Lima de su adolescencia hacia todo el mundo: ¿cuándo se jodió el Congo?, ¿cuándo París?, ¿cuándo Santo Domingo?

No es ninguna novedad que Vargas Llosa escriba sobre climas globales. *La fiesta del Chivo* sucedía enteramente en República Dominicana, *La guerra del fin del mundo* en Brasil, *El Paraíso en la otra esquina* entre Francia y Tahití. La calidad transparente de su prosa —sobria y franca—, y su gusto por las tramas en las que los contenidos simbólicos de la novela se desarrollan sin menoscabo de una historia que avanza de A a B sin darle aliento al lector, le han permitido siempre trabajar con absoluta libertad sobre los temas y personajes que le interesan. No depende de las hablas, los contextos, los ritmos característicos de ninguna región. Es el tipo de autor que sobrevive intacto a las traducciones porque su escritura está más centrada en la precisión que en el estilo, en la estructura narrativa que en lealtad a una mitología local.

Lo anterior, naturalmente, contradice al curioso sabor mundialista que permeó al Nobel que Vargas Llosa aceptó el diciembre pasado en calidad de escritor global. ¿Por qué nos honra tanto a los mexicanos que Octavio Paz lo haya recibido en el noventa o a los chilenos que tengan dos en su haber, si no hay una distinción más individual que ésta? ¿Por qué les enoja tanto a los gringos que no se lo hayan dado a Philip Roth? El prestigio y la emoción del Nobel de Literatura sólo se pueden explicar por lo caprichoso e irracional de su selección anual —que el año pasado nos pareció justo sólo a los latinoamericanos de postura política moderada.

En los treinta años que separan a 1980 de 2010, el premio ha sido concedido cuatro veces a autores que escriben en español. De los cuatro ganadores tres fueron de Hispanoamérica. La alegría provinciana

que genera esa estadística deja un resabio crudo en la boca. Premiado Vargas Llosa, Fuentes parecería salir de la carrera, Onetti y Donoso —que habrían sido mis favoritos— nunca fueron realmente competitivos. ¿Nos queda detrás de ellos un narrador global? Hay poetas en la región que podrían achicar en las listas de los años por venir, pero con el discurso de aceptación de diciembre pasado se cierra medio siglo de oro para la novela latinoamericana: no parece quedarnos ningún autor que pueda competir.

La aportación de Vargas Llosa a la literatura de la segunda mitad del siglo veinte viene de un gesto virtuoso que se cumple en sus mejores libros: el tiempo y la imagen nunca corren de manera lineal: se superponen en carreteras paralelas que a ratos se cruzan, se dividen, se trepan unas sobre las otras formando segundos, terceros y cuartos pisos, todos corriendo en la misma dirección pero en distintos años y paisajes. En *Los cuadernos de don Rigoberto*, por ejemplo, hay párrafos imposibles en los que cada frase atiende a una escena y una anécdota distintas, que sucedieron en diferentes momentos, y que no forman un laberinto, sino un mandala de trazo claro y sereno: aclaran, que es lo que siempre debería hacer un escritor.

Además Vargas Llosa es una persona que dice lo que piensa y asume sus consecuencias. Sus visitas a México son célebres porque —hasta la más reciente, que no tuvo gracia por ser sólo de aclamación mutua ente el autor y las autoridades— siempre se las arreglaba para poner el dedo en la llaga. Decía cosas incomodísimas como quien comenta un partido de fútbol, con el agregado que además lo que decía solía ser verdad. No es exagerado decir que nuestra airosa transición a la democracia pasó en parte por una adición mariana al diccionario político local: definió conspicuamente en televisión nacional y durante una transmisión en vivo al gobierno monolítico del PRI como una dictadura tan perfecta que era más bien una “dictablanda”.

También es un hombre consistente: El discurso leído por Vargas Llosa al recibir el Premio Rómulo Gallegos en 1967 por *La casa verde* es un testamento sobre la claridad de sus ideas. Algunas de sus convicciones del periodo se han modificado sustancialmente, pero las que resisten son tantas, que tal vez lo que haya cambiado es el mundo y no él. En el texto de recepción del Rómulo Gallegos se quedaron empolvándose Sartre, la relatividad moral y el socialismo, pero todo lo demás siguió igual en el del Nobel: la palabra es acción indisociable de la

afirmación política; la literatura sigue siendo pura crítica; la capacidad de la novela para influir socialmente le parece inobjetable, y el oficio de escritor, impensable sin una rigurosa militancia ética y un culto duro por el valor supremo de la libertad.

Esa consistencia sin diques es probablemente el nudo que sostiene la inteligencia de sus libros. Ninguno de los personajes de sus grandes novelas es nunca banal ni está ahí para entretener: han sido creados con una admirable economía que los vuelve entrañables y reveladores al mismo tiempo.

Hace unos años me dediqué a saquear ordenadamente a Vargas Llosa con fines utilitarios. Eran los finales de los años noventa y yo estaba escribiendo una novela que contaba una sola historia separada en tiempos y espacios muy distantes. Como estaba atorado con la forma, pensé en copiar lo mejor que pudiera sus despliegues estructurales, que me habían deslumbrado en las lecturas virginales que hice de sus libros antes de suponer que yo mismo sería escritor. Me senté a leerlo en orden y —me honra reconocerlo— con la plancha tibia a un lado.

Terminé la relectura de *Conversación en La Catedral* con la sensación de que para 1969 —el año en que se publicó y yo nací— ya no se podía exigir nada más de él. En 1962, con *La ciudad y los perros* había conseguido un fulgor stendhaliano para reflejar exteriores en la concentrada interioridad de su personaje principal. En 1965 había dictado cátedra balzaciana sobre la realidad del Perú con *La casa verde* —justamente la novela que orilló a Carmen Balcells a convertirse en agente literaria tras de leer las primeras 40 páginas— y para el 69 había revolucionado la manera de contar en español con esa cosa monumental que es *Conversación*, cuya estructura sigue siendo un misterio.

A partir de esa novela, el tiempo se transformó, para la literatura en español, en una sustancia flexible y en un elemento dramático tan importante como la anécdota o los personajes. Ricardo Piglia ha dicho que antes de enjuiciar críticamente a un autor, hay que distinguir las razones técnicas por las que eligió una trama. A partir de *Conversación en La Catedral* quedó claro que los recursos de Vargas Llosa para construir un relato eran, simplemente, infinitos.

Vargas Llosa ha sido el analista más perceptivo y cruel de los desastres latinoamericanos y sus emanaciones, pero también el que mejor ha visto las fracturas del mundo en que florece el sentido: la ternura de

los que no tienen nada más que lealtad a lo que son, la belleza de los que se hundieron desafiando a los poderes de su tiempo.

Es, sin embargo, uno de sus libros menos celebrados el que me parece que ha terminado por ser más influyente en las generaciones de autores más jóvenes de la región. Lo que me cimbró de *La tía Julia y el escribidor* (1977) la primera vez que la leí —a caballo muy pasado—, fue su condición visionaria.

El memorable Varguitas —personaje que anilla el relato de *La tía Julia y el escribidor*— vive una encrucijada, pero es tan joven que apenas lo nota; estudia Derecho y no quiere ser abogado; está en Lima y desespera por vivir en París; tiene un trabajo como periodista que utiliza para escribir cuentos —al parecer pésimos—; vive con sus abuelos convencido de que ya es un hombre. La novela relata la historia de su salvación a manos de dos almas excéntricas que nadie elegiría como norte: Pedro Camacho, prodigioso autor y director de radionovelas que ya perdió la razón pero nadie lo ha notado —una creatura de marcada filiación cervantina y flaubertiana—, y Julia, la tía política de Varguitas, quince años mayor que él, con quien vive una ardorosa historia de amor. Gracias a la enloquecida seriedad con que el guionista se toma su vocación de autor y a la violencia hacia las convenciones que supone un romance incestuoso, Varguitas descubre que la resignación no es un valor y que el centro no está donde las expectativas de la clase media, sino en el margen desde el que un personaje elige ver el mundo.

Tengo la impresión, pero tendrían que confirmarla los que recuerden algo más del año 77 que el patio de la primaria, de que *La tía Julia y el escribidor* fue una novela difícil de situar en el momento de su publicación. Todavía hace unos pocos años un lector profesional y disciplinado, pero demasiado serio para ser considerado inteligente, me repitió para definirla que era un “divertimento”; categoría más bien pedante y metafísica que casi siempre dice más sobre quien la emite que sobre el objeto que trata de iluminar.

Para 1977 Cortázar había dejado de dar golpe hacía años, pero Carlos Fuentes había publicado muy recientemente su novela más dura, *Terra nostra*, y salieron de manera más o menos simultánea *Palinuro de México* de Del Paso y la póstuma *Oppiano Licario*, de Lezama; José Donoso estaba preparando la edición de su libro más rabiosamente político: *Casa de campo* (1978), y Onetti escribía *Dejemos hablar al viento* (1979). Se respiraba todavía en el panorama literario latinoamericano

un ambiente de ultramodernidad, sospecho que agarrada ya para entonces con las uñas de los preceptos que la universalizaron: la noción bajtiniana de polifonía, el uso de modelos tomados del *nouveau roman*, la extenuación neobarroca, la idea (perdón, pero esa sí risible) de la novela total —yo prefiero el concepto tardío y más razonable propuesto por el propio Vargas Llosa: “novela de sillón”.

Un poco más acá de los respetabilísimos relumbrones que la acompañaron en su lanzamiento en librerías, *La tía Julia y el escribidor* dialogaba con otra sensibilidad de lo literario: es la novela que ejemplifica un cambio cuántico en la percepción regional sobre cómo se narra y qué vale la pena de ser narrado. No es casual —en este sentido— que su epígrafe sea de Salvador Elizondo, ni que el volumen de la literatura continental con el que habría podido dialogar formalmente de manera más fluida en ese momento fuera de Manuel Puig —*El beso de la mujer araña* es del 76.

Todos los elementos que con el tiempo definirían a las letras hispánicas de la transición entre dos siglos —y que asociamos con escritores cuyo reconocimiento fue posterior al *boom*— se hallan en *La tía Julia y el escribidor*. Está la subida al altar de lo literario de géneros sin prestigio —la radionovela y el melodrama cinematográfico. También la venenosa y delicada confusión de identidades entre el narrador del relato y el autor del libro. Hay la distancia irónica con respecto a la escritura, que desembocó en la transformación de la categoría del “estilo” en una noción flexible: un autor puede tener tantos estilos como libros. La definición de la realidad como un manto preñado irremediabilmente de mediatización —el mundo definido por emociones estandarizadas por el influjo de los medios masivos. La interdependencia de los relatos novelísticos: narraciones que sin correr paralelamente sólo significan plenamente por los vasos que las comunican. La indefinición genérica como principio: ¿novela?, ¿memorias?, ¿libro de cuentos desafortunados? Todo a la vez, todo el tiempo.

Hace años, en Perú, me levanté de la sala de los Vargas Llosa a las diez para las ocho, como resorte: era la hora en que los patrocinadores me habían dicho que me tenía que salir de su departamento. Me despedí con la formalidad y el pudor de un niño de colegio católico. ¿Tienes amigos en Lima?, me preguntó Mario un poco extrañado. Por entonces no los tenía, así que le respondí que no. ¿Dónde vas a cenar? En el hotel. Entornó los ojos y me obligó a sentarme de nuevo. Hay

un coche esperándome abajo, le dije, omitiendo educadamente que el coche estaría lleno de patrocinadores viendo el reloj. Ahora alguien les avisa que nosotros te llevamos.

A las mil de la noche, después de una cena espléndida, todavía fuimos a un salón de baile popular, en el que varias personas de extracción muy humilde se le acercaron para disculparse por no haber votado por él en las elecciones en que perdió contra Fujimori. Al final él mismo y su hija me llevaron al hotel en el coche más normal del mundo. Vargas Llosa iba en el asiento del copiloto, virado de espaldas mientras conversaba entusiasmado sobre sus primeros durísimos años en París, y cómo había tenido que ganarse el sustento bailando en el metro con la tía Julia las canciones criollas que yo mismo le había visto ejecutar con donaire un poco antes. La historia no era nueva para mí —la cuenta en *El pez en el agua*—, pero tuvo el encanto de cumplir, a su manera, la promesa de la novela del escritor: la literatura que se escapa del libro y gana realidad —el proyecto ideal de cualquiera que se haya dedicado a escribir seriamente después de los años ochenta. □

**LA TENTACIÓN FÁUSTICA
EN LA TÍA JULIA Y EL ESCRIBIDOR**

Francesca Denegri

Se suele considerar a la tía Julia y a Pedro Camacho como los personajes que contribuyen —con igual dosis de protagonismo— a que el personaje narrador (Marito/Varguitas) de *La tía Julia y el escritor* logre convertirse en el gran maestro Vargas Llosa. En estas páginas se sostiene que si bien Camacho representa una lección importante en la vida del aprendiz de escritor, el cómplice clave para que Marito/Varguitas realice el parricidio simbólico que se erige como paso necesario para su metamorfosis, es en verdad la tía Julia, quien una vez cumplida su misión se evapora como la Margarita de *Fausto*, pero sin provocar el dilema faustiano.

FRANCESCA DENEGRI. Profesora asociada de literatura en el Departamento de Humanidades de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Obtuvo su doctorado en Literatura Hispánica en el King's College de la Universidad de Londres en 1991. Es autora de *Soy señora: Testimonio de Irene Jara de Marcelliano* (Lima, IEP/Flora Tristán, 2000) y *El abanico y la cigarrera, la primera generación de ilustradas en el Perú* (Lima, IEP/Flora Tristán, 1996), además de artículos sobre literatura latinoamericana. Francescadenegri57@yahoo.com.

Y es probable que sin el desprecio de mi progenitor por la literatura nunca hubiera perseverado yo de manera tan obstinada en lo que era entonces un juego, pero se iría convirtiendo en algo obsesivo y perentorio: una vocación.

Si en esos años no hubiera sufrido tanto a su lado, y no hubiera sentido que aquello era lo que más podía decepcionarlo, probablemente no sería ahora un escritor.

(Mario Vargas Llosa, *El pez en el agua*.)

Mi deseo es abarcar con mi espíritu todo, lo más excelso y lo más ínfimo, llevar en mi pecho el destino de la humanidad, como si yo fuese enteramente ella.

(Goethe, *Fausto*, II.)

1. Las paradojas del *Fausto* y la máquina textual

Con el Cervantes y el Príncipe de Asturias entre muchos otros premios bajo el brazo, y ahora con el Nobel, el más prestigioso con el que un escritor puede atreverse a soñar, escribir sobre Vargas Llosa resulta desafiante, no sólo por los fuegos artificiales de su verbo, la estructura catedralicia de sus novelas y la fertilidad de su inagotable veta narrativa, también por la ingente bibliografía crítica que llena las estanterías de bibliotecas públicas y privadas, y por la familiaridad con la que lectores de otras latitudes comentan su obra. Diecisiete novelas, además de otros tantos libros de ensayo, obras de teatro, diarios, cartas, memorias y una caudalosa obra periodística, escritas con pasión contagiosa y fuerza hipnotizadora, constituyen un material laberíntico —que sin duda seguirá creciendo en caudal— para quien intenta, después de tantas palabras, la espumosa empresa de añadir algún nuevo hilo al apretado tejido de artículos y estudios académicos publicados sobre el tema.

Me aventuro a sugerir que esta sensación liliputiense que infunde la obra de Vargas Llosa y que intento evocar al iniciar este texto, podría en realidad no ser sino sólo el otro lado de la medalla de lo que en adelante llamaré “la poética fáustica” del autor. Una poética que, tal como la vive el Fausto clásico en el momento de pactar con Mefisto, libera enormes energías que lo conectan —y conectan al lector— con

lo más vital de sí mismo y que se renueva con cada libro, permitiéndole impulsarse y llegar cada vez más lejos —y paradójicamente más cerca también— de donde comenzó. La energía totalizante de su praxis escritural vibra animada por la misma fe que alimenta su teoría novelesca, aquella de la novela como espacio de exorcismo de los demonios del narrador, teoría que discurre —desde 1971 cuando presentó su tesis sobre García Márquez en la Universidad de Madrid— entre historias de deicidios perfectos, orgías perpetuas, tradiciones libertinas y malditismo exhibicionista.

El hilo que recorre las diversas versiones del viejo Fausto —cuyas ansias devoradoras por abarcar a la humanidad entera y plural con su espíritu único y singular lo lanzan a un laberinto de donde no sabrá cómo salir— y el hilo de los personajes que pululan por las páginas de la obra crítica del autor, desde el deicida, los demonios, el libertino y el maldito, es el hilo de la *para-doxa*, donde la dualidad del impulso simultáneo de vida y muerte, bien y mal, creación y destrucción, valor y cobardía laten juntos confundándose en el fondo más oscuro de la imaginación artística.

Sin embargo tan significativos como los paralelismos y puntos de contacto entre el personaje medieval y la narrativa del Nobel son sus desencuentros y divergencias. El lugar en el que uno y otro dejan de coincidir es el laberinto, espacio en el que si las fuerzas de Fausto parecen flaquear frente a la bien disimulada malicia de su amañado acompañante, las de Vargas Llosa parecen multiplicarse inexorablemente hasta lograr una acumulación proporcional y aún mayor a aquella que le oponen sus propios demonios. Cuanto más amenazantes a la soberanía autorial resulten los espíritus liberados en el ruedo textual, más complejo será el ensamblaje de las piezas narrativas con las que el escritor opondrá al temible poder. Es gracias a la creación de esos andamiajes de asombrosa complejidad y al virtuosismo de una técnica retórica que deslumbraron a los críticos ya desde *La ciudad y los perros*, que Vargas Llosa logrará convertir “lo que (se) describe en lo descrito” de modo tal que sea siempre el autor, y no Mefisto, quien maneje las riendas de la historia hasta el momento de llegar a la salida del laberinto y poner punto final al relato (Vargas Llosa, 2002, p. 18). Como sugiere Carlos Alonso (Alonso, 1991), se trata de la feroz pugna por construir y afirmar una autoridad narrativa que sólo parece lograrse materializándola en una máquina generadora de textos cuyas tramas de infinitos y delicados hilos surgen

como orquestadas matemáticamente. Armado de esta máquina fina y de alto grado de adaptación, el autor resiste no sólo al formidable poder de sus mefistos liberados, también al orden social establecido. Pero regresemos a las convergencias. La figura del Fausto —desde sus orígenes medievales en las remotas brumas de la utopía alquimista hasta sus versiones desarrollistas más conocidas como la de Goethe, y también las más modernas como el *Doktor Faustus* de Mann, la *Bohemian Rhapsody* de la banda de rock británica Queen, o *El anfitrión* de Jorge Edwards— encarna en toda su contradictoria naturaleza la imaginación moral del sujeto entregado al proceso creativo. La dialéctica del bien y del mal que late borboteante y volcánica en el corazón de dicho proceso parece tener sin cuidado a Mefisto pero en cambio arroja a Fausto en el torbellino de la angustia y la negación.

El mito de la creación judeocristiana sugiere que Dios habría creado los cielos y la tierra “de la nada” (“y dijo Dios que sea la luz y fue la luz”). Pero Mefisto refuta el sentido del mito cuando declara desafiante que la luz que alumbra al mundo no sólo no fue creada de la nada, que fue arrancada del “reino y rango de la Madre Noche”, sino que además cada día la luz “le disputa sin cesar su lugar” a la noche, en una lucha eterna entre luz y sombra, bien y mal, que continúa y continuará sin cuartel hasta el fin de los tiempos (Goethe, I, p. 33). Si es de las tinieblas de donde Dios arranca la luz y si es verdad que nada sale de la nada, entonces podríamos afirmar que todo sale de algo, es decir, de algo que ya tiene vida propia y que a pesar de la resistencia que oponga al sacrificio de su estado original, no logra escapar del proceso de transformación incesante de la materia, como lo anuncia desde el otro lado del conocimiento religioso la primera ley de la termodinámica. La angustia moral de Fausto aparece precisamente en el momento en que descubre la violencia que anida en esta cadena transformativa de la vida reflejada en el acto creativo, y que no habrá por tanto manera de evitarla si ha de llevar en su pecho como es su deseo “el destino de la humanidad”. La posibilidad de que sea su propia mano la que deba arrancar, arrebatar, extirpar y descuajar lo nuevo de lo antiguo, la luz de las sombras, cubriéndose de mugre y acaso también de sangre, provoca espanto en ese mismo Fausto que momentos antes ha reclamado su derecho de abarcarlo todo con su espíritu, “lo más excelso y lo más ínfimo”. Una imagen más amable, que representa este proceso fuera de la dualidad del pensamiento binario occidental, sería la de la flor de loto,

que se alimenta del fango putrefacto y negro en el que hunde sus tiernas y delicadas raíces para luego eclosionar en todo su esplendor a la luz del pleno día.

Pero Fausto nace en Europa y no en Oriente y sigue estremeciéndose de pavor ante esta realidad contradictoria que lo conmina a hacer el bien sin por ello dejar de hacer el mal, a crear sin por ello dejar de destruir. Su dilema conecta con ese anhelo tan inequívocamente humano que es el de hacer “todo” lo que está al alcance del sujeto para alcanzar su potencial creativo. El encomillado señala los límites de su significado. Porque “todo” incluiría también la temible negociación con poderes oscuros que no garantizan el respeto a las leyes del mundo de arriba y que por lo tanto no excluyen el comercio con el mal. El vértigo que sienten los personajes más memorables del autor, desde Alberto en *La ciudad de los perros*, Santiago en *Conversación en La Catedral*, y los dos Litumas, hasta aquellos que aparecen en sus novelas más recientes, como la Urania de *La fiesta del Chivo* y el Roger Casement de *El sueño del celta* es precisamente el vértigo de la conciencia que se ve atrapada en el corazón del mal, lugar del que difícilmente saldrá con las manos limpias.

Lo que Goethe sugiere al respecto cuando tras un monólogo de angustia hamletiana Fausto, acompañado de Mefisto, se lanza a “la incesante actividad, que es como verdaderamente se realiza el hombre” (Goethe, II, p. 38), es que la única manera de conjurar el miedo que paraliza al sujeto en el umbral de la actividad creativa es asumiendo plenamente este nuevo orden de paradojas, sin sofismas ni subterfugios. La paradoja (del griego *para*, contrario a; y *doxa*, opinión común, buen juicio) atenta contra la búsqueda de ideas puras y verdades a salvo de la contaminación implicada en el mero acto de vivir. La paradoja propone una verdad contraria a las verdades de la *doxa* y a la lógica dualista y binaria que ordena desde sus albores el pensamiento occidental, prometiéndole el paraíso de la virtud pura e impoluta.

Mefisto es temible precisamente porque anuncia a todos los vientos su gran plan benefactor de liberar a Fausto de “vanas quimeras” —de modo que su patrocinado llegue a ser el anhelado “Señor Microcosmos en eterno crecimiento”—, pero lo hace sin escamotear sus malas artes ni su identidad de consumado artífice de engaños. Por ello, escribe Marshall Berman, “el Mefisto de Goethe se materializa como el

maestro de estas paradojas: una complicación moderna de su tradicional rol cristiano de padre de la mentira” (2008, p. 38).

El problema de Fausto es que, incapaz de asumir plenamente la naturaleza paradójica inherente a la creatividad, terminará negando su responsabilidad en la destrucción de la dulce Margarita primero y de los indefensos Baucis y Filomen después, personajes a quienes tendrá que hacer desaparecer para seguir en carrera hasta “abarcarlo todo con su espíritu” que es, como hemos visto, su ardiente y único deseo. Desprovisto de máquinas textuales prodigiosas como las que Vargas Llosa ha ido inventando y perfeccionando a lo largo del tiempo, Fausto se encuentra indefenso y paralizado ante la violencia implícita que debe asumir si es que va a llevar el desmedido proyecto de abarcarlo todo hasta su conclusión final. Ante esta duda de Fausto que lo revela en su humanidad más profunda, Mefisto —demonio al fin y al cabo— responde desdeñoso en uno de los pasajes de prosa más descarnada de la obra: “pretendes volar a las alturas más excelsas pero tienes vértigo”.

2. Historia de un parricidio

Lejos está, empero, el personaje-narrador de *La tía Julia y el escribidor* (en adelante *LTJ*) de sufrir los arrebatos culposos del Fausto. La novela narra una doble metamorfosis. La del inexperto y tímido Marito en hombre hecho y derecho tras la conquista de una mujer “que podría ser su mamá” —con quien se casará a pesar de la feroz oposición de su padre— y la de Varguitas, estudiante de una universidad en la Lima provinciana y mediocre de los cincuenta, en un distinguido escritor residente en París. Dos son los personajes que según la crítica intervienen en el relato con igual dosis de protagonismo para ayudar al personaje narrador a llegar a su feliz destino: la tía Julia y Pedro Camacho, guionista de radionovelas. Si bien es cierto que la presencia de Camacho en la vida del aprendiz a escritor constituye una lección importante para el joven acerca de las fronteras que deben mantenerse claramente señaladas entre ficción y realidad (Pollarolo, 2010; Standish, 1993; Magnarelli, 1986; Oviedo, 1982; Jones, 1979) es la tía Julia quien en verdad representa, más allá de su primera conquista seria, el cómplice clave para emprender el acto de parricidio simbólico que se erige como paso requerido para la metamorfosis de Marito”/“Varguitas”

en el gran maestro Vargas Llosa, metamorfosis que, propongo, es la que constituye el corazón del discurso novelesco.

Estos dos momentos narrativos ubicados a cada lado del rito de pasaje en la vida del personaje-narrador funcionan entonces como sujeta-libros entre cuyas fronteras la novela se irá armando, desdoblando y conteniendo dentro de una veta humorística novedosa de la que el autor se vale para explorar por primera vez en su obra las relaciones de su mundo personal y privado. En el “collage autobiográfico” que resulta de esta exploración abierta en el pasado familiar, nombres y rasgos de personajes novelescos coinciden sin disimulo con aquellos de la vida real: Marito, Mario, Patricia, Julia, tío Lucho, tía Olga, tío Jorge, Javier y un largo etcétera (Oviedo, 1982). En el primer momento señalado Varguitas intuye, no sin cierta melancolía que —por las circunstancias de su nacimiento en un país de gentes tristes y mediocres— tendrá que pasarse la vida trabajando en cualquier cosa menos en lo único que verdaderamente lo apasiona, la literatura. Es sólo después de haber conocido a Julia y de casarse con ella que descubrirá que en verdad no existe más destino que el que uno mismo se inventa y que el paraíso sí es posible, aun para un peruano como él. En el segundo, ubicado veinte años más adelante, Varguitas aparecerá implícitamente como Vargas Llosa, escritor profesional y distinguido afincado en Europa con “la prima Patricia”, su nueva mujer y compañera de viajes al Perú, país cada vez más patético y más triste, que paradójicamente sigue funcionando como la fuente inagotable de su inspiración novelesca.

Al asumir la función de narrador, Vargas Llosa resalta desde el primer párrafo de la novela la distancia cronológica y la brecha emocional que lo separa del Marito/Varguitas iniciático en el que se ancla la historia. “En ese tiempo remoto, yo era muy joven y vivía con mis abuelos en una quinta de paredes blancas de la calle Ocharán, en Miraflores”, escribe el maduro narrador. “Estudiaba en San Marcos, Derecho, creo, resignado a ganarme más tarde la vida con una profesión liberal, aunque, en el fondo, me hubiera gustado más llegar a ser un escritor” (*LTJ*, p. 15). Queda claro que tantos años y tanto caudal de agua bajo el puente han neutralizado sin remedio la emoción y borroneado su memoria, hasta el punto de no recordar bien qué estudiaba aquel joven con quien apenas parece identificarse ahora. El espacio autobiográfico aparece así como una propuesta de reconocimiento que emprende el narrador profesional frente al joven inseguro y melancólico que ahora

no es sino parte de la prehistoria privada. Re-conocimiento que empieza con un intento frustrado: el de dibujar un autorretrato de su juventud que no bien bocetados sus contornos, se desdibujan y desintegran como una ruina a la intemperie, o “como una cara que se mira en la memoria de sí misma” (Derrida, 1993, p. 45).

Pero si no recuerda bien qué carrera estudia, no es gratuito que sí recuerde, en cambio, detalles precisos y curiosos de horarios, sueldos, cargos y funciones de su quehacer cotidiano en aquel tiempo remoto, además de la vida y milagros de quienes fungían de asistentes en la oficina de Radio Panamericana. Y tampoco resulta fortuito que más adelante evoque con igual claridad los seis empleos adicionales que tendrá que añadir al original en la estación de radio, para triplicar sus ingresos y convencer a su padre de que él es perfectamente capaz de mantener a la tía Julia. Nada de esto es gratuito porque el tema del trabajo como obligación que distrae al futuro escritor aparece trenzado apretadamente con el tema de fondo de la novela, que es el mismo que el de su libro de memorias: el conflicto a muerte con el padre, tema que late callado y persistente en la obra literaria del Nobel como “la voz de la fuente que no se oye”. Aún hoy, la imagen de aquel padre violento que irrumpe sin aviso ni lógica en la infancia del hijo amenazando su integridad física y emocional, es evocada por el prestigioso autor en el discurso de la Academia Sueca como una presencia de la que “nunca cree que podrá recobrase” (Vargas Llosa, 2010, p. 9).

En realidad, los episodios que confluyen en la divisoria de aguas que significó el re-descubrimiento del padre, no aparecen en *LTJ* sino en las memorias que el autor publicará dieciséis años después de publicada la novela, tras su derrota electoral en el Perú: *El pez en el agua* (en adelante *EPA*). Hasta entonces, la misteriosa historia de la desaparición del padre meses antes de que el autor naciera, se había mantenido como un secreto a voces que iba creciendo y rozando las dimensiones del tabú a medida que el autor iba cosechando más reconocimientos en el mundo. Por todo ello, el relato minucioso y adolorido de esta historia y de su impacto en el niño constituye una simbólica salida del armario a la vez que un intento de saldar cuentas, aun si tardío, con el padre verdugo cuya dimensión amenazante seguirá latiendo en la memoria del autor hasta el día de hoy, como él mismo lo declarara en Estocolmo.

Vale la pena detenerse en las páginas iniciales del libro de memorias en las que el autor recuerda sus primeras impresiones infantiles

tras la confesión que su madre le hiciera acerca del padre que siempre creyó muerto. Al aturdimiento que invade al niño cuando oye las primeras palabras de su madre (“fue como si el mundo se me paralizara”, *EPA*, p. 11), seguirá la negación (“¿No me estás mintiendo, mamá?”, p. 17), y luego un instante —demasiado breve acaso— de celebración, en el que el niño emocionado y “dando brincos de felicidad” se acerca al Hotel de Turistas de la mano de su mamá para conocer a su papá. La realidad sin embargo no tarda en imponerse cuando éste intuye la decepción de su progenitor ante su apocada presencia (“¿Este es mi hijo?”, p. 33), la misma que provoca el primer eslabón de una larga cadena de sentimientos de revancha del niño (“tenía como el sentimiento de una estafa: este papá no se parecía al que yo creía muerto”, p. 34). En las secuencias que siguen, la frágil relación entre padre e hijo irá resbalando inexorable por una oscura y jabonosa pendiente donde el engaño y la manipulación como armas que maneja con torpeza el padre, y lo que es peor ahora, en complicidad con la madre, quedarán impresas como huellas visibles en la memoria del narrador.

Entre ellas, la de mayor patetismo y tensión dramática comienza como un inocente paseo en auto por el centro de Piura y termina en un largo viaje de contrabando por la carretera Panamericana en el que padre y madre se confabulan exitosamente ante el horror del lector, para separar al hijo de primos, tíos y abuelos y llevárselo a engañifas hasta la lejana Lima. La primera secuencia concluye cuando el padre, después de cuadrar el auto en un hotel de Chiclayo, deja al niño solo en un cuarto y se mete con la madre en el otro. El niño pasa la noche en vigilia “con los ojos abiertos y el corazón sobresaltado, tratando de oír alguna voz, algún ruido en el cuarto contiguo, muerto de celos y sintiéndome víctima de una gran traición”. Por supuesto no llega a oír nada porque “la voz de las fuentes no se oye”, pero, continúa el narrador, “a ratos me venían arcadas de disgusto, un asco infinito, imaginando que mi mamá podía estar ahí, haciendo con el señor ése las inmundicias que hacían los hombres y las mujeres para tener hijos” (*EPA*, p. 36). Como se verá más adelante, esta súbita expulsión del paraíso de la infancia en la que el padre “le roba a su mamá” constituye el andamiaje sobre el que se construirá el escenario de la segunda expulsión representada en la novela.

Si bien es cierto que la expulsión primaria del paraíso por obra y gracia del padre no aparece representada en *LTI* sino en las memo-

rias de 1993, la figuración del padre como adversario fantasmático y temible contra el cual el hijo debe afirmarse contra viento y marea para sobrevivir es el núcleo que estructura la trama de esta novela de formación. En realidad la seducción de la tía Julia y la rocambolesca historia del matrimonio con ella podría leerse como una mera pieza más, aun si dotada de una tensión dramática perfecta e insoportable, dentro de la gran figura mayor que traza el rompecabezas: aquella de la destrucción simbólica del padre que Marito está obligado a oficiar como necesario ritual de pasaje a escritor profesional. Empresa formidable y acaso imposible, como lo sugiere la lógica narrativa del mito griego, sin la presencia instrumental de la madre simbólica seducida, cuya función es la de investir al hijo de la confianza y el poder necesarios para lanzarse al ruedo y salir airoso del combate.

Una vez oficiado el parricidio, Marito podrá huir de la ciudad triste y mediocre que detestó desde el momento en que llegó engañado por su padre, y viajar a París para vivir libre por fin del terror que nunca lo dejó de acosar en Lima. La historia del enfrentamiento entre padre e hijo, narrada a un ritmo acezante a pesar de la ironía, llega a su culminación cuando al regreso de Chíncha, el padre espera armado a Marito y lo amenaza con matarlo si éste no abandona a quien es ahora su cónyuge. Finalmente y a pesar de una tensa resistencia, el flamante esposo terminará resignándose con “amargura e impotencia” al mandato del padre y maldiciéndose por no tener siquiera “con qué comprarse él también un revólver” (*LTJ*, p. 436). La segunda expulsión del paraíso se cumple entonces cuando la tía Julia abandona el país una brumosa madrugada de invierno limeño ante la mirada melancólica de su joven esposo. El padre se erige así como la figura que, no contento con expulsarlo del paraíso original —aquel representado por la unión del hijo con la madre biológica—, lo exilia también del paraíso sucedáneo, aquel de la unión con la madre simbólica conquistada a fuerza de puro pulso, la tía Julia.

Pero la victoria final no está cantada y el espacio textual se construye como una palestra alternativa donde el hijo se enfrenta al padre con una “aptitud”, una “facultad” que lo singulariza y le permite derribarlo. En realidad no se trata sólo de una revancha, ni tampoco de una merecida justicia poética, sino de una necesidad que se le sigue imponiendo al hijo y que lo conmina a defenderse sin descanso con estrategias cuya eficacia Mario Vargas ya había aprendido a reconocer en sus épocas de estudiante de literatura en San Marcos, cuando —a

salto de mata entre los siete trabajos que desempeñaba para mantener a su esposa Julia Urquidí— escribió su tesis sobre Rubén Darío. Porque ya en “Bases para una interpretación de Darío” presentada en 1958 ante un jurado de la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad de San Marcos, el entonces candidato a bachiller concibe explícitamente la literatura como espacio en el que el sujeto humillado pero ahora armado de una “aptitud” que lo “eleva y distingue del resto” puede atreverse a “vencer” a los que hicieron de él una víctima (*Bases*, p. 82).

Aunque Mario Vargas no ofrece en su tesis una definición clara de esa “aptitud”, propone que quien la posee desde niño, como fue el caso de Darío, habrá de acentuar esa “diferencia, jerarquía y distinción” que lo separa de la colectividad, si la practica y la “concreta en hechos”. La tesis enfoca en la poiesis —que a su vez anuncia aquella otra transformación autobiográfica representada en *LTJ*— del pequeño Félix Rubén García Sarmiento en el gran Rubén Darío. Para ello Vargas bucea en las aguas oscuras de la biografía del poeta, cuando éste descubre, a los diez años, que sus padres no son quienes él pensaba que eran, que su padre verdadero es en realidad su “tío”, y que su madre verdadera no es la abuela a quien él llamó siempre mamá sino una mujer más joven a quien acaba de conocer y que ahora lo llena de regalos y lo abraza llorando de congoja por el hijo perdido y de felicidad por el hijo recuperado. Sugiere el joven candidato Vargas que al descubrir Félix Rubén García aquel engaño, no sólo surgiría para siempre en su mente la duda sobre la verdad de su origen, sino lo que es más significativo, que a partir de ese instante despertaría en él la conciencia de su diferencia irremediable, de “no ser uno más entre todos”, y de la necesidad de recluirse en su casa y aislarse para dedicarse por entero a cultivar esa “aptitud” especial que lo convertirá a la postre en el celebrado Rubén Darío. Es una “aptitud” que lo aísla del mundo inocente y lúdico de los otros niños, y a la que sin embargo Félix Rubén se aferrará porque siendo una “facultad que hay en él y que los otros no poseen” (*Bases*, p. 82) le imprime un poder único y superior.

Por otro lado, del primer encuentro con su propio padre, concluirá Vargas Llosa en sus memorias que, “junto con el terror, me inspiró odio” (*EPA*, p. 65). La conciencia del pequeño Félix Rubén evocada por Vargas en su tesis, de “no ser uno entre los otros” es tan dramática como el odio que siente el Marito de *EPA* por su padre. Sin embargo acaso más grave que la duda del origen que comparte el candidato a bachiller

con Félix Rubén, sea el trauma del miedo a la violencia que padeció cuando niño bajo el yugo paterno. Escribe en sus memorias:

En los años que viví con mi padre, hasta que entré al Leoncio Prado, en 1950, se desvaneció la inocencia, la visión candorosa del mundo que mi madre, mis abuelos y mis tíos me habían inculcado. En esos tres años descubrí la crueldad, el miedo, el rencor, dimensión tortuosa y violenta que está siempre, a veces más, a veces menos, contrapesando el lado generoso y bienhechor de todo destino humano. Y es probable que sin el desprecio de mi progenitor por la literatura nunca hubiera perseverado yo de manera tan obstinada en lo que era entonces un juego, pero se iría convirtiendo en algo obsesivo y perentorio: una vocación. Si en esos años no hubiera sufrido tanto a su lado, y no hubiera sentido que aquello era lo que más podía decepcionarlo, probablemente ahora no sería un escritor. (*EPA*, p. 115.)

En los capítulos impares de *EPA* los episodios de abuso del padre al hijo y a la madre —los golpes y las patadas en la calle, las amenazas, las burlas, los cachetadones que lo derriban en la puerta de la iglesia, los insultos a gritos por las noches— se suceden unos a otros en una espiral de violencia que lleva a que el hijo desee “morirse de verdad, porque incluso la muerte parecía preferible al miedo que sentía” (*EPA*, p. 62). Y sin embargo aquello que más atormenta al niño que años más tarde intentará reconstruir el autor en el acto de recordar, no es el terror sino la humillación. “Cuando me pegaba”, escribe, “yo perdía totalmente los papeles, y el terror me hacía muchas veces humillarme ante él y pedirle perdón con las manos juntas. Pero ni eso lo calmaba... cuando aquello terminaba no eran los golpes, sino la rabia y el asco conmigo mismo por haberle tenido tanto miedo y haberme humillado ante él de esa manera, lo que me mantenía desvelado, llorando en silencio” (*EPA*, p. 65).

En “El origen de una vocación”, como se titula el capítulo central de la tesis de 1958, el joven Vargas indaga con detenimiento en la experiencia de impotencia que habría de sentir Darío ante aquellos que lo abandonaron y engañaron, y concluye que “‘a los zopencos’ de ‘brazos musculosos’ que han hecho de él una víctima los vencerá, en cierta forma los humillará” entregándose a la escritura (*Bases*, p. 82). La identificación del joven Vargas con la historia del poeta humillado de niño y reivindicado en toda su dignidad soberana gracias al ejercicio de la es-

critura es significativa por varias razones. Más allá de poseer él también esa “aptitud” especial, ya entonces la literatura se vislumbraba como la mejor arma a la que el entonces estudiante de San Marcos, agobiado por la violencia autoritaria del padre, tenía para destruir a su adversario. Así como el niño había aprendido a arrodillarse, persignarse, comulgar (“juntando las manos y entrecerrando los ojos”) y confesarse en la iglesia como una manera relativamente discreta de irritar al padre ateo, y así como el autor recuerda la renuncia a recibir la propina paterna como otra forma alambicada de resistir su arbitrario poder; escribir, actividad que horrorizaba a su progenitor más que nada en el mundo porque la asociaba con la “mariconería” y sobre todo con la familia materna que había aplaudido la vocación literaria del “nieto, el sobrino, el hijo sin papá” (“Elogio”, p. 9), se convirtió en otra manera, la más efectiva aun si “remota y cobarde”, de combatir al padre a la distancia (*EPA*, p. 64).

3. Memoria, ficción y soberanía

Como la Margarita de *Fausto*, la tía Julia pone a Marito inadvertidamente en contacto con todo un caudal de energías que había quedado empozado en su espíritu desde aquel aciago viaje de Piura a Lima en el que, sometido a los designios de un padre que le robaba a su mamá y de una madre que se dejaba robar por el papá, se convirtió de golpe, de niño mimado y jugueteón, en adolescente tímido como marca de la humillación. Se trata de una energía que al ponerlo en contacto con el lenguaje de los afectos íntimos enterrados bajo los escombros de la relación perdida con la madre, lo renueva y le despierta una nueva confianza en sí mismo. Así, de ser el estudiante “enfermizamente tímido” con las mujeres que recuerda el autor en sus memorias, lo vemos actuar en *LTJ* como un joven que emana tal seguridad y encanto que se atreverá a intercambiar miradas cómplices con esa tía grande, alegre, experta bailarina, de voz ronca y tan guapa que los hombres mayores no pueden evitar seguirla con la mirada; un joven tan en posesión de sí mismo que será capaz de retenerla y besarla sin anuncio en el Grill Bolívar, y aún de declararle su amor a pesar de las protestas con las que ella intentará mantener en jaque a “ese prodigio”. Un joven de espíritu tan luchador, en fin, que ante los múltiples obstáculos que se le presentan frente al romance en ciernes, le asegura a su experimentada amante que “íbamos a casarnos aunque tuviera que matar a un montón de gente” (*LTJ*, p. 338).

Es además y sobre todo gracias a la tía Julia que Marito/Varguitas descubre la conexión secreta entre erotismo y soberanía, entre la exploración clandestina de la experiencia sexual y la capacidad de rebelarse contra la tiranía del poder paterno. No es por casualidad que sea precisamente en la misma época en la que discurre la novela que el autor lea por primera vez, como declara en entrevistas y escribe luego en sus memorias, la literatura pornográfica de Sade, Cleland, Aretino y otros libertarios dieciochescos en la biblioteca del Club Nacional de Lima donde desempeña, conminado por el padre, uno de sus siete trabajos “alimenticios”. De esas lecturas dirá en sus memorias que “fueron muy importantes”, y que “durante un buen tiempo, creí que el erotismo era sinónimo de rebelión y de libertad en lo social y en lo artístico y una fuente maravillosa de creatividad” (EPA, p. 376). La actitud iconoclasta que asumieran los *libertins* frente a la sociedad incendia la imaginación del joven enamorado de la tía Julia que por entonces fungía de bibliotecario catalogando novedades y vejees en la biblioteca del club. Por eso resulta particularmente significativa la aclaración etimológica con la que concluye el episodio de estas lecturas en sus memorias: “Como le gustaba recordar a Roger Vailland, *libertin* no quiere decir ‘voluptuoso’, sino ‘hombre que desafía a Dios’” (EPA, p. 376). Así pues, ese mismo vínculo entre la práctica erótica, la creación literaria y el desafío al poder que Vargas Llosa exploraría años más tarde en su estudio acerca de la obra de García Márquez, es el que Marito descubrirá en su relación clandestina con una mujer tan mayor que hubiera podido ser su madre, y además perteneciente al mismo clan materno que su padre considera como archienemigo. No se trata, pues, de una Margarita joven, ingenua e inocua como la del joven Fausto, sino de un personaje con resonancias particularmente provocadoras para su padre, a quien Varguitas seduce precisamente como a la madre simbólica que necesita para iniciar la cruzada contra el reino de terror instaurado años antes por el padre. Por todo ello, tan significativa como la etimología de la palabra *libertins* es el título de la primera película a la que Marito y la tía Julia van a ver juntos: “Madre y amante”.

Del episodio edípico en *LTJ* interesa examinar algunos aspectos de la puesta en escena y cotejarla con aquella de sus memorias. Para construir a la tía Julia como madre que cataliza la cruzada contra el padre, dos detalles son fundamentales en la caracterización del personaje. El primero, como ya hemos visto, es que su edad debe ser lo más

cercana posible al de una madre —que por lo demás le dé el derecho de llamarlo no sólo Marito/Varguitas, también “guagua”, “hijito”, “moco-sito”, “niño de primera comunión”—, y el segundo, que pertenezca a la familia materna. Por ello son abundantes los diálogos —en la intimidad de los amantes, y entre los amantes y el mundo que los rodea— en los que se hace alusión, en tono de incredulidad, desaprobación o broma, a la diferencia de edad entre ellos. Dos son los diálogos que me interesa señalar. El primero tiene lugar en la casa del tío Lucho al día siguiente del primer beso en el Grill Bolívar. “Soy un hombre hecho y derecho —le aseguré cogiéndole la mano, besándosela—. Tengo dieciocho años. Y ya hace cinco que perdí la virginidad”, le dice Marito a la tía Julia. “¿Y qué soy yo entonces, que tengo treinta y dos y que la perdí hace quince?, contesta ella riendo, ¡una vieja decrépita!” (*LTJ*, p. 115). El segundo es de *EPA* y ocurre cuando Marito y la tía Julia se ven por primera vez después de la época en que los Llosa vivían en Cochabamba. “¿Pero qué edad tienes ya?”, pregunta la tía Julia. “Diecinueve años”, contesta el sobrino, y añade luego el narrador: “Ella tenía treinta y dos pero no los aparentaba pues se la veía joven y guapa”. Así pues, en la novela la diferencia de edad entre los amantes sería de catorce años, mientras que en la reconstrucción del romance que el autor realizará más tarde en sus memorias, es de trece. Estos datos no tendrían ningún interés si no fuera porque las necrológicas de periódicos bolivianos y peruanos que aparecieron en marzo del 2010 anunciando la muerte de Julia Urquidí, coinciden en señalar que la primera esposa de Vargas Llosa nació en 1926, es decir que era en realidad menos de diez años mayor que Vargas Llosa¹, y no trece ni catorce. Pero además de los años añadidos para la configuración adecuada de una amante convincentemente edípica, la tía Julia de *LTJ* debe ser tan mayor que no sólo comparta los prejuicios antediluvianos y provincianos del padre acerca del peligro que la literatura representa para la virilidad del escritor (“cuidado que el hijo de Dorita nos vaya a salir del otro lado”, *LTJ*, p. 21), sino que además debe ser cortejada por hombres que pertenezcan a la generación del

¹ Véase por ejemplo en *La República*, *Perú 21* y en *El Comercio* del Perú, también *Letralia*, *Los Tiempos*, y *El Deber* de Bolivia, y finalmente en *El País* de España. Frente a este envejecimiento sistemático del personaje se lamentaba Urquidí en una entrevista en *El Deber* de Bolivia (2003) de que en la novela y en cada nueva versión de la misma, le aumentaban más años hasta prácticamente parecer su abuela.

padre o aun a la de su abuelo, como lo es el hacendado y senador arequipeño Salcedo y como lo es también el doctor cincuentón, Guillermo Osores, ambos por supuesto y además parientes de la siempre selvática familia Llosa. La figura del joven Marito como contendiente imberbe que aparentemente tendría todas las de perder frente a estos hombres maduros y bien establecidos aparece exacerbada en *EPA* donde a esta lista de jugosos candidatos se le agrega además la de su tío carnal, el tío Jorge, uno de los moscardones que también “comenzaron a zumbar alrededor de Julia” (*EPA*, p. 363), y que fue en efecto quien, celoso, da la voz de alarma acerca del romance entre sobrino y tía en la novela.

Si el romance ha de simbolizar un verdadero desafío al padre, el anclaje del personaje en la edad materna debe ser proporcional al de su anclaje en el corazón de una familia que representa la mayor ofensa posible en el universo privado del padre, es decir, la familia materna. Porque aún antes de que el hijo naciera, Ernesto Vargas aborrecía al clan Llosa por ese “apellido que sonaba” y que le otorgaba un aura de superioridad social de la que los Vargas carecían (*EPA*, p. 14). La desigualdad social infunde en el padre “tortuosos rencores y complejos” que provocan iras recónditas contra la familia de su mujer. Por eso mismo el amante de Marito —cuyo parentesco con los Llosa no es sanguíneo sino meramente político— deberá aparecer hasta el último párrafo de la novela con el apelativo de “la tía Julia”, aun si en verdad nunca había sido su tía, y aun si después de ocho años de matrimonio y aventuras juntos y tan lejos de la provinciana ciudad donde vivía la tribu “bíblica, miraflores y muy unida” de los Llosa, era de esperar que no sólo el falso parentesco sino además el falso apelativo de “tía” se hubiera borroneado. Pero, como señala Carlos Alonso en el artículo citado, el desarrollo del relato alrededor de un mundo dominado por las relaciones afectivas de la familia/tribu/clan de los Llosa, es precisamente la familia como núcleo de organización social la que asume en el universo novelesco la forma de paradigma indiscutible y la fuerza ineludible de una *doxa* que inexorablemente lo impregna y lo cubre todo como un gran manto, sin cortes ni costuras.

Una vez construido el personaje de la tía Julia dentro de estos términos, la dimensión heroica y transgresiva de su seducción aparecerá en todo su esplendor y cumplido el ritual de pasaje Marito se verá dotado de toda la iniciativa, el empuje y la autoridad necesarios para derribar al padre y abandonar, por fin, esa Lima horrible adonde fue

arrastrado a la fuerza cuando era un niño de apenas diez años. Como el Fausto amante, Marito tomará conciencia de esta transformación milagrosa operada en su subjetividad, que le permitirá romper con su pequeño mundo familiar donde sólo escribe cuentos desangelados y confusos, para lanzarse a mayores aventuras de la imaginación allá, en la soñada buhardilla parisina que compartirá en adelante con la tía Julia. Empero no hay que olvidar que el amor de Marito hacia ella es significativo en tanto se encuentre insertado en el contexto de desafío al padre, el mismo que después del matrimonio con la mujer prohibida, debe continuar en París hasta culminar en su conversión en el escritor profesional que el padre había execrado desde el principio; y que en cambio, el amor de ella hacia él carece de esta dimensión deicida/parricida. Porque en el universo de la tía Julia representada en la novela, París es Marito y nada más que Marito: él es su razón de ser, su único destino.

Lo que de verdad sucede en París con la primera mujer de Marito es el gran dato escondido de la novela. Sin embargo, para algunos lectores podría resultar previsible que un personaje con las características de la tía Julia —insegura de su capital cultural femenino devaluado, clase-mediero y boliviano, que incluye lecturas de Corín Tellado y un lenguaje de lugares comunes que roza lo huachafo y crispa la sensibilidad de Marito— terminará desdibujándose en la famosa buhardilla. Atrapada en un mundo intelectual que no conoce —había confundido por eso, allá en la lejana Lima, a Camacho con uno de ellos— y al que ha llegado sólo en su papel de soporte del hijo simbólico ahora empoderado con “algunos” libros publicados, la tía Julia acabará como Margarita cayendo al otro lado del marco narrativo una vez culminado satisfactoriamente el proceso edípico, y una vez convertido Marito/Varguitas en el narrador y autor de la novela, Mario Vargas Llosa. Así, el narrador nos informa en una sola y escueta línea del último capítulo, acerca de su divorcio de la tía Julia y de su matrimonio, un año más tarde, con “una prima (hija de la tía Olga y el tío Lucho, qué casualidad)” (*LTJ*, p. 447). Tía y prima aparecen entonces, en una magistral y solapada vuelta de tuerca, como los dos cabos del mismo hilo que garantiza la estabilidad y continuidad del proyecto escritural masculino en Europa: “Había vivido con la tía Julia un año en España y cinco en Francia, y luego, seguí viviendo con la prima Patricia en Europa, primero en Londres y luego en Barcelona” (*LTJ*, p. 448).

Pero este final en realidad encierra algo más que una mera continuidad de proyecto de vida. Se trata también de la culminación de esa fantasía de soberanía subjetiva escenificada a lo largo de la novela. Porque en contraste a la maternal y complaciente Julia, la prima/esposa Patricia se mostrará, en su breve papel del último capítulo, como una hermana menor atrevida y desafiante, y como tal, como el personaje dotado de la fuerza necesaria para enfrentarse al aura intelectual acumulada por el narrador a lo largo de sus años de aventura europea. Lo importante es que en el curso de este enfrentamiento, que por su parte el narrador aceptará con un gesto de nobleza que lo enaltece, la prima/hermana lo investirá a su vez de la última pieza simbólica que necesita para cerrar y blindar su círculo de poder frente al padre. Así, la novela llegará a su conclusión final cuando, habiendo llegado el narrador de vuelta a casa deprimido tras un largo día de visita a sus antiguos compañeros de trabajo quienes ahora se encuentran en proceso de franca decadencia, lo recibe “la prima Patricia con cara de pocos amigos” y en lugar de consolarlo por el disgusto del penoso encuentro, lo amenaza inmisericorde con “rasguñarlo” o “romperle un plato en la cabeza” si se atreve a volver otra vez “con los ojos colorados, apestando a cerveza y, seguramente, con manchas de rouge en el pañuelo” (*LTJ*, p. 466). Esta prima/hermana/esposa con cuyo discurso —tan fugaz como mordaz— se cierra la novela, parece sabérselas todas y no compartir la actitud deferencial que asumiera Julia —ingenuamente, ahora lo sabemos— frente a la vocación literaria de su marido, por lo que le advierte, “que era posible que con el cuento de documentarme para mis novelas, yo, a la tía Julia le hubiera metido el dedo a la boca y le hubiera hecho las de Barrabás, pues ella no se atrevía a decirme nada para que no pensarán que cometía un crimen de lesa cultura. Pero que a ella le importaba un pito cometer crímenes de lesa cultura” (*LTJ*, p. 466).

Así pues, casado ahora con esta prima-hermana “de mucho carácter” que no padece de las inseguridades existenciales y circunstanciales de la tía Julia (y mucho menos del miedo a que le vayan salir hijos con cola de puercos), inaugurará el narrador la nueva estirpe de los Vargas Llosa, y al hacerlo le dará la última estocada a su progenitor, porque en adelante el Nombre del Padre quedará para siempre descentrado y diluido en la formalización de un apellido compuesto donde la familia paterna y materna compartirán el mismo lugar y rango en la descendencia de hijos y nietos. *LTJ* se figura entonces como un montaje

de seducción de la madre simbólica que emprende el personaje narrador como parte de una cruzada contra el padre tirano, y que una vez cumplida la función de soporte de la tía/madre, será desplazada por la prima/hermana con quien, ahora sí, el héroe de la historia creará que ha logrado borrar la última huella de dominio del padre. Y si la hazaña parece cumplirse sin la intervención de alfombras voladoras, lámparas de Aladino, collares de ópalo y geniecillos maléficos, es porque todo el catálogo de poderes mágicos cifrado en los viejos cuentos de *Las mil y una noches* se encuentra prodigiosamente conjugado en aquella máquina textual con la que a una vuelta de manivela su autor ha producido con magistral orquestación esta historia que hipnotiza a sus lectores y que seguirá hipnotizando a sus fantasmas cuando éstos despierten amenazando con desintegrar, una vez más, sus ansias de soberanía y libertad. Como Scheherezade, Vargas Llosa parece bendecido con la condena de tener que seguir contando historias, una tras otra, incesantemente, y de tener que fraguar cada día nuevas tramas que parezcan estar más y más cerca de “lo más excelso y lo más ínfimo” del sueño fáustico, en obras de teatro, cuentos, artículos, memorias, diarios, discursos, cartas, y más novelas. Muchas más novelas con las que, junto al grafógrafo de Elizondo que encabeza *LTJ*, el autor se imagine escribiendo a unos ubi-cuos demonios que ya había escrito que se imaginaría escribiendo que había escrito.

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso, Carlos. “*La tía Julia y el escribidor*: The Writing Subject’s Fantasy of Empowerment”. *PMLA* 106 (1991).
- Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. México: Siglo XXI, 2008.
- Correa, Rafael. “*La tía Julia y el escribidor*: La autoconciencia de la escritura”. En Ana María Hernández de López (ed.), *Mario Vargas Llosa: Opera Omnia*. Madrid. Ed. Pliegos 1994.
- Derrida, Jacques. *Memoirs of the Blind*. Traducción de Pascale-Anne Brault y Michael Nass. Chicago: The University of Chicago Press, 1993.
- Enkvist, Inger. *Las técnicas narrativas de Vargas Llosa*. Gotemburgo: Acta Universitatis, 1987.
- Esparza, Cecilia. *El Perú en la memoria*. Lima, Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales, 2007.
- Goethe, W. *Fausto*, Primera Parte. Madrid: Editorial Mediterráneo, 1978.

- . *Fausto*, Segunda Parte. Lima: Editorial Universo, 1977. Nashville: Vanderbilt University Press, 1988.
- Kristal, Efraín. *Temptation of the Word. The Novels of Mario Vargas Llosa*. Vanderbilt University Press, 1998.
- Hassett, John. “El escritor ante el espejo”. En José Miguel Oviedo (coordinador), *Mario Vargas Llosa*. Madrid: Taurus Ediciones, 1982.
- Jones, Julie. “*La tía Julia y el escribidor*: Vargas Llosa’s Versions of Self”. *Critique*, 21, 1979.
- Magnarelli, Sharon. “The Diseases of Love and Discourse: *La tía Julia y el escribidor* and *María*”. *University of Pennsylvania Hispanic Review*, 54, 2, 1986.
- Oviedo, José Miguel. *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad*. Barcelona: Seix Barral, segunda edición, 1982.
- Pollarolo, Giovanna. “Don Quijote, el escribidor y el escritor”. Lima, *Lexis*, XXXIV (1) 2010.
- Rama, Ángel, y Mario Vargas Llosa. *García Márquez y la problemática de la novela*. Buenos Aires: Corregidor/Marcha, 1973.
- Rossmann, Charles y Alan Warner Friedman (eds.). *Mario Vargas Llosa, Estudios críticos*. Madrid: Alhambra, 1983.
- Rosler, Isaac. *Jacques Derrida: Justicia y hospitalidad*. Lima, Benvenuto editores, 2008.
- Standish, Peter. “Contemplating Your Own Novel: The Case of Mario Vargas Llosa”. *University of Pennsylvania, Hispanic Review*, 61, 1993.
- Urquidí, Julia. Declaraciones en *El Deber*, Bolivia, 2003.
- Vargas Llosa, Mario. *Bases para una interpretación de Rubén Darío (BPUI)*. (Tesis universitaria, 1958). Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Instituto de Investigaciones Humanísticas, 2001.
- . *La tía Julia y el escribidor (LTJ)* [1977]. Lima: Alfaguara, 2005.
- . *Contra viento y marea*. Vol. II. Barcelona: 1986.
- . *La verdad de las mentiras* [1990]. Lima: Alfaguara, 2002.
- . *El pez en el agua (EPA)* [1993]. Lima: PEISA, 2002.
- . “Elogio de la lectura y la ficción”. Estocolmo: Fundación Nobel, 2010. □

LIBERAL ANTES DE SABERLO

Carlos Franz

Mario Vargas Llosa era liberal antes de saberlo él mismo —se sostiene en estas páginas—. Al adoptar ese ideario, por consiguiente, fue consecuente con su modo más antiguo e íntimo de ver y expresar el mundo. Antes de que postulara una política de la libertad —se señala—, Vargas Llosa practicó una poética de la libertad. Y sus cinco novelas iniciales son más coherentes con el liberalismo, descubierto después, que con el marxismo revolucionario o el compromiso sartreano que profesaba cuando las escribía. A juicio de C. Franz, esa es la consecuencia que cabe pedirle a un artista: que sus ideas sigan a su mirada. No a la inversa.

CARLOS FRANZ (1959). Licenciado en Derecho en la Universidad de Chile. Ha sido *visiting fellow* en las universidades de Cambridge y de Londres, donde residió varios años. Es autor de ensayos, cuentos y novelas. Entre estas últimas están *Santiago cero* (Alfaguara 2007; Premio Latinoamericano de Novela CICLA), *El lugar donde estuvo el Paraíso* (Alfaguara 2007), *El desierto* (Mondadori 2005; Premio de Novela *La Nación* de Buenos Aires), *Almuerzo de vampiros* (Alfaguara 2008). Algunos de sus libros han sido llevados al cine. Su libro de ensayos *La muralla enterrada* (Planeta 2011) obtuvo el Premio Municipal de Ensayo, en Santiago de Chile. Es colaborador habitual de diversas revistas y periódicos. Actualmente reside en Madrid. http://bib.cervantesvirtual.com/bib_autor/carlosfranz/

*“Había en mi manera de ser, en mi individualismo,
en mi creciente vocación por escribir y en mi naturaleza discolta,
una incapacidad visceral para ser ese militante revolucionario
paciente, incansable, dócil...”*

Mario Vargas Llosa, *El pez en el agua*

Leí *La ciudad y los perros* por primera vez a mis dieciséis años, en Chile. Recuerdo vívidamente la conmoción que me produjo. Como los protagonistas de esa novela yo estaba todavía en el colegio. Uno muy distinto a la escuela militar Leoncio Prado de Lima. El mío era un colegio civil y de elite; aunque no aseguraría qué tan civil era cualquier institución chilena en el año 1975, bajo Pinochet. Lo que me conmovió no fueron las similitudes casi escalofriantes entre esos dos institutos tan diferentes: en el mío también había un “Esclavo” y algún “Jaguar” y profesores cínicos y uno idealista. Ni fueron las semejanzas entre Chile y Perú, las divisiones sociales o el machismo reinante. Lo que me removió, hasta deprimirme y cerrar el libro con un nudo en la garganta, fue “presentir” que la derrota de esos cadetes peruanos podría ser la mía.

En el epílogo del libro tanto el Poeta como el Jaguar han sido derrotados. Fracasos parciales, porque han salido relativamente bien librados de la violencia de su colegio, son muy jóvenes y tienen “la vida por delante”; lo que por sí solo, a esa edad, simula una especie de victoria. Pero sus ilusiones acerca de ellos mismos han sido derrotadas.

Un nudo en la garganta al cerrar el libro. Aunque el final de la novela no era del todo amargo. También me ofrecía lo que entonces yo más ansiaba: la promesa de la vida adulta, con su peculiar *libertad responsable*. De aquellas derrotas parciales emanaba, a cambio, una fuerte sensación de autonomía. De libertad individual no como aventura sino como responsabilidad. Aceptación adulta de nuestra incapacidad de comprender plenamente un mundo inabarcable y caótico. Conciencia del límite hasta el cual es posible transformar la historia y cambiar la propia persona, sin hacer más daño que remedio. El Poeta y el Jaguar son libres para ser responsables de su correspondiente mediocridad (no evitemos la palabra).

Confirmé esa sensación con la lectura de las dos siguientes grandes novelas de Vargas Llosa. *La Casa Verde* y *Conversación en La Catedral* profundizaban aquella derrota —ahora en el sentido de “rumbo”— de sus protagonistas, llevados hacia una limitación asumida.

Una mediocridad impuesta por fuerzas superiores e inextricables, pero también escogida por esos personajes. Relativización de sus ideales absolutos; moderación de sus ambiciones económicas y su radicalismo político; restricción de su propia independencia por respeto e incluso preferencia de la libertad ajena. Una autolimitación elegida como mal menor y, a menudo, hasta como acto de amor o nobleza. Para evitar dañar a quienes queremos, o no agregar más daño al mundo, cumplimos nuestros sueños parcialmente (si acaso).

Las dos siguientes novelas, las de la década de los setenta, *Pantaleón y las visitadoras* y *La tía Julia y el escribidor*, me sorprendieron como a mucha gente, supongo, por el registro humorístico y el desenfado políticamente incorrecto que encontré en ellas. Era como si esa libertad responsable y limitada de sus personajes anteriores hubiese sido el paradójico precio de una liberación del autor, que ahora satirizaba su seriedad anterior, incluso la que tuvo ante su oficio.

Cuando años después leí a los pensadores liberales (Berlin, Popper, Hayek) que Vargas Llosa estudió desde fines de los setenta, me sorprendió que las polémicas provocadas por su cambio de posición política no consideraran que esa visión liberal del mundo ya estaba presente —al trasluz, y por momentos hasta radiante— en sus cinco primeras novelas. Quienes intentaban separar las obras de Vargas Llosa de sus nuevas ideas parecían no haber leído las primeras ni comprendido las segundas. No aceptaban el coherente realismo de sus sueños. Me sigue sorprendiendo.

Consecuente con su mirada

Vargas Llosa ha relatado cómo, a fines de la década de los setenta y a comienzos de los ochenta, leyó a varios filósofos liberales. En ellos encontró una ideología nueva, en reemplazo de aquella que se había cuarteado y finalmente desmoronado, junto con su descubrimiento de la naturaleza totalitaria de la revolución cubana y de los socialismos reales en general. Ese desengaño histórico lo habría conducido a revisar sus ideas políticas y luego a reemplazarlas por otras, más coherentes con su nueva visión del mundo¹.

¹ Esas búsquedas ideológicas tenían precedentes: a sus iniciales simpatías comunistas, en los cincuenta, siguió una breve pero significativa militancia demócrata cristiana.

Una lectura clave fue la de Karl Popper. Como sabemos, *La sociedad abierta y sus enemigos* es una acerba —y hasta enconada— crítica a Platón, cuya utopía política, una república perfecta pero sin libertad (salvo para seguir ciegamente a los “filósofos reyes”), lo convertía en padre de los ideólogos totalitarios. También es un audaz ataque a Hegel y Marx, como continuadores de aquél. Popper nos advierte que ese libro monumental puede y hasta debe leerse como “una nota al pie” de un libro anterior: *La pobreza del historicismo*. En él, Popper justifica su desconfianza “lógica” en las filosofías que pretenden desentrañar un sentido para la historia y, en consecuencia, presumen de predecir su curso y poder cambiarlo. A su vez, este ensayo es hijo de una reflexión previa, su *Lógica del descubrimiento científico*. Allí Popper reconsidera el viejo “problema de Hume”: ninguna ley natural es absoluta pues, aunque éstas se cumplan regularmente, no es imposible que un día aparezca una excepción. Popper deduce que esa incertidumbre epistemológica obliga al científico a plantearse teorías que se ofrezcan a ser demostradas como falsas (que sean “falseables”) en lugar de empeñarse en ser verificadas. Esta humildad de la razón científica —que reconoce la esencial precariedad de sus verdades— es la base lógica del posterior pensamiento libertario de Popper. Si no podemos asegurar la verdad absoluta de una ley científica, mucho menos podemos aseverar la verdad de una “ley social”. La ley pertenece al derecho; fuera de ese campo, especialmente en la historia, es una metáfora.

En su ensayo “Popper al día” (1992) Vargas Llosa asume aquellas ideas de su nuevo maestro: “[...] en la historia no existen ‘leyes’. Ella es, para bien y para mal —Popper y muchos creemos lo primero— ‘libre’, hija de la libertad de los hombres, y, por lo tanto, incontrolable, capaz de las más extraordinarias ocurrencias”².

A Vargas Llosa lo sorprende la coincidencia entre esa noción de la historia y sus convicciones como novelista. La historia real es un caos abigarrado que los historiadores ordenan artificialmente, al escribirlo, ansiosos de darle un sentido e incluso predecir su futuro, sin lograrlo. “La concepción de la historia escrita que tiene Popper se parece como dos gotas de agua a lo que siempre he creído es la novela: una organización arbitraria de la experiencia humana que defiende a los hombres

² Mario Vargas Llosa, “Popper al día”, *Vuelta* N° 189 (marzo 1992), p. 28.

contra la angustia que les produce intuir el mundo, la vida, como un vasto desorden”³.

Los desengaños históricos y estas lecturas le descubrieron a Vargas Llosa la similitud entre su idea de la novela —un artefacto que presta sentido a lo inextricable— y esas nociones liberales —la historia real como misterio irredimible. Pero sus lectores atentos ya habían intuido, algo similar, antes: tal manera de entender la historia —personal y colectiva— emanaba, en forma natural y poderosa, de sus novelas iniciales. Demostración del poder autónomo de la ficción, que sorprende a su propio creador: los personajes expresaron antes que el autor lo que este pensaba.

Al adoptar el ideario liberal Vargas Llosa fue consecuente con su modo más antiguo e íntimo de ver y expresar el mundo. La intuición literaria del novelista y su poética realista, se adelantaron a su razón política. Sus novelas iniciales son más coherentes con el liberalismo descubierto después, que con el marxismo revolucionario o el compromiso sartreano que profesaba cuando las escribía. Esa es la consecuencia que cabe pedirle a un artista: que sus ideas sigan a su mirada. No a la inversa.

Una libertad realista

Contra la creencia vulgar en el idealismo de los artistas, los buenos narradores se especializan, por exigencia de su oficio, en conocer la realidad para poder reinventarla. El realismo narrativo de Vargas Llosa fue, desde un comienzo, no sólo un estilo, sino una manifestación de su sentido común. De su preciso entendimiento del realismo literario, “artefacto” para representar esa libertad limitada que llamamos experiencia, deriva su desconfianza hacia los artefactos intelectuales que pretenden reemplazar la realidad (la libertad), en lugar de expresarla. No sé si el novelista comprometido de esos años voceó alguna vez aquel lema del París de 68: “seamos realistas, pidamos lo imposible”. Pero, en sus primeras novelas, los personajes de afán revolucionario, los utopistas que piden lo imposible, se desbarrancan al desastre personal y colectivo.

La ciudad y los perros (1964) termina con la derrota de los perros idealistas. Y la victoria de la ciudad realista. La ciudad “aterriza” al

³ *Ibidem*.

Poeta y al Jaguar, al romántico pusilánime y al machista valiente. Ni el machismo del Jaguar ni la sensibilidad del Poeta, como visiones idealizadas que son, pueden dar cuenta de la complejidad del mundo que les espera.

El Poeta delata al Jaguar porque cree que mató al Esclavo (y se atormenta pensando que él no lo defendió). Luego se desdice, amenazado por los oficiales con revelar su tráfico de novelitas porno. El Jaguar jura que él no lo mató y desfigura a golpes al Poeta. En el epílogo, conocemos que el Jaguar mintió: sí asesinó al Esclavo, porque éste delató a otro de los cadetes a cambio de ganarse un día de salida (salida de ese infierno donde el Jaguar y sus compinches lo humillaban)⁴. Cuando intenta confesarlo ya es tarde. El Poeta vuelve a su vida burguesa y reniega de su novia de clase baja, la que se buscó en los años del colegio para intentar asimilarse. Por su parte, el Jaguar busca a la misma chica y se casa con ella; la rapta, en un gesto romántico propio de su código, tan contrastado con la aburrida readaptación burguesa del Poeta. Sin embargo, también el Jaguar se ha aburguesado: el antiguo ladrón trabaja en un banco y vive con su suegra⁵. Lleva una vida honesta, tediosa, quizás feliz. Se sugiere —sólo se sugiere, porque la neutralidad del narrador flaubertiano es casi perfecta— que la honestidad intuitiva, salvaje, del Jaguar, ha sido “premiada” por la vida. Pero su encuentro final con el flaco Higuera, su amigo delincuente, no nos permite olvidar, y suponemos que a él tampoco, su pasado de ladrón, abusador y asesino. El Esclavo, que el Poeta no supo defender y que el Jaguar torturaba, está muerto. El Jaguar y el Poeta han pagado su madurez al precio de abandonar sus idealismos absolutos. Para ambos ser adultos significará aceptar una “libertad realista”. Limitada por el mundo que les ha tocado y por el peso de sus primeros fracasos.

Ese tipo de desenlace, que conduce a los personajes supervivientes a asumir las responsabilidades de una libertad limitada, se repite en las dos novelas siguientes de Vargas Llosa. Tales epílogos han sido descritos como visiones sombrías, pesimistas, del mundo. Pero lo son sólo desde la perspectiva de un pensamiento utópico, que se empeña en considerar como “fracaso absoluto” todo lo que no sea una victoria ideal. En verdad, si algo caracteriza a la gran tradición del realismo narrativo,

⁴ Aunque Vargas Llosa, coherente con su realismo de la imprecisión, ha declarado “no estar tan seguro” de que el Jaguar matara al Esclavo.

⁵ Para ser exactos: una tía de su mujer.

especialmente en el género de la novela de formación, es la transacción con la realidad que sus personajes deben asumir al cabo de sus aventuras. El héroe regresa a casa armado de un conocimiento que le permite aceptar y a partir de allí controlar los límites de su libertad. El realismo narrativo de Vargas Llosa, me parece, es de esa especie.

La historia como confusión

La Casa Verde (1966) empata al final tres destinos principales. El arpista Anselmo, Fushía, Lituma, fracasan; en distintos grados, pero fracasan. Sólo algunas mujeres, Lalita, la Chunga, la Selvática, consiguen un éxito parcial, gracias al buen sentido o pragmatismo atribuido a esas mujeres, y opuesto a las ambiciones desmesuradas, irreales, de los hombres.

El terrible final de Fushía, en el leproso del Amazonas donde sólo viene a visitarlo anualmente su compadre Aquilino, podría considerarse el destino más épico de la novela. Hay algo innegablemente simbólico en la huida del criminal, que burla a sus enemigos y a la ley para, aunque sea medio devorado por la lepra, seguir libre. Ese guiño humano, gimoteante, no se suicida ni se entrega. Su ambición y su violencia le han deparado un terrible destino. Pero es indesmentible, y así lo reconoce su único amigo, que Fushía ha escogido, paso a paso, esa vida. Ha preferido una libertad absoluta antes que la honestidad, la decencia o incluso el amor. ¿Cómo no ver en sus llagas el precio de esa libertad radical?

En el epílogo se prepara el velorio de Anselmo, emprendedor enérgico, luego arruinado arpista en el burdel refundado por su hija. El cura García y el doctor Zevallos, viejos testigos de esos dramas entrelazados, no logran ponerse de acuerdo sobre un sentido en la historia de Anselmo. ¿Absurdo, perversión, verdadero amor? La única conclusión es el misterio. Es mejor aceptar y respetar el misterio de la vida. El cura García parece asumirlo cuando accede a celebrar la misa de difuntos por el hombre al que tanto odió.

Si una sola de las líneas argumentales de esta intrincada novela no ofrece conclusiones evidentes, ¿qué esperar de la madeja enredada, anudada, que ellas forman? La historia humana —individual o colectiva— no tiene un destino claro. ¿O acaso su enredo, su confusión, es su claridad? Esta corazonada estaba en la poética de Vargas Llosa desde antes que la formulara en su política.

El honor de dudar

El inicio de *Conversación en La Catedral* (1969) puede enlazarse con el final de *La ciudad y los perros*. Zavalita es el mediocre periodista que el Poeta podría llegar a ser, diez o doce años después de su salida del colegio militar, si le ocurrieran las cosas que a Zavalita. La escena inicial ocurre en la perrera de Lima. El zambo Ambrosio mata a palos a los perros vagos capturados. Se remacha, simbólicamente, el amansamiento de “los perros” que el Colegio Leoncio Prado había iniciado. El entumecimiento de los ideales y las ambiciones de la juventud, apaleados por la ciudad.

Contra lo que suele decirse de ella, la famosa pregunta de Zavalita es, sobre todo, acerca de un fracaso personal antes que nacional: ¿cuándo me jodí yo? Las respuestas que se da, forzosamente imprecisas, hipotéticas, remiten a otras preguntas. Todas giran sobre una intuición: me jodí cuando dejé de ser “puro”; y dejé de ser puro cuando me di cuenta de que no podía creer. Zavalita quisiera tener fe en algo, a pie juntillas, así como creen casi todos, sin preguntarse, sin dudas. ¿Qué se lo impide? Su libertad de conciencia.

Zavalita padece la libertad de su conciencia. Pero no renuncia a ella. Conciencia crítica sobre sí mismo, en primer lugar. Y luego sobre el mundo que lo rodea (“¿cuándo se jodió el Perú?”). No puede creer en los valores burgueses de su familia tanto como no puede creer en la autenticidad de la vida popular (“En San Marcos, los cholos se parecían horriblemente a los niñitos bien, Ambrosio”⁶). Descreo del comunismo de sus amigos de la universidad, del periodismo que será su profesión, del amor romántico, del honor; excepto del honor de dudar. Su falta de fe no proviene de un desengaño preciso (tendrá muchos), es un modo de ser: su intrínseca tendencia a buscar el lado falso de lo que parece verdadero. Su intuición de que las malas explicaciones son las que explican demasiado.

La interpretación usual dicta que Zavalita es un ejemplo de mala conciencia, en el sentido sartreano. Es un burgués culposo que no consigue dejar de serlo. Posiblemente el propio Vargas Llosa pensara así de su personaje mientras lo creaba. Pero Zavalita está más cerca de un libre

⁶ *Conversación en La Catedral*, en *Obras completas* II, 2004, p. 120. Todas las citas de novelas siguen la edición de *Obras completas*, Galaxia Gutenberg, 2004.

pensador que de un burgués culposo. Su actitud es más realista que neurótica. Zavalita ejerce su libertad de conciencia mediante ese realismo doloroso al que no está dispuesto a renunciar. Es más realista reconocer que no sabemos, antes que asegurarnos contra lo desconocido. Algo que, en política, Vargas Llosa sólo descubriría después. Resulta tentador pensar que el personaje se lo enseñó a su autor.

Conversación en La Catedral, al contrario que una novela de denuncia, no sólo pinta de gris a la dictadura de Odría, también los revolucionarios jovencitos y los rebeldes maduros salen manchados de hollín. Esa mediocridad de los protagonistas se reafirma por la equivalencia de sus voces en el coro de la novela. Una “coloratura” moral plomiza —como la garúa limeña— marcada por las sempiternas dudas de Zavalita. “Lo peor era tener dudas, Ambrosio, y lo maravilloso poder cerrar los ojos y decir Dios existe, o Dios no existe, y creerlo”⁷.

Pero Zavalita no puede cerrar los ojos. A sus ansias de seguridad intelectual y espiritual opone y prefiere la honestidad de sus dudas. Prefiere el gris porque las grandes oscuridades y luces que alternativamente lo enceguecen y deslumbran provocan más daño que esa posición intermedia. Si se niega a militar en la fracción comunista a la que se une todo su grupo e incluso la joven de la que está enamorado, es porque valora más su libertad de dudar que la seguridad de creer.

Implícita va la intuición de que la historia social no es predecible, por las mismas razones que su historia particular es sorprendente e ingobernable hasta para él mismo. “Lo que pasa es que ni eso [su matrimonio] lo decidí yo. Se me impuso solo, como el trabajo, como todas las cosas que me han pasado. No las he hecho por mí. Ellas me hicieron a mí, más bien”⁸.

La casualidad rige el mundo, por lo menos tanto como la voluntad. Ambas fuerzas forman un entramado infinitamente complejo, que nadie puede desentrañar completamente y, por eso, sería pernicioso intentar controlar totalmente.

Una poética de la libertad

La ciudad y los perros, *La Casa Verde*, *Conversación en La Catedral*, esas tres primeras novelas podrán interpretarse de muchos modos, pero uno salta a la vista: no representan la ideología que su au-

⁷ *Ibidem*, p. 129.

⁸ *Ibidem*, p. 514.

tor profesaba públicamente, en los años sesenta, cuando las escribió y publicó.

En esa década, Mario Vargas Llosa se definía como marxista y sartreano. Como marxista —ideológico, no militante— adhería a una interpretación total del mundo, capaz de anunciar e incluso cambiar el curso de la historia. Como sartreano creía que el escritor comprometido podía contribuir decisivamente a ese cambio.

Esas novelas discrepaban con su autor. Si bien nos alertan ante las injusticias representadas, evitan ofrecer interpretaciones unívocas acerca de sus causas, soluciones o salidas. La cruda descripción de las injusticias y alienaciones en la vida social y política del Perú y por extensión de Latinoamérica, podría ser tomada —superficialmente— por denuncia política. Pero la forma coral de estas ficciones contraviene ese tipo de compromiso, subordinándolo a una poética de la libertad individual.

La estructura narrativa usual en Vargas Llosa oscila entre un due-to de puntos de vista y un gran coro de narradores, alternados. Ya sea a dúo, o en coro, personalmente o representados por un narrador polifónico, los protagonistas ofrecen distintas versiones de sus experiencias y de la historia social que viven. El entrelazado de sus voces las armoniza estéticamente, mientras se contradicen y a menudo empatan éticamente. La neutralidad del autor las hace equivalentes; los juicios de valores quedan al arbitrio del lector.

Los comienzos *in media res* nos arrojan a la acción sin prepararnos. El argumento no avanza linealmente. Salta y zigzaguea de modos impredecibles, de pronto se estanca, y luego retrocede o gira en círculos, o brinca hacia el imprevisto futuro. Ese vértigo reproduce la sensación de caos, de imprecisión, del tiempo real.

Las explicaciones sobre los motivos de los personajes y las causas que los empujan siempre las obtenemos después, a la larga, demasiado tarde e incompletas. Tal como acostumbra dárnoslas la vida y la historia. (Un método que también coincide, “anticipadamente”, con las ideas de Popper: “La esencia de un hombre —su personalidad— sólo puede ser conocida a medida que se desenvuelve en su biografía”⁹.)

Antes de que postulara una *política* de la libertad, Mario Vargas Llosa practicó una *poética* de la libertad. Esa estética, expresada desde

⁹ Karl Popper, *The Poverty of Historicism*, 2002, p. 30 (T. del A.)

muy temprano, es decididamente antiutópica (incluso cuando su autor profesaba un utopismo casi furioso). Los mecanismos de su poética —las mudas, los vasos comunicantes, las cajas chinas, los diálogos telescópicos— atestiguan ese universo caótico que, por serlo, resultaría inexacto y deshonesto representar mediante un discurso lineal y unificador. Estos mecanismos sugieren a un autor que no *crea* un mundo sino que, más bien, lo *sondea*. La naturaleza de esas herramientas indica su propósito: es demasiada ambición crear una realidad nueva; ya es mucho si logramos establecer nuevos contactos entre elementos de lo real. Contactos que ayudarán a que la realidad se exprese gradualmente por sí misma, sin imponerle un sentido. Dicha poética coincide, *avant la lettre*, con la idea del reformismo, o ingeniería social fragmentaria, de Popper. También en esto Vargas Llosa fue un liberal antes de reconocerse como tal.

La “novela total”, que Vargas Llosa a veces ambiciona, se parece más a un gigantesco *collage* que a una imagen singular, única del cosmos. Si rivaliza con este no lo hace en unidad sino en dispersión, en incoherencia, en fluidez constante.

Un misterio gozoso de este método es el contraste entre la ingeniería de la obra y la improvisación que aparenta. “La casi matemática concepción arquitectónica de sus novelas [...] no es percibida como tal por el lector”, ha notado Ricardo Cayuela¹⁰. Representación realista de un contraste psicológico. El orden es una aspiración perpetuamente insatisfecha de la mente, un vaso siempre desbordado por el desarreglo propio de la existencia. A mayor desarreglo, mayor libertad; y mayor nostalgia de una forma que pueda ordenarla, sin matarla.

La autonomía de la ficción —clave en esta poética— supone esa libertad nostálgica de los personajes. Y nos consiente una analogía simple: la ficción debe ser tan autónoma como el individuo en una sociedad libre. Las novelas deben dar independencia a sus personajes para contradecirse entre ellos y consigo mismos. Los derechos de los personajes priman sobre los del autor, que representa el poder y por lo tanto debe controlarse y ser controlado (por el lector). El novelista concebido como árbitro y no como un líder de su relato. El lector —semejante al ciudadano que, como sujeto tributario, debe ser el dueño del Estado y no a la inversa— es el verdadero propietario de la novela.

¹⁰ Ricardo Cayuela, *Mario Vargas Llosa*, 2008, p. 25.

La neutralidad del autor, casi “administrativa”, llega a tanto que, si bien esas novelas de Vargas Llosa describen un mundo perverso, que debería cambiar, un lector atento también reconocerá que los personajes han elegido, en gran medida, la vida que llevan; o al menos su forma de llevar ese destino. Ni el Poeta, ni Zavalita, ni Lituma —ni los lectores— tolerarían de buen grado que un autor todopoderoso cambiase la manera de equivocarse que han escogido. Su rebeldía ha sido, antes que nada, contra los poderes que creen saber mejor que ellos lo que les conviene. El derecho a encariñarse hasta con la miseria, y sobre todo con la mediocridad, libremente elegidas, es una de las intuiciones más poderosas que comunican estas novelas.

Esa repugnancia hacia el intervencionismo del autor, incluso cuando restan profundas contradicciones éticas, calzaba mal con el escritor revolucionario. Por mucho que se fuerce la interpretación de esas novelas su estética contradice un dirigismo o “centralismo” del escritor. En cambio, testimonian una constante y consecuente preferencia por la libertad individual de los seres imaginarios. Y, podemos presumir, también muestran una preferencia por la libertad de los seres reales (que somos imaginarios en la imaginación de los demás).

Una objeción

En su ensayo “Popper al día” Vargas Llosa afirma, repitámoslo, que la novela es: “una organización arbitraria de la experiencia humana que defiende a los hombres contra la angustia que les produce intuir el mundo, la vida, como un vasto desorden”. Y más adelante agrega: “El miedo a reconocer su condición de seres libres no sólo ha fabricado tiranos [...]; también grandes novelas”.

No está prohibido discrepar con Vargas Llosa. Creo que las buenas novelas no nos “defienden” del vasto desorden del mundo, ni son frutos del miedo. Por el contrario, nos enfrentan valerosamente a *la arbitrariedad de lo real*.

Desde luego que las hay de ese tipo: “novelas defensivas”, que nos protegen de la realidad, o nos evaden de ella. Pero no son grandes novelas (excepto, quizás, en sus tiradas). Y, desde luego, las grandes novelas de Vargas Llosa no son de esa especie.

Además, esa idea de la novela como organización artificial, que nos defiende del caos real, contradice aquella otra que Vargas Llosa

suele postular: la lectura de ficciones nos hace más libres. Una de dos: si la novela “nos defiende del vasto desorden del mundo”, entonces sería como la “historia escrita” que rechaza Popper: un territorio artificialmente regulado donde reconquistamos la seguridad de un tiempo arcaico cuando no éramos individuos sino tribu (el tiempo de “El hablador”). Pero en este caso la novela no nos liberaría. Nos “aliviara” de la libertad.

Si la novela ha de hacernos más libres lo hará representándonos el mundo anárquico e imprevisible, en el cual vivimos. Representación que gran parte de los demás relatos —religiosos, históricos, ideológicos, culturales— tienden a escamotear. Así la novela no nos “defenderá” sino que nos animará a enfrentar la arbitrariedad del universo cultural y material.

Sí, la lectura de ficciones libera. Pero esta convicción *vargasllosiana* concuerda mejor con la valentía que con el miedo. Puesto que la libertad siempre implica riesgo, sólo los relatos que nos arriesgan a enfrentar la incoherencia de lo real nos hacen más libres. En tanto que las malas ficciones —y los relatos “historicistas”— nos evitan tal molestia organizándonos un mundo que, en la realidad, siempre es un laberinto.

La posibilidad de “vivir” otras vidas, que Vargas Llosa añade como gran atractivo de la ficción, sólo es liberadora cuando esas vidas alternativas desprotegen nuestra conciencia, y así la amplían. Vivir imaginariamente otras vidas levanta el “velo de Maya” de las convenciones y rutinas que nos protege del azar y sus sinsentidos.

De más está decir que en las buenas novelas encontramos una sutil combinación entre arbitrariedad defensiva y representación valiente de lo arbitrario. El buen “hablador” es como el buen prestidigitador: con una mano nos indica mirar hacia otro sitio, mientras con la otra hace el truco delante de nuestros ojos. Con una mano traza un orden que nos distrae y reconforta, con la otra devela el misterio que nos hace temblar. La menor distancia entre sus manos da la medida del riesgo que corre, de su valentía y destreza. El mal mago se cubre con una nube de humo (o de tinta).

Lo que la narrativa de calidad representa mejor es la aventura de la libertad. No es otra manifestación del “historicismo” popperiano. No es un orden, sino la posibilidad, a la que rara vez nos entregamos, de vivir *conscientemente* el desorden de la existencia, como precio de ser libres.

Un humor rebelde

Sus tres primeras novelas sugerían que el joven Vargas Llosa era un liberal sin saberlo, que practicaba una poética de la libertad antes de formular una política de la libertad. Sus dos novelas siguientes, publicadas durante los setenta, *Pantaleón y las visitadoras* (1973) y *La tía Julia y el escribidor* (1977), ampliarán la apuesta instintiva de Vargas Llosa por la libertad individual y social, contra las conciencias y las sociedades cerradas. Y lo harán mediante un recurso nuevo: un humor rebelde antitético de las seriedades marxista y sartreana que su autor todavía profesaba. Ambas obras delatan una irreprimible rebeldía *creativa*, que estalla en alegres carcajadas ante el rostro grave de esos pensamientos utópicos que quisieran limitarla y encauzarla.

Pantaleón... entraña un cómico pero efectivo elogio de la iniciativa individual contra la burocracia estatal. *La tía Julia...* ridiculiza el estatuto mismo del escritor que se sueña demiurgo de su época y poder social.

El capitán Pantaleón Pantoja recibe órdenes de trasladarse a la Amazonía para crear un servicio de “visitadoras”, prostitutas que deben atender a las distantes guarniciones de la selva. Los reclutas, destacados allí por largos períodos, acosan a las pocas lugareñas provocando conflictos peligrosos, incluso, para la seguridad nacional. Pantoja debe crear ese servicio auxiliar de las fuerzas armadas, en secreto, fuera de la estructura regular. Su propia familia debe ignorar lo que hace y hasta se le obliga a desprenderse de su venerado uniforme. El más brillante oficial de intendencia del ejército peruano se halla convertido, de pronto, en un empresario privado. O para ser más precisos, en algo así como el gerente de una empresa autónoma del Estado, de propiedad pública (pero secreta), con gestión privada.

A corto andar, Pantaleón transmuta ese experimento descabellado en una empresa modelo. Al tiempo que descubre en sí mismo capacidades de emprendedor que sólo aguardaban la relativa autonomía que tiene ahora para manifestarse. Su boyante empresa no sólo provee la oferta sexual que se le pedía, sino que *crea* una demanda nueva, ansiosa. Como en todo negocio floreciente su problema ya no será encontrar clientes o llegar a ellos; su desafío será cómo crecer al ritmo de la demanda incontenible que su éxito va generando. “Pechuga”, “Peludita”, “La Brasileña” y la otra decena de prostitutas iniciales no dan abasto.

Todas las putas del Amazonas quieren enrolarse; todos los soldados y buena parte de los civiles quieren disfrutar del servicio. Las visitadoras aumentarán a veinte y luego a cuarenta y a cincuenta. Una de ellas, Maclovía, resume así el atractivo de la nueva empresa: “La tranquilidad de saber que el trabajo es legal, no vivir con el susto de la policía, de que los tiras te caigan encima y te saquen en un minuto lo que has ganado en un mes. [...] Hasta los cafiches andaban mansitos”¹¹.

El éxito de Pantoja se basa no sólo en sus dotes de buen administrador (excepcionales, sus amigos lo apodan “el Einstein del cache”). La clave es una receta liberal, por antonomasia, para los mercados del crimen: legalizarlos. En este caso, legalizar la prostitución.

Organizando un cuerpo de prostitutas para el ejército, el capitán Pantaleón Pantoja hace aflorar una economía sumergida, plagada de violencias e injusticias, reemplazándola por otra donde se regula —y protege— la oferta y demanda de estos servicios. Pantaleón crea, incluso, un dinero especial, los vales con que los soldados pagan estos servicios se negocian, transformándose en un nuevo circulante. Legalizando el mercado informal de la prostitución, y convirtiéndolo en un negocio legítimo, Pantaleón cosecha el contento unánime de clientes y prostitutas. Y el odio jurado de los anteriores “empresarios” del ramo.

Los proxenetas y sus protectores (policías, inspectores y funcionarios municipales) que medraban gracias a la ilegalidad de la prostitución, explotando al eslabón más débil e indefenso en este comercio invisible, las putas, se revuelven contra una legalización que cancela sus privilegios y los vuelve irrelevantes como intermediarios.

Pero no sólo los proxenetas pierden su trabajo. También los dueños de la “economía moral”, cuyo negocio depende de las prohibiciones al libre comercio sexual, perderían influencia si el ejemplo de Pantoja cunde. Todo un gremio de curas, periodistas tartufos, políticos cínicos, beatas religiosas y laicas, ven amenazados sus privilegios de voz y sus prestigios sociales, a consecuencias de esta revolución en el mercado del sexo amazónico.

Promediando la novela, Pantaleón se encuentra en previsible y serios problemas. Sus patrocinadores en el ejército recapacitan. “Caracho. Esta cojudez se está poniendo tenebrosa”, debe reconocer el general “Tigre” Collazos. La deseada satisfacción sexual de la tropa

¹¹ *Pantaleón y las visitadoras*, en *Obras completas II*, 2004, p. 792.

amenaza con liberalizar las costumbres de toda la Amazonía, ¡caso de todo el Perú!

No en balde, esa es la nueva ambición del enfebrecido capitán Pantoja. Tras su primer año la empresa de ese “Einstein del cache” presenta un balance espectacular: “un total de 62.160 prestaciones [...] guarismo que, aunque muy por debajo de la demanda, prueba que en todo momento el Servicio *utilizó su potencia operativa al máximo de su rendimiento*, ‘ambición suprema de toda empresa productora’”¹².

Tamaño éxito industrial se revela como una tentación infecciosa y un desafío nacional. ¿Cómo liberalizar el sexo en un sector del país sin liberar de rebote, por reacción en cadena, toda la sociedad y su economía?

El absurdo cómico que dramatiza la novela emanaba de la génesis contradictoria del experimento. Es el ejército, una institución estatal, jerárquica, enemiga por definición de la libre iniciativa, el que irreflexivamente se embarcó en una empresa liberalizadora en lo económico y moral. La rígida burocracia militar es el contraste perfecto para la explosión de libertades individuales que trae consigo el ensayo de legalizar el comercio sexual.

Políticamente incorrecta, *Pantaleón y las visitadoras* confirma que la liberalización económica fomenta la liberalización de las costumbres. Al legalizar a sus prostitutas y darles una dignidad laboral, salarios justos y seguridad que no conocían, el capitán Pantoja las libera, en no poca medida, de sus servidumbres. Son putas pero dueñas de su negocio, dueñas de sí mismas, es la excitante conclusión a la que llegan varias de ellas. Y esto es imperdonable para el machismo que no sólo las usaba sino que las poseía.

En *Pantaleón* el machismo representa, para el sexo, lo que el Estado para la política y economía: el impulso de intervenir, coartar y controlar, por la fuerza, la libertad del deseo. Si el machismo es una conducta infecciosa, agravada por la patota, el nacionalismo es la forma masiva y política del machismo. La liberación de las putas deviene un problema nacional.

El ejército entiende al fin su gran error. Liberar a las trabajadoras del sexo reta al machismo, que las fuerzas armadas representan en su forma ampliada: la nación. Pantoja es castigado sacándolo de las calenturas de la selva para enviarlo a las frías alturas de la puna.

¹² *Ibidem*, p. 756.

Pantaleón y las visitadoras, bajo las formas de una novela cómica, ensalza la iniciativa individual y la creatividad empresarial, como agentes de cambio en una sociedad cerrada, jerárquica, estancada por el miedo a la libertad.

Preciosos ridículos

Si *Pantaleón* conllevaba un alegre elogio de los poderes de la iniciativa empresarial, imposible de conciliar con el marxismo —ni aun heterodoxo—, *La tía Julia y el escribidor* pondrá en solfa el programa del escritor sartreano, su engrimiento e importancia social. E incluso el paradigma de la literatura como utopía, es decir, como verdad alternativa.

La tía Julia entrelaza capítulos autobiográficos con episodios de radioteatros escritos por uno de los personajes en esa autobiografía, el escritor boliviano de culebrones, Pedro Camacho. La memoria novelada que hace Vargas Llosa de sus primeras armas como escritor, en la Lima de los años cincuenta, y su romance con una mujer diez años mayor, que además es su tía política, rivaliza en melodrama con las radionovelas de Camacho. En ciertos aspectos, la vida real supera los absurdos del radioteatro. Barajar así los melodramas reales con los ficticios facilita la risa y la catarsis consiguiente. El padre de Vargas Llosa lo amenaza con castigar el escándalo familiar y su desobediencia: “te mataré de cinco balazos como a un perro, en plena calle”¹³. Ese recuerdo de un trauma real leído codo a codo con uno de los desopilantes libretos de Pedro Camacho, aplaca la memoria dolida revelándola como una versión del pasado, cuyo sentido cambia según el contexto en que la pongamos.

La tía Julia involucra una crítica a las versiones “definitivas” de la realidad. El relato literario supuestamente más veraz, el autobiográfico, se entrevera con el más mentiroso, el melodrama. Desde la primera mezcla (la historia del Dr. Quinteros y sus sobrinos incestuosos), somos inducidos a pensar que ambos relatos son veraces o igualmente falsos (el incesto también es el “pecado” de la tía Julia). El efecto es equiparar la memoria y la ficción como formas de la literatura. Todo lo real, cuando se relata, es ficción.

¹³ *La tía Julia y el escribidor*, en *Obras completas* II, 2004, p. 1216.

Equiparar memoria y melodrama tiene un efecto similar sobre el culto de la literatura exaltada a sacerdocio. Los serios y denodados esfuerzos para convertirse en escritor que hace un jovencísimo Vargas Llosa —de dieciocho años, en esa época—, conviven con los no menos serios y denodados trabajos del escritor profesional, Pedro Camacho. De hecho, algunas de las historias que el aspirante borrona y luego rompe son más improbables, ridículas y cursis que los rocambolescos libretos del radioteatrista. No se trata de que la inexperiencia juvenil del novato y la inepticia del escritor barato iguallen sus productos. Los asemeja algo más sustancial: la gravedad con la que ambos cultivan sus vocaciones. Porque Camacho no es ningún mercenario. Cree a pie juntillas en la trascendencia profunda de su oficio. Sus historias son arte y el arte enaltece al que lo crea y al que lo recibe. Por eso, piensa Camacho, el artista escritor debe dedicarse en cuerpo y alma, como él, a su oficio. Vivir para el arte, de modo que la vida se transforme en arte.

Varguitas, el casi adolescente candidato a escritor, siente de modo parecido. Aunque no aprueba la narrativa improbable y cursi de Camacho, admira su dedicación ascética y su torrencial voluntad de escribir. Varguitas reprueba la estética de Camacho pero admira su ética. Lo siente como un hermano escritor que busca, por caminos distintos, el mismo grial sagrado de la literatura. “No quería de ningún modo ser un escritor a medias y a poquitos, sino uno de verdad, como ¿quién? Lo más cercano a ese escritor a tiempo completo, obsesionado y apasionado con su vocación, que conocía, era el radionovelistas boliviano: por eso me fascinaba tanto”¹⁴.

La tía Julia... pone en solfa la seriedad de la literatura, cuando ésta se toma a sí misma demasiado en serio. Y, por ende, parodia las ilusiones del escritor acerca del poder que la ficción pueda tener sobre la sociedad. Camacho y Varguitas son extremadamente serios acerca de la literatura. Camacho por loco y Varguitas por joven. Vargas Llosa recuerda, con temprana pero implacable madurez, el fanatismo del novato que no sólo defendía sus dogmas literarios, sino que buscaba imponérselos a los demás, censurando y prohibiendo. He aquí a Marito enseñándole a la tía Julia lo que NO DEBE LEER: “Había establecido una censura inquisitorial en sus lecturas, prohibiéndole todos sus autores favoritos, que empezaban por Frank Yerby y terminaban con Corín Tellado”¹⁵.

¹⁴ *Ibidem*, p. 1073.

¹⁵ *Ibidem*, p. 1104.

Esa mofa de las pretensiones exageradas de la alta y la baja literatura sugieren que, hacia fines de los setenta, Vargas Llosa ya no cree que la ficción sea tan trascendente o sagrada como creían el joven Varguitas y el escritor Camacho. La literaria es una mirada poderosa sobre el mundo, pero no superior a otras perspectivas o razones. Puede ser complementaria y acaso iluminadora. Pero sobrevalorarla convierte al escritor en un precioso ridículo.

La tía Julia... insinúa una revisión de los modelos literarios más caros a Vargas Llosa, hasta entonces: Sartre como crítico y Flaubert como narrador.

Pedro Camacho puede ser leído como una caricatura de Flaubert. Ambos comparten la dedicación religiosa al arte y la grandilocuencia acerca de sus posibilidades de redención, sumadas a un característico desprecio —casi patológico— por la especie humana real. Camacho, que, podemos tener la seguridad, jamás ha leído a Flaubert, comparte con este algunas de sus manías, como la de disfrazarse de sus personajes o rodearse de objetos alusivos a sus ficciones. “¿Qué cosa es el realismo, señores, el tan mentado realismo qué cosa es? ¿Qué mejor manera de hacer arte realista que identificándose materialmente con la realidad?” (Siguiendo con la broma, dejemos para el lector decidir la atribución de esta cita: ¿de Flaubert o de Camacho?.)

En cuanto a Sartre, a mediados de los setenta el “sartrecillo valiente”, como lo llamaban a Vargas Llosa, va en tren de un revisionismo alarmante. El escritor comprometido sartreano, con sus aires de mandarín y sus ambiciones de conciencia social, es un avatar probable del escritor pretencioso, en su versión joven o madura, de alta o baja literatura, ridiculizado en *La tía Julia...* Vargas Llosa conjura ese avatar mediante la risa. El dogma sartreano del escritor comprometido resulta invalidado por esta crítica jocunda de la literatura “demasiado seria”. El creador ha intuitido, antes que el intelectual, la incompatibilidad del compromiso sartreano con la poética de la libertad y el ideario liberal, que pronto va a suscribir explícitamente.

Una ficción “falseable”

José Miguel Oviedo afirma que tanto *Pantaleón...* como *La tía Julia...* representan “una visión paródica de la actividad escritural”. Y así ponen en evidencia “algo crucial para un narrador realista: la dificult-

tad (o imposibilidad) de escribir novelas que no alteren la misma realidad a la que quieren ser fieles”¹⁶.

Esa “dificultad” es más profunda incluso que una “imposibilidad”. No se trata sólo de que Vargas Llosa hubiera descubierto, para mediados de los setenta, las dificultades de representación consustanciales a la narración realista. Supongo que las conocía desde sus comienzos. Se trata de que, en ese proceso, su intuición de novelista había llegado ya a las conclusiones que su razón de intelectual descubriría más tarde: no es posible, ni siquiera deseable, una representación exacta o definitiva de la realidad, porque ella contradeciría la naturaleza irreductible y parcial de la misma. De manera similar a su trilogía inicial, estos dos libros de Vargas Llosa delataban una sensibilidad liberal, latente.

Veinte años más tarde, Vargas Llosa lo reconoce de forma inequívoca, al decir de *Pantaleón...*: “Por increíble que parezca, pervertido como yo estaba por la teoría del compromiso en su versión sartreana, intenté al principio contar esta historia en serio. Descubrí que era imposible, que ella exigía la burla y la carcajada. Fue una experiencia liberadora...”¹⁷.

Esa carcajada es su nueva hipótesis. Las hipótesis de la ficción deben ser como las hipótesis de la ciencia, para Popper, deliberadamente destinadas a ser falseadas en lugar de verificadas. Esa carcajada subraya la esencial falseabilidad de la literatura y la emparenta con la mejor actitud científica.

Privilegio de la ficción, esta va incluso más lejos que la ciencia: no sólo se ofrece para ser falseada, sino que se declara imposible de comprobar. Paradójicamente, allí yace su poder.

El mayor poder de la literatura, en el mundo, le viene de *declarar sinceramente su falsedad*. Esa honestidad la distingue de relatos alternativos —historia, política, economía— que pretenden ser verdades definitivas, respuestas totales y abarcadoras.

La narrativa no es verdad. Ni siquiera es una verdad entre otras. No se trata de una veracidad alternativa. Se trata de una mentira poderosa. Entre cuyos efectos, aparte de aquellos como distracción y juego, tan importantes, está el de hacernos notar que las demás verdades,

¹⁶ José Miguel Oviedo, Prólogo general, en Mario Vargas Llosa, *Obras completas* II, 2004, p. 20.

¹⁷ Mario Vargas Llosa, Prólogo a *Pantaleón y las visitadoras*, en *Obras completas* II, 2004, p. 20.

incluidas las científicas, o son provisionales o son también ficciones, relatos, mentiras.

Toda verdad que se pretenda absoluta y eterna es ficción. Pertenecce al dominio de la literatura más que al de la ciencia. A esa gran literatura, “que no se atreve a decir su nombre”, incumben también las verdades religiosas, cuando intentan cancelar el misterio del mundo.

La ficción resalta la inseguridad —vital e intelectual— propia de la experiencia humana. Es cierto que, al hacerlo, acrecienta nuestra inconformidad, como asevera a menudo Vargas Llosa. Pero allí empieza, y también termina, el enorme poder liberador de la literatura. No necesita prologarse en supuestas capacidades de cambiar la realidad o mejorarla. No nos propone que reemplacemos este mundo inseguro por una versión mejorada, que algunos escritores iluminados conocerían.

La buena literatura hace algo mejor: refuerza nuestra desconfianza por las explicaciones completas, que olvidan la esencial provisionalidad de nuestras certezas. Y por tanto nos vacuna contra las verdades demasiado seguras de sí mismas. La ficción libera, sí, pero lo hace animándonos a descreer de los dogmas más establecidos. Enseñándonos que no hay verdad tan sagrada que no pueda ser reinventada.

Las cinco primeras novelas de Vargas Llosa muestran una sensibilidad liberal más poderosa que las ideologías que por entonces sustentaba.

La ciudad y los perros, *La Casa Verde* y *Conversación en La Catedral*, expresan una clara poética de la libertad, que contradice los determinismos históricos.

Las dos siguientes, *Pantaleón y las visitadoras* y *La tía Julia y el escribidor*, ponen en duda los modelos y dogmas de su formación: sus creencias marxistas y sartreanas, en busca de una plena autonomía intelectual. Al hacerlo, Vargas Llosa jaquea también su propia autoridad, la *auctoritas* del escritor, en pos de un pensamiento para el que no hay verdades intocables, ni siquiera las propias.

El dogmático Varguitas ya estaba maduro para reconocerse en el liberal Vargas Llosa.

REFERENCIAS

- Cayuela, Ricardo. *Mario Vargas Llosa*. México: Nostra Ediciones, 2008.
- Popper, Karl. *The Poverty of Historicism*. London: Routledge, 2002.
- Vargas Llosa, Mario. "Popper al día". *Vuelta*, N° 184 (marzo 1992), México.
- *Obras completas II*. Barcelona: Galaxia Gutteberg, 2004. □

**ACERCA DE *CARTAS A UN JOVEN NOVELISTA*
DE MARIO VARGAS LLOSA**

ALGUNOS APUNTES

Gonzalo Contreras

En *Cartas a un joven novelista*, una de las obras ensayísticas menos conocidas del Premio Nobel 2010 —señala G. Contreras en este artículo—, Mario Vargas Llosa hace una aproximación a las claves más visibles del fenómeno narrativo con el fin de disipar los temores, angustias e interrogantes que asaltan al aspirante a novelista en sus primeras tentativas con la ficción. Se plantea que muchos de los temas que trata Vargas Llosa en sus *Cartas* son un campo fértil para sostener una amplia y animada discusión literaria acerca de los aspectos más sensibles de la creación literaria. Lo que a simple vista podría parecer un manual de escritura creativa es, a la postre —a juicio de Contreras—, una interesante y extensa reflexión del autor acerca del misterio de la literatura.

GONZALO CONTRERAS (Santiago, 1958). Universidad Diego Portales. Autor de las novelas *La ciudad anterior* (Editorial Planeta, 1991; Editorial Alfaguara, 2000), *El nadador* (Editorial Alfaguara, 1994; Editorial Sudamericana, 2000), *El gran mal* (Editorial Alfaguara, 1999) y *La ley natural* (Editorial Sudamericana, 2004). Ha publicado los libros de relatos *La danza ejecutada* (Ediciones Paralelo, 1986; Editorial Planeta, 1995), *Los indicados* (Editorial Sudamericana 2001) y *Cuentos reunidos* (Editorial Andrés Bello, 2008). Gonzalocontrerasf@yahoo.es.

En *Cartas a un joven novelista*, Mario Vargas Llosa intenta dilucidar una cuestión que pareciera incumbir a una modesta e invisible minoría (tal vez sean miles a lo ancho del planeta) de jóvenes ardientes y solitarios que han apostado por la literatura como forma de vida; que están dando sus primeros pasos con la palabra escrita y que desesperadamente necesitan respuestas y luces en medio de las sombras e incertidumbres en que se debaten. No dejará de interesar también a aquellos que se encuentran en la situación de deber hacerlo, es decir, de dar esas respuestas: los escritores. La interrogante de fondo que ocupa a Vargas Llosa es: ¿existe un conocimiento organizado, un corpus técnico, una gramática o método o un sistema que pudiera ser transferido de un escritor a otro que aspira a serlo? En otras palabras, ¿puede la literatura ser un oficio adquirido? Y el asunto no tiene nada de candoroso, está en la base del análisis la discusión literaria. La respuesta, de buenas a primeras, es no. Sin embargo, no se agotan en esa negación las múltiples perspectivas desde donde puede ser abordado el oficio de la novela. Ocurre con la narrativa que es un arte singular. Veamos por qué.

Desde luego no goza de aquella ventaja en la partida que podríamos llamar el don, la habilidad infusa o la virtud, como ocurre con la música o la pintura. Puede existir un niño que componga una sinfonía a los ocho años, Mozart, o un pintor que plasme una magnífica escena realista como “El pequeño Picador” o “Ciencia y caridad”, a los ocho y trece años, como ocurre con el niño Pablo Ruiz Picasso. En literatura, en tanto precocidades se cita siempre el caso de Rimbaud, que además de ser la excepción a la regla, escribió su *Temporada en el infierno* a los diecisiete. Recordemos también aquella anécdota, real o ficticia, del poema infantil que Neruda muestra a su padre luego de haber ganado un concurso escolar y éste le responde “¿De dónde lo copiaste?”. Sin el ánimo de poner en pugna a dos géneros, no es lo mismo un poema donde la vitalidad y la sensibilidad liberadas pueden causar un enorme torrente emocional con un formidable resultado estético, como es el caso de la *Temporada*, que la laboriosa y también artificiosa construcción de una novela, donde tiempos, espacios, personajes, argumentos, requerirán de una arquitectura mayor que sólo podrá estar dada por la aguda observación del mundo, la experiencia vital, y un desarrollado oficio. En el ámbito de la novela, el único autor precoz que se viene a la mente es Raymond Radiguet, que tenía ya diecinueve años al momento de la

escritura de *El Diablo en el cuerpo* y *El Baile del conde de Orgel*. Pero si acordamos que otras artes requieren de destrezas específicas —en este sentido, hay quienes no podrían juntar cuatro acordes medianamente armónicos o puestos a la obra de una representación plástica no pasarían de la amorosa casita con el consabido remolino de humo que sube por la chimenea— en el vasto mundo de la palabra escrita, y hay que dar gracias a ello, no existen estas condicionantes genéticas o habilidades reflejas; la literatura está abierta a todos porque es a la vez tierra de nadie. De ahí su constante asedio por hacerla propia, por aprehenderla o desentrañar su misterio último, todas ellas, empresas tan desesperadas como tentativas. Si convenimos que en la novela o el cuento no existe tal habilidad natural —por lo que tampoco existe en literatura el equivalente a un Conservatorio, a veces lleno de geniecillos, o una Academia de Bellas Artes, donde estos pequeños prodigios pueden abundar—, tal facultad, de existir, tampoco aseguraría el resultado, ya que puede haber una pieza correctamente ejecutada e inerte o un cuadro de gran factura, pero carente de vida; en la novela no puede darse el caso de un texto cuya única virtud sea la calidad de su escritura y ésta sea separable de su contenido.

Existen desde luego numerosos manuales, más o menos ingenuos o rudimentarios, redactados por perfectos desconocidos de los que curiosamente y casi sin excepción no conocemos obra ninguna, que tratan preceptivamente el asunto de “cómo escribir una novela”, hasta otros más confiables por la calidad literaria de su autor, como podría ser *El arte de la ficción* del inglés David Lodge. Pero la lectura o el estudio de unos y otros no aseguran en absoluto, ni culminarán necesariamente en la escritura de una novela, no digamos una buena novela, ni siquiera una aceptable. Muchos escritores nos han legado su particular *ars* poética o textos reflexivos acerca de sus métodos o convicciones. Entre ellos Flaubert, Henry James, Proust, Thomas Mann, Kafka, Virginia Woolf, Faulkner, Nabokov, Yourcenar, Italo Calvino; todos aquellos que ocuparon la cátedra Charles Eliot Norton Poetry Lectures de la universidad de Harvard, o el conjunto de entrevistas compendiadas en *The Paris Review*, constituyen aproximaciones valiosísimas al fenómeno creativo, pero más allá de algunos consejos esperables como el esfuerzo o el sudor, estos textos dan cuenta más bien de la infinita diversidad y singularidad intransferible del universo artístico de cada uno de ellos, lo que nos deja más o menos en el mismo punto. Ahora, para el joven o no tan

joven escritor, existe en la actualidad la práctica cada vez más extendida de los talleres literarios o *creative writing work shops*, que datan sólo de principios de la década del cincuenta del siglo XX en universidades americanas y que son, por lo demás, una modalidad puesta en duda o derechamente denostada por muchos escritores. El mejor argumento en su contra: cuánta literatura se escribió antes que existieran los talleres literarios o los cursos de escritura creativa. Sabemos que John Irving asistió en Princeton a uno que impartía José Donoso en los sesenta, o que Pynchon se encontraba entre el multitudinario público que acudía a oír a Nabokov en Cornell, pero tampoco de aquellas felices coincidencias podemos desprender nada concluyente.

Mario Vargas Llosa dice a su corresponsal que sólo la vocación es el dato fidedigno para saber si está por buen camino; el carácter de indispensabilidad que debe tener la escritura para el escritor sería el mejor indicio. Quién sabe. Además de que no sabemos qué diablos es eso de la vocación, ¿cuántos espíritus inflamados por la grafomanía no nos hemos encontrado en la vida?, ¿cuánto pelmazo de Feria del Libro nos ha acechado con su obrita autopublicada bajo el brazo? El ardor es necesario, sin duda, pero en tantos de esos casos pareciera más necesaria la contención, la reflexión, la mirada serena acerca de la propia obra, la que nos permite discernir si ha alcanzado esa necesaria conciencia de sí. El valor artístico no estará dado por nuestra voluntad o ímpetu. De otro modo, ¿qué decir de la distancia emotiva o el elegante desdén con la propia obra de un Italo Svevo o un Lampedusa? Tal vez ambos nunca se la plantearan seriamente (la vocación) o hicieran de ella una cuestión. Habría que convenir que en literatura sólo el talento creativo es el que augura la consumación de la gran tarea. Sin embargo, volvemos a lo mismo; ese talento es indiscernible tempranamente y el joven escritor no puede esperar algún tipo de certidumbre para enfrentarse a la página en blanco, nadie puede darle a otro ese tipo de seguridades. Lo propio de la aventura es la aventura. En el novato como en el gran escritor, no se agota nunca y se renueva de obra en obra y ni aun el oficio adquirido es garantía de nada, o más bien, no debiera serlo. En el terreno de lo verificable, es cierto que podemos diferenciar más o menos nítidamente en un autor aquellas obras de juventud con las de su madurez; hay una huella detectable. Constatamos así que el manejo de ciertas herramientas sí puede acrecentarse; pero lo más importante, verificamos con ello la existencia del instrumento. Existe tal instrumento. Sólo que ese ins-

trumento es uno mismo, es el yo del escritor en su desarrollo tanto vital como creativo, es la evidencia de la creación de un mundo particular. Al menos esa experiencia y desarrollo, ¿son transmisibles? Tal vez sí. Existe el diálogo literario, la discusión artística, y la pregunta primera tiene un sentido y vale la pena persistir en el intento como lo hace Mario Vargas Llosa en *Cartas a un joven novelista*. Es bueno reafirmar la existencia y realidad de la obra creativa, observarla en sus peculiaridades, analizar en dónde reside su triunfo, determinar la zona en que habita, la naturaleza de la luz que arroja. De todo ellos sí podemos hablar con el joven novelista, quien comparte con nosotros la misma pasión, quien en este mundo desquiciadamente prosaico aún mantiene su fe en la lectura, en la palabra escrita, nos dice MVLI.

2

El texto arranca con una advertencia útil a todo debutante. Que no escriba para la fama, el reconocimiento público, el dinero o los aplausos. Todo ello no es tan imposible de lograr, no es tan difícil como se cree, está dentro del rango de lo posible en la vida material; hay un sinnúmero de escritores que las han conseguido, todas esas categorías, y que sin embargo no serán nunca buenos escritores, o escritoras, y la sobriedad de su obra no llegará un día más lejos que el de su propia muerte. *Contrario sensu*, la historia de la literatura está plagada de autores que no conocieron el éxito ni menos el dinero o la gloria que merecían y que el tiempo les otorga años o siglos después. Más aún, se podría decir que quien pone por delante de sus objetivos esos bienes tangibles y espurios, no sólo equivocó el casillero, sino que tiene asegurado el postrer fracaso. Italo Calvino decía que la ambición es entendible, respetable, y esperable, sólo en el ámbito de la creación; no puede haber un creador que carezca de ella, como el aliento primero y último que lo llevará a triunfar sobre sí mismo y sobre su particular proyecto estético, si es que con el paso del tiempo y el trabajo ya se puede afirmar que lo tiene. No hay más gloria que ésa. En sus *Cartas a un joven novelista* (paráfrasis del opúsculo de Rilke), Mario Vargas Llosa apunta al carácter esencial de la vocación, del destino literario. Así lo expresa: “el escritor siente íntimamente que el escribir es lo mejor que le ha pasado y puede pasarle, pues escribir significa para él la mejor manera posible de vivir [...]” (p. 6) o “que lleva a ciertas mujeres y hombres a dedicar sus vidas a una

actividad para la que, un día, se sienten llamados, obligados casi a ejercerla, porque intuyen que sólo ejercitando esas vocación —escribiendo historias, por ejemplo— se sentirán realizados, de acuerdo consigo mismos, volcando lo mejor que poseen [...]” (p. 6). Rilke en cambio ve el fenómeno desde su reverso. Como dice en su carta uno a Franz Cappuz, la del 17 de febrero de 1903, “[...] inquiera y reconozca si tendría que morir en cuanto no le fuera permitido escribir.”, “debe sentir que se puede vivir sin escribir, para definitivamente no hacerlo”. Uno sugiere que la vocación es una bienaventuranza, en el caso del primero, y una suerte de condena en el caso del segundo; MVLl nos dice que debe sentirse que la escritura es lo mejor que puede pasarle a uno, mientras el otro afirma que deben existir constancias de que aquel destino es inexorable. Lo cierto que en la experiencia literaria ni una ni otra pueden vivirse de una manera totalizadora, tanto en la vida del escritor, como en el texto mismo, porque la convicción de que el riesgo original que se ha tomado ha sido el correcto, puede ser una sensación tan lábil e indeterminada como la certeza de que la obra ha sido consumada en toda su extensión y posibilidades. Este resultado, en su apreciación, es siempre parcial y muy pocos podrían afirmar que no hay siempre tras ella un remordimiento residual, un margen de incompletitud, un atisbo al vacío, que es por lo demás, lo que le otorga a la obra de arte su carácter. El escritor novel debe saber que la fricción entre propósito y realización será una constante en su trabajo, que la música celestial llegará sólo en contadas ocasiones —las menos— a sus oídos, y que la gran escritura es la que ocurre, la que sucede, la que se manifiesta, al cabo del fragor de la crisis, ya que cuando escribimos, no hay otra, estamos siempre en situación de crisis. Escribimos desde la crisis. ¿Qué escritor en la seca o en una dificultad artística mayor no ha dudado de su destino? Se cuentan por miles. ¿Qué escritor en pleno *work in progress*, no ha querido tirar todo por la borda, incluida su vocación? Testimonios de serias vacilaciones, de abandonos radicales (Rimbaud, Salinger), largos lapsos de hibernación (el mismo Rilke), no es que sean frecuentes, poco importa su frecuencia; son parte de lo que aquí tratamos. Pero nos hemos adelantado. MVLl sugiere que el germen del futuro escritor estaría en una rebeldía temprana ante la realidad. El único dato confiable para saber si hay algo de pasta sería una inclinación precoz, “una predisposición a fantasear personas, situaciones, anécdotas, mundos diferentes al mundo en el que viven, y esa proclividad es el punto de partida [...]” (p. 7),

predisposición qué decidirá si “además de contentarse con fantasear una realidad ficticia, la materializará mediante la escritura” (p. 7). Agrega: “Lo que importa es que ese rechazo sea tan radical [la rebeldía ante la realidad] como para alimentar el entusiasmo por esa operación [...] que consiste en reemplazar ilusoriamente el mundo concreto y objetivo de la vida vivida, por el sutil y efímero de la ficción” (p. 8). El futuro escritor sería el niño o joven, ensimismado y soñador, que se construye un universo paralelo en conflicto con la tosca realidad.

Sin duda que tras toda escritura hay un desgarró o una escisión con el mundo. No se escribe sino desde una fractura., desde una falla tectónica, que las más de las veces tiene que ver con el lugar en el que al escritor le ha tocado nacer: entorno inmediato (familia), contexto histórico, cultural, pulsiones íntimas, taras, etc., en fin, con el *coup de dés* que le tocó en suerte o mala suerte al futuro escritor, para ser él y no otro, y que lo puso en ése y no en otro espacio en el escenario de la vida. A la inversa podríamos decir, que un muchacho rodeado de todos los afectos y privilegios, dotado de todos los atributos y virtudes, morales, intelectuales y fisonómicos (qué tipo insoportable), difícilmente sentirá la necesidad de echar mano a la creación ya que su curiosidad por la humanidad se verá agotada y satisfecha consigo mismo. MVLl agrega otro concepto: “La vida que las ficciones describen [...] no es nunca la que realmente vivieron quienes las inventaron, escribieron, leyeron y celebraron, sino la ficticia, la que debieron artificialmente crear porque no podían vivirla en la realidad, y por ello se resignaron a vivirla sólo de la manera indirecta y subjetiva en que se vive esa otra vida: la de los sueños y las ficciones”. Estamos ante dos afirmaciones interesantes de apreciar. La primera es que la ficción reemplaza a la realidad o el mundo concreto, y la otra, que la ficción es una forma vicaria de vivir una vida que no pudo ser vivida. Es decir, la ficción como sublimación. Como dijimos antes, nuestro “joven ideal” no necesitaría apelar a ninguna forma de creación porque su mundo visible estaría dispuesto de la mejor forma posible, por lo que no habría para qué mover la disposición de sus piezas en busca de algo que tampoco se desea encontrar. En otras palabras, el joven aquel carecería de cualquier tipo de duda existencial. Un estado envidiable sin duda, pero un campo estéril para toda forma de representación de la realidad. Porque la realidad sí es interesante y sutil, es infinitesimalmente compleja, desbordante de aspectos y variedades, rica en matices, original y anárquica, y el

problema que nos plantea no está en que sea objetiva o concreta, sino muy por el contrario, reside en esa vastedad y multiplicidad que nos provoca esa maravillosa perplejidad exclusivamente humana. Por ello el instinto nos mueve a representarla, porque nos es imperioso descifrarla. El afán de representación, difícilmente de reemplazo, es un acto reflejo del individuo desde que tuvo el carácter de tal, es decir, desde que adquirió sus primeras capacidades cognitivas. Este gesto primario, el de la representación, se encuentra desde las primeras pinturas rupestres del homo sapiens, pasando por todo el sucesivo desarrollo de las artes a lo largo del tiempo hasta nuestros días; son un mismo y continuo proceso. Las primeras interpretaciones acerca de estas huellas rupestres suponían que se trataba de una suerte de superstición; su objetivo habría sido conjurar la amenaza del bisonte, el apetito por el alce, o el miedo al otro, al enemigo. Es más simple. Esas manifestaciones son el amanecer del arte tal como le entendemos hoy; la expresión de una extensión de las facultades del hombre que amplían su dominio, su conocimiento y aprehensión de la naturaleza. La representación, la obra de arte, no es otra cosa que el intento del sujeto por disipar su extrañeza ante el espectáculo del mundo, por volver inteligible esa confusa multiplicidad, por encontrarnos en medio de la variedad; y gracias a nuestra imaginación, poder aplacar esa ansiedad, aliviar nuestro espíritu en el acto creativo, asediando lo sustancial, atrapando lo imprescindible, poniendo un orden en medio del caos, la melodía en medio del bullicio, gracias al brillo de la inteligencia y la sensibilidad humanas cuando consiguen esa asombrosa alquimia que es la abstracción. Puesto que no podemos abarcar el universo en toda su vastedad y complejidad, sí está en nuestros medios aventurarnos en la pesquisa de lo simbólico, esa condensación expresiva que, sobre lo representado, posee el don de multiplicar sus sentidos, expandirlos, hacernos partícipes y protagonistas de la sutil organización de los bienes de este mundo. Es un instinto exclusivo de nuestra especie y el fin último del arte a la vez, superar la natural perplejidad ante el vasto e indescifrable panorama de la existencia, realizarnos en la representación artística de nuestra observación. ¿Acaso es menos sutil el viento sobre una pradera, un niño que repasa reconcentradamente las páginas de un libro de láminas, la lluvia en el bosque contemplada una noche desde tras los cristales? Tres momentos de la vida ordinaria ante los cuales sin embargo no dejamos de maravillarnos. ¿Son aquellos instantes reemplazables por otros? No encontraríamos su equivalente.

La realidad es un material inagotable, el único disponible por lo demás; de ella nos nutrimos, por ella nos angustiamos o extasiamos; y la expresamos, mediante el virtuoso mecanismo de la abstracción artística que manifiesta su sencillo triunfo cuando logra hacerse de lo específico, lo inefable. Agreguemos, por último: “El verdadero creador se conoce en que encuentra siempre en derredor, en las cosas más comunes y humildes, elementos dignos de ser notados. No le es necesario un paisaje bonito; no le es preciso tampoco rodearse de objetos raros o preciosos. No tiene necesidad de correr a la búsqueda de descubrimiento, porque lo tiene siempre al alcance de la mano. Le bastará echar una mirada a su alrededor” (Igor Stravinsky, *Poética musical*, p. 58).

3

Suele decirse que el autor se nutre de su experiencia y que sólo de aquella tiene autoridad para hablar. MVLI va más lejos. Él nos dice, o mejor, a su corresponsal, que los escritores escribieron de aquellas vidas que no pudieron vivir, por lo que sublimaron esa frustración en vidas ficticias. Es cierto que todo personaje literario es ficticio, aun si se trata de novelas históricas. Nosotros sólo podemos creer a Marguerite Yourcenar que su Adriano padecía el amor, el homosexual en este caso, o el poder o la belleza, del modo en que ella nos lo cuenta. Lo que sabemos del personaje histórico son datos sin duda fidedignos, que nos permiten imaginarlo, *grosso modo*, cómo pudo haber sido en la realidad. El trabajo de Yourcenar consiste en ponerse en la piel de Adriano y actuar en su nombre. Y como aventura artística podemos decir que lo logra, si bien nunca sabremos cuáles eran en la realidad la sensibilidad o los pensamientos más íntimos del emperador Adriano ya que por fuerza la novela de Yourcenar sólo puede ser conjetural respecto de lo que intenta ilustrarnos. Volvemos a MVLI. ¿El personaje es una suerte álgter ego idealizado? ¿Es decir, representa todos aquellos aspectos que el autor hubiera querido poseer o su diseño es la representación de la vida que aquel hubiera deseado tener y no tuvo? En esta sección los casos particulares nos pueden ser de gran ayuda. Volviendo a Yourcenar; ella había tratado ya el tema de la homosexualidad en *Alexis o el tratado del vano combate*. Sabemos también que ella era lesbiana, por lo cual la homosexualidad era un “asunto” para ella. Entonces, tanto Alexis como Adriano

podrían ser considerados como proyecciones de la Yourcenar. Sin duda, y tanto que podemos afirmar casi sin titubear, que sin su homosexualidad, los personajes de Alexis o Adriano no habrían existido en la galería de Yourcenar. Es un dato causal inobjetable, como el Charlus de Proust (homosexualidad), en un aspecto de él, y Charles Swann, en otro flanco reconocible del autor (arribismo), pero es tal vez aventurado afirmar que el personaje es el resultado de una suerte de suplantación volitiva. Son en los dos casos productos de la imaginación donde el escritor nos deja entrever esos, hasta entonces, puntos ciegos inconfesables o complejos de administrar, de su propia persona. El personaje es una más bien un intento de resolución de aquellos conflictos. La relación personaje-autor no podría nunca ser puesta en duda. Es probable que no pudiéramos concebir al Bardamu del *Viaje al fondo de la noche*, más aún si conocemos la biografía de Céline. Uno es, más o menos, el espejo desgarrado del otro. Muy probablemente lo mismo ocurra con Meursault, pese a los múltiples activismos de Camus. No está demás decir que las cuatro obras mencionadas están escritas en primera persona, donde suponemos existe un vínculo más estrecho entre escritor y personaje. Podríamos establecer toda una muestra de célebres personajes en primera persona e intentar establecer qué parte del autor hay en cada uno de ellos. Sin embargo este rastro se nos hace más difuso si pensamos en *Lolita*, y en el monógamo y fiel (con una honrosa excepción) Vladimir Nabokov. Bien, concedamos que Humbert Humbert podría ser la representación de una compulsión pedófila oculta de nuestro autor ruso, de la que la completísima biografía de Brian Boyd no nos da ninguna pista; como sea, por fuerza debe haber tras el personaje una pulsión verdadera y la pasión por las ninfulas no puede haber sido del todo extraña al escritor ruso, la haya llevado a cabo o no. Me gusta muy particularmente la siguiente frase de Walter Benjamin en *Poesía y capitalismo*: “todo hombre, el mejor igual que el más miserable, lleva consigo un misterio que, de ser conocido, le haría odioso a todos los demás”. La relación entre autor y personaje creado está marcada a fuego por los más inextricables lazos, la mayoría de las veces, los más oscuros, los más insondables. La creación del personajes es una exploración, una averiguación a veces dolorosa y traumática donde nos vemos obligados a escarbar en ese sedimento de la conciencia que no siempre quisiéramos viera la luz, pero que surge no por nosotros mismos, sino a pesar de nosotros mismos. Sin embargo, ese personaje siempre será un “otro”, una sombra que arroja-

mos sin siquiera aperebirnos. La naturaleza de estas relaciones es tan diversa como hombres se han puesto a la tarea de escribir. En el caso de los llamados escritores “ególatras” como Henry Miller, por citar uno, podríamos afirmar con MVLI, que particularmente en los *Trópicos*, sí, se trata de vidas que quisieron ser vividas, porque no hay por qué creerle a H. Miller, pese a su bien forjada mala reputación, que todos sus alardes eróticos o étlicos alcanzaron las alturas que él nos narra. Pero si nos apartamos de los exhibicionistas, la relación antes mencionada se hace menos evidente y posiblemente se acerca más a la reflexión de W. Benjamin. Es muy probable que ese “daimon” que llevamos dentro sea uno de los causantes de nuestros personajes. Es cierto que uno no escribe de sí mismo, pero como sea, uno escribe desde sí mismo. La tentación del autor de estar en la obra es deplorable, y el temor de no estarlo es infundado. No hay como no estar, ya que no hay otra vida, otra experiencia y otra mirada que no sea la propia para dibujar a ese niño o a ese anciano, a esa jovencita o a la mujer madura, todos ellos llevarán las trazas de ese taimado ser que se oculta en nosotros. En el caso de un autor que no trabaje con un plan predeterminado de los personajes y sus características, o que éste sea muy impreciso en la partida, no es importante ni menos alarmante que no lo tengamos de antemano prefigurado, porque ese personaje se irá desarrollando, cobrando vida y verosimilitud por el trabajo de nuestra conciencia activa, animada con el solo acto de la escritura, y por supuesto, con la indescifrable participación de nuestro inconsciente. Si uno piensa en *La metamorfosis* de Kafka, cabe preguntarse si el autor se sentía o no un bicho, una miserable cucaracha. Por lo poco que sabemos de él, más que nada por su correspondencia, es probable que sí. Lo que resulta difícil afirmar es que quisiera serlo. La verdad es que cuesta pensar un personaje concebido como un deseo, un propósito o una sublimación. En el otro extremo tal vez sí lo sea Jean Valjean, utilizado en *Los miserables* por Victor Hugo como una suerte de carnada para ilustrarnos las iniquidades políticas, penitenciarias, judiciales y sociales de la Francia napoleónica. Más allá de los legítimos ideales románticos que animaron a Victor Hugo a crear a un Jean Valjean, este personaje que podríamos llamar “ideológico” es todavía detectable en muchas malas novelas escritas hasta nuestros días. Aquel cliché de que el personaje “cobra vida” —más bien debe cobrar vida— y escapa a las manos del autor, es tan válido antes como ahora.

El personaje verdadero no es manipulable, no es objeto del arbitrio ni de los caprichos de su creador, ni es su criatura favorita o entrañable; no se depositan en él preferencias sentimentales. El personaje verdadero está en situación de disponer del mundo; dotado de conciencia, cada uno de sus actos, decisiones, opciones, gustos, debilidades, lo comprometen —a él, no a nosotros en tanto autores—, y el conjunto de esas acciones (incluyen la reflexión) irá determinando un carácter específico al que no puede renunciar sin el riesgo de hacer oír una nota disonante. Así las cosas, un lector puede sobrecogerse con el sufrimiento de los personajes de Solzhenitsin, pero también desearía por momentos que no los abrigara con tanta piedad. Algo parecido sucede con el enérgico espíritu redentor con que somete Dostoyevski a sus personajes en sus novelas mayores (aspecto que tanto irritaba a Nabokov), cosa que curiosamente no ocurre con algunas de sus novelas “menores”, como *El jugador* o *El doble*, donde se muestra crudo e implacable con sus creaciones. Si nuestro aspirante a novelista se enfrasca en *Moby Dick* de Herman Melville (escritor, a mi modesto parecer, sobrevalorado), puede acompañar por un tramo al capitán Ahab en su vehemente y unívoca obsesión por dar caza a la ballena blanca, pero muy pronto acabará con signos de fatiga por la absoluta falta de matices del desquiciado capitán. Otro tanto, pero en distinto sentido, le puede ocurrir con *Billy Budd*, del mismo Melville. En esta pequeña novelita filosofante, Billy Budd, quien va a ser colgado por un delito del que es inocente, por un extraño apego a la letra de la ley, comprende y explica cariñosa e irracionalmente a su verdugo. Entonces ocurre que Billy, a quien Melville quiere describirnoslo como un muchacho íntegro y corajudo, resulta ser, o un perfecto idiota, o un triste sujeto a quien una lobotomía lo ha despojado de todo instinto de rebelión. Su conducta no es imaginable. Dado que el personaje posee un amplio rango de acción y discernimiento, tanto mejor es cuando éste no es asistido por el autor y cuando sus comportamientos por extremos que sean, caben dentro del repertorio de nuestro conocimiento de la vida humana.

4

Dado que el último punto recién comentado está tan íntimamente ligado a otro tópico que aborda MVLI en la carta V, el del narrador, en este caso se hace necesario dar un salto en el orden de la corresponden-

cia. Está muy en lo cierto MVLI cuando afirma que es un malentendido frecuente identificar al narrador con el autor. No son la misma cosa ni nunca debieran serlo, aunque a veces sí lo parezcan. En cuanto a las voces narrativas, se distinguen tres en su categorización más clásica. La primera persona, que narra desde un yo, la segunda, desde un tú, y la tercera, desde un él; las dos últimas, menos evidentes en su tratamiento, como bien señala el autor. MVLI nos plantea una original manera para determinar la voz narrativa, que es la de su espacialidad y no la de simple distinción gramatical; es decir la determina el desde dónde se narra. Así, el narrador en primera persona se encuentra en la novela, y el narrador en tercera persona fuera de ella, y para el caso de la segunda persona, no nos sirve del todo la cuestión espacial ya que es una combinación de ambas y no siempre podemos establecer su situación. La primera persona, tal como la concebimos hoy, casi no aparece en la narrativa sino hasta el siglo XX. La primera, sabemos, es una conciencia en acción cuyos límites del mundo son aquellos que alcanzan sus cinco sentidos. Ya que no puede, o más bien no debe autodefinirse, como ocurre tan ostensiblemente en *Memorias del subsuelo* de F. Dostoievsky, nos informa de su identidad y su psicología a través del tono anímico y de la selección de los asuntos narrados y de los objetos observados. La segunda, que MVLI llama narrador-ambiguo, es más escasa, casi una rareza, en la cual la voz tú puede usarse para interpelar a un otro determinado (*Aura* de Carlos Fuentes), o indeterminado, que “ordena imperativamente que suceda lo que sucede en la ficción” (*Si una noche de invierno un viajero*, de Calvino). También cabría en esta categoría la autointerpelación, la más ambigua y desquiciada de las voces, que podemos ver en el cuento “Cómo ser una otra mujer”, de Lorrie Moore: “Cando tenías seis años, pensabas que amante significaba algo hartante como ponerse los zapatos en el pie que no corresponde”. A modo de interrogante, ¿en qué lugar de la estantería pondríamos los delirantes parlamentos de Hamlet o Lear, que a mi modo de ver, prefiguran el monólogo interior? También, me parece, que en la segunda persona sería necesario incluir las novelas epistolares, tales como *Las relaciones peligrosas* de Pierre Choderlos de Laclos, o *La escopeta de caza*, de Yasushi Inue. Sin embargo, pasando por alto algunos casos híbridos, narradores testigos o vicarios, es la tercera persona la que más nos interesa. Nuestro flamante Premio Nobel la define como “un narrador omnisciente que [...] ocupa un espacio distinto e independiente del espacio

donde sucede lo que narra”. Así es, el narrador en tercera persona está en todas partes y a la vez en ninguna, carece de corporeidad e identidad, protegido por su invisibilidad se introduce en habitaciones, se detiene en los objetos que rodean a un asesino, en los vestidos inertes que cuelgan en el vestidor de una mujer, se asoma por sobre el hombro del personaje que lee un libro sentado en su sillón favorito, contempla las multitudes o es testigo de confidenciales conversaciones. Tiene el don de la ubicuidad y su mirada es panóptica. Tal como lo consideramos hoy, no tiene ideas políticas o religiosas, no siente simpatías o animosidades particulares, simplemente observa, sin dejarse llevar nunca por la impaciencia. MVLI nos presenta dos modelos opuestos y muy ilustrativos: el ya citado *Los miserables* de Victor Hugo, y *Madame Bovary* de Gustave Flaubert. El primero posee todas las cualidades antes descritas del narrador en tercera persona, y se apropia de muchas más. Dice MVLI: “en verdad, ese narrador está más presente en el relato que los propios personajes [...] no puede dejar de mostrarse todo el tiempo a la vez que nos va mostrando la historia: con frecuencia interrumpe la acción [...] para opinar sobre lo que ocurre, para pontificar sobre filosofía, moral, religión, juzgar sus personajes, fulminándolos con condenas inapelables o ponderándolos y elevándolos a las nubes por sus prendas cívicas y espirituales” (p. 40). El segundo en cambio, “sostenía que eso que hemos llamado soberanía o autosuficiencia de una ficción, dependía que el lector olvidara que aquello que leía le estaba siendo contado por alguien y de que tuviera la impresión de que estaba autogenerándose bajo sus ojos [...]” (p. 38). Anota el autor que Flaubert, mediante el uso del narrador objetivo, respecto del modo clásico-romántico de Hugo, traza “una frontera técnica” (p. 39). En verdad hasta Flaubert, quien “inaugura la novela moderna”, no se consideraba una cuestión urgente el asunto más delicado de la tercera persona, como es el mayor o menor grado de la omnisciencia del narrador. Flaubert deja muy atrás los lastres de Victor Hugo y de Balzac, y nos presenta un nuevo narrador, prescindente, desdramatizado, que nos abre las puertas de aquello que se llama estilo indirecto, aquel que no sólo da cuenta de los hechos sino también de los movimientos del alma, los estados de ánimo y las tribulaciones de los personajes (*Madame Bovary*). A mi modo de ver, Henry James va un paso más allá y traza lo que podríamos llamar una nueva “frontera técnica”. Con James el narrador alcanza su objetividad total al entrar en la conciencia del personaje narrado. Esta conciencia es naturalmente sub-

jetiva, parcial y limitada, por lo tanto única e independiente, al punto de rebelarse de cualquier plan que el narrador tenga guardado para ella. La *découverte* de James se basa en una paradoja. Mientras más objetiva, más carente de juicio sea la descripción del pensamiento de nuestro personaje, más subjetivo y, por lo tanto vivaz, será el resultado de la visión del personaje respecto de las cosas. Su ideal estético y ético respecto de la novela, no es ya siquiera que no exista el autor alardeando allá detrás de las bambalinas, sino que tampoco exista el narrador. James “descubre” que una ampliación de la conciencia del personaje se hace indispensable para conocer (no necesariamente entender) su actitud ante un incidente determinado. Hay que dar por descontado que “incidente” es cualquier actividad del otro, por pequeña que sea ésta; desde una mirada cuyo sentido es preciso desentrañar, hasta la forma impaciente con que tal sujeto depositó su copa en la mesa. Todo participa del mismo movimiento que conforma “el ritmo extraño e irregular de la vida” y quien está llamado a interpretarlo, es el personaje. Es a través de sus ojos desde donde observaremos la realidad; no una realidad objetiva —puesto que ésta no existe— sino una tan subjetiva como particular es la mirada que cada uno tiene acerca de un hecho. Es el procedimiento que a partir de James —escritor que como pocos reflexionó acerca del fenómeno narrativo— llamamos “punto de vista”. El personaje se construye a partir del cúmulo de sus observaciones, de la especificidad y la singularidad de ellas, que pueden ser violentamente subjetivas, pero no hay otras.

El pensamiento así descrito es, en ese sentido, un fenómeno más de la naturaleza. En otras palabras, el pensamiento, la observación específica, sí pueden ser descritos con esa exactitud y detalle que a menudo escapan a la mirada general del narrador omnisciente. Cuando el personaje observa con sus propios ojos o reflexiona sobre un punto crítico de su interior, no sólo nos cuenta acerca de él, sino que acota y limita el panorama observado a un centro de interés, le otorga una especificidad y una vida que surgen de la palpitación vital de sus ansias, anhelos o contradicciones, agregándole esa sutil gota de extrañeza de lo singular, de lo revelado. Esta absoluta prescindencia del narrador respecto de la calidad de las reflexiones o apreciaciones del sujeto narrado puede lograr ese efecto siempre engañoso de que el personaje piense contradictoria o equivocadamente. Si tal jovencita se ha encaprichado con el patán galante al que no damos ningún crédito porque como lectores co-

nocemos sus secretos, sentiremos la misma frustración que si ocurriera en nuestra familia. Quisiéramos ir en su ayuda, darle un buen consejo, tirarle un salvavidas, pero estamos condenados a observar impotentes su propia perdición, porque respecto del narrador, está librada a su propia suerte. Ese personaje sin duda está dotado de realidad. En nuestra lectura podemos preguntarnos: ¿acaso ella es estúpida? No necesariamente. ¿Soberbia? Tal vez. Nada concluyente podemos decir acerca de ella. Bienvenido, puesto que debemos aceptar que el personaje no es, está siendo; es un sujeto puesto en circunstancia, situado en un determinado lugar del mundo, en un escenario quizás nuevo para ella donde sus armas pueden ser limitadas o no siempre eficientes. Tal vez en otra oportunidad lo serían, con un elenco diferente, quizás. Esa conciencia abierta al mundo, disponible para la aventura de la existencia, para los peligros, engaños y acechanzas de la vida, vulnerable y fértil para la experiencia, es un triunfo de la literatura en su concepción más artística. Las sucesivas percepciones e impresiones del personaje nos van dejando las evidencias de su realidad inmediata, son una ampliación del mundo sensible por la suma de miradas subjetivas apremiantes —tanto de un personaje o más— que finalmente realizan la composición total. James llamaba “imágenes” a los pensamientos, a los momentos de conciencia individual dramática, tal debía ser su materialidad y visibilidad. No hay distingo entre ellos —los pensamientos— y el acontecimiento: constituyen un acontecimiento, como lo son los monólogos ya citados de Hamlet y Lear; aparecen como un alto en el camino, como un punto de inflexión que determinará su comportamiento en adelante. Este modo de narrar no se agota desde luego en James. Con sus particulares estilos, encontramos su rastro en autores tan disímiles como James Joyce (en el *Ulyses*), H. G. Wells, Ford Madox Ford, Joseph Conrad, Edith Wharton, Virginia Woolf, Faulkner, Hemingway y muchos más.

5

En la Carta VII el novelista peruano se refiere a el nivel de realidad. De entre todos los temas tratados hasta ahora tal vez sea éste el más inasible y menos codificable. En lo que toca a la realidad narrativa, nos adentramos en la zona más elusiva y penumbrosa en términos analíticos. Pero veamos qué nos dice el autor: “El punto de vista del nivel

de realidad es la relación que existe entre el nivel o plano de realidad en que se sitúa el autor para narrar la novela y el nivel o plano de realidad en que transcurre lo narrado” (p. 55). Para ilustrar este complejo aserto, MVLI echa mano —ya lo había hecho antes en otra carta— al popular “relato” de Monterroso: “Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí”. El indicio decisivo de que el autor se encuentra en un plano de realidad relatando un hecho irreal sería el uso del adverbio todavía. “Ese todavía [...] está implícitamente urgiéndonos a sorprendernos con el prodigioso acontecimiento [...]. Fíjense ustedes la notable ocurrencia: el dinosaurio está todavía allí, cuando es obvio que no debería estarlo, pues en la realidad no ocurren estas cosas, ellas son posibles en la realidad fantástica” (p. 57). La verdad es que cuesta entender por qué el adverbio delata el plano de realidad del autor del citado haikú narrativo. Lo que ocurre es que asumimos como una cosa dada que quien despierta es un hombre, y lo maravilloso sólo estaría en que el ser humano nunca convivió con los dinosaurios. ¿Qué ocurriría si no fuera un hombre, sino otra especie del mesozoico? ¿Sería tan maravilloso o nos importaría de tal modo aquel adverbio? Creo que es razonable no complicarse de más. Todo relato, fantástico o no, está narrado por un sujeto, llamémoslo “normal”, y aunque lo relatado ocurra en un pasado remoto o en el futuro lejano, lo cuenta desde su actualidad, ya sea sentado frente a su computador o frente a una página borroneada, y esa relación entre el nivel de la realidad doméstica del narrador y lo narrado no debiera importarnos. Lo que debe importarnos, así sea un relato fantástico o realista, es su verosimilitud. La demanda por verosimilitud es común a ambos. MVLI cita también otro clásico no menos conocido, *La otra vuelta de tuerca* de Henry James. Aquí el mecanismo es distinto. En una pequeña reunión campestre donde la conversación gira en torno a hechos sobrenaturales, uno de los personajes, Douglas, trae a colación el relato escrito por una gobernanta recién contratada en una finca, en el que da cuenta de las apariciones de las que fue testigo. Al intermediar el relato de fantasmas por un Douglas incrédulo pero no del todo, James deja planteado el asunto de si es posible que los muertos nos visiten. El relato deja una duda: o la mujer está totalmente chiflada, o los muertos sí pueden aparecer en el mundo de los vivos. No sabemos a ciencia cierta si estamos ante un relato fantástico. Dada la estrategia narrativa de James (muy usada por Borges), la presencia de Douglas le pone la cuota de realidad-sensatez a un relato que él no quisiera contar desde

la historia misma, ya que esto implicaría que el autor, Henry James, da cierto crédito a aquellas visiones. Muchísima gente cree sin dudarlo un segundo en esas apariciones. Habitualmente porque las han visto. Es tan divulgado como el espiritismo. Desde ese punto de vista, para efectos de James, todo está en orden; no aparece él fantaseando con los muertos y se ha librado del distinguo que hace MVLl entre narradores objetivos y subjetivos. Entre éstos últimos estarían Virginia Woolf y Faulkner, y los objetivos, serían, a modo de ejemplo, Hemingway y Graham Greene. Con esta distinción nuestro autor se refiere, en verdad, al tratamiento de la realidad más que a la cuestión de la realidad misma. Los llamados escritores subjetivos no son necesariamente irreales —aunque en *Orlando* de V. Woolf un hombre se convierta en mujer— sino que sus personajes dan cuenta de su realidad de un modo distinto (Benjy, un idiota, o Quentin, un desesperado) y en cierto sentido la transforman con su punto de vista, como comentábamos antes.

Lo fantástico está presente desde la literatura más arcana hasta la contemporánea. En cualquier grado, siempre estará allí, siempre se infiltrará en los dominios de la realidad. ¿No es eso lo que hace el padre de Hamlet? Además, ¿qué es la realidad? ¿Es posible que un hombre, desde su niñez haga toda su vida arriba de los árboles? Materialmente es posible, se han visto milagros mayores. Para terminar, refirámonos a una obra maestra del género... ¿surreal, suprarreal, irreal, fantástico?, da lo mismo: *La metamorfosis* de Franz Kafka. La temeridad narrativa de Kafka se experimenta desde el principio; o más bien, un golpe tan brutal a la realidad como ese comienzo, es indispensable a la historia. “Cuando Gregorio Samsa despertó una mañana [...] convertido en un monstruoso insecto” (p. 6). Nos deja anonadados. Es el momento en que el lector decide si suspender el juicio o no, si continuar con la historia propuesta, y si lo hace, entiende que tal desafío a su racionalidad no echará pie atrás. Si hay un secreto o fórmula en Kafka para hacer frente a un relato así, es su tratamiento desaprensivo, como si no contara nada extraordinario, como si el hecho fuera parte del orden natural. Esa “realidad nueva” en que nos sitúa Kafka, se iría por los suelos si el autor cometiera la torpeza de introducir, por ejemplo, a un médico o un entomólogo. Este mundo excéntrico se nos vuelve reconocible mediante los comportamientos esperables de los personajes: el asco normal de la familia ante una cucaracha, el menosprecio ante una criatura inferior, el desdén por su suerte, la resignación del propio Samsa, su acomodo

ante el nuevo estado, son finalmente conductas racionales ante el hecho que el hijo y hermano amanezca convertido en un repugnante bicho. De ahí podríamos sacar una ley. Por extraordinarios que sean los universos creados, si siguen una lógica interna, compacta y saturada, si se restringen a las propias limitaciones a las que el suceso asombroso obliga, habremos creado una máquina perfecta, habremos inaugurado una nueva realidad. Por inusual o inhabitual que sea el hecho narrado, si le conferimos todas las dignidades de la vida, habremos triunfado sobre la realidad. Como ya sabemos, la imaginación todo lo puede, y esto corre para toda literatura.

BIBLIOGRAFÍA

- Benjamin, Walter. *Poesía y capitalismo*. Madrid: Taurus, 1998.
Kafka, Franz. *La metamorfosis*. Alianza, 1986.
Moore, Lorrie. "Cómo ser otra mujer" [1985]. En Lorrie Moore, *Autoayuda*. Salamandra, 2002.
Rilke, R. M. *Cartas a un joven poeta*. Buenos Aires: Ed. Bajel, 1943.
Stravinsky, Igor. *Poética musical*. Taurus, 1977.
Vargas Llosa, Mario. *Cartas a un joven novelista*. Ariel/Planeta, 1997. □

EL DISCURSO APOCALÍPTICO EN *LA GUERRA DEL FIN DEL MUNDO*

Edmundo Paz Soldán

Este ensayo analiza el discurso apocalíptico en *La guerra del fin del mundo*, de Mario Vargas Llosa, en el contexto del desarrollo de una sensibilidad apocalíptica contemporánea. El artículo explora en esta influyente novela las formas que toma ese discurso a través del Consejero y sus seguidores, que se enfrentan al discurso racional de los defensores del Estado brasileño. En el enfrentamiento, el discurso apocalíptico triunfa sobre el discurso racional; el Estado gana la batalla, a costa de aceptar la ideología del Consejero y de Canudos.

EDMUNDO PAZ SOLDÁN (Cochabamba, Bolivia, 1967). Doctor en lengua y literatura hispana, Universidad de California en Berkeley. Profesor de Literatura Latinoamericana en la Universidad de Cornell. Entre sus libros más recientes están las novelas *Norte* (2011), *Los vivos y los muertos* (2009), *Palacio Quemado* (2006), *La materia del deseo* (2001) y *Río Fugitivo* (1998). Ha coeditado los libros *Se habla español* (2000) y *Bolaño salvaje* (2008). Ha sido galardonado con el Premio Nacional de Novela de Bolivia (2002) por *El delirio de Turing* y el Premio Juan Rulfo (1997) por el cuento "Dochera". Jep29@cornell.edu.

Introducción

En un número de abril del 2011 de la revista *Newsweek* se lee “Apocalypse Now” en la portada. El tsunami, los problemas con el reactor nuclear, las convulsiones políticas en el Medio Oriente y la crisis económica global son las razones que se esgrimen para concluir que vivimos en tiempos apocalípticos. Los críticos culturales buscan y encuentran: la última novela de Murakami, *IQ84*, por ejemplo, ya ha sido leída en clave apocalíptica. Se rastrean escritores del Medio Oriente para ver si alguno se anticipó al caos, y los editores desempolvan de su catálogo novelas y crónicas sobre terremotos, volcanes en erupción, cataclismos nucleares.

Es suficiente, sin embargo, un poco de perspectiva para darnos cuenta que hace mucho que convivimos con el apocalipsis. James Berger sugiere en *After the End* (1999), su libro sobre la representación del fin de los tiempos en el cine y la literatura, que la sensibilidad apocalíptica en la cultura contemporánea comienza en la década del ochenta, con películas como *Terminator* o *Mad Max* (Berger, 199, p. xiii). Otros críticos creen que el fin de la segunda guerra mundial, con el inicio de la era nuclear, es el verdadero inicio de esta sensibilidad; los años cincuenta son los de *Godzilla* y otras películas clase B que registran el peligro nuclear; son también los años del inicio de la obra de Philip Dick, el narrador apocalíptico por excelencia (un clásico de este subgénero es su novela *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*)¹.

Por supuesto, el apocalipsis no tiene que estar relacionado necesariamente con la catástrofe nuclear. Como dice Berger, “las representaciones apocalípticas suelen responder a catástrofes históricas” y narran “la ruptura de un orden social” (p. 5); lo paradójico es que siempre queda algo después de esa ruptura: el fin nunca suele ser del todo el fin. Lo que queda es “la tierra baldía o el paraíso del post-apocalipsis” (p. 6). Algunos narradores apocalípticos están interesados en explorar la nueva, traumatizada sociedad que irá naciendo de las cenizas de la anterior. Entre el antes y el después, las representaciones apocalípticas son a la

¹ Por cierto, no hay que confundir un estado de ánimo —la sensibilidad apocalíptica— con el hecho de que la literatura de Occidente ha producido a lo largo de su historia varias obras que se encuadran dentro de lo apocalíptico: Dante y Blake son los grandes antecesores de autores como H. G. Wells y Orwell en el siglo XX.

vez el “síntoma del trauma histórico y el intento de enfrentarlo y superarlo” (p. 7). Lois Parkinson Zamora llega a la misma conclusión en su libro *Writing the Apocalypse* (1989): en el apocalipsis, los desastres del fin de la historia tienen como antítesis un “orden milenarismo” que surgirá de los abusos; la ruptura es necesaria para que exista el “efecto de limpieza de una renovación radical” (p. 10).

En el caso latinoamericano, no se imagina tanto el después, sino el antes y el durante. Para el subgénero de la narrativa apocalíptica, se aplican, curiosamente, las palabras del crítico peruano Antonio Cornejo Polar sobre los escritores indigenistas de la primera mitad del siglo XX: que eran capaces de narrar las raíces de la crisis que llevaría al enfrentamiento racial, pero que no podían imaginar la sociedad que nacería de la crisis².

Las narrativas apocalípticas —en la literatura latinoamericana, los casos más notables son *La guerra del fin del mundo* (1981), del peruano Mario Vargas Llosa, y *2666* (2004), del chileno Roberto Bolaño— suelen hallarse a medio camino entre la historia y un discurso que trasciende lo histórico y lo temporal. Esto tiene que ver con el apocalipsis original, el del Libro de la Revelación del Nuevo Testamento. En el Libro de la Revelación, como señala Parkinson Zamora, “el fin del mundo es descrito desde el punto de vista de un narrador radicalmente opuesto a prácticas espirituales y políticas existentes” (p. 2). Exilado en la isla griega de Patmos, San Juan “espera la intervención de Dios en la historia humana, el momento en que el mundo corrupto del presente será reemplazado por un reino nuevo y trascendente” (p. 2). Para San Juan, según Parkinson Zamora, “el futuro es el pasado: él cuenta el plan de Dios para completar la historia, alternando entre el futuro profético y el hecho ya ocurrido” (p. 2)³.

Ese fin del mundo imaginado por San Juan influirá en la forma en que se narren catástrofes históricas que produzcan la sensación ineludible del fin de algo, sean éstas la expulsión de los judíos de España en el siglo XV, el Holocausto de la segunda guerra mundial o los relatos relacionados con la bomba atómica durante la guerra fría. Berger nos recuerda que apocalipsis es, en su sentido etimológico, revelación: el

² Véase el libro de Cornejo Polar, *Escribir en el aire*. En novelas como *Todas las sangres*, de José María Arguedas, la historia se transforma en las últimas páginas en alegoría.

³ Las citas de Berger y Parkinson Zamora son mis traducciones de los originales en inglés.

final permite clarificar o descubrir algo trascendente sobre la condición humana.

Es por eso que, en la búsqueda de los responsables del feminicidio en *2666*, Bolaño no sólo está interesado en las posibilidades literarias de la novela policial o de la crónica de investigación periodística, sino, como sugiere Peter Elmore en su aguda lectura de la novela, en el “registro visionario”. La novela dialoga con la historia (hay incluso un texto de investigación periodística que sirve como punto de partida: *Huesos en el desierto*, de Sergio González Rodríguez) pero luego la trasciende: cuando los caminos de la razón no son suficientes para entender el horror, el mal, aparece el delirio, que también puede ser profecía (Florita Almada es la médium que en la televisión habla de sus visiones y sugiere que las muertes son parte de un ritual satánico); Klaus Haas, el principal sospechoso de los crímenes, también se ve a sí mismo como si fuera parte de una revelación apocalíptica.

2666 es un texto fundamental para entender la sensibilidad apocalíptica contemporánea. Pensando sólo en un *corpus* latinoamericano, habría que incluir también, además de los ya mencionados Oesterheld (*El Eternauta*) y Vargas Llosa (*La guerra del fin del mundo*), a Rafael Pinedo (*Plop*), Evelio Rosero (*Los ejércitos*), Horacio Castellanos Moya (*Insensatez*), Leila Guerriero (*Los suicidas del fin del mundo*), Álvaro Bisama (*Música marciana*), Yuri Herrera (*Señales que precederán al fin del mundo*) y Mike Wilson (*Zombie*). Habría que explorarlos desde esta óptica, ver qué forma específica toma esta sensibilidad en nuestra cultura.

En las siguientes páginas, me enfocaré en el discurso apocalíptico en *La guerra del fin del mundo*. La influencia de la obra de Mario Vargas Llosa en la literatura latinoamericana hace que sea necesario pensar en esta novela como un punto de partida para algunas de las formas más importantes en las que se va a desplegar esta sensibilidad en el continente. Me interesa explorar el “registro visionario” de esta novela, la manera en que el discurso religioso-apocalíptico se instala en sus páginas a través del personaje del Consejero, y se va expandiendo hasta tomar por completo la cosmovisión de buena parte de los personajes que desfilan por el libro. *La guerra del fin del mundo* es uno de los mejores ejemplos de cómo la tensión narrativa entre el contexto histórico en el que ocurren los acontecimientos, y el discurso religioso que trasciende ese contexto histórico-temporal, es una de las marcas fundamentales de la novela apocalíptica de nuestro tiempo.

La guerra del fin del mundo

La guerra del fin del mundo es una novela clave en la obra de Mario Vargas Llosa; para algunos críticos importantes es considerada incluso su mejor libro (en *Temptation of the Word*, el crítico peruano Efraín Kristal lo llama “Vargas Llosa’s greatest work of literature,” p. 124). Publicado en 1981 cuando el escritor peruano contaba con 45 años de edad, este libro recupera el aliento épico de las primeras novelas (*La ciudad y los perros*, *La casa verde*, *Conversación en La Catedral*) al tiempo que consolida la experimentación formal que había distinguido su estilo hasta entonces.

Hay múltiples perspectivas para narrar esta historia y una notable ambición para alcanzar, una vez más, esa idea vargasllosiana de la “novela total”. En la novela pululan los personajes de todas las clases sociales, y la radiografía del noreste brasileño es exhaustiva: en sus páginas se encuentran políticos, militares, yagunzos, sertaneros, cangaceiros, etc. La región en que transcurren los principales acontecimientos es una de las más pobres del Brasil, por la aridez de su suelo, la sequedad y la escasez constantes, pero leyendo a Vargas Llosa uno siente lo opuesto: la exuberancia del lenguaje para nombrar las cosas, las plantas, los animales, el paisaje y la atmósfera en general, hace pensar que estamos en un lugar más bien pletórico.

La novela está basada en una rebelión popular ocurrida en Canudos, en el estado de Bahía, en la última década del siglo XIX. Después de la caída de la monarquía y el establecimiento de la república en 1889, apareció en esa región un hombre carismático que vendría a ser conocido como el Consejero (su verdadero nombre era Antonio Vicente Mendes Maciel). Capaz de inspirar devoción en las masas, en 1893 el Consejero se instaló con sus seguidores en una hacienda abandonada que se llamaba Canudos, en el norte de Bahía; en sus mejores momentos, en torno a Canudos se crearía una ciudad de veinte mil a treinta mil habitantes (Orrego, 2008, p. 183). La prédica mesiánica del Consejero fue esparciéndose por toda la región, hasta llegar a amenazar la estabilidad de la joven república; el Consejero creía que la nueva república del Brasil iba a hacer que los negros liberados volvieran a la esclavitud, y pensaba que eso era obra del demonio. La república mandó tropas a sofocar la rebelión, pero sorpresivamente sus dos primeros ejércitos fueron derrotados por hombres poco entrenados y sin muchas armas. El

tercero logró victorias clave, pero sólo el cuarto ejército pudo derrotar a la rebelión, en octubre de 1897, con una furia tal que no quedó un solo hombre vivo en Canudos (alrededor de cinco mil hombres llegaron a defenderla).

Hubo muchos libros que narraron los hechos de Canudos. El principal es *Os Sertoes* (1902), de Euclides da Cunha, quien fue el primero en sugerir que lo de Canudos podía entenderse como un “milenarismo extravagante” (Bernucci, 1989, p. 151)⁴. A eso se añade el concepto de “mesianismo”, también presente en Da Cunha. Así como se entiende el milenarismo como la creencia por parte de una comunidad religiosa de que “una era escatológica se aproxima, debido al término de un período de mil años que marcará la destrucción apocalíptica del mundo”, el mesianismo es “la espera del regreso de Cristo que llegará, como rey de los últimos días o del Juicio Final” (Bernucci, 1989, p. 152). Bernucci concluye que resulta algo natural unir milenarismo con mesianismo, pero no obligatorio (p. 152).

En el caso de Da Cunha y *Os Sertoes*, esa unión ocurrió, sobre todo a través del sebastianismo, que era parte central del discurso del Consejero en Canudos (Don Sebastián fue un rey portugués que encontró la muerte luchando contra los moros, en 1578; la creencia en su regreso comienza incluso mucho antes de su muerte, hacia 1540, y se expande rápidamente al Brasil). Euclides da Cunha escribe, citando al Consejero: “Em verdade vos digo, quando as nações brigam com as nações, o Brasil com o Brasil, a Inglaterra com a Inglaterra, a Prússia com a Prússia, das ondas do mar D. Sebastiao sairá com todo o seu exército” (Da Cunha, 1902, p. 115). Hay que decir que el sebastianismo del Consejero no es excepcional; es parte de la rica historia del mesianismo brasileño. El historiador Juan Luis Orrego señala que hubo siete movimientos mesiánicos importantes en el Brasil entre 1800 y 1936 (183-84); de esos, el primero, de 1817 en Pernambuco, liderado por un hombre conocido como el Profeta (Silvestre José dos Santos), y el segundo, de 1836 y también en Pernambuco, también eran sebastianistas.

Vargas Llosa usó el libro de Da Cunha como material de documentación e inspiración para su novela; de hecho, incluso le dedica su novela al gran sociólogo brasileño. Hay muchos casos en la novela de trasposición textual de ciertas frases de Da Cunha: por dar un ejemplo,

⁴ En inglés en el original. Las traducciones a Bernucci son mías.

en *Os Sertoos*, Da Cunha le hace decir al Consejero: “Em 1896 hade rebanhos mil correr da praia para o certao; entao o certao virará praia e a praia virará certao” (p. 115); Vargas Llosa escribe: “En 1896 un millar de rebaños correrían de la playa hacia el sertón y el mar se volvería sertón y el sertón mar”⁵.

Tal como lo cuenta Efraín Kristal, la fascinación de Vargas Llosa por los hechos de Canudos duró prácticamente toda la década del setenta. En 1972, el cineasta brasileño Rui Guerra había tratado de convencerlo de que escribiera un guión basado en la rebelión de Canudos, y para ello recomendó a Vargas Llosa que leyera *Os Sertoos*. Fascinado por el libro, Vargas Llosa escribió su primer guión: “La guerra de Canudos” (1972). Dos años después, escribió un segundo guión: “Perros de guerra”. En 1976, en un curso en la universidad de Columbia, enseñó el libro de Da Cunha, y tomó notas que pueden leerse como los puentes de contacto y las diferencias entre *Os Sertoos* y sus propios guiones, y que llevarían a la novela de 1981:

En vez de seguir a Da Cunha en considerar los fenómenos geográficos y antropológicos de la región como claves para entender la guerra, Vargas Llosa explica el conflicto desde los puntos de vistas de dos grupos enfrentados, cada uno liderado por un fanático: Antonio el Consejero, el “idealista místico”, y el general Moreira César, el “militar nacionalista” (Kristal, 1999, p. 126. Mi traducción desde el inglés.)

En un escritor tan exhaustivo como Vargas Llosa, Da Cunha fue la principal pero no la única fuente consultada. Para recrear los hechos de Canudos, hay que citar, por ejemplo, entre los textos de la época, a *Relatorio*, de Fray Joao Evangelista de Monte Marciano (1895); *Os jagunços*, de Afonso Arinos (1898); *Ultima expedição a Canudos*, de Dantas Barreto (1898); *Descrição de una viagem a Canudos*, de Martin Horcades; *A guerra de Canudos*, de Henrique Duque-Estrada de Macedo Soares (1902); *O rei dos jagunços*, de Manuel Benício (1899)⁶. A esos libros se añaden textos más recientes de historia, que llevaron

⁵ Leopoldo Bernucci ha hecho un muy útil “estudio transtextual” de ambos libros en *Historia de un malentendido* (1989).

⁶ El primer capítulo del libro de Bernucci presenta una lista muy completa de los libros utilizados por Vargas Llosa en su investigación de las fuentes.

al escritor peruano a matizar la versión de Da Cunha y muchas veces a contradecirla. Para Da Cunha, llevado por el discurso positivista de su época, en el que predominaba una visión de la degeneración de las razas a través de su mezcla, Canudos termina representando el “atavismo” del pueblo brasileño; para Vargas Llosa, Canudos es la “historia de nuestro fanatismo, de nuestra intransigencia, de las ideologías que nos han inflamado, roto la comunicación entre nosotros, y nos ha llevado a masacres absurdas e incomprensibles” (Clayton, p. 284)⁷.

De todos los temas que Vargas Llosa toca en esta novela, el del fanatismo es uno de los más importantes. Aquí, el fanatismo de la fe y el de la razón son dos extremos que se tocan: el Consejero y el general Moreira César son anverso y reverso de la misma moneda. Desde sus primeras novelas Vargas Llosa ha explorado el problema del fanatismo y sus excesos. Ya en *Pantaleón y las visitadoras*, a través del hermano Francisco, aparece el tema del fanatismo religioso, pero en esa novela es tratado de manera más bien paródica y burlona. En *La guerra del fin del mundo*, sin embargo, incorpora a ese tema una dimensión religiosa-espiritual y, además de un contexto político, un registro visionario que le faltaba en otras novelas. Esa dimensión es fundamental para entender el discurso apocalíptico que se desarrolla en *La guerra del fin del mundo*, la sensación de fin de época que se conecta con el milenarismo de *Os Sertões* y con los pasajes bíblicos del libro de la Revelación.

Berger sugiere que buena parte de la literatura apocalíptica es en realidad postapocalíptica: se narra el fin para poder narrar lo que ocurrirá después del fin. En el caso de Vargas Llosa, él está más bien interesado en narrar el porqué de ese fin. Los antecedentes, las razones. El antes, para que se entienda la implosión apocalíptica. En *La guerra del fin del mundo (GFM)*, a diferencia de otras novelas, no interesa tanto el después. En este contexto, es muy importante explorar la figura del personaje, pues en sus palabras se cifran las razones que permiten que se entienda el desenlace de la guerra como único camino posible de purificación de un mal que parece haberse posesionado de la región.

Con la llegada del Consejero a la región nordestina llegan las noticias del fin del mundo. Por un lado, el espacio de lo religioso se presenta desolado: las iglesias de los pueblos están quebradas y hay que restaurarlas (*GFM*, p. 19); por otro lado está la palabra, que también ayuda a restaurar ese espacio quebrado, aunque las nuevas no sean

⁷ En inglés en original. La traducción es mía.

buenas: el Consejero habla de cosas “como el fin del mundo y el Juicio Final, que podían ocurrir tal vez antes de lo que tardase el poblado en poner derecha a la capilla alicaída” (*GFM*, p. 21). Ese final marca un enfrentamiento: “Les hablaba del cielo y también del infierno, la morada del Perro, empedrada de brasas y crótalos, y de cómo el Demonio podía manifestarse en innovaciones de semblante inofensivo” (*GFM*, p. 21). Esto se repite una y otra vez: “[...] si querían salvar el alma debían prepararse para las contiendas que se librarían cuando los demonios del Anticristo —que sería el Perro mismo venido a la tierra a reclutar prosélitos— invadieran como mancha de fuego los sertones” (*GFM*, p. 36).

Hay en el discurso del Consejero un inconfundible tono milenarista; la llegada del fin de siglo también marca en mucha gente la sensación del fin de una época, de un período, incluso de un mundo; son tiempos en que afloran los cultos, en que la decadencia se hace presente en la forma en que se concibe el mundo. En ese sentido, el Consejero es un buen hombre de su fin de siglo, marcado por el positivismo en la ciencia (Orden y Progreso, el lema positivista, es parte de la bandera de la nueva república del Brasil) pero también por el discurso de la degeneración y la decadencia. No es casual, entonces, que el Consejero pueda retomar la concepción apocalíptica del libro de la Revelación, pero añadirle a ella una precisión de fin de siglo:

En 1900 se apagarían las luces y lloverían estrellas. Pero, antes, ocurrirían hechos extraordinarios [...] En 1896 un millar de rebaños correrían de la playa hacia el sertón y el mar se volvería sertón y el sertón mar. En 1897 el desierto se cubriría de pasto, pastores y rebaños se mezclarían y, a partir de entonces, habría un solo rebaño y un solo pastor. En 1898 aumentarían los sombreros y disminuirían las cabezas y en 1899 los ríos se tornarían rojos y un planeta nuevo cruzaría el espacio. (*GFM*, p. 22.)

Todo lo que sucede en torno al Consejo es símbolo de ese Juicio Final y es leído desde la perspectiva bíblica. Cuando ocurre una plaga de serpientes, el Consejero predica que no es la primera vez y recuerda el regreso de Egipto de “los hijos de Israel”. Su prédica parece ser efectiva, lo que acrecienta el aura mágica del personaje: después de hablar, las serpientes dejan de morder a los peregrinos.

Por supuesto, la interpretación del Consejero está relacionada con lo que ocurre en el Brasil en ese entonces. El nordeste es una región particularmente castigada en ese período: hubo cuatro grandes sequías entre 1877 y 1915 (Della Cava, 1968, pp. 410-411). Vargas Llosa menciona esa fecha de inicio en su novela: “Que a lo largo de 1877 dejara de llover, se secan los ríos y aparecieran en las caatingas innumerables caravanas de retirantes que, llevando en carromatos o sobre los hombros las miserables pertenencias, deambulaban en busca de agua y de sustento, no fue tal vez lo más terrible de ese año terrible”.

Hacia 1877, en la novela, el Consejero ya predica seguido por una buena cantidad de gente. Pero el verdadero inicio de su prédica —al menos, el que le interesa más a Vargas Llosa, pues le da el contexto político para su discurso— coincide con la llegada de la República, más de una década después. Si la desaparición de la monarquía significa para muchos brasileños de las ciudades la llegada de un nuevo orden de modernidad y progreso, los pobladores del noreste, representados por el Consejero, no sienten que ese cambio haya traído algo positivo para ellos. Más bien, parece haberse acrecentado el desorden. Las iniquidades de la República son muchas: “la Iglesia fue separada del Estado, se estableció la libertad de cultos y se secularizaron los cementerios [...] se había entronizado el matrimonio civil, [y] otras disposiciones extrañas, sospechosas: el mapa estadístico, el censo, el sistema métrico decimal” (*GFM*, p. 40).

En 1893, la llegada a la ciudad de Natuba de la República, en la forma de la recaudación de impuestos, es la gota que desborda el vaso. Esto es peor que cualquiera de esas sequías terribles que asolaban la región: para el Consejero, “el Anticristo estaba en el mundo y se llamaba República” (*GFM*, p. 42). Con su prédica, el Consejero convence a todos de que quienes lideran la República son masones y esclavistas, y que el Diablo ha hecho caer la monarquía para volver al esclavismo (la sugerencia es que la monarquía ha abolido la esclavitud y por lo tanto está al lado de Cristo).

Hay una relación directa entre los hechos históricos y la representación del apocalipsis. Es la historia la que produce el trauma en un individuo y en una sociedad, y es ese trauma el que se recupera a través de los síntomas de lo que queda. El Consejero es quien interpreta el trauma de la sociedad nordestina, el que diagnostica los síntomas, y el que canaliza la terapia a través de su discurso milenarista. Puede

tratarse de una figura mesiánica, pero lo suyo no es arbitrario. La pobreza de la región y la suspicacia ante los cambios ocurridos en un lugar lejano y que casi no tocan a los habitantes nordestinos (en la novela, se enteran de la instalación de la República meses después de que esta se haya llevado a cabo), son el caldo de cultivo ideal para el populismo del Consejero. Galileo Gall, el aventurero escocés con simpatías revolucionarias, se sorprende ante el espectáculo aterrador de la sequía y las enfermedades de Bahía —“niños que parecen viejos y viejos que parecen niños”— y escribe: “Cualquier revolucionario que sienta vacilar sus convicciones sobre la gran revolución [...] debería echar un vistazo a lo que yo veo en Salvador: entonces, no dudaría” (*GFM*, p. 56).

Para el trauma de la pobreza, el discurso milenarista del Consejero, con su carga religiosa cristiana, llega a ser balsámico. Una y otra vez, el Consejero va utilizando retórica e imágenes sacadas de la Biblia. Con sus peregrinos en busca de salvación, después de cruzar el río Vassa Barris, decide quedarse ahí porque antes ha profetizado que “antes del final, los elegidos del Buen Jesús encontrarían refugio en una tierra alta y privilegiada, donde no entraría un impuro” (*GFM*, p. 60). Este río ya es visto como una frontera entre lo puro y lo impuro por Da Cunha, que escribe: “Conforme um jacunço, ele dissera numa de suas prédicas que, quando os republicanos chegassem, a água do Vaza Barris se transformaria en sangue, para eles, ao passo que seria de leite para os seus fiéis” (Da Cunha, 1902, p. 357).

Las equivalencias continúan: se ha llegado a la tierra prometida, y allí se construirá un Templo que servirá para enfrentar el fin tal como el Arca de Noé sirvió para enfrentar el principio. Belo Monte es Jesuralén, la Favela es el Huerto de los Olivos, la sierra de Cañabrava el Monte Calvario, el Santo Sepulcro se encuentra en Grajaú y el valle de Ipueira es el valle de Josafat (*GFM*, p. 148). Cuando se entera de que las tropas de la República se acercan al mando del temible Moreira César, conocido como Cortapescuezos, el Consejero entiende que su caballo blanco se conforma perfectamente con lo que sugiere el Apocalipsis de San Juan, acerca del jinete del enemigo que llegaría para vencer (*GFM*, p. 389).

Quienes siguen ciegamente al Consejero piensan en el suelo de Canudos como el refugio que los liberará de todos los males. Pero él no sólo consuela a sus seguidores con mitos extraídos de la Biblia. Tam-

bién, en su registro visionario, les da esperanzas con su interpretación personal de un apocalipsis resuelto de manera favorable:

Habría un diluvio. Luego un terremoto. Un eclipse sumiría al mundo en tinieblas tan absolutas que todo debería hacerse al tacto, como entre ciegos, mientras a lo lejos retumbaba la batalla. Millares morirían de pánico. Pero, al despejarse las brumas, un amanecer diáfano, las mujeres y los hombres verían a su alrededor, en las lomas y montes de Canudos, al ejército de don Sebastián. El gran rey habría derrotado a las camadas del Can, limpiado el mundo para el Señor. Ellos verían a don Sebastián, con su relampagueante armadura y su espada; verían su rostro bondadoso, adolescente, les sonreirían desde lo alto de su cabalgadura enjaezada de oro y diamantes, y lo verían alejarse, cumplida su misión redentora, para regresar con su ejército al fondo del mar. (*GFM*, p. 77)

En la imaginería del Consejero, el futuro tiene algo de utopía: gracias a la victoria ante el Anticristo, “se derogarían las leyes impías de la República y los curas volverían, como en los primeros tiempos, a ser pastores abnegados de sus rebaños. Los sertones verdecían con la lluvia, habría maíz y reses en abundancia, todos comerían y cada familia podría enterrar a sus muertos en cajones acolchados de terciopelo” (*GFM*, p. 101). Sin embargo, en *La guerra del fin del mundo* la vida en Canudos ya es una suerte de utopía realizada: no hay violencia entre tanta gente diversa, hay fraternidad y unidad de propósitos, hay comida suficiente para todos y el convencimiento ante la nueva vida prometida al abrazar la religión católica (*GFM*, p. 125). Vargas Llosa parece estar siendo influido aquí por los otros cronistas de los hechos de Canudos, que no vieron el lugar pero creyeron en la convicción popular y la convirtieron en parte de la retórica con la que se narró todo lo relacionado con Canudos (Bernucci, 1989, p. 155). La idealización no es nueva, es parte intrínseca del discurso apocalíptico desde el Libro de la Revelación, en el que San Juan también sueña con la Nueva Jerusalén: “el apocalipsis está guiado por la dialéctica histórica entre el mal y el bien, y confronta la violencia del presente, mientras que la utopía se enfoca en un mundo futuro perfecto (Parkinson Zamora, 1989, p. 17). Para el Consejero y sus seguidores, Canudos es la Nueva Jerusalén, la utopía hecha realidad.

Cuando la República envía expediciones militares a Canudos para sofocar la rebelión, el Consejero ya ha logrado, con sus palabras, que los yagunzos (rebeldes, como se llaman a sí mismos) interpreten ese enfrentamiento con una lógica propia. No se trata de la lucha de un ejército secular contra unos miserables que se han apoderado de tierras que no les pertenecen; ni siquiera es la lucha del Brasil tradicional contra el Brasil moderno, ni mucho menos la del litoral contra el interior; todo eso pasa a segundo plano, y lo que se privilegia es la interpretación del combate como parte de “una guerra profunda, intemporal y eterna, la del bien y del mal, que se venía librando desde el principio del tiempo” (*GFM*, p. 153). Así, no es de extrañar que, pese a que no cuentan con armas sofisticadas, una tropa de pobres guiados por el fervor de su líder haya sido capaz de vencer a los primeros dos ejércitos enviados por la República. Al final, los militares enemigos terminan cayendo en la lógica del Consejero: el general Oscar piensa que los rebeldes han convertido a la guerra en “una especie de contienda religiosa” (*GFM*, p. 625).

La retórica bíblica, sin embargo, va más allá del Consejero. Es notable la forma en que su visión impregna las miradas de los otros. No parece haber otra forma que la suya de entender lo que está ocurriendo en Canudos. Un hacendado, por ejemplo, dice: “¿Saben la cantidad de gente que se va a Canudos? Abandonando casas, animales, trabajos, todo. A esperar allá el Apocalipsis y la llegada del rey don Sebastián” (*GFM*, p. 250).

No extraña que los seguidores del Consejero comiencen a ver el mundo de la misma manera. Joao Grande alguna vez se sintió poseído por el Perro (uno de los nombres del Demonio) (*GFM*, p. 269); cuando llega gente humilde a formar parte de Canudos, lo primero que el Beatito les pregunta es si alguno de ellos ha servido al Anticristo (*GFM*, p. 306). Barbadura dice que hay que enterrar los cadáveres de los enemigos para evitar que se los lleve el Can (*GFM*, p. 268). La presencia del Demonio es, según Bernucci, parte de “la organización de la vida de los yagunzos” (Bernucci, 1989, p. 161), y va acrecentándose a medida que avanza la novela; aun así, hay que tomar en cuenta que no es un gesto arbitrario de Vargas Llosa sino que está documentada históricamente; Calasans cuenta que “a idéia do Demonio [...] dominó inteiramente o vesano nordestino. Ele via a Demo cujos

agentes se multiplicaban, em toda parte. O goberno era do Diabo. A lei republicana era do Cao” (Bernucci, 1989, p. 162).

No sólo eso. Incluso cualquier hecho adverso es interpretado dentro de una teleología en la que prima la visión apocalíptica del Consejero. Cuando los batallones del ejército rodean Canudos antes de la batalla final, el rastreador que guía al periodista cree que “se está cumpliendo la profecía del Consejero: el Buen Jesús encerrará a Canudos en un círculo, fuera del cual desaparecería la vida vegetal, animal y, por último, humana” (*GFM*, p. 330). Vargas Llosa sabe que el discurso del profeta apocalíptico siempre incluye a “la totalidad predeterminada de la historia” (Parkinson Zamora, 1989, p. 11). Sólo el Juicio Final puede dar sentido a las tribulaciones de los fieles; el martirio vivido en la tierra tiene como contraparte el entusiasmo con el que se espera el reino nuevo.

Galileo Gall es uno de los primeros en darse cuenta del poderoso gesto subversivo de los rebeldes de Canudos: no quieren ni propiedad privada ni matrimonio ni divisiones sociales ni la autoridad del Estado o la Iglesia; Gall, que ha bebido de los discursos anarquistas y comunistas que circularon por Europa en la segunda mitad del siglo XIX, siente que esos rebeldes liderados por el Consejero continúan con la lucha iniciada en el viejo continente contra el capitalismo (*GFM*, p. 130). Él también refuerza la lógica apocalíptica: hombre de Europa, del centro de Occidente, se siente en territorio nordestino como si estuviera en el “fin del mundo” (*GFM*, p. 289). Aquí, la geografía ayuda a enmarcar el enfrentamiento como una “guerra del fin del mundo”.

La lucha entre el Consejero y la República es para Vargas Llosa una lucha entre dos lógicas, dos cosmovisiones diferentes. Para enfrentar el discurso apocalíptico y la imagería religiosa, el barón de Cañabrava y Moreira César apelan a la razón, al sentido común. Para Moreira César, la culpa de todo la tiene la manipulación subversiva de los defensores de la monarquía, que se han aprovechado del fanatismo religioso de los pobres de la región (*GFM*, p. 197). Para el barón de Cañabrava, la culpa es de la República, que en su apuro entusiasta por instituir nuevas reglas ha destruido las jerarquías sociales, y no hay nada que los pobres respeten más que esas jerarquías (*GFM*, p. 284). Para él, una vez derrotada la insurgencia, es fácil concluir: “Eran fanáticos... El fanatismo mueve a la gente a actuar así. No son razones elevadas, sublimes, las que explican siempre el heroísmo. También, el prejuicio, la estrechez mental, las ideas más estúpidas” (*GFM*, p. 641).

Esas voces en las que impera la razón, sin embargo, poco pueden contra la fuerza de la visión apocalíptica. Cuando el coronel César encuentra a una mujer albina torturada por su tropa, se molesta contra sus subordinados, porque dice que esa es una forma de dar la razón a todos aquellos que los llaman el Anticristo (*GFM*, p. 295). Con esta frase, el coronel acepta el peso de ese discurso que él considera irracional y ve con una mezcla de condescendencia y piedad.

El periodista miope, trasunto en la novela de Euclides da Cunha, es, como el coronel y el barón, un hombre de razón. Sin embargo, ha visto predicar al Consejero y reconoce que hay algo ahí que escapa a su comprensión. Sí, “algo distinto a la razón” gobierna en Canudos, pero “sería injusto llamar locura y demasiado general llamar fe, superstición” (*GFM*, p. 474). Es ese “algo distinto” el que lo conmueve cuando ve, por ejemplo, que, pese a la llegada de doce batallones que rodean a Canudos en las postrimerías de la guerra, la gente sigue llegando: “[...] sabían que ahora, con el nuevo ejército, el cerco se cerraría definitivamente. ¡Y que ya no se podría entrar! [...] No que no se podría salir, entiéndame. Que no se podría entrar. Ése era su problema. No les importaba morir, pero querían morir adentro” (*GFM*, p. 638).

El periodista también llega a caer dentro de las coordenadas de la imagería apocalíptico-religiosa creada por el Consejero: “Hasta en eso he pensado [...] si [el Consejero] era Dios, si lo envió Dios, si existía Dios [...] No sé. En todo caso, esta vez no quedaron discípulos para propagar el mito y llevar la base nueva a los paganos” (*GFM*, p. 536). Lo que ha visto en los días que ha pasado en Canudos ha hecho que dude de sus convicciones racionales. El barón de Cañabrava puede burlarse de él y preguntarle si de veras cree que el Consejero era “un nuevo Cristo, venido por segunda vez a redimir a los hombres” (*GFM*, p. 536). Pero el periodista recuerda cómo el Consejero fue capaz de convertir al cura De Cumbe: “Lo sorprendente no es que el padre Joaquim se hiciera yagunzo. Es que el Consejero lo volviera valiente, a él que era cobarde [...] Es la conversión más difícil, la más milagrosa. Se lo puedo decir yo. Yo sé lo que es el miedo” (*GFM*, p. 535).

Así, para el periodista miope no es necesario presenciar algún tipo de milagro para creer en los poderes sobrenaturales del Consejero; le es suficiente ver cosas concretas como la forma en que la gente se entrega con convicción a la causa. Buena parte de su discusión con el barón de Cañabrava tiene que ver con la relatividad de lo que se entiende

por “normal”, “lógico” o “racional”. El periodista sabe que lo de Canudos no es normal, pero también ha aprendido que la “normalidad” tiene mucho que ver con el lugar desde el que se la mira. Desde Canudos, lo que ocurre en torno al Consejero es en principio una “aberración” que termina entendiéndose como normal, mientras que lo que sucede en Río de Janeiro y en Sao Paulo —la reacción de la multitud ante la derrota de las tropas de la República en Canudos, la forma en que destruye periódicos y asalta casas y mata a simpatizantes de la rebelión— es una intoxicación de la propaganda que no es ni lógica ni racional (*GFM*, p. 487).

Conclusión

Cuando decidió escribir la novela, Mario Vargas Llosa tenía una idea más acotada de ella: básicamente, la novela seguiría la cronología de la tercera expedición militar a Canudos, la de Moreira César. El escritor peruano se dio cuenta luego de que necesitaba continuar narrando la novela hasta la cuarta y definitiva expedición, la que acabaría con el Consejero. Desde el punto de vista estructural y narrativo, es fácil entender la decisión de Vargas Llosa, sobre todo desde la perspectiva del subgénero apocalíptico en el que se desarrolla la novela: la conflagración final tiene “enormes resonancias apocalípticas” (Bernucci, p. 209). Curiosamente, con ese final parecen darse por ciertas las profecías del Consejero, aunque Vargas Llosa ya no narra lo que vendrá después del fin (excepto la revisión lombrosiana del cadáver del Consejero, y las reflexiones del periodista y del barón tratando de entender lo que ocurrió en Canudos).

La unión de lo apocalíptico con la guerra tiene un linaje muy antiguo, que se inicia con el mismo Libro de las Revelaciones, en el que la batalla de Armagedón se lleva a cabo entre las fuerzas de Cristo y las de la Bestia (Keep, 1995, p. 266). En *Nightmares of the Lettered City* (2007), Juan Pablo Davobe analiza la forma en que esa guerra y su relación con el Estado y Canudos es representada por Da Cunha. En *Os Sertões*, Da Cunha sugiere que Canudos sólo puede existir a partir de su conflicto con el Estado (p. 218). Al inicio de la guerra, existen dos frentes claramente opuestos, y “el ejército es el principio violento en la formación de un Estado: se le envía desde la ciudad para conquistar el territorio, como si fuese por primera vez” (Davobe, 2007, p. 224, mi

traducción). Dabove sugiere que ese fratricidio que es Canudos es necesario para dar paso a la verdadera fundación de Brasil como nación moderna. Pero para que ese fratricidio ocurra, Da Cunha descubre que el ejército, para subyugar a los “monstruos”, debe también volverse “monstruoso y absurdo” (Dabove, 2007, p. 226). Así, en Canudos, la civilización, la razón, la lógica son derrotadas en la guerra, y la nación-Estado triunfa, pero a un precio: “[...] toda la masacre de prisioneros estaba, entonces, más allá de la ley y más allá del alcance de la historia. La nación se funda en ese abismo, en el torbellino de Canudos [...] la nación somete al sertón cuando la nación entera se vuelve sertón y reina la violencia” (Dabove, 2007, pp. 227-228).

Reformulando lo dicho por Dabove en el contexto de lo apocalíptico, en el *eschaton* de *La guerra del fin del mundo*, el Consejero retoma la figura de Cristo, y el Ejército es figurado como la Bestia. La máquina de guerra por excelencia de nuestro tiempo es la del Estado; así, en su misma estructura, Vargas Llosa también confirma lo que ha predicado el Consejero: que en Canudos, la República es el Anticristo. La República se afirma en su victoria, para lograrla debe mirar el mundo como el Consejero y sus yagunzos. No otra cosa significa la larga conversación entre el barón de Cañabrava y el periodista miope: las creencias del Consejero se han infiltrado en esa élite de la costa que miraba en menos al nordeste y sus habitantes, el Estado-nación positivista ya no es más. La derrota del Consejero en la guerra es una victoria ideológica. Sólo falta saber cuánto durará ese triunfo.

La guerra entre la República y los defensores de Canudos es descrita por Vargas Llosa con escenas de violencia terribles: bombardeos continuos, cadáveres a los que se les corta la cabeza, “castrado[s], desorejado[s] y desnarigado[s]” (*GFM*, p. 626). Es toda una pesadilla de la ciudad letrada decimonónica, esta ausencia de ley y orden, este descenso a los infiernos, este triunfo de los “bárbaros”. Pero todo eso lleva a una epifanía final. Cuando, ya muerto el Consejero, el coronel Macedo hace un esfuerzo final por averiguar el destino de Joao Abade, uno de los lugartenientes del Consejero, una viejecita le responde: “Lo subieron al cielo unos arcángeles... Yo los vi” (*GFM*, p. 719).

La novela termina con esta escena en la que se funden realismo y fantasía. Por desplazamiento, se puede pensar que así comienza el nuevo mito del Consejero, su leyenda. Como Joao Abade, para el pueblo, el Consejero no ha muerto. El subgénero apocalíptico reclama que conti-

núe vivo de alguna manera, para que se lleve a cabo, después del fin, la promesa de la llegada de la nueva ciudad sagrada y el cumplimiento de la justicia de Dios.

OBRAS CITADAS

- Berger, James. *After the End: Representations of Post-Apocalypse*. Minneapolis: U of Minnesota Press, 1999.
- Bernucci, Leopoldo. *Historia de un malentendido: Un estudio transtextual de La guerra del fin del mundo de Mario Vargas Llosa*. New York: Peter Lang, 1989.
- Clayton, Michelle. "The War of the End of the World by Mario Vargas Llosa". En Efrain Kristal (ed.), *The Cambridge Companion to the Latin American Novel*. Cambridge University Press, 2005.
- Cornejo Polar, Antonio. *Escribir el aire: Ensayo sobre la heterogeneidad cultural en las literaturas andinas*. Lima: Latinoamericana Editores, 2003.
- Cunha, Euclides da. *Os Sertoes*. 1902. Río de Janeiro: Francisco Alves, 1982.
- Dabove, Juan Pablo. *Nightmares of the Lettered City: Banditry and Literature in Latin America 1816-1929*. Pittsburgh: Pittsburgh University Press, 2007.
- Della Cava, Ralph. "Brazilian Messianism and National Institutions: A Reappraisal of Canudos and Joazeiro". *Hispanic American Historical Review* XLVIII, 3 (1968), 403-420.
- Elmore, Peter. "2666: La autoría en el tiempo del límite." En Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón (eds.), *Bolaño salvaje*. Barcelona: Candaya, 2008.
- Keep, Christopher. "An Absolute Acceleration: Apocalypticism and the War of Machines in Waco." En Richard Dellamora (ed.), *Postmodern Apocalypse: Theory and Cultural Practice at the End*. Philadelphia: University of Pennsylvania, 1995.
- Kristal, Efrain. *Temptation of the Word: The Novels of Mario Vargas Llosa*. Nashville: Vanderbilt University Press, 1999.
- Orrego, Juan Luis. "Vargas Llosa y La guerra del fin del mundo". *Las guerras de este mundo: sociedad, poder y ficción en la obra de Mario Vargas Llosa*. Lima: Planeta, 2008.
- Parkinson Zamora, Lois. *Writing the Apocalypse. Historical Vision in Contemporary U.S. and Latin American Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- Vargas Llosa, Mario. *La guerra del fin del mundo* [1981]. Madrid: Alfaguara, 2000. □

**MARIO VARGAS LLOSA:
INTERSTICIOS DE LA HISTORIA**

Alicia Borinsky

A través de una lectura detallada de las estrategias narrativas en *La tía Julia y el escribidor*, *Historia de Mayta*, *Lituma en los Andes* y *El sueño del celta*, en este artículo se dirimen cuestiones acerca de la construcción de la verdad en las novelas y el discurso histórico, asignando un papel preponderante a temas de género.

ALICIA BORINSKY. Es catedrática de literatura latinoamericana y comparada de la Universidad de Boston y directora del programa de estudios culturales en Buenos Aires de la misma entidad. Es autora de numerosos libros y artículos. Sus obras más recientes son *Frívolas y pecadoras/Frivolous Women and Other Sinners* (Swan Isle Press, 2010) publicada en forma bilingüe, y *One Way Tickets: Writers and the Culture of Exile* (Trinity University Press, 2011). Ha recibido varios premios, entre ellos el Latino Literary Award for Fiction y la beca Guggenheim. Aborinsky@gmail.com.

El discurso histórico canibaliza a los individuos. Su teleología arrasa con lo cotidiano, las dudas, el claroscuro de la vida. El fulgor de nuestras incertidumbres desaparece cuando deviene obstáculo para metas establecidas y el afán programático señala que no hay espacios para la ironía o el titubeo.

La corrupción, los múltiples engaños de quienes detentan el poder ha generado una gran desconfianza en el público. ¿Dónde encontrar aunque sea un amago de verdad que nos rescate de la prensa sensacionalista y las versiones tendenciosas de los hechos? ¿Dónde y cómo buscar la verdad de nuestra memoria colectiva?

La popularidad de las novelas basadas en hechos reales presentados desde la perspectiva de una investigación cumple el papel de llenar el vacío de autoridad suscitado por la desconfianza en los medios de comunicación ya sean oficiales u opositores. El hartazgo de las censuras que primaron en Latinoamérica desde fines de los sesenta hasta los ochenta abrió el camino para la novela periodística, un género que se autopresenta como objetivo, sin apremios ideológicos y que se beneficia del hecho de que los lectores latinoamericanos hayan debido acostumbrarse a que el rumor fuera una forma de comunicación más confiable que los periódicos durante toda una época. Los grupos revolucionarios que operaron en la clandestinidad sumaron el secreto, la idea —plantada por los represores y confirmada por las persecuciones— de que detrás de la vida cotidiana había otra que sólo de vez en cuando se manifestaba frente a la gente común con hechos alternativamente vistos como heroicos o criminales.

El rumor devino en esas circunstancias una práctica casi necesaria para obtener información. Comunicarse a través de rumores implica cierto escepticismo con respecto a las fuentes de la información, el reconocimiento de que la posición de quien habla redefine lo dicho.

El género de aquello que Tomás Eloy Martínez llamó “ficciones verdaderas” obtuvo popularidad como resultado de la desconfianza en los medios tradicionales. Su Santa Evita da una versión tan persuasiva de la historia de Eva Perón a través de los itinerarios por los que viajó su cadáver, que algunas de las circunstancias inventadas como parte de la novela son ahora consideradas parte de la realidad histórica.

Hay frecuentemente periodistas que aparecen como personajes en novelas donde explican e investigan hechos suficientemente cerca-

nos a la realidad como para dar la ilusión de que están escribiendo algo transparente, verdadero. Varias novelas de Mario Vargas Llosa hacen participar al lector en una investigación. Lo invitan a armar las referencias que lee y ser consciente de las limitaciones de la visión que les da sentido.

La coherencia novelística explica y ordena lo arbitrario y parece internarse en zonas secretas para iluminarlas. Por eso es un género capaz de presentar la verdad para una comunidad interpretativa acostumbrada a reconocer que es a través de la ficción que entrevemos la realidad.

El cuarto / la intimidad

[C]uartos a la deriva / en ciudades que se van a pique.
(Octavio Paz, “La estación violenta”, *Libertad bajo palabra*.)

*Historia de Mayta*¹ es una novela que despliega la posibilidad de dos lecturas, con una que ocupa el mayor número de sus páginas y otra que sugiere una revisión de lo leído a partir de un punto de vista diferente. En ambas se dirime la cuestión de género y se sopesan alternativas de virilidad.

Alejandro Mayta es un guerrillero cuya homosexualidad sólo se concreta secretamente de modos transgresivos. La novela lo representa recortado de su entorno, incapacitado de suscitar una solidaridad que lo ayude a vivir tanto entre sus compañeros de izquierda como en el medio de derecha. Mientras que en *El beso de la mujer araña* Manuel Puig fortifica al personaje de Molina con los atributos de un estilo más allá del género atribuyéndole lo mejor de las mujeres marcadas de Hollywood y Severo Sarduy inventa una dicción paródica que sugiere que la escritura es un juego donde uno apuesta la estabilidad de las distinciones de género, Vargas Llosa tiene como protagonista a una sociedad que aísla a Mayta.

Sarduy asedia el fulgor barroco de una diferencia que aun en la enfermedad —como en *Pájaros en la playa*— se autorrepresenta alternativamente como desfile de modas y tentación humorística. Puig genera el contagio de las voces de las mujeres de la clase media argen-

¹ La paginación corresponde a la primera edición de *Historia de Mayta* (Seix Barral), 1984.

tina y nos lo brinda como hipótesis de traducción de una sexualidad que aunque se atilde con el lujo de las divas hollywoodenses adquiere la simplicidad de la vida cotidiana de clase media en clave femenina. Estas escrituras conciben al género en un espacio en el cual el cuerpo se presenta en una *performance* que puede llegar a ocultar el espacio mayoritario. La muerte de Molina en *El beso de la mujer araña* confirma que ha triunfado una femineidad sufriente donde un hombre logra cumplir su destino de mujer abnegada, hecha para el amor y sacrificada por la política.

Conocemos a Mayta a través de un secreto mediocre. Su esposa ve cómo se despide de un amante y lo percibe revelando su propia perspectiva. Obscena en su chatura, su reacción la exhibe tanto como a Mayta:

Por la ventana vio el auto: en la luz azulosa del amanecer bajaba la silueta sin cara de Mayta, y, por el otro lado, el chofer. Volvía a la cama cuando algo insólito, difícil de explicar, de definir, la desasosegó. Retuvo la cara pegada al cristal porque el otro había hecho un movimiento para despedirse de Mayta que no le pareció normal tratándose de su marido. [...] El tipo como despidiéndose le había cogido la bragueta. Se la tenía cogida todavía y Mayta, en vez de apartarla [...] se había ido contra él. (*Historia de Mayta*, p. 211.)

No mira por la ventana, espía. Cuando Mayta sube a la habitación no menciona lo ocurrido y ella finge dormir. ¿Qué ve la mujer cuando espía? Su mirada convierte la información que obtiene en una mentira que se dice a sí misma. No le menciona nada a Mayta cuando llega a la cama para acostarse con ella. Atesora la escena y se la apropia como un modo de distanciamiento. Está fuera de discusión porque conversar sobre eso en el momento mismo en que había sucedido, precipitaría la posibilidad de una intimidad ausente en la pareja.

El entusiasmo sexual de su marido por un hombre le causa menos indignación que sorpresa porque el recato de los contactos físicos durante su matrimonio sólo parecían haberle sugerido que esa cosa fría e insatisfactoria entre ellos era una versión de la normalidad. La pareja concebida en esta novela cuida con discreción la calidad del desapego que los une.

El imaginario erótico otorga frecuentemente un papel especial a los revolucionarios cuyas vidas privadas adquieren el exceso y creati-

vidad de su proyecto político. Incluso Manuel Puig, que en *El beso de la mujer araña* está muy lejos de adjudicar libertad sexual al militante heterosexual de izquierda Arregui que comparte la celda con Molina, presentado como encarnación de quien —como homosexual— se deja arrastrar por sus pasiones, toma en cuenta el papel liberador de la ideología. En *Historia de Mayta*, la sociedad vergonzante signa el tono tanto para Mayta como para su mujer.

Ninguno de ellos tiene un ideal amoroso. Son grises, respetuosos, medidos. Si el espiar revela frotamientos y la posibilidad de una lubricidad sorpresiva, su impacto no tiene un correlato lingüístico. El lector debe intuir que existe una parte de Mayta que permanecerá silenciada como un peso que define los límites de su capacidad de cambio.

Secretas, así, son sus actividades políticas y ocultas también las sexuales. Mayta es un clandestino completo. Se sabe en peligro por sus actividades subversivas y siente que no puede confesar su homosexualidad por consideración a un qué dirán social.

El respeto que se afana en lograr al vivir con su mujer es un gesto eminentemente conservador que contradice la confianza que, como revolucionario, debería sentir hacia quienes pretende convencer de que sabe el sentido en que avanza la historia. Mayta es un homosexual vergonzante y un revolucionario fallido.

Como es frecuente en la obra de Mario Vargas Llosa, una serie de preguntas forjan la ilusión de que personajes y lector están en íntima comunicación:

Sentí profundo malestar ¿Hice bien en venir? ¿No era otro gesto sentimental esta visita, sin sentido ni finalidad? ¿No maliciaría Adelaida algo raro? ¿Eso que cantaban era *la Internacional* en quechua? (*Historia de Mayta*, p. 205.)

El lector es conminado por estas preguntas a participar, convertirse en voz implícita que se interroga del mismo modo y busca una respuesta. Pero otra representación subyace en ésta: es la de un grupo social que titubea. La interlocución armada por los interrogantes opera un contagio por el cual el lector comparte las limitaciones de quienes así representan sus alternativas. La ventana a través de la cual espía la mujer de Mayta enmarca también a un lector que debe participar en la sensación de que aquello que agita a Mayta es pecaminoso. La mirada de la mujer transmite la proclividad de Mayta como una cuestión de sa-

lud. La novela nos informa que le ha pedido en su momento que siga el consejo de un médico y se someta a un tratamiento de electroshock para “curarse” ya que sabe que no es meramente un vicioso sino un enfermo. Cuando ella insiste en la idea de la cura, él responde débilmente que no es una cuestión médica.

La mujer no puede aceptar que exista en Mayta un deseo por otros hombres que pueda equipararse con lo que para ella sería la saludable atracción heterosexual. No hay lugar a dudas de que es presentada —como ocurre frecuentemente cuando se trata de personajes femeninos que defienden la institución del matrimonio— como fría y falta de intuición erótica. Pero eso no significa que Mayta sea dignificado por su pasión. Ella se cree traicionada pero no reconoce ningún motivo que impida que él siga siendo su marido si decidiera cambiar.

Mayta es expulsado de su matrimonio y de su partido político. Los detalles de los motivos de expulsión pertenecen hoy a la arqueología de la izquierda de fines de los sesenta a los setenta. Más importante que cualquier desavenencia de orden personal, ser excluido del partido barre con la estructura que permite organizar las prioridades diarias, entender el papel de los afectos.

El estar fuera redefine a Mayta quien siempre había creído que la pertenencia al partido era más importante que lo personal. Su posición se hace eco de las ideas sobre el buen militante que circulaban en la época y eran seguidas con un fervor casi religioso. No formar parte del partido después de haberse sometido a sus reglas y haber logrado organizar su vida de acuerdo con su sistema de prioridades, es experimentado como una forma de muerte. No estar casado es diferente porque la ruptura del vínculo familiar es una liberación. Pero esta parte de la novela no nos deja ver una dimensión de desarrollo de la existencia de Mayta en la cual sin los límites impuestos por su mujer disfrute de su verdadera preferencia.

Respetuoso, tentativo en sus modales, carente de arrogancia, Mayta es retratado como un pobre tipo con grandes ambiciones históricas. No es motivado por ningún deseo de ascenso personal. Priman en él la voluntad de comprender el mundo y el deseo de convencer por medio de su inteligencia.

Las preguntas que se repiten en esta novela construyen una conversación con lectores implícitos y la hipótesis de una vida interior y de elaboración política para los personajes. El “¿qué pensaría Mayta de

todo esto?” y sus equivalentes guían la lectura con una estrategia que Mario Vargas Llosa usa paródicamente en *La tía Julia y el escribidor*². Mientras que en *Historia de Mayta* las preguntas van construyendo un contexto para la vida de Mayta, en *La tía Julia y el escribidor* son usadas hiperbólicamente para establecer suspenso en las radionovelas intercaladas. La extrema artificialidad de las radionovelas y la naturalidad del discurso en *Historia de Mayta* tienen un efecto similar: instituyen una sensibilidad de clase media para ordenar y evaluar lo percibido.

La primera lectura de *Historia de Mayta* es acerca de la cobardía que impide aceptar la homosexualidad y vivir fuera de la disciplina partidaria. La segunda presenta a Mayta al final de una estadía en la cárcel de regreso en Lima. Está casado y tiene cuatro hijos. Es empleado de una heladería, está orgulloso de la calidad de los helados, se desempeña con destreza y, lo que es más importante, es un excelente hombre de familia.

El narrador-personaje que le habla de la novela que ha escrito sobre él lo entrevista acerca de la mezcla de ficciones y verdades que se entremezclan en su relato destacando que inventó la hipótesis de que era homosexual para ubicarlo entre los marginados. En esta nueva lectura, Mayta es como la esposa en la versión anterior. Desprecia la homosexualidad y quiere separarse de cualquier asociación con ella.

El encuentro entre Mayta y Anatolio que cierra la primera lectura: “Ya no somos ni camaradas ni amigos —dijo Mayta—. ¿Qué mierda quieres? —Que me la chupes— dijo el muchacho, despacio, mirándolo a los ojos y tocándole la rodilla con los cinco dedos” (*Historia de Mayta*, p. 199) contrasta con el Mayta que no puede aceptar la homosexualidad incluso en sus camaradas. Este Mayta se parece a los militares y políticos de derecha que hablan de “mariquitas” y a la esposa despechada que sugiere el electroshock.

La segunda versión se superimpone a la primera sin cambiarla. Al contrario, la afirma porque aun cuando Mayta sea visto como heterosexual, los términos de la estructura siguen siendo los mismos y una virilidad sofocante margina a los homosexuales. El retrato de Mayta de la segunda versión destaca nuevamente su cortesía, la reserva con que habla de su pasado y el modo en que rehúsa ser visto como un héroe. Mientras que en la primera lectura el investigador que presenta sus

² La paginación corresponde a la primera edición de *La tía Julia y el escribidor* (Seix Barral), 1977.

materiales al lector está separado de lo que ocurre, en la segunda esa distancia quiere ser borrada con la hipótesis de que Mayta y el narrador han sido condiscípulos.

Están unidos generacionalmente, participaron de las mismas experiencias de juventud y de ese modo desplazan el vínculo entre lector e investigador —personaje al que existe entre ese investigador— personaje y Mayta.

La definición del narrador-personaje como personaje vinculado a Mayta pone entre paréntesis su objetividad al sugerir que el lector estará ahora en la misma situación que la mujer mirando por la ventana en la primera lectura.

El lector se ha quedado solo, sin pacto posible de solidaridad con lo que lee, porque sabe, desde el momento en que se sugiere el vínculo, que todo lo leído es ficción, incluso el discurso que lo enmarca. Como la mujer que mira por la ventana sin mencionar lo que ha visto hasta mucho después, el lector reserva su crítica pero advierte que la proyección en el personaje-investigador ha sido truncada.

El pasaje de la representación de primer grado del narrador-investigador a la de segundo grado, que pertenece a un nivel más profundo de ficción, como si esta vez fuera un dato escondido cuyo secreto es sólo develable por la interpretación, recuerda la lectura que en el extenso libro dedicado a García Márquez —*Historia de un deicidio*— Vargas Llosa hace de *Cien años de soledad* señalando esa estrategia.

El dato escondido en el caso de *Historia de Mayta* es el movimiento de una lectura a otra que permite quitarle autoridad a uno de los sentidos del relato para recomendar una lectura dubitativa de sus propias conclusiones.

Uno de los elementos permanece constante y se presenta como interrogante. ¿Por qué presentar la homosexualidad como la fluctuación que define al Mayta más “verdadero” de la segunda lectura como algo rechazado que lo identifica con los sectores conservadores de la sociedad?

El machismo de la izquierda latinoamericana de esos años es parte integral del relato y al equiparar las opiniones de Mayta con las de derecha, surge el cuadro de una sociedad sexualmente homogénea. Los guardias de la cárcel en la cual estuvo preso Mayta comparten con los presos el deseo de torturar y explotar a los homosexuales, el sometimiento a apremios sexuales y la humillación a través de ellos es parte

de la admisión en el teatro de poder carcelario. El motivo por el cual Mayta está en la cárcel contribuye también a forjar la visión de una sociedad con pocas alternativas de cambio.

Una complicada red de engaños y delaciones implica a Mayta en una serie de actos criminales que no ha cometido. Lo principal es que ha participado en algo que creía eran expropiaciones que se convirtieron —sin que se diera cuenta— en robos. Persona descartable entre sus camaradas, es señalado por uno de ellos y paga por un crimen que no cometió. De este modo, Mayta es ingenuo en cuanto a sus opiniones políticas y —en ambas lecturas— reacio a incurrir riesgos en sus actividades eróticas.

Doblemente condenado por la sociedad que lo excluye y los camaradas que no sólo lo denuncian sino que también lo desilusionan por su falta de principios, Mayta queda solo. El rechazo de la homosexualidad es el vínculo que lo une a su momento histórico y lo ubica en un lugar específico.

El narrador-investigador dice haber inventado ser condiscípulo de Mayta. Esa hipótesis enmarca una conversación entre los miembros de la pareja investigador-protagonista que tiene una relación más estrecha con lo extraliterario que los estratos anteriores de la novela. En ella Mayta asegura carecer de prejuicios excepto en el caso de los homosexuales. Al describir la razón del rechazo que siente con respecto a ellos, su lenguaje cambia y va de la parquedad de palabras a un derroche expresivo. Es como si Mayta, de pronto, adquiriera elocuencia. Se separa de los homosexuales y explica su asco no por ignorancia sino por familiaridad:

—Nunca tuve prejuicios sobre nada —murmura, luego de un silencio—. Pero sobre los maricas, creo que tengo. Después de haberlos visto. En el Sexto, en el Frontón. En Lugarincho es todavía peor.

Queda un rato pensativo. La mueca de disgusto se atenúa, sin desaparecer. No hay asomo de compasión en lo que dice:

—Depilándose las cejas, rizándose las pestañas con fósforos quemados, pintándose la boca, poniéndose faldas, inventándose pelucas, haciéndose explotar igualito que las putas por los cachiches. Cómo no tener vómitos. Parece mentira que el ser humano pueda rebajarse así. Mariquitas que le chupan el pájaro a cualquiera por un simple pucho... —Resopla, con la frente nuevamente llena de sudor. Agrega entre dientes

—dicen que Mao fusiló a todos los que había en China. ¿Será cierto?" (*Historia de Mayta*, p. 336).

Quien habla es un Mayta disminuido por una dolencia que le hace ir a mear a cada rato. A veces se orina en el largo viaje a su trabajo pero las referencias a su estado no le impiden asumir una posición de superioridad para despreciar a los mariquitas. Asco, condescendencia, certidumbre de que se está delante del vicio unen aquí a Mayta con la versión que presentaba a su primera esposa espiándolo por la ventana. Mientras que las palabras que se intercambian son parcas o inexistentes, las otras son ricas en énfasis y resonancias. El rechazo por la homosexualidad da elocuencia a la novela y ordena su registro erótico en clave de rechazo.

¿Y qué sucede con la pareja narrador-investigador y Mayta? ¿Cuál es la posición de quien escucha y transmite? La novela sugiere una interpretación literal cuando la conversación termina con un viaje en auto hacia la casa donde vive Mayta, una vivienda precaria en uno de los lugares más pobres de las afueras de Lima. Pero dejar a Mayta allí no es suficiente. Hace falta que el narrador se desprenda de la estela, del aura en torno a Mayta. Las traiciones, los intrincados caminos de la política con nombres de la época —como el de Hugo Blanco— ya han abandonado la novela integrándose a los materiales que dominan el final: la basura que está invadiendo Lima.

Nada ni nadie está a salvo de transformarse en basura. La novela ha despojado a Mayta de convicción histórica y actividades políticas. En un giro siniestro, la pasión con que Mayta se asquea de los homosexuales lo acerca con un abrazo implícito a la primera mujer que sentía rechazo por la escena que contempla por la ventana.

Esa primera esposa y Mayta son ahora contemplados por el narrador-investigador que se ha hecho amigo del lector y del personaje. Y en esa interlocución fantasmagórica, en esa conversación implícita en el pacto de la lectura, ambos aseguran que lo que hemos espiado desde nuestra ventana es precisamente el proceso de mutación de las referencias de la novela en basura. Todo es cancelado en esta obra: los programas políticos desembocan en engaños delictivos y la sexualidad es filtrada por la óptica del asco.

Mayta quería hacer la revolución pero termina como un patético enfermo compartiendo los prejuicios sexuales de los más objetables

sectores de la sociedad. Ha sido llevado a su casa, por más modesta que sea, en auto.

El lector, en cambio, se queda a pie en un mundo asfixiante y apocalíptico.

Antídoto: sentimientos y melodrama

*But I had always felt nuts, not romantic.
Too angry to be smooth³.*
(John Waters, *Role Models*, 2010, p. 5.)

La parquedad de Mayta desaparece cuando la sociedad habla a través suyo en el lenguaje del asco. El modo en que se refiere a la homosexualidad al final de la novela da otra dimensión a la mediocridad de sus sentimientos. Es capaz de sentir un profundo rechazo.

Una relectura de *La tía Julia y el escribidor* nos la revela como un laboratorio de estrategias para representar sentimientos así como para la invención de un personaje que va guiando la lectura al mismo tiempo que revela sus propias peripecias. Al fin de *Historia de Mayta*, el protagonista parece sufrir un contagio del lenguaje de la clase media que lo ventriloquiza; *La tía Julia y el escribidor* concibe a la radio como la voz de esa hipérbole y trata de nombrar a los sectores que ella representa.

Es inevitable reconocer ecos de la obra de Manuel Puig en esta novela por su pasión por la cultura popular y —sobre todo— en la idea de que la interioridad de los personajes está hecha de un afuera cuyo guión es ajeno.

En la obra hay dos estaciones de radio diametralmente diferentes. Una, la Panamericana, pasa jazz, algo de música clásica, noticias y tiene locutores con dicciones “casi argentinas”. Su sede está en un edificio moderno. La otra, la Central, transmite desde una casa criolla llena de vericuetos programas de música peruana dirigidos por locutores que hablan en la jerga popular. Algunos de los artistas que allí trabajan son tan populares que a veces se concentra el público en las puertas para verlos entrar.

La oposición entre el esnobismo concebido a la argentina y la vernácula fiesta populachera se hace con ironía ya que Marito, el narra-

³ “Pero siempre me sentí más alocado que romántico. Demasiado enojado para fingir serenidad” (traducción mía).

dor y persona autobiográfica, es parte del personal de la sección noticias de la Panamericana. No falta el comentario sociológico que nos asegura que ambas emisoras tienen el mismo dueño.

Las dos estaciones de radio pertenecían al mismo dueño y eran vecinas, en la calle Belén, muy cerca de la Plaza San Martín. No se parecían en nada. Más bien, como esas hermanas de tragedia que han nacido, una, llena de gracia y, la otra, de defectos, se distinguían por sus contrastes. (*La tía Julia y el escritor*, pp. 11-12.)

Los dos públicos de las emisoras son suplementados por dos escritores diferentes: Marito cuyos proyectos son convencionalmente literarios y Pedro Camacho, autor de radionovelas que trabaja un género a la vez complicado e híbrido.

Camacho, boliviano, fascina a radioescuchas de todas las clases sociales. Sus novelas son intensas, exageradas; transmiten y suscitan pasión. Le anima un profundo rechazo hacia los argentinos que incluso lo lleva a amenazar con abandonar su puesto si no despiden a unos empleados de esa nacionalidad. Para él la radio debe acompañar sus creaciones.

Ciertos autores de radioteatro en América Latina como Nené Cascallar y Alberto Migré alcanzaron grandes audiencias, sobre todo femeninas, y, en un contexto mucho más íntimo que el de las salas cinematográficas, brindaron un hilo conductor para que existencias medias fueran concebidas en términos dramáticos y sentimentales. Pedro Camacho es uno de ellos. En *La tía Julia y el escritor* se intercalan radionovelas que se alternan con la historia del romance de Marito con su tía Julia. El lector entra en un juego que le exige elegir entre los dos relatos: ¿Mejor saltarse lo de Marito y seguir con la novela o viceversa?

Las lecturas alternativas entraron a la literatura latinoamericana a partir de los dos modos de encarar el libro sugeridos en *Rayuela* de Julio Cortázar y llegan a adquirir gran intensidad en *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig donde las notas al pie sugieren una interpretación sintomática del texto que amenaza con acabar con la proyección del lector en los destinos de los dos protagonistas encerrados en la cárcel. En *La tía Julia y el escritor* el tono es ligero pero lo narrado es hiperbólico.

El amor de Marito por su tía Julia tiene visos incestuosos y transgresivos ya que ella también lo aventaja mucho en edad; Pedro Camacho, a pesar del género al que se dedica, baraja destinos que lo incluyen en su registro. De Marito conocemos detalles que constituyen su vida con informaciones transmitidas en forma lineal. Pedro Camacho se da a conocer intermitentemente. El lector es público de sus radioteatros y advierte que está enloqueciendo cuando los personajes empiezan a mezclarse.

El conflicto entre los dos modos diferentes de narrar se resuelve a favor del de Camacho porque la calidad de la historia de Marito es la de un radioteatro y la vida de Camacho tiene todo el misterio de sus creaciones. Su odio antiargentino se explica al final por un conflicto con su mujer, una argentina que lo dejó para putear, como en un tango. Y también como en un tango, es abnegada y él la perdona al final:

Ya habían estado casados —me dijo Pascual, mientras se desarremangaba la camisa y se ponía el saco y la corbata—. Allá en Bolivia, antes de que Pedrito viniera a Lima. Parece que ella lo dejó, para irse a putear por ahí. Se juntaron de nuevo cuando lo del manicomio. Por eso se pasa la vida diciendo que es una señora tan abnegada. Porque se juntó otra vez con él cuando estaba loco. (*La tía Julia y el escribidor*, p. 445.)

Según uno de los personajes, le tiene un agradecimiento de perro porque ella lo mantiene. La novela acentúa la humillación de Camacho. Es un mantenido con una existencia más rastrera que cualquiera de sus invenciones. La suma de sus carencias hace de él un personaje hiperbólicamente débil. Marito, en cambio, es un triunfador.

Condescendencia, desprecio, hilaridad enmarcan la aparición final de Camacho. Como sucedería más adelante en *Historia de Mayta*, en la hipótesis que concibe al narrador-investigador como condiscípulo de Mayta, aquí Marito es colega de Camacho.

Uno y otro representan versiones factibles de su opuesto al encarnar diversas posibilidades novelísticas. Entrar y salir de la ficción, ser parte de la ficción como personaje y saltar a otro nivel de representación para fingir estar afuera: *La tía Julia y el escribidor* postula que la primera pareja de este tipo en la obra de Vargas Llosa precisa de la humillación de uno para destacar el triunfo del otro.

¿En qué reside ese triunfo y qué modelo de escritura privilegia? Marito encarna el momento explícitamente autobiográfico de la obra. Con un guiño al lector invita a olvidar la ficción para ceder el paso a la realidad donde el nombre del personaje, Marito, coincide con el del autor de la obra. Asediado por los efectos de ficción el nombre de Marito se contagia del efectuado por Camacho y la historia de su romance es percibida como parte del radioteatro.

La primera esposa de Mayta habla en el idioma de la clase media baja con una perspectiva prejuiciosa que la acerca a la de las clases altas, el lenguaje de Marito aparentemente diferente del de Camacho por ser más medido se contagia de sus hipérboles. Los opuestos se confunden, entremezclan y sólo se separan ilusoriamente.

Como en el caso de las dos emisoras de principios contrastantes, los personajes revelan su mismidad. La parquedad de Mayta, el misterio de sus sentimientos que sólo se avivan cuando habla de su odio contra los homosexuales lo acerca al lenguaje melodramático de los afectos en las radionovelas en un giro irónico hecho posible por la lectura superimpuesta de *La tía Julia y el escribidor*.

¿Cuál es el *resto* novelístico, eso que nos deja pensando en el personaje después de terminar la obra? ¿A quién queremos encontrar a la vuelta de la esquina? Cortázar le otorga ese encanto a la Maga en *Rayuela*. Es ella quien sigue construyendo la novela para nosotros fuera de las tapas del libro. Ese logro por el cual lo inventado construye versiones fuera de la obra se cumple en *Historia de Mayta* con la vida del protagonista. Queremos seguir pensando en el destino de las izquierdas, sopesar sus logros y fracasos, conocer la vida familiar de Mayta y saber si es cierto que la segunda lectura sobredetermina la primera que lo muestra homosexual. Cualquiera sea la preferencia sexual de Mayta, su existencia es el secreto que da vida a la novela porque reconocemos que el investigador-personaje no acaba cuando cerramos el libro. Nos deja la tarea de seguir escribiéndolo.

La tía Julia y el escribidor no agota a ninguno de los personajes, los mantiene a la par. Estamos tan interesados en Marito como en Camacho. Uno posee la atracción de una carrera literaria que debe concretarse y la energía de aventura de un universo que pertenece a la esfera de la claridad de metas personales. El otro nos brinda olores, desechos, plagios, enfermedad mental en la fértil oscuridad del lumpenaje.

Camacho es una de las basuras que invaden la ciudad en *Historia de Mayta*. Su fracaso es la persistencia de la relación con esa argentina a quien ama más allá de la dignidad con una pasión que los convierte en tristes figuras tangueras. La extrema pobreza de Mayta, personaje de barrio miserable y precario y la de Camacho, unida en su caso a problemas psicológicos, son los componentes del aura que insiste en que prosigamos la lectura más allá del libro.

Los personajes investigadores son marco, proyección implícita del lector y se borran después de haberles persuadido de realizar la tarea que ellos comenzaron. Basura y lumpenaje son aristas de la indignación que suma versiones en un pacto renovado con el lector.

La celda

*L'homme oblique prend nos grilles en écharpe,
désarme les anthithèses, remplace le ou par le et*⁴.
(Regis Debray, *Loués soient nos seigneurs*)

En *Lituma en los Andes*⁵ el misterio de la violencia encierra a quienes de mala gana tratan de investigarla. Lituma y su ayudante generan cierta solidaridad en el lector debido a que el relato —como es frecuente en tantas obras de Vargas Llosa— presenta los sucesos con abundantes citas de las voces de los personajes. En ese sentido, la novela parece ser *hablada*, casi un radioteatro. El habla crea un contexto en el cual el lector es incluido en una conversación imaginaria que le convierte en cómplice de Lituma. También él desea saber, investigar. Esta vez no se trata de la vida de un personaje como en *Historia de Mayta* sino acerca de un suceso que nadie desea analizar. El miedo a las consecuencias en la forma de muertes y torturas azuzado por rumores y el mero sentido común que hace que prime la autoprotección, aísla a los militares que necesitan información.

Lituma no forma parte de la comunidad que pretende investigar. Los indígenas son un enigma, la guerrilla, otro, y la gente del pueblo no confía en ninguna protección distinta de la propia. Es decir, el silencio.

⁴ “El hombre oblicuo se burla de nuestras distinciones, dismantela las antítesis, reemplaza el o por el y” (traducción mía), *Loués soient nos seigneurs*, 1996, p. 415.

⁵ La paginación se hace de acuerdo con la primera edición (Planeta), 1993.

Los secretos de Mayta son tácticos, el de Camacho es la reserva implícita en la enfermedad mental, el del pueblo es un ejemplo de la falta de contacto cultural. Lituma está tan distanciado de aquellos a quienes vigila que es como si una celda invisible lo rodeara. No puede salir de su ignorancia, encontrar un punto de referencia para sus acciones, inventarse un modo de actuar:

Lituma leyó y relejó, descorazonado, el telegrama. Eso decía. En esa mina estaban mejor equipados que en este campamento cochambroso. Él aquí estaba incomunicado, ciego y sordo a lo que ocurría en el mundo exterior. Porque la radio del campamento funcionaba tarde, mal y nunca. (*Lituma en los Andes*, p. 147).

Realizar una misión en este pueblo es como intervenir en un país extranjero cuyo idioma fuera desconocido. A contracorriente de las ideologías triunfalistas que celebran el multiculturalismo, la realidad peruana que aquí se retrata está hecha de estratos discontinuos y hostiles. Países diferentes, trabajosamente combinados se cierran para ocultarse con el afán de sobrevivir. Y cuando se conectan, lo hacen a través de lo grotesco. Lituma y su adjunto están encerrados por la información; el narrador refleja la mirada con que ven a quienes los rodean cuando describe a una mujer a quien llaman *la bruja*. Esta descripción acerca el imaginario de Vargas Llosa al que se intuye en la literatura regionalista —como *Huasiungo*— que desde sus inicios presentó las posibilidades decadentes de la distancia y el aislamiento. El cuerpo de la mujer cuya juventud quedó atrás está pleno de posibilidades de historias, intimación de un pasado cuya construcción interpreta el lugar donde está. La pregunta es ¿cómo llegó a ser de esta manera? La mujer es la herida por la cual se presenta el nivel de decadencia del pueblo:

De día preparaba comida para algunos peones, y en las tardes y las noches, les adivinaba la suerte con naipes, cartas astrológicas, leyéndoles las manos o tirando al aire hojas de coca e interpretando las figuras que formaban al caer. Era una mujer de ojos grandes, saltados y quemantes, y unas caderas ampulosas que columpiaba al andar. Había sido una real hembra al parecer y se decían muchas fantasías sobre su pasado. [...] Lituma sospechaba que, además de cocinera era también otra cosa. (*Lituma en los Andes*, p. 38).

Como la esposa de Camacho, esta mujer está gastada y es probablemente prostituta. Su destino se ve sin compasión porque su deterioro es una afrenta para los hombres que la contemplan. La primera esposa de Mayta al espiar por la ventana es enmarcada por su propia mirada y deviene una de las características que constituyen a Mayta en perdedor. Lituma restringido sexualmente a las conversaciones con su adjunto lleva una existencia nostálgica y pobre. Esta mujer es parte de su celda.

La celda de afuera figura en la obra de Vargas Llosa como un modo de asegurarnos que las incertidumbres de interpretación, la ignorancia de los bordes que separan a una cultura de otra son limitaciones a la libertad cuyas consecuencias son tan radicales como las celdas de adentro en las cárceles convencionales.

Lituma está separado de quienes investiga por sus objetivos ideológicos y la representación del gobierno de turno asegura que, por lo menos oficialmente, lucha en contra de la guerrilla y la violencia de los narcos. Su pertenencia nacional no se pone en duda aun cuando sea como turista de un país extranjero en el lejano reducto peruano donde opera.

En una celda real (*El sueño del celta*⁶) Roger Casement aguarda una sentencia que seguramente será de muerte. Roger Casement estuvo más allá del oportunismo político. Los oportunistas cambian de opinión para acomodarse. Son guiados por el deseo de autoprotección. La vasta galería de oportunistas incluye a revolucionarios que desisten de sus actividades y se unen al gobierno de turno, funcionarios que sirven desde siempre a quien esté ahí, individuos que contentos de ver desaparecer a parte de una población vista como subversiva, celebran después los juicios a los asesinos y se dicen eternos defensores de los derechos humanos. Estos y muchos otros preservan vivas las alternativas ofrecidas por el momento y cambian de papel en una estructura con el afán de persistir.

El oportunista necesita información, tiene que estar al día porque es condición necesaria para saber cómo actuar, con quién congraciarse. Para el oportunista los cambios históricos exigen respuesta inmediata. Su talento de camaleón y la carencia de convicciones éticas le permiten delatar o simplemente integrarse a la vida cotidiana haciéndose eco de las opiniones mayoritarias. A veces cuando los políticos son acusados

⁶ La paginación corresponde a la primera edición (Alfaguara), 2010.

de oportunismo es como parte de una exigencia de adhesión a ideas que han dejado de lado por motivos diferentes de los de beneficio personal.

El caso de Roger Casement, galardonado por el mismo país —Inglaterra— que lo enviará a la horca en 1916 muestra cómo un cambio radical y honesto puede llevar a tomar posiciones opuestas. Como en un cuento de Borges, el héroe Casement se convierte en traidor.

Casement fue un escritor prolífico y un cronista de atentados a los derechos humanos en el Congo y Perú. El destino de Casement y su final se barajan en términos nacionalistas. Inglaterra lo consideró un patriota antes de verlo como traidor e Irlanda lo celebra como héroe de la nación. Casement, huérfano de madre desde los nueve años y de padre desde los trece, tuvo un origen doble ya que a pesar de que fue criado como protestante por sus tíos, su madre lo bautizó en secreto como católico a los tres años. La adhesión tanto a Inglaterra como a Irlanda aparece desde esta perspectiva más como aceptación de sus orígenes que como cambio escandaloso.

La vida de Casement es ejemplo de un estado de alerta especial, de un dejar de lado ideas preconcebidas acerca de los derechos de Europa sobre territorios vistos bajo la óptica de explotación colonial para señalar las profundas consecuencias que de allí surgen.

La vida de Casement es reconstruida en la novela desde la celda en la cual espera sentencia. Allí no llegan noticias, sólo rumores, alguna que otra visita pero, sin embargo, Casement está más libre que Lituma en la celda de afuera porque entiende cuál es su papel en el mundo. Vargas Llosa traza los cambios en Casement sin incurrir en el sensacionalismo ni adjudicarles motivos psicológicos. Al contrario, la radicalidad de ir de una posición a otra y de la defensa de un país a un ataque tienen la coherencia de un ejercicio de libertad y apertura. La solidaridad con naciones diferentes se apoya en ideales que permanecen firmes. Vargas Llosa hace decir a Mayta en la segunda lectura de la novela que nunca tomó la decisión de dejar la política sino que ésta se le fue desdibujando. Casement no vive su cambio del mismo modo, la política permanece vigente aun cuando no entienda completamente los motivos por los cuales el tribunal tiene prejuicios en contra de su apelación.

Los rumores que circulan en torno a su persona se refieren a las actividades homosexuales que habría realizado secretamente y de las cuales dejó constancia en unos diarios que fueron llamados *black diaries*. Aun cuando sus partidarios sostuvieron que eran apócrifos su

autenticidad parece haber sido probada. La novela utiliza los contenidos de estos diarios y dota a Casement de otro secreto, esta vez inasimilable por la política, un secreto que resta en vez de sumar porque demuestra que es posible que haya sido pederasta. La entropía que trae este secreto se transforma en su opuesto cuando consideramos el peso que le agrega a Casement como *personaje*.

Queda flotando en la novela, al revés del de Mayta que es dejado de lado para hacerle entrar en una mayoría anónima y deslucida. La voluptuosidad de estos encuentros rescata a Casement del peligro de ser héroe unívoco.

El sueño del celta dibuja a Casement en una celda donde ejerce su libertad. El resto, el suplemento que la novela otorga a sus personajes para que el lector siga inventándolos nos remite a ese otro archivo narrativo constructor de ilusiones de verdad: el de la historia. Es una novela de archivo y la pareja implícita entre sus tapas es la de Casement y un lector que quiere emular al narrador y seguir investigando.

Uno de esos caminos conduce a Irlanda y la perplejidad ante el monumento erigido en memoria de un hombre oblicuo se vislumbra en los intersticios de la historia. Con estos personajes y situaciones Mario Vargas Llosa ha ido construyendo una mirada a través de las rendijas del gran discurso de la historia para dar vida a una intimidad que de vez en cuando logra superar el adocenamiento de lo unívoco y favorece lo minúsculo que atesoran secretamente los monumentos de aquí y allá.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Debray, Régis. *Loués soient nos seigneurs*. Paris: Gallimard, 1996.
- Paz, Octavio. "La estación violenta". *Libertad bajo palabra*. México: Fondo de Cultura, 1960.
- Vargas Llosa, Mario. *La tía Julia y el escribidor*. Barcelona: Seix Barral, primera edición, 1977.
- . *Historia de Mayta*. Barcelona: Seix Barral, primera edición, 1984.
- . *Lituma en los Andes*. Madrid: Planeta, primera edición, 1993.
- . *El sueño del celta*. México: Alfaguara, 2010.
- Waters, John. *Role Models*. New York: Farrar Strauss, 2010. □

TRES DISTINTOS MAYTAS Y UN SOLO VARGAS LLOSA

Horacio Castellanos Moya

Historia de Mayta —advierte Horacio Castellanos en este artículo— fue la primera novela de Mario Vargas Llosa que recibió una lectura e interpretación por parte de críticos y lectores que no reflejaba las ideas rectoras a partir de las cuales el autor habría escrito el libro. La crítica entendió la obra como una novela eminentemente política contra los planteamientos revolucionarios en el Perú y en Latinoamérica. Sin embargo, en entrevistas y artículos Vargas Llosa defendió otra lectura a partir de sus concepciones sobre la ficción. Pero quizá el cuerpo más organizado de ideas sobre *Historia de Mayta* fue la conferencia que ofreció Vargas Llosa en la Universidad de Syracuse en 1988. En este ensayo se sostiene que el texto de esa conferencia, casi desconocido por el público hispanohablante, escrito originalmente en inglés y publicado como un capítulo del libro *A Writer's*

HORACIO CASTELLANOS MOYA. Escritor y periodista salvadoreño. Su primera novela, *La diáspora*, mereció el Premio Nacional otorgado por la Universidad Centroamericana “José Simeón Cañas” de San Salvador en 1989. Su novela más reciente es *La sirvienta y el luchador* (Tusquets, 2011). Trabajó doce años como periodista en Ciudad de México. Desde 2006 reside en Estados Unidos. Ha sido profesor invitado en el Writing Program de la Universidad de Pittsburgh, e Ida Cordelia Beam Distinguished Visiting Professor de la Universidad de Iowa. Hc.moya@yahoo.com.

Reality, revela las motivaciones y búsquedas de Vargas Llosa, el proceso de creación con todas sus complejidades, como también con sus contradicciones y claroscuros.

1. Cuando finalizaba sus estudios en la Universidad de San Marcos, en Lima, Mario Vargas Llosa descubrió la obra de William Faulkner, el primer escritor al que leyó “con papel y lápiz, tratando de descifrar las estructuras y los aspectos formales de sus novelas”¹. No es difícil imaginar al joven aprendiz de escritor desmontando con asombro las obras del novelista sureño, de quien aprendió “que la forma puede ser un personaje en una novela y a veces el personaje más importante, a través de la organización de la perspectiva de la narración, del uso de diferentes narradores, de la retención de información para crear ambigüedad”. Vargas Llosa estaba “fascinado con el extraordinario dominio de la estructura” que descubrió en Faulkner, de inmediato puso en práctica lo descubierto y desde entonces no ha dejado de ser un apasionado malabarista y renovador de las técnicas narrativas.

2. Si bien es fácil imaginar al joven Vargas Llosa en la faena del desmontaje de la saga de Yoknapatawpha, resulta imposible imaginar a otro inmenso descendiente de Faulkner, Juan Carlos Onetti, abocado a esa tarea. Dime cómo lees a tu maestro y te diré el tipo de escritor que eres. El uruguayo asimiló por ósmosis, empatía con ese mundo de perdedores, con esa forma sinuosa de contar la derrota, en tanto que el peruano estudiaba los mecanismos, lo que antes hubiéramos llamado “la carpintería” de la obra artística. Lo paradójico es que el mismo Faulkner dijo en su famosa entrevista con el *Paris Review*, en 1956, que “si un escritor está interesado en la técnica, dejémoslo que se dedique a la cirugía o a la albañilería”, y añadió que “no hay una ruta mecánica para la escritura, no hay atajos, y el joven escritor sería un tonto si sigue una teoría”².

¹ Las citas de este párrafo han sido tomadas de Mario Vargas Llosa, *A Writer's Reality*, 1991, capítulo “Discovering a Method for Writing”. La traducción es de mi responsabilidad.

² William Faulkner, “The Art of Fiction”, 1956.

3. Vargas Llosa no era, claro está, un tonto siguiendo a Faulkner, sino todo lo contrario. Desde sus inicios hasta su consagración final con el Premio Nobel, el peruano se ha regido por aquel principio faulkneriano de 99 por ciento talento, 99 por ciento disciplina, 99 por ciento trabajo. Y quizá sea el más racional de los escritores de su generación, el llamado “boom”, no sólo el que analiza con mayor claridad el fondo y la forma de sus obras, sino el que trabaja a partir de esquemas muy definidos y que, según dice, siente más placer en la reescritura, en lo que es la talacha, que en la escritura original. Él mismo reconoce que nunca pudo comprender cómo su entonces amigo Julio Cortázar pudo escribir *Rayuela* sin seguir un plan acabado al detalle, nada más sentándose frente a la máquina de escribir y dejándose guiar por su intuición. Y ese es el tipo de narrador que Vargas Llosa no es: espontáneo, intuitivo, improvisador como el jazzista que había en Cortázar.

4. Vargas Llosa es un narrador consciente de los impulsos originales que lo han llevado a escribir lo que ha escrito, del proceso de construcción de sus obras; un escritor al que no se le pierde la procedencia de la más pequeña materia narrativa que cae en sus manos, ni lo que hace con ella, ni cómo lo hace; un escritor acostumbrado a explicarse con lucidez y en detalle, y que pareciera dejar muy poco al misterio. Un par de años después de publicar su segunda novela, *La casa verde* (1966), Vargas Llosa se puso a trabajar en un texto en el que abordaba tanto los aspectos intrínsecos de la escritura de esa novela, como las experiencias personales de las que procedía y el contexto histórico en el que la produjo; el texto, escrito originalmente en inglés, fue leído en la Washington State University, y pocos años más tarde se publicó en español bajo el título de *Historia secreta de una novela* (Tusquets Editores, 1971). A diferencia de Thomas Mann, quien según el crítico Marcel Reich-Ranicki acostumbraba dictar a los reseñistas lo que estos tenían que resaltar de sus obras, Vargas Llosa se ha encargado él mismo de destacar lo que haya que destacar en sus novelas. Es su propio, y quizá principal, exégeta.

5. En abril de 1988, Vargas Llosa fue invitado a dar una serie de conferencias sobre su obra a la universidad de Syracuse, en el norte del estado de Nueva York. Los textos de esas charlas, escritos en inglés, fueron publicados posteriormente bajo el título de *A Writer's*

Reality (Houghton Mifflin Company, 1991, 164 pp.). Cosa curiosa: en la página legal se dice que “este libro fue publicado en lengua española bajo el título de *La verdad de las mentiras*”. Error editorial o mentira sin verdad, el hecho es que ninguna de las charlas ofrecidas en la universidad estadounidense está incluida en *La verdad de las mentiras*, un libro en el que Vargas Llosa aborda las principales obras de la literatura mundial y no disecciona sus propias novelas, como sí lo hace en *A Writer's Reality*.

6. Un hombre que escribe tanto, con una producción tan vasta, tiende a veces a hacer refritos, recocidos con materiales y sobrantes procedentes de otros guisos. Al menos tres de los ocho capítulos de *A Writer's Reality* tienen ese origen: el que dedica a Borges³, el que dedica a las crónicas de la conquista del Perú⁴ y el ya mencionado que dedica a *La casa verde*, cuyo título inglés “On Being Nine and First Seeing the Sea” (Sobre tener nueve años y ver por primera vez el mar) no se parece en nada al original español *Historia secreta de una novela*. Los otros cinco capítulos corresponden a cada una de las otras novelas publicadas por Vargas Llosa en el periodo que va de 1963 a 1984, desde *La ciudad y los perros* hasta *Historia de Mayta*, con la excepción de *Conversación en La Catedral*, cuya ausencia no deja de llamar la atención, como si el escritor no hubiera estado listo aún para revelar ante los estudiantes y el público estadounidenses los intrínquilos y secretos de su obra cumbre. En el abordaje de cada una de sus novelas, Vargas Llosa pone distintos énfasis: por ejemplo, en el capítulo sobre *La ciudad y los perros*, titulado “Discovering a Method for Writing” (El descubrimiento de un método para escribir), abunda en su aprendizaje de las técnicas narrativas⁵; en el dedicado a *La guerra del fin del mundo*, titulado “Author's Favorite” (La favorita del autor), su atención se concentra en los inmensos retos que tuvo que enfrentar al escribir su primera obra de ficción que no sucedía en el Perú ni en la época contemporánea.

³ Conferencia titulada “Las ficciones de Borges”, ofrecida en Londres con motivo del “Fifth Annual Jorge Luis Borges Lecture”, e incluida en *Contra viento y marea*, 1990.

⁴ Originalmente publicado en español en el periódico *El País* bajo el título “El nacimiento del Perú”, el 13 de abril de 1986, e incluido en el mismo volumen de *Contra viento y marea*.

⁵ De ese capítulo he tomado la cita sobre la influencia de Faulkner mencionada al principio de este artículo.

7. El capítulo más llamativo es sin duda el último, dedicado a *Historia de Mayta* (1984), porque es en él que el escritor se emplea a fondo para desentrañar y explicar las motivaciones que lo llevaron a escribir esta novela, que para muchos marcó un cambio en la trayectoria narrativa de Vargas Llosa. Fue la primera novela que recibió fuertes palos de la crítica y los lectores por su contenido político, en el que se vio la transformación de un escritor de izquierda en un escritor de derecha, que escribía una novela fruto de su nuevo programa político, en un momento de extrema radicalización en el Perú, cuando la guerrilla maoísta Sendero Luminoso y el gobierno peruano se trenzaban en una guerra brutal, y las fuerzas de la izquierda moderada legal se veían arrasadas entre ambos fuegos. Vargas Llosa resintió la reacción de crítica y lectores, y, hombre de rápidos reflejos, se dedicó a explicar, a través de entrevistas y artículos (como el famoso “El arte de mentir”), los objetivos literarios que perseguía con *Historia de Mayta*. No obstante, es en el último capítulo de *A Writer's Reality*, titulado precisamente “Transforming a Lie into Truth” (Transformando una mentira en verdad), donde el autor sistematiza y expone con mayor prolijidad las intenciones que lo llevaron a escribir esa novela⁶.

8. Vargas Llosa comienza el texto quejándose de que ni siquiera sus editores estadounidenses hayan comprendido el sentido de su libro: la traducción del título, *The Real Life of Alejandro Mayta* (La verdadera vida de Alejandro Mayta), expresa “exactamente lo opuesto” de lo que él se proponía con la novela, que era contar la vida “ficticia e imaginaria” de Alejandro Mayta⁷. Que un escritor poco conocido y que trata de abrirse espacios en otras lenguas deba aceptar las arbitrariedades de los editores, en especial a la hora de traducir los títulos, es algo comprensible; pero que un autor consagrado, como ya lo era Vargas Llosa entonces, acepte un título que niega el sentido de su novela, es algo más difícil de entender. ¿No lo consultaron? ¿O por qué aceptó? Pero en castellano no hubo, por supuesto, problema con el título, que juega con los dos sentidos de la palabra historia (como disciplina de estudio y como relato), sino que el principal problema fue otro: “Con este libro tengo la sensación de haber escrito una novela percibida por los críticos y los

⁶ La traducción de las partes del texto de Vargas Llosa citadas en este artículo es de mi responsabilidad.

⁷ Mario Vargas Llosa, “Transforming a Lie into Truth” [1988], 1991, p. 143.

lectores de una manera muy diferente a la que yo pensé. Mis metas, mis motivaciones en este libro no eran las que los lectores imaginaron. Y no estoy diciendo que los lectores y los críticos estaban equivocados; lo que estoy diciendo es que mi planeación deliberada de este libro, mi trabajo consciente mientras lo estaba escribiendo, fue menos importante que mi sentimiento inconsciente, mi intervención inconsciente” (pp. 143-144). Con su texto Vargas Llosa tratará de poner en claro sus metas, motivaciones, la planeación deliberada, el trabajo consciente; no sucederá lo mismo con su “sentimiento inconsciente”, al que dedicará menos palabras.

9. El meollo del malentendido, según el autor, era el siguiente: “*Historia de Mayta* ha sido leído principalmente como un libro político y en muchos casos ha sido considerado un ensayo político acerca de la violencia, revolución, levantamientos, descontento social y revueltas en Latinoamérica; un planteamiento político disfrazado de novela, presentado en forma de novela, un libro en el que lo esencial es la descripción de una realidad objetiva e histórica. Esa no era, por supuesto, mi intención cuando lo escribí. Yo sabía que estaba utilizando asuntos políticos, ideología, algunos hechos y eventos históricos como materia prima en esta novela; pero mi objetivo era literario, no político” (p. 144). ¿Era Vargas Llosa tan ingenuo para suponer que críticos y lectores no harían una lectura eminentemente política de su novela o su pose de autor víctima de la incompreensión es nada más la estratagema para iniciar el desarrollo de su argumentación? Había al menos dos razones obvias para esperar que *Historia de Mayta* funcionaría como un laxativo político en quienes en ese entonces la leyeron. La primera, como ya mencioné, el momento histórico que vivía el Perú, caracterizado por la polarización y la ideologización extremas propias de un conflicto armado interno, cuando una novela política se lee desde la pasión política y no desde las intenciones literarias del autor. La segunda tenía que ver con la trayectoria de Vargas Llosa: ésta era la primera novela en que abordaba a la izquierda peruana como tema desde que el autor culminó su conversión política —y me gustaría decir metamorfosis, pero no es el término preciso, porque el movimiento fue pendular, de un extremo al otro, propio del converso— que lo llevó del marxismo al liberalismo, de simpatizar con el castrismo a apoyar algunas políticas de la administración Reagan hacia Latinoamérica.

Ciertamente el proceso de conversión política de Vargas Llosa sucedió varios años antes de la publicación de *Historia de Mayta*, y tal como él explica en su texto, dio inicio a mediados de la década de los 60, cuando el régimen cubano impuso medidas contrarias a la libertad de artistas y escritores, medidas que “desilusionaron” al autor peruano, se profundizó con el apoyo de Castro a la invasión soviética de Checoslovaquia y culminó a principios de los 70, cuando el poeta cubano Heriberto Padilla fue detenido por las autoridades, lo que llevó a la ruptura definitiva de Vargas Llosa con el castrismo (p. 145). Éste fue un proceso público, y se expresó sobre todo en los ensayos y artículos del autor, pero no en su obra narrativa: ni en *Pantaleón y las visitadoras*, ni en *La tía Julia y el escribidor*, ni en *La guerra del fin del mundo* se reflejaba la nueva visión del escritor sobre la izquierda en el Perú contemporáneo. Por eso *Historia de Mayta* fue leída con tanta expectación, porque venía a llenar ese vacío.

10. Luego de explicar con lucidez y contundencia las razones por las que la ficción no es el mejor vehículo para hacer planteamientos políticos sino el ensayo, Vargas Llosa pasa a contar el origen de la novela: cuándo y dónde se le ocurrió por vez primera, y cómo el proceso de añejamiento de la idea original se fue modificando a medida que sucedía lo que él llama su “evolución política”. La historia es conocida: estaba el joven Vargas Llosa en París, un día de 1962, leyendo el periódico *Le Monde*, cuando descubrió una breve noticia en la que se informaba de un alzamiento armado en el Perú que había sido sofocado de inmediato por las autoridades. Al joven escritor, entonces entusiasta admirador de la revolución de Castro, le pareció insólito que un hecho de esa naturaleza tuviera lugar en el Perú, porque hasta entonces se consideraba que la lucha armada era inviable en su país. Y más le sorprendió que la asonada hubiera sido dirigida por un viejo trotskista y un joven teniente, cuya tropa consistía en una veintena de adolescentes. La noticia, dice Vargas Llosa, removió sus recuerdos de cuando había sido militante comunista en sus años estudiantiles en Lima y “tal como sucedió con otros incentivos para escribir, pronto se convirtió en materia para la especulación literaria, algo sobre lo que mi imaginación y mi fantasía comenzaron a trabajar” (p. 145). Tiempo después el escritor se encontró con un peruano que tenía información más detallada sobre el alzamiento, de cómo la acción había sido preparada y organizada, y su interés

creció, en especial porque en esa época era inconcebible un joven oficial militar con intenciones revolucionarias de corte marxista y también porque en vez de que Mayta reclutara al teniente para incorporarlo a su grupo trotskista, fue el teniente quien reclutó a Mayta para su aventura revolucionaria. “Yo quería escribir algo sobre ese evento, y creo que en ese momento, en 1962, lo que tenía en mente era una novela política de aventuras —contar una historia en la que un puñado de personas son lo suficientemente locas, generosas o idealistas para intentar una revolución. Esa era mi primera idea” (p. 148).

Pero esa primera idea sería desechada. Explica el autor: “Yo nunca comienzo a escribir inmediatamente después de tener una idea. Mi ritmo usual es pensar durante meses y años hasta enriquecer la idea original. Entonces un día comienzo a tomar notas y a poner las anécdotas en su lugar” (p. 148). Un ritmo de añejamiento que en el caso de *Historia de Mayta* le llevó veinte años, porque “este plan original de la novela cambió con mi propia evolución política” (p. 148). ¿En qué consistió esta “evolución”? El autor lo explica de esta manera: “En los sesentas, mi entusiasmo por la revolución disminuyó paulatinamente, es decir, la idea de que sólo la violencia podía realmente romper el status quo y propiciar la reforma económica y social en nuestro país. Mis convicciones cambiaron y yo estaba decepcionado con Cuba y el socialismo real” (p. 148). Vargas Llosa reconoce que a medida que él cambiaba de convicciones, la idea de la revolución ganaba adeptos en su país y en Latinoamérica, al grado que “amigos [del escritor] que estaban en París regresaron a morir por su idea revolucionaria”⁸. Por eso pudo seguir “bastante de cerca lo que estaba sucediendo” con el debate sobre la revolución en Perú y “todo este material fue incorporado, consciente o inconscientemente, en mi idea original acerca de la revolución en mi país. Creo que esta mezcla de pensamientos también cambió el plan, el proyecto de la novela” (p. 149).

De lo anteriormente citado se desprenden al menos dos ideas o hipótesis. La primera es que, detrás de *Historia de Mayta*, sí había “un planteamiento político”, no disfrazado de novela, pues Vargas Llosa es un novelista demasiado experimentado como para cometer semejante traspíe, sino como planteamiento de fondo sustentador de toda la nove-

⁸ De esa época data su sentido “Homenaje a Javier Heraud”, el poeta guerrillero muerto en la selva peruana, fechado el 13 de marzo de 1963, incluido en el primer volumen de *Contra viento y marea*.

la, y que por lo mismo no debería haberse sorprendido de que críticos y lectores leyeran su novela precisamente a partir, y enfatizando, ese planteamiento político de fondo: la revolución, la lucha armada, no es el camino para cambiar la sociedad peruana y, por ende, latinoamericana. La segunda tiene que ver con el *timing* de la escritura de la novela, que no sucedió en la primera parte de los años setenta, cuando el escritor ya tenía sus nuevas convicciones completamente asentadas, sino que esperó una década más, hasta los años 1983 y 1984, el momento en que amplios contingentes de población se habían incorporado a la lucha armada impulsada por Sendero Luminoso y el Movimiento Revolucionario Tupac Amaru (MRTA), y cuando los movimientos revolucionarios centroamericanos estaban en su apogeo. Ese es el periodo en que el escritor peruano viajó a Centroamérica, en especial a Nicaragua y El Salvador, a realizar reportajes para el periódico *The New York Times* y la revista *Time*; también fue la época en el autor formó parte de la comisión que investigó la masacre de periodistas en Uchuraccay, en los Andes peruanos, cuyo informe desató polémica. No era descabellado entonces que críticos y lectores recibieran *Historia de Mayta* como la respuesta política en clave literaria de Vargas Llosa a los huracanes históricos que entonces soplaban, porque en el fondo *era* su respuesta, aunque en el ámbito de la ficción literaria.

11. Por supuesto que un escritor con la riqueza de recursos de Vargas Llosa se mueve en varios niveles, en varias dimensiones, y era otra dimensión, no la estrictamente política, la que a él más le interesaba, la que desarrolló con mayor vigor en su charla en la universidad de Syracuse. Él mismo cuenta la génesis: “A principios de los setentas, otra idea, más importante que la idea original de una novela de aventura política, fue tomando forma: la ficción como sujeto, como tema, se convirtió en algo muy interesante e importante para mí. La ficción como algo más grande que la literatura, la ficción como algo más importante en la vida que la literatura o el arte. Descubrí que la ficción es de hecho indispensable para la humanidad, incluso para aquella gente que nunca ha leído un libro o que no está interesada en la literatura” (p. 149).

Vargas Llosa descubrió, pues, que cada ser humano necesita “incorporar en su vida real una vida ficticia” (p. 149), que esta incorporación se puede hacer a través de la literatura y el arte, o a través de otros medios como la religión o la ideología, y que este proceso puede

producirse de manera consciente o inconsciente (p. 149). Se trata de uno de los grandes temas de la vida y la literatura: cada ser humano no es quien imagina ser y lo que vemos en cada ser humano tampoco es lo que en verdad es. Existe un universo invisible de ideas e imágenes contradictorias sobre sí mismo que cada uno porta y que en los fugaces momentos de conciencia, cuando por fin logramos percibirlo, produce una desgarradura interior; la ficción que cada uno es y que genera la ficción colectiva, de la especie. Dice Vargas Llosa: “Un día llegué a esta conclusión: que en Latinoamérica la ideología estaba cumpliendo esta tarea para mucha gente, que la ideología era el camino a través del cual esta gente incorpora la ficción en sus vidas, así como otra gente incorpora la experiencia ficticia a través de los libros de ficción, por medio de novelas o a través de ideas religiosas. Muchos jóvenes, muchos intelectuales y muchos políticos de vanguardia estaban utilizando la ideología, estaban utilizando estas ideas políticas que presumían describir la realidad, para identificar las leyes de la historia y los mecanismos de la sociedad, la evolución y el progreso, y estaban, de hecho, añadiendo a la realidad un mundo puramente imaginario. Me parece muy extraño que esta ficción, que toma el nombre de ideología política, fuera la mayor fuente de violencia y brutalidad en América Latina” (p. 149).

Si a principios de la década de los sesenta Vargas Llosa hubiera hecho este descubrimiento, de la ideología política como sostenedora de un mundo ficticio y violento, seguramente se hubiese estado refiriendo a la ideología conservadora, sustento de los ejércitos represivos y del status quo, pero como el descubrimiento lo hizo diez años después, a principios de la década de los setenta, entonces la ideología a la que se refería era el marxismo, sustento de los grupos revolucionarios y la lucha armada.

Pero lo que le interesaba no era cómo funcionaba la ideología como creadora de ficción, independientemente del bando ideológico al que se pertenezca, sino el ámbito moral de la ficción en sus dos modalidades. Lo explica así: “Pensé que era interesante cómo la ficción puede tener estas dos bases. Por un lado, la ficción puede ser benéfica para la humanidad. Los grandes logros literarios en nuestra historia, en nuestra civilización, no sólo han enriquecido a la humanidad psicológicamente sino también éticamente. Por el otro lado, la ficción ha sido un instrumento que ha producido mucho sufrimiento en la historia, porque está detrás de todas las doctrinas dogmáticas que han justificado la repre-

sión, la censura, las masacres y los genocidios. Entonces, ¿por qué no escribir una novela acerca de estas dos facetas, el anverso y el reverso, que la ficción tiene? Cuando decidí hacer esto, la historia de Mayta, la historia de este puñado de revolucionarios, inmediatamente vino a mi mente” (p. 150).

El proceso, entonces, habría sido el siguiente: la tentación de escribir una novela de aventuras políticas con la historia de Mayta quedó guardada en la memoria del escritor, y volvió a la superficie luego de veinte años, no como respuesta directa a los acontecimientos de violencia política que estaban desgarrando al Perú y a otros países latinoamericanos, sino a consecuencia de la reflexión sobre el poder de la ficción, sobre sus maneras de filtrarse en la vida de los hombres. El impulso creativo habría sido precedido por el razonamiento moral sobre la forma buena y la forma mala de introducir la ficción en nuestras vidas. Y en esas circunstancias la historia de Mayta irrumpió como “la materia prima ideal para la invención de una novela en que este problema, estas dos facetas de la ficción, se materializarían y serían desarrolladas. Y ésa es la novela que creo que escribí” (p. 150). ¿Y no pudo haber sucedido de otra manera: que el repudio que producía en el autor la intensa violencia revolucionaria de esa época le generó el impulso para escribir una novela desmitificadora en la que el alzamiento de Mayta engarzaba de perlas, y que el planteamiento de las dos ficciones no era sino la forma presentable de vestir ese impulso?

12. Una vez tomada la decisión de escribir la novela, Vargas Llosa procedió de inmediato a investigar, leyó todos los periódicos y revistas de la época (“todo lo que había sido escrito”), y entrevistó a los sobrevivientes de aquel grupo trotskista y también a los participantes en la asonada. Las entrevistas le habrían ayudado no sólo a desarrollar la trama de la novela sino que lo habrían reafirmado en su planteamiento de trabajo sobre los distintos niveles en que actúa la ficción sobre las personas. Dice el autor: “Descubrí que, pese a que habían pasado de 20 a 25 años desde los hechos, la gente era reticente a hablar. Descubrí también cómo usaban sus recuerdos para justificar lo que habían hecho, algunas veces para tomar revancha de sus adversarios. Era obvio que mentían para cambiar el pasado. En otros casos, no: cambiaban inconscientemente el pasado para justificar el presente, en lo que se habían convertido. Sus declaraciones eran muy interesantes porque yo pude

comprobar de una manera práctica cómo la ficción estaba operando ahí. La ficción era algo muy visible: lo que me decían, lo que decían recordar. Para un escritor, a diferencia de para un antropólogo o un historiador, las mentiras son tan importantes como la verdad; son igualmente útiles. Lo que importa es el mecanismo. Ésta es la ventaja del escritor sobre el académico” (p. 151).

¿Las mentiras? ¿*La verdad*? Una vez metidos en este mundo de ficción es válido preguntarse: ¿Hizo realmente Vargas Llosa esas entrevistas con los protagonistas del evento que luego se convertirían en personajes o es éste nada más otro recurso de su fabulación? Y en todo caso, ¿para qué necesitaba esas entrevistas? “No lo hice para estar totalmente seguro de lo que había pasado, porque yo no creo que eso sea la responsabilidad del novelista. Cuando ustedes escriben una novela no tienen la obligación de ser verdaderos y exactos: la única obligación que ustedes tienen es ser persuasivos. Lo hice no para ser objetivo, exacto, fiel a la realidad, sino, como el mismo narrador de *Historia de Mayta* lo dice, ‘Para mentir con conocimiento de causa’” (p. 151).

Vargas Llosa es un novelista que se documenta hasta el extremo. No es difícil imaginar que, luego del titánico esfuerzo hecho para recopilar la información que le permitió escribir *La guerra del fin del mundo*, la pesquisa realizada para la escritura de *Historia de Mayta* le tuvo que haber resultado muy estimulante, no sólo porque se trataba de volver a su propio país, sino porque la mayoría de los protagonistas en este caso estaban aún vivos y podría engolosinarse con el trabajo de campo. Me atrevería a decir que uno de los elementos que hace de Vargas Llosa un novelista monumental es que contiene dentro de sí a un reportero de curiosidad insaciable y a un historiador voluntarioso, gracias a los cuales consigue densidad para sus ficciones. Pero en este caso, el proceso de investigación en sí mismo se convertiría en línea narrativa y también serviría para desnudar el mecanismo de composición de una novela.

En su conferencia de Syracuse, “Transforming a Lie into Truth”, el autor peruano explica que su idea era que la obra “fluyera en dos diferentes niveles” (p. 152). El primero, al que llama “nivel objetivo falso” (p. 152) de la novela, sería aquel en que el narrador, “alguien que llevaría mi nombre pero sólo para despistar una vez más al lector, trataría de recopilar material para escribir una novela sobre lo que había sucedido y cómo había sucedido” (p. 152); en este nivel, el lector encontraría “a un escritor en el proceso de recopilar materia prima, alimento para su

fantasía, para su imaginación” (p. 152). El segundo sería un “nivel imaginario, en el que el lector seguiría el proceso de construir una ficción. El lector vería a este escritor usar lo que él sabe, lo que él lee, lo que él escucha, lo que él descubre en la realidad objetiva como material a partir del cual su fantasía e imaginación construyen una ficción, algo que no es un reflejo, ni una realidad totalmente separada (porque esta nueva realidad está usando este material todo el tiempo), pero algo que poco a poco se convierte en una historia muy diferente o más bien esencialmente diferente de lo que la fuente objetiva de la ficción es” (p. 152). La trama de la novela fue concebida, pues, como una trenza, en cuya base estaría la “continua confrontación entre estas dos dimensiones o facetas, de un proceso que tendría como protagonista al escritor en sí mismo, la mente del escritor” (p. 152).

De acuerdo con lo expresado por Vargas Llosa, *Historia de Mayta* arrancó entonces como una novela de tesis, de un autor que se proponía expresar su visión de mundo maniquea, basada en opuestos irreconciliables, en la que al bien y al mal correspondían dos niveles de la ficción (la literaria y la ideológica, respectivamente), y a cada uno de los dos niveles de la ficción correspondía su propia línea narrativa. Lo paradójico es que la novela habría sido concebida con la mentalidad esquemática de un ideólogo más que con la actitud de búsqueda y asombro propia de un creador. Pero, por supuesto, que en el camino las cosas fueron modificándose, al menos en lo que respecta al papel jugado por el narrador. Vargas Llosa lo cuenta: “Cuando comencé a trabajar en *Historia de Mayta*, mi idea era que el narrador sería un personaje invisible, sólo un instrumento, un mecanismo literario para establecer estos dos niveles distintos de la narración. Pero sucedió de diferente manera. Poco a poco el narrador fue tomando una forma más clara, adquiriendo más importancia hasta convertirse en un protagonista real. Quizá el narrador consiguió convertirse en *el* protagonista de la novela. Él es por lo menos tan importante como Mayta porque está manipulando lo que sucede de tal forma que lo relevante al final no es lo que sucedió sino la forma en que la realidad, los personajes y los eventos son manipulados por esta personalidad elusiva que es el narrador. Esto sucedió en la novela de una manera más inconsciente que deliberada” (p. 152).

¿Por qué sucedió esa transformación del narrador? ¿No será que un narrador invisible nos hubiera permitido ver la realidad desde el punto de vista interno de Mayta, desde su fe, sus pasiones, sus expecta-

tivas, independientemente de los prejuicios ideológicos de un narrador que todo lo manipula? ¿No será que un narrador invisible hubiera hecho peligrar esa visión maniquea basada en opuestos? ¿Tiene el narrador en verdad una “personalidad elusiva” o se trata nada más de una versión un poco desteñida del Vargas Llosa político e ideólogo?

13. En ese mundo del bien y del mal, de opuestos irreconciliables, Vargas Llosa focaliza con claridad su idea de la ficción ideológica como *el mal* en *Historia de Mayta*: “La ficción ideológica es lo que Mayta y sus camaradas viven. Mayta es un ideólogo, un hombre totalmente convencido de que la realidad puede ser capturada por los mecanismos de la razón, por los mecanismos de una doctrina que es el marxismo, enriquecida y aumentada por Lenin y Trotsky, que ofrece todos los instrumentos para entender exactamente lo que la sociedad es” (p. 153). Vargas Llosa también tiene una idea clara de cómo esa ficción ideológica funciona dentro de la novela y cómo será percibida por los lectores, quienes serán conducidos a concluir que la ideología que representa Mayta y su círculo es negativa desde todo punto de vista: “El lector puede percibir en la novela cómo esta ideología es, de hecho, una ficción —algo que es constantemente rechazado o falsificado por la realidad objetiva—, pero a pesar de ello, Mayta tiene un mecanismo que es inmediatamente puesto en acción cuando esta falsificación de la realidad y de las ideas ocurre; y cómo la ideología inmediatamente se adapta a la nueva situación y encuentra una justificación teórica para moverse hacia adelante en la misma ruta ilusoria. Y el lector percibirá cómo todo esto conduce a Mayta y a sus seguidores hacia algo que produce exactamente el resultado y las consecuencias opuestas a lo que ellos esperan” (p. 153).

La ideología de la que está intoxicado Mayta es “negativa, tiene resultados negativos para la sociedad y para la historia cuando no es percibida como ficción, cuando es disfrazada como conocimiento objetivo, cuando se presenta como una descripción objetiva de lo que la realidad es” (p. 154). Y lo peor de esta ficción considerada como ciencia objetiva, explica Vargas Llosa, es que “impulsa a Mayta y a sus camaradas a actuar”, lo que “provoca en la realidad un proceso muy destructivo porque confunde a la gente sobre lo que la realidad es y alguna veces establece una brecha entre la mente, las ideas, y las posibilidades de hacer cambios efectivos” (p. 154).

Es interesante que Vargas Llosa no aclare en su ponencia de Syracuse si la ideología funciona como ficción “negativa” sólo en este caso porque se trata de una ideología que procede del marxismo y que lleva al sueño de la revolución, o si todas las ideologías políticas y religiosas, en la medida en que se disfrazan como conocimiento objetivo, cumplen ese papel de ficción “negativa” en la vida de los seres humanos. De ser así no habría mayor diferencia entre un revolucionario alucinado que cree cambiar la realidad como Mayta y, para dar otro tipo de ejemplo, un economista fanático que desde su gabinete gubernamental o desde un organismo internacional cree cambiar la realidad a partir de sus análisis macroeconómicos y de las políticas que de ellos se desprenden. Y, por supuesto, la pregunta es si existe una ideología política ajena a ese papel de “ficción negativa”.

La “satanización” de la ideología de Mayta parece estar lograda de forma sutil en la novela, gracias precisamente a la participación activa del narrador, a su forma de organizar la información y de colar sus opiniones en el retrato de Mayta. Vargas Llosa es un viejo maestro: sabe que el instrumento más punzante para desinflar las certezas políticas e ideológicas es la sátira. Por eso al idealismo obtuso de un trotskista debe corresponder un personaje cuya personalidad esté salpicada de facetas ridículas: Mayta sufre de pies planos; huele mal; es sucio (tiene que hacer una larga fila para pasar a los sanitarios en el sitio donde vive), maricón, inadaptado, pobre de vocación, con mentalidad de catacumbas. Mayta es un antihéroe, pero a diferencia de otros antihéroes, nunca despertará nuestra simpatía.

Puedo imaginar a Vargas Llosa frotándose las manos con fruición, entre la escritura de párrafo y párrafo, feliz de haber encontrado un arquetipo de antihéroe que le permitía burlarse del arquetipo castrista encarnado por el Che Guevara: Mayta, el trotskista de catacumbas, también subió a la montaña con la intención de formar un foco guerrillero, pero lo hizo como un imbécil, sin ningún control ni la menor idea operativa sobre lo que iba a suceder, sino que su aventura estaba en manos de un joven e impulsivo teniente, inexperimentado, de oficio carcelero. Vargas Llosa llevó el juego un poco más allá, apelando a la autonomía de la ficción: arremetió contra el mito del “guerrillero heroico” de forma lateral, oblicua: si bien la asonada real tuvo lugar en 1962, el escritor la ubica en 1958, un tiempo literario anterior al triunfo de la revolución cubana. El narrador manipula los hechos para construir una

ficción, pero ¿quién puede acusar al autor de manipularlos para reírse del modelo castrista-guevarista de lucha revolucionaria, el llamado foco guerrillero, que contaba con tantos simpatizantes en ese entonces en Latinoamérica?

14. Si la ficción ideológica, tal cual la experimenta Mayta, es el polo negativo en la novela, el polo positivo o del bien está constituido por “otra clase de ficción, una ficción que el narrador-escritor está tratando de escribir”, y que el lector puede percibir como tal, como “una construcción imaginaria con algunas raíces en la realidad”, que además produce, al contrario de la ficción ideológica, “resultados positivos”, porque en ese mundo convulsionado “que se está cayendo a pedazos, que está prácticamente desapareciendo en una orgía de violencia, este hombre que está escribiendo encuentra una razón para resistir, para vivir”, explica Vargas Llosa (p. 153). La ficción literaria, gracias a la fantasía y la imaginación, puede “ofrecer psicológicamente una manera de sobrevivir, a pesar del hecho de que en la realidad objetiva no haya ninguna esperanza” (p. 154), es decir, puede servir para la resistencia o el consuelo, como también lo hacen las religiones y las ideologías políticas, pero la diferencia radicaría en que “la ficción es positiva y útil a la sociedad, a la historia y al individuo cuando es percibida como ficción, cuando ustedes saben, mientras leen una novela o un poema, que esta idea de estar experimentando algo real es una ilusión, cuando ustedes no se sienten a sí mismos diciéndose que esto no es una ilusión sino una experiencia factual” (p. 154). Por eso, “esta ficción que es aceptada como ficción, aceptada como una ilusión, puede muy fácilmente ser incorporada en nuestra experiencia real y darnos una mejor comprensión de nosotros mismos y de lo que la sociedad es” (p. 154).

Con el ánimo de destacar esta función inequívocamente positiva que cumple la ficción literaria, Vargas Llosa lleva hasta extremos delirantes la “orgía de violencia” en que el escritor-narrador realiza su investigación sobre Mayta y construye la obra de ficción. La atmósfera en que se mueve para entrevistar a los sobrevivientes y testigos de los hechos, tanto en Lima como en el interior del país, está acechada por ejecuciones, ametrallamientos, bombazos. El clima de guerra es absoluto: se habla de una invasión de tropas cubanas y bolivianas, por un lado, y de tropas estadounidenses, por el otro. Sin embargo, Vargas Llosa es cauto, y se abstiene de llamar por su nombre a las organizaciones gue-

rrilleras que asolaban el Perú en momentos en que él escribía *Historia de Mayta*; es un autor que cree en la historia y sabe que mencionarlas les otorgaría una existencia literaria que él de ninguna manera quiere darles. Pero algo parece no funcionar en esta línea narrativa: el escritor-narrador se mueve con total soltura, con una absoluta falta de miedo y precauciones, como si fuese invulnerable, invisible, como si la muerte no pudiera tocarle mientras camina en medio de los tiroteos, los retenes militares, los bombardeos. Este elemento, la ausencia de miedo y paranoia en el escritor-narrador, le resta verosimilitud al relato. ¿Lo hizo a propósito Vargas Llosa? ¿Forma parte de su intención de transmitirle al lector la idea de que está leyendo una ficción? Pareciera que sí. Primero, porque un error en el nivel de la verosimilitud es poco probable en un novelista como Vargas Llosa; segundo, porque el cierre de la novela culmina el juego de la ficción dentro de la ficción que tanto apasiona al autor.

16. En su conferencia de Syracuse, Vargas Llosa explica el significado de esa “vuelta de tuerca” que experimenta el relato en su último capítulo. Las cosas habrían sucedido de la siguiente manera: cuando ya estaba finalizando la novela, el autor se habría encontrado finalmente con el Mayta real, de carne y hueso, un hombre enfermo de los riñones, avejentado, gris, que trabajaba en una heladería de Lima, al parecer alejado de toda actividad política. Luego de ese encuentro, Vargas Llosa comprendió que debía incluir esa conversación con el Mayta real como cierre de la novela. En la larga conversación, relatada por el escritor-narrador, el lector descubre que Mayta ha olvidado la mayor parte de la historia del alzamiento, que él es un hombre totalmente diferente del Mayta que el narrador ha inventado. El narrador-escritor nos enfrenta entonces con tres personas bajo el nombre de Mayta: “El Mayta histórico es una persona, el Mayta sobre el que ha estado escribiendo es otra persona, y el Mayta real es aún otra persona, una tercera persona, alguien que aparece únicamente en el último capítulo de la novela como la confirmación extrema de la presencia de la ficción en el mundo en el que el narrador ha estado operando” (p. 157). Vargas Llosa insiste en la importancia de este capítulo final, porque “cambia por completo la idea de la historia que tiene el lector” (p. 157), quien experimenta la sensación de “ser separado de la realidad objetiva” (p. 157) y comprende que

la novela lo “ha estado empujando poco a poco hacia un mundo imaginario” (p. 157). Después de la conversación entre Mayta y el narrador-escritor, dice Vargas Llosa, “no hay manera ni para el lector ni para el escritor mismo de diferenciar entre el evento real y la ficción, porque todos los límites han desaparecido una vez que el escritor ha introducido al hombre real dentro de la novela. Con su testimonio, el hombre real cambia todo lo previamente descrito en el libro, no solamente el nivel ficticio de la realidad sino también cualquier cosa que el lector haya pensado que era la realidad objetiva en la novela —hasta la vasta documentación que también se convierte en ficción, en invención” (p. 157).

El momento culminante en la conversación entre Mayta y el narrador sucede cuando éste le cuenta a aquél con qué rasgos de personalidad lo ha inventado en la novela; es el momento en que la piedra angular de todo el edificio narrativo es removida y se desmoronan todas las certezas sobre realidad y ficción:

—El personaje de mi novela es maricón —le digo, después de un rato.

Levanta la cabeza como picado por una avispa. El disgusto le va torciendo la cara. Está sentado en un sillón bajito, de espaldar ancho, y ahora sí parece tener sesenta o más años. Lo veo estirar las piernas y frotarse las manos, tenso.

—¿Por qué? —pregunta, al fin.

Me toma de sorpresa: ¿acaso lo sé? Pero improviso una explicación.

—Para acentuar su marginalidad, su condición de hombre lleno de contradicciones. También, para mostrar los prejuicios que existen sobre este asunto entre quienes, supuestamente, quieren liberar a la sociedad de sus taras.

Su expresión de desagrado se acentúa. Lo veo alargar la mano, coger el vaso de agua que ha colocado sobre unos libros, manosearlo y, al advertir que está vacío, volverlo a su sitio.

—Nunca tuve prejuicios sobre nada. Pero, sobre los maricas, creo que tengo. Después de haberlos visto. En el Sexto, en el Frontón. En Lurigancho es todavía peor⁹.

Esta escena final tiene una función semejante al mecanismo del “distanciamiento” brechtiano en el teatro, que busca que el espectador sea consciente, gracias a esa “distancia”, de estar viendo una obra

⁹ Mario Vargas Llosa, *Historia de Mayta*, en *Obras completas* III, p. 1134.

teatral. Al desmentir la homosexualidad de Mayta, quizá su faceta más controvertida, se acentúa al máximo el carácter de irrealidad en el texto. Y seguramente ese guiño del narrador, al reconocer que no sabe por qué convirtió a Mayta en un personaje maricón, no lo podría hacer Vargas Llosa, quien sí debía saber por qué Mayta, el personero de la revolución y la lucha armada, es un maricón solapado, como antes (en *Conversación en La Catedral*) lo fue Fermín Zavala, el representante del gran capital aliado con los militares. ¿O fue otra jugarreta del inconsciente?

En todo caso, se trata de un cierre magistral, con el que, como el mismo Vargas Llosa explica, “confirmaba explícitamente la naturaleza literaria del libro como algo mucho más importante que todos los elementos políticos que aparecen en él”; una voltereta final con la que cerraba esa especie de estructura de matriuskas, en la que cada nivel de la ficción es encapsulado en un nivel de ficción más grande, hasta que todas las muñecas son desparramadas de un golpe en el suelo. El juego es tal que el lector tiene derecho a preguntarse si en verdad hubo en la historia peruana un alzamiento en la población de Jauja en 1962 encabezado por un teniente de apellido Vallejos y un dirigente trotskista de apellido Mayta, si en verdad Vargas Llosa entrevistó a todos los sobrevivientes de esa asonada, si en verdad hubo tal encuentro con el Mayta real. Si Vargas Llosa fuera un narrador de la misma tipología que Faulkner y Onetti, quienes despreciaban olímpicamente las obsesiones ideológicas y políticas de su tiempo, el lector no andaría equivocado al pensar que todo ha sido una mascarada, que nunca hubo semejantes sucesos ni tal proceso de investigación y entrevistas, que todo ha sido de principio a fin una ficción, un juego para burlarse de la historia. Porque al final de cuentas la novela funciona así, más allá de las intenciones del autor, como una carcajada ante la supuesta objetividad de la historia como ciencia.

17. Vargas Llosa termina su conferencia en Syracuse lamentando por última vez que “en ninguna de las reseñas, ensayos o incluso comentarios orales que he escuchado sobre mi trabajo” haya sido captada su idea sobre los dos tipos de ficción y que la obra sólo haya sido “tomada como una novela política contra la revolución, una novela que es una especie de acusación contra el marxismo y los actos revolucionarios en Latinoamérica” (p. 155). Aunque, en un gesto de despedida, acepta

que el escritor no tiene la última palabra, que la intención del autor al escribir un libro puede ser una y la percepción del lector otra.

La verdad es que *Historia de Mayta* puede tener varias lecturas a la vez, complementarias, paralelas, no excluyentes: una parodia política para criticar el marxismo y la idea de la revolución en Perú y Latinoamérica; una novela sobre cómo se construye una novela; una tesis sobre cómo operan los mecanismos de la ficción en la mente del hombre y cómo la ideología juega el papel de ficción; un relato que hace mofa de la llamada “verdad histórica” y que desnuda su vulnerabilidad. Estas posibles lecturas, y otras más, revelan la gran riqueza de esta novela y van más allá del pensamiento maniqueo expresado por su autor en Syracuse. Las grandes obras de arte rebasan a su autor y también sus propósitos y su afán de explicaciones. Es el caso de esta novela, a la que Vargas Llosa califica como “una metáfora de mi vocación de escritor”, y en la que asegura haber utilizado “todas mis experiencias como escritor de ficciones”. Así como su amado Flaubert dijo “Madame Bovary soy yo”, Vargas Llosa podría haber dicho “Mayta soy yo”. Pero lo que dijo, al final de su conferencia en Syracuse, es que “la historia de Mayta es mi propia historia de un escritor escribiendo ficciones. Lo que el narrador hace con Mayta es lo que yo hago cada vez que escribo una novela”.

REFERENCIAS

- Faulkner, William. “The Art of Fiction”. Entrevista de Jean Stein a William Faulkner. *The Paris Review*, N° 12 (primavera 1956).
- Vargas Llosa, Mario. *Historia secreta de una novela*. Tusquets Editores, 1971.
- . *Historia de Mayta* [1984]. *Obras completas* III. Círculo de Lectores, 2005. [Versión en inglés, *The Real Life of Alejandro Mayta*. Farrar, Straus and Giroux, 1986; The Noonday Press, 1998.]
- . “El nacimiento de Perú”. *El País*, 13 de abril de 1986. Recogido en MVL1, *Contra viento y marea*. Vol. III. Seix Barral, 1990.
- . *Historia secreta de una novela*. Tusquets Editores, 1971.
- . *La verdad de las mentiras: Ensayos sobre la novela moderna*. Seix Barral, 1990.
- . *Contra viento y marea*. Vol. III. Seix Barral, 1990.
- . *A Writer's Reality*. Houghton Mifflin Co., 1991.
- . “Author's Favorite” [1988]. En MVL1, *A Writer's Reality*. Houghton Mifflin Co., 1991.
- . “Discovering a Method for Writing” [1988]. En MVL1, *A Writer's Reality*. Houghton Mifflin Co., 1991.
- . “Transforming a Lie into Truth” [1988]. En MVL1, *A Writer's Reality*. Houghton Mifflin Co., 1991. □

INVENTARIO DE RECUERDOS FICTICIOS

Juan Gabriel Vásquez

En sus ficciones —advierte J. G. Vásquez en estas páginas— Mario Vargas Llosa se ha esforzado sobre todo en la creación de mundos autónomos cuya realidad se apodere de la mente del lector. El resultado es que sus novelas no sólo se han vuelto clásicos en toda regla; además nos han dejado una multitud de escenas intensamente vívidas que forman parte de nuestro imaginario de lectores pero también de nuestras vidas personales, escenas que recordamos como si nos hubieran ocurrido. Este ensayo escoge cuatro de esas escenas de cuatro de las novelas más importantes de Vargas Llosa —*La ciudad y los perros*, *La casa verde*, *La guerra del fin del mundo* e *Historia de Mayta*— y las analiza para descubrir cómo operan, qué las hace tan memorables y cuáles son su lugar y sus implicaciones en la obra entera de Vargas Llosa.

JUAN GABRIEL VÁSQUEZ (Bogotá, 1973). Es autor de la colección de relatos *Los amantes de Todos los Santos*, de las novelas *Los informantes*, *Historia secreta de Costaguana* y *El ruido de las cosas al caer*, ganadora del Premio Alfaguara 2011. También ha publicado una recopilación de ensayos literarios, *El arte de la distorsión* (que incluye el ensayo ganador del Premio Simón Bolívar en 2007), y una breve biografía de Joseph Conrad, *El hombre de ninguna parte*. Ha traducido obras de John Hersey, John Dos Passos, Victor Hugo y E. M. Forster, entre otros, y es columnista del periódico colombiano *El Espectador*. Vive desde 1999 en Barcelona.

A manera de prólogo

El último realista: así lo llamaba Carlos Barral, así lo siguieron llamando muchos. Vargas Llosa, por supuesto, recogió la etiqueta y se la pegó con orgullo en la solapa, porque eso es lo que había sido siempre, porque se había hecho como novelista leyendo a Victor Hugo y a Flaubert, a Balzac y a Tolstoi y un poco a Hemingway y mucho a Malraux. A su alrededor, en esos mágicos años del *boom*, la gran literatura latinoamericana se dedicaba minuciosamente a distorsionar la realidad material o a negar francamente sus postulados físicos, a llevar hasta el límite los recursos de la fantasía o las libertades recreadoras del novelista: así García Márquez, así Borges y Cortázar, así el Rulfo de *Pedro Páramo*, así el Fuentes de *Días enmascarados* primero y de *Terra Nostra* después. Vargas Llosa, mientras tanto, se empeñaba en universos de novela realista decimonónica y los pasaba por el tamiz formal del modernismo, sin privarse de ningún hallazgo técnico, sin negar a sus libros el legado de los grandes renovadores del siglo XX, de Joyce a Faulkner.

Así que sepámoslo desde el principio: Vargas Llosa es un realista.

Y los escritores realistas en general (y Vargas Llosa en particular) suelen hacer en sus novelas lo mismo que admiran como lectores: la creación de mundos autónomos que parecen vivirse, no leerse; acciones y movimientos y escenarios que parecen suceder ante nuestros ojos, no en el lenguaje, sino más allá de él. Decía Hemingway que al describir un paisaje quería que el lector se quedara con la memoria del paisaje y no con las palabras usadas para describirlo. Esa ambición —la invención de experiencias que se quedan en la memoria del lector con tanta intensidad como si las hubiera vivido, y que en los mejores casos se convierten en parte de nuestro pasado con la misma nitidez que nuestros propios recuerdos— baña las grandes novelas de Vargas Llosa. Todos tenemos, entre nuestras memorias personales, esas memorias ajenas que nos han inoculado las grandes ficciones: imágenes que nos persiguen, detalles que se aparecen en el ojo de nuestra mente. Yo puedo ver, por ejemplo, el pequeño bolso y las hilachas que cuelgan de la manga de un vestido de mujer, y esa mujer es Ana Karenina y está a punto de tirarse a las vías del tren. Puedo sentir, por ejemplo, la presión de las agujas de pino en mi piel y luego recordar que la piel no es la mía, sino la de Robert Jordan, acostado en una colina española durante la guerra de 1936.

Veo la tuza de mazorca con que Popeye viola a Temple Drake. Veo la mano que sale de un fiacre y tira a una calle francesa los trozos de un papel.

Cuando pienso en la obra de Vargas Llosa veo otras cosas, siento otras cosas. Lo que sigue es un inventario (más o menos razonado) de esos momentos que ocupan mi memoria con el mismo derecho que los que yo he vivido.

Un telegrama en pedazos: *La ciudad y los perros*¹

El 2 de julio de 1962, Julio Cortázar escribe a Joaquín Díez Canelo sobre la novela que acaba de leer en manuscrito. Su autor, Mario Vargas, es un joven peruano que acaba de ganar un premio con un libro de cuentos. Escribe Cortázar: “Radicado en París, Vargas ha terminado hace poco la novela en cuestión, que se titula *Los impostores*. Admirablemente escrita, cuenta la vida de un grupo de estudiantes limeños en un colegio militar. Es un libro de una violencia, de una fuerza nada común en nuestros países. Un libro exasperado, por así decirlo”. Meses más tarde, cuando la novela acaba de salir finalista del premio Formentor, Cortázar escribe a Vargas Llosa lamentándose de que le hayan hurtado el reconocimiento con malas artes, y todavía en esa carta sigue usando el título provisional en lugar del definitivo. Para los lectores de Vargas Llosa, las palabras *La ciudad y los perros* son un automatismo, como recitar nuestra dirección de juventud, pero lo cierto es que el título descartado hubiera podido muy bien servir de cara a una novela cuya riqueza (en situaciones, en estilos) no esconde su monotemática obsesión con las máscaras, los dobleces, las falsas identidades, los fingimientos. Nadie en *La ciudad y los perros* es quien dice ser: ni los estudiantes del Leoncio Prado, varios de los cuales tienen un apelativo para el colegio (el Poeta, el Esclavo) y otro para la ciudad (Alberto, Ricardo), ni los militares, cuyo código de honor no suele coincidir con sus prácticas. Uno de esos militares es el teniente Gamboa. En las novelas de Vargas Llosa suele haber un personaje que representa el poder; otro, con mayor o menor éxito (casi siempre con menor), representa la rebeldía ante el poder. Gamboa es un caso curioso: es el poder ante el cual se rebelan los estudiantes; simultáneamente, es el rebelde —aunque lo

¹ Páginas 451 a 459 (Alfaguara, 1997).

sea *malgré lui*— ante el poder de sus superiores. Pero la suya es una rebeldía curiosa, que consiste en ser ciegamente fiel a la ética de cartón piedra que ha aprendido en su oficio y en sufrir por eso. “Trata de ser consecuente, coherente, y surge entonces una contradicción terrible”, le dijo Vargas Llosa a Luis Harss hacia 1966. “Justamente para ser coherente y consecuente con ese sistema necesita violarlo, perjudicarse él mismo. No se rebela. Acepta”. En la aceptación está la rebeldía.

Así se entiende la primera escena del epílogo, ocho páginas contenidas que se abren a verdades más amplias, a mundos más lejanos. (Las escenas de *La ciudad y los perros* son así, contenidas e intensamente visibles, construidas sobre la sugestiva precisión de los diálogos y el buen ojo para el detalle, un poco a la manera de *La condición humana*, de Malraux). Gamboa ha pagado cara su fidelidad al honor militar, o a su idea del honor militar: ha llevado la investigación por la muerte de Ricardo Arana más lejos de lo que hubieran querido sus superiores y, como sanción por sus varias osadías, por haber desafiado la jerarquía y por haber violado la regla principal de la vida militar —el egoísmo, el cinismo, el perro come perro—, ha sido trasladado del colegio Leoncio Prado de Lima a una guarnición en la puna, alejada del mundo civilizado (sic). Cuando se abre la escena, Gamboa ha entrado a despedirse de su capitán: ya ha pasado a ver al coronel, al comandante y al mayor, los superiores que determinaron su suerte (o arruinaron su carrera), y en ello hay como un susurro de la humillación que sufre Gamboa, obligado a mostrar respeto y hasta un confuso afecto a quienes lo han dañado. De ahí en adelante, no hay detalle de la escena que no sugiera algo. Un cadete está fuera de clase: Gamboa se preocupa, pregunta por qué, a pesar de que la vida de colegio y su rol disciplinario han concluido hace rato. “Es casi un vicio”, dice. Y entonces Gamboa le pide al capitán que le dé permiso de salir a un cadete. “Necesito hablar con él a solas, en la calle”, dice. “Es un asunto personal”. “Ya veo —dice el capitán—. ¿Va usted a pegarle?”.

Todo está ahí: la violencia de la novela entera, el poder que tienen unos sobre otros y la manera fácil y banal en que lo ejercen. “No sé”, dice Gamboa. “A lo mejor”. El cadete en cuestión es el Jaguar; y no, Gamboa no le pega. Pero antes de salir a su encuentro, Gamboa recibe de un teniente de servicios un telegrama que le acaba de llegar. “Lo abrió y lo leyó rápidamente”, nos cuenta el narrador. “Luego lo guardó en el bolsillo”. El narrador, fiel a una costumbre que ha adquirido en el

curso de la novela, nos hurta el contenido del telegrama, que no provoca una reacción demasiado notoria: Gamboa se sienta en una banca y se queda inmóvil, con la mirada perdida. “¿Malas noticias?”, le preguntan. “No”, contesta él. “Cosas de familia”. Y luego sale a ver al Jaguar.

Caminan por la avenida Costanera, “por la tierra aplanada, al borde del abismo”, y se detienen sólo cuando han perdido de vista el colegio. Ese abismo no es una metáfora fácil, sino esa cualidad que tienen los escenarios para conspirar en la creación de un sentido cuando la novela es observada cuidadosamente; la distancia que toman Gamboa y el Jaguar, en cambio, es uno de esos rasgos psicológicos que los primeros críticos de la novela no supieron ver. Allí, en la ciudad, lejos del mundo de los perros, hay otra vida: sí, es la realidad de la cual el Leoncio Prado es un modelo a escala, pero también se vive con menos intensidad, o en ella se permiten cosas que adentro son prohibidas. Y allí el Jaguar le entrega al teniente Gamboa el segundo papel de la escena. “¿Por qué ha escrito esto?”, pregunta Gamboa. Los lectores no sabemos (aunque intuimos) qué es “esto”. El Jaguar nos regala entonces su ética personal, su particular *mode d’emploi*: “Yo no le tengo miedo a nadie, mi teniente, sépalo usted”, dice. “Se morían de miedo de que los bautizaran, temblaban como mujeres y yo les enseñé a ser hombres”. Y luego viene la confesión: él mató a Ricardo Arana. Desprecia a sus compañeros de clase, que lo creen un soplón; la ingratitud lo enferma; no le importa aparecer ante ellos como un asesino; a Alberto, que lo había delatado, lo respeta porque, aunque soplón, lo que hizo lo hizo por vengar a un amigo. “No me interesan sus ideas sobre la lealtad y la venganza”, le dice Gamboa. Y sin embargo el Jaguar sigue exponiéndolas, y de repente las tablas se han cambiado: es él el poderoso, el que tiene autoridad sobre la vida y la muerte de otro ser humano: él ha decidido que Arana era un individuo dañino y que tenía que eliminarlo, liberar a los demás (sus hijos, como si dijéramos) de su influencia. Son palabras de una crueldad inusitada, más crueles aún por la facilidad con que son pronunciadas.

El Jaguar cree que lo mejor será que vaya a la cárcel, tal como siempre se lo advirtió su madre (que no sabía, sin embargo, de las acusaciones de determinismo que pesarían sobre *La ciudad y los perros*), pero Gamboa no está dispuesto ni siquiera a llevarlo donde el coronel. “El caso Arana está liquidado”, le dice. Le pregunta entonces: “¿Sabe usted lo que son los objetivos inútiles?” Y luego: “Ni en la guerra debe haber muertos inútiles. Usted me entiende, vaya al colegio y trate en el futuro de que la muerte del cadete Arana sirva para algo”. El párrafo

cae con la carga de la resignación más intensa: en él está la decepción de Gamboa, la vida que deja atrás y lo que esa vida le ha hecho. No es por nada que la siguiente línea sea el momento en que Gamboa rasga el papel que le habían dado y lo arroja al suelo. Cuando se ha ido, en lo que es uno de los grandes momentos de esta novela, el Jaguar se agacha, recoge los pedazos y descubre el contenido del telegrama, una epifanía joyceana en toda regla, un boquete minúsculo por el cual entra una bocanada de luz a la ficción, una súbita transformación del personaje de Gamboa que modifica de paso todo lo que hemos leído hasta ahora, insertando en la rígida dualidad de la ciudad y el colegio un tercer elemento perturbador: la vida privada. La inusitada, imprevista, casi inefable vida privada. Y todo eso en trece palabras:

Hace dos horas nació niña. Rosa está muy bien. Felicidades.
Va carta. Andrés.

Un indio colgado de un árbol: *La casa verde*²

Novela de violencias diversas, catálogo de la crueldad humana, *La casa verde* contiene más de una escena desgarradora; y, cosa curiosa tratándose de una novela hecha sobre todo de diálogos, esas escenas tienen un misterioso poderío sobre la mente del lector, o por lo menos del lector que soy yo: la historia de Anselmo y la ciega y las conversaciones en el río de Fushía y Aquilino se me han aparecido más de una vez, y no siempre durante el sueño. Pero la que mejor recuerdo —la que mejor veo cuando cierro los ojos— ocurre sólo durante un breve momento del final de un libro: el gobernador Julio Reátegui acaba de salir del despacho de la madre superiora en Santa María de Nieva, donde ha estado discutiendo con ella el destino de una de las niñas indígenas que ha traído a la Misión para civilizarlas (y donde ha estado escuchando los horribles gritos que llegan desde la plaza, una voz que grita de dolor y la otra que grita de ira y que vocifera y que insulta). Reátegui cruza el patio de la Misión y se encuentra al aire libre y empieza a caminar hacia la Gobernación. Y entonces escribe Vargas Llosa:

Al llegar a la plaza mira a Jum: las manos atadas sobre la cabeza, cuelga como una plomada de las capironas y entre sus pies suspendidos en el vacío y las cabezas de los mirones hay

² Páginas 379 a 383 de la primera edición (Seix Barral, 1966).

un metro de luz. Benzas, Águila, Escabino ya no están allí, sólo el cabo Roberto Delgado, unos soldados, y aguarunas viejos y jóvenes reunidos en grupo compacto. El cabo ya no vocifera, Jum está callado también. Julio Reátegui observa el embarcadero: las lanchas se balancean vacías, ya terminaron de descargar. El sol es crudo, vertical, de un amarillo casi blanco. Reátegui da unos pasos hacia la Gobernación, pero al pasar ante las capironas se detiene y vuelve a mirar. Sus dos manos prolongan la visera del casco y aun así los rayos agresivos hincan sus ojos. Sólo se divisa su boca, ¿está desmayado?, que parece abierta, ¿lo ve a él?, ¿va a gritar peruanos otra vez?, ¿va a insultar de nuevo al cabo? No, no grita nada, a lo mejor tampoco tiene la boca abierta. La posición en que se halla ha sumido su estómago y alargado su cuerpo, se diría un hombre delgado y alto, no el pagano fortachón y ventruado que es. Algo extraño transpira de él, así como está, quieto y aéreo, convertido por el sol en una esbelta forma incandescente.

En *Historia secreta de una novela*, el maravilloso ensayo sobre *La casa verde* que la editorial Tusquets publicó (con tinta verde) en 1971, Vargas Llosa cuenta los orígenes de ese libro formidable en términos que no dejan mucho espacio a la ambigüedad: “Escribir una novela es una ceremonia parecida a *strip-tease*”, dice. “Como la muchacha que, bajo impúdicos reflectores, se libera de sus ropas y muestra, uno a uno, sus encantos secretos, el novelista desnuda también su intimidad en público a través de sus novelas”. La intimidad, en *Historia secreta de una novela*, está hecha de memorias: las memorias que con el tiempo se convirtieron en *La casa verde*. Así sabemos los lectores de la versión original de esa casa, un prostíbulo del desierto piurano que ejercía una atracción sobre el niño Vargas Llosa; así sabemos de las visitas de Vargas Llosa a la selva peruana y de los encuentros reales que condujeron a los personajes ficticios; y por este último camino llegamos a saber de Jum, el alcalde aguaruna del pueblito de Urakusa, y del enfrentamiento con el gobernador Reátegui que termina con la tortura del indio. Confrontemos la versión que da el ensayo con la de la ficción. Jum es capturado por las autoridades junto con otros seis de su tribu. “Al día, siguiente”, escribe Vargas Llosa,

Jum fue transportado, solo, a Santa María de Nieva. Lo colgaron de un árbol en la plaza, desnudo, y fue azotado hasta que perdió el conocimiento. Le quemaron las axilas con huevos calientes (nunca he podido entender cómo lo hicieron). A

la tortura siguió la humillación: fue rapado. Presidieron el escarmiento el Teniente-gobernador de Santa María de Nieva, Julio Reátegui; el Juez de Paz, Arévalo Benzas; el alcalde, Manuel Águila; un teniente del Batallón de Ingenieros número 5, Ernesto Bohórquez Rojas, la maestra del lugar, Alicia de Reátegui, y un misionero jesuita. Luego de tres días de torturas Jum fue puesto en libertad y regresó a Urakusa.

De lo último no nos habla la novela, que yo recuerde: la historia de Jum acaba en *La casa verde* con su figura colgada en la plaza, “esa forma incandescente”. Pero el lector se ha percatado sin duda de la verdadera singularidad, o más bien, de la singular correspondencia que hay entre el episodio real y el episodio de la ficción. Yo leí *La casa verde* en mayo de 1996 (en Bogotá) y leí *Historia secreta de una novela* un mes después (ya en París). Y recuerdo muy bien haberme tenido que parar del banco del Jardín de las Plantas donde leía el ensayo al darme cuenta de que sí, de que mi memoria no me engañaba, de que Vargas Llosa había conservado en la novela los nombres de las personas reales (digamos históricas) que protagonizaron o perpetraron ese episodio real (digamos histórico). ¿Estaba permitido esto?, me pregunté en la inocencia de mis 23 años. Preguntas más interesantes: ¿habían leído la novela Reátegui, Benzas, Delgado? ¿La estarían quemando en este momento en algún rincón oculto de la selva peruana, tal como los militares habían quemado *La ciudad y los perros*? La novela no sólo recogía la tortura de Jum, sino que en el tejido de la ficción habían quedado para siempre inmortalizados los torturadores, y ahí siguen, a la vista de todos, denunciados para toda la eternidad, repitiendo sus acciones innobles hasta el final de los tiempos.

Hamlet le advertía al pobre Polonio que tratara bien a los actores, pues ellos son “la crónica de nuestro tiempo: más te valdrá tener un mal epitafio después de muerto que una mala reputación entre ellos mientras vivas”.

Será a los novelistas que se refería.

Unos dedos en la espalda: *La guerra del fin del mundo*³

Vargas Llosa ha dicho que, sin embargo de los elaborados planes que suele dedicar a sus novelas, de sus fichas y sus trayectorias cuida-

³ Páginas 450 a 457 (Biblioteca Ayacucho, 1991).

dosamente trazadas y sus libretas de notas, llega un momento en que los personajes cobran vida propia y él, (no tan) sorprendido, no tiene más remedio que ponerse a seguirlos. Nabokov se burlaba de los novelistas para quienes los personajes se independizan y acaban haciendo lo que quieren: “Mis personajes son esclavos de galeras”, decía. Pero en el universo del realismo —y ya lo hemos visto: no hay que olvidar que Vargas Llosa es, entre mucha otras cosas a veces contradictorias, un escritor realista— todo novelista sabe que eso es perfectamente posible: un personaje se niega a seguir siendo lo que el autor quería y comienza a ser otra cosa. Así el teniente Gamboa en *La ciudad y los perros*, según ha dicho o más bien confesado el propio Vargas Llosa. Y así el Barón de Cañabrava, protagonista de una escena extraordinaria en esta novela hecha de escenas extraordinarias, este inmenso aparato narrativo que comparte estantería con los grandes momentos de la novela decimonónica sin desmerecer en lo más mínimo: *La guerra de fin del mundo*. En un diálogo con Ricardo Setti, Vargas Llosa dice:

El caso del Barón de Cañabrava fue muy interesante para mí en *La guerra del fin del mundo*, porque era un personaje que había nacido un poco de una representación esquemática: él debía representar las fuerzas más retrógradas de la sociedad. Era un personaje cargado de negatividad. Sin embargo, yo creo que, al final, se descubre que es uno de los personajes más positivos de la novela, por lo menos en el sentido de que él cambia con la historia. Es decir, la historia, para él, es motivo de una profunda revisión interior, de todo su concepto de la sociedad, del mundo, de su propia manera de ser. Se produce una revisión extraordinaria. Es uno de los personajes que entienden, además, que allí [en Canudos] ha ocurrido algo muy importante, que pone en tela de juicio su propio mundo.

Es una disección acertada, por supuesto, pero demasiado fría para lo que termina con uno de los momentos más intensos, más conmovedores y a la vez inquietantes, más perturbadores y a la vez tiernos, que se hayan visto en la literatura latinoamericana. El Barón de Cañabrava entiende, sí: pero en ese verbo pacífico se oculta una profunda y dramática sacudida de todo su espacio vital, algo que va mucho más allá de la comprensión intelectual de un fenómeno histórico. Su legendaria hacienda de Calumbí ha sido quemada y arrasada por los rebeldes

yagunzos; y esa desgracia —que no es simplemente económica— ha tenido consecuencias imprevisibles para el Barón: su esposa Estela, a quien ama con el amor desmedido y grandioso de los grandes personajes románticos, ha enloquecido (a la manera de los grandes personajes románticos). El Barón, dolido y apabullado por las circunstancias —diríamos: por la historia—, se retira de la vida pública, se niega a recibir visitas y, sobre todo, se niega a recordar. Aquí, como en tantas otras novelas de Vargas Llosa —*Conversación en La Catedral*, por ejemplo, o *Historia de Mayta*—, la memoria es incómoda: la memoria es el enemigo.

Pero entonces llega una visita que no estaba prevista: el periodista miope, dado por muerto mucho tiempo atrás, llega a la residencia del Barón con el propósito aparente de pedirle trabajo, y comienza para éste uno de los días más extraños y determinantes de su vida. El Barón no quiere recordar, pero el periodista recuerda por él; el Barón quiere escapar de la historia, del Ángel de la Historia, pero acepta escuchar la versión de los hechos de Canudos que le da el periodista, y el Ángel de la Historia se las arregla entonces para darle alcance. “Se están olvidando de Canudos”, dice el periodista miope, genuinamente preocupado. El Barón responde: “Olvidémosla, es lo mejor. Es un episodio desgraciado, turbio, confuso. No sirve. La historia debe ser instructiva, ejemplar. En esa guerra nadie se cubrió de gloria. Ya nadie entiende lo que pasó”. Y entonces el periodista hace esta promesa solemne: “No permitiré que se olviden”. El Barón le pregunta cómo piensa evitar el olvido. “De la única manera que se conservan las cosas —dice el periodista—. Escribiéndolas”.

Y durante largas horas se dedica a contarle al Barón lo que vio y lo que no vio, lo que descubrió leyendo periódicos en la Academia Histórica, lo que descubrió leyendo sus propios reportajes sobre los hechos de Canudos. Su relato —inverosímil, exagerado pero cierto, doloroso pero inescapable— hace una profunda mella en la conciencia del Barón. El espectáculo, para nosotros, es maravilloso: el Barón cambia a medida que habla y, sobre todo, que escucha. Y esa transformación tiene su consecuencia (su imprevisible consecuencia) al final de la larga conversación, cuando ya el periodista se ha ido y el Barón se queda solo: solo con su memoria, solo con las evocaciones del periodista miope, solo con su relato de amor y de muerte, solo con el pasado tormentoso de su país entero, solo con la historia, “tratando de alejar ese hervidero de confusas y violentas imágenes”. Decidir su destino no parece costarle

demasiado esfuerzo: “Había cortado con el mundo y no restablecería las amarras”. ¿Pero por qué, entonces, esa sensación incómoda que se le ha instalado en las tripas? “Qué lo desasosegaba así?”, se pregunta. “¿Qué le producía esa impaciencia, ese cosquilleo en el cuerpo, como si estuviera olvidando algo urgentísimo, como si en estos segundos fuera a ocurrir algo irrevocable y decisivo en su vida?” Tras unas imágenes de muerte y descomposición, en la mente del Barón de Cañabrava aterrizan unas palabras ajenas sobre el amor y el placer: “Lo más grande que hay en el mundo, Barón, lo único a través de lo cual puede encontrar el hombre cierta felicidad”. Y es como si algo se adueñara de él.

Sube las escaleras y en segundos está entrando a la recámara de Sebastiana, la criada que ha dedicado su vida a cuidar de Estela. Se da cuenta de que durante demasiado tiempo ha renunciado al placer; se da cuenta de que su sexo empieza a despertar ante esa mujer que no es la suya. Sebastiana se resiste, trata de gritar y el Barón le tapa la boca con la mano. “La señora, la señora”, logra susurrar ella bajo el peso del Barón. La escena es alucinada, en parte porque lo que ocurre es violento, una violación en toda regla, y sin embargo está bañado por una extraña cualidad que nos impide sentir la violencia como debe de sentirla Sebastiana. El Barón vence a la fuerza la resistencia de la mucama, que en ese momento es una más de sus propiedades y, al mismo tiempo y contradictoriamente, el objeto de un impulso vital no carente de nobleza. La besa en los senos, le quita el camisón y besa su vientre. Y entonces:

Con las manos, con la barbilla presionó con todas sus fuerzas, sintiendo que ella sollozaba, hasta hacerle separar los muslos lo suficiente como para poder llegar hasta su sexo con la boca. Cuando lo estaba besando, succionando suavemente, hundiéndole la lengua y sorbiendo sus jugos, sumido en una ebriedad que, por fin, lo liberaba de todo lo que lo entristecía y amargaba, de esas imágenes que le roían la vida, sintió la presión suave de unos dedos en la espalda. Apartó la cabeza y miró, sabiendo lo que iba a ver: ahí estaba Estela, de pie, mirándolo.

La brutal imagen cobra una brutalidad renovada por la conciencia de que Estela mira sin ver, de que no sabemos qué sucede en su enloquecida percepción del mundo. Pero me interesan sobre todo esas palabras sobre la libertad recuperada allí, en ese momento de sexo ilícito pero como perdonado o condonado por la mirada vacía de una

mujer loca: allí, el Barón logra escapar por un instante del monstruo de la historia reciente. Con la cara metida entre las piernas de una mujer, con la mano de su esposa tocándole la cabeza, el Barón experimenta una rara reconciliación consigo mismo y con el mundo que le ha arruinado la vida. De la oscuridad del sexo de Sebastiana, la escena pasa a la luz del amanecer bahiano: y en esa mirada que el Barón echa por la ventana, en ese ataque de nostalgia que le trae a la memoria a sus compañeros políticos, hay una tensión insoportable, la tensión de dos mundos, de los dos hombres: uno echado a perder por la vida pública, otro pugnando por vivir su vida privada. Entonces el Barón se fija en el puerto pesquero donde los pescadores no están trabajando, sino rezando y bailando. Ahí, en esa singular imagen vista desde la lejanía y a través de los prismáticos de su mujer loca, el Barón ve todo lo que hasta ahora no había visto: el cambio profundo que se ha operado en su sociedad, su tierra, su mundo.

En Vargas Llosa el sexo (más o menos libre, más o menos violento, más o menos consentido) es muchas veces agente de cambios feroces: basta pensar en el Anselmo de *La casa verde*, en el padre de Zavalita en *Conversación en La Catedral*, en la Urania de *La fiesta del Chivo*. Pero en estas páginas de *La guerra del fin del mundo* confluyen como no lo hacen en ninguna otra parte de su obra: en una habitación de Salvador se chocan la vida más íntima y la historia más pública. Y, como siempre, del choque no quedan más que ruinas.

Un rebelde vendiendo helados: *Historia de Mayta*⁴

Ah, la pobre *Historia de Mayta*. Se habla de Vargas Llosa como de un clásico vivo, se hacen inventarios de sus enormes ficciones —que definieron una época, que moldearon una idea de Latinoamérica, de lo que es ser un novelista, de lo que es ser un novelista de Latinoamérica—, se menciona indefectiblemente esa suerte de trilogía involuntaria que va del Leoncio Prado a *La Catedral* pasando por la selva y el desierto, se acude luego a la novela brasileña y a la novela dominicana y, según el hablante, se mencionarán las dos maravillas del humor que fueron la novela de las putas amazónicas y aquella otra de la tía y la radio. Pero *Historia de Mayta*, por alguna razón, se ha convertido

⁴ Páginas 309 a 356 de la primera edición (Seix Barral, 1984).

(bien, seamos sinceros: lo fue desde el principio) en el patito feo de la biblioteca de Vargas Llosa. Y sin embargo yo tengo para mí que se trata de una de las novelas más logradas de esa biblioteca y un miembro con derecho en cualquier hipotética lista de clásicos latinoamericanos.

Magistral en su arquitectura, poderosa en su argumento, implacable en su voluntad aguafiestas y osada en su borroneo de las fronteras entre ficción y realidad, *Historia de Mayta* hizo hace veintisiete años lo que hasta hace meses se saludaba como el último grito de la vanguardia literaria. Cuando Javier Cercas escribió la maravillosa *Soldados de Salamina* y cobró notoriedad inesperada por el uso de un narrador llamado Javier Cercas, que vive la vida de Javier Cercas, investiga en la vida de un hombre que le es ajeno y al hacerlo investiga en la vida política y moral de su país, España, los críticos o los lectores hubieran podido recordar *Historia de Mayta*, esta novela en que un narrador que para todos los efectos es Mario Vargas Llosa vive la vida de Mario Vargas Llosa e investiga en la vida de un hombre que le es ajeno y al hacerlo investiga en la vida política y moral de su país, Perú. Pero no lo hicieron: no recordaron a Mayta. Por razones políticas, o politizados en sus raciocinios, los lectores —sobre todo los latinoamericanos— de *Historia de Mayta* llevaban ya varios años relegando el libro al olvido o imponiéndole un destierro de la República vargasllosiana, y era lógico entonces que nadie le atribuyera a Vargas Llosa el ascendiente sobre varios de los más interesantes proyectos literarios que se hacen hoy en lengua española. Es igual: *Historia de Mayta* sobresale hoy en día como una de las reflexiones más penetrantes e intensas y despiadadas que se hayan escrito sobre la relación entre la ficción y los hechos, sobre la falibilidad de la memoria privada, sobre los engaños de la memoria pública y, a fin de cuentas, sobre las incertidumbres de ese gran monstruo incierto que llamamos historia. Y todo eso está en la última escena del libro, una maravilla sin par en la literatura latinoamericana.

Ustedes recuerdan que *Historia de Mayta* está construida alrededor de las pesquisas de un escritor peruano: sus visitas a los testigos de un momento del pasado —un conato de revolución socialista en la población de Jauja— y, a través de lo que esos testigos cuentan, la reconstrucción de ese momento. En el último capítulo, Vargas Llosa (el hombre que hace las veces de Vargas Llosa) llega al clímax de la investigación: encuentra a Alejandro Mayta, el protagonista del incidente de marras, y le pide una entrevista. “¿Me asusta la idea de enfrentarme por

fin con el personaje sobre el que he estado investigando, interrogando a la gente, fantaseando y escribiendo hace un año?”, se pregunta antes de verlo. Durante ese tiempo se ha obsesionado con Mayta (su obsesión prefigura para mí la de Nathan Zuckerman en *American Pastoral*, una de las obras maestras de Philip Roth), pero se ha topado con el muro del pasado: “Es sumamente difícil reconstruir su historia”, dice, porque “no hay casi documentación sobre los hechos en los que fue acusado de intervenir, ni testigos que quieran abrir la boca”. La iluminación de un espacio oscuro del pasado es una de las tareas más nobles de ese aparato que llamamos novela: eso es lo que hace *Historia de Mayta*. Aunque lo haga a través de la imaginación, de la ficción y por lo tanto de la fabricación y de la mentira. Cuando Vargas Llosa o “Vargas Llosa” encuentra por fin a Mayta, le explica que ha estado escribiendo una novela sobre él. Pero le aclara:

En una novela siempre hay más mentiras que verdades, una novela no es nunca una historia fiel. Esa investigación, esas entrevistas, no eran para contar lo que pasó realmente en Jauja, sino, más bien, para mentir sabiendo sobre qué mentía.

“Mentir con conocimiento de causa”, ha dicho Vargas Llosa en otras partes. Así es: *Historia de Mayta*, como tantas otras grandes novelas, es metaliteraria aun a pesar de sí misma, un artefacto que trae consigo —disimulado, camuflado— su propio manual de instrucciones. “Caramba”, dice Mayta. “Esto sí que es lo último que se me hubiera ocurrido. ¿Una novela?” Vargas Llosa se apresura a vindicar de nuevo los privilegios de la ficción, en parte como *caveat emptor*, en parte para tranquilizar a Mayta: llega incluso a asegurarle que su nombre ha cambiado en la ficción. Mayta, sin embargo, se ve molesto; pero lo que lo molesta no es la aterradora perspectiva de verse metido en las páginas de un libro ajeno, sino que el autor de ese libro parece saber más de su vida que él mismo. “Me molesta porque me doy cuenta que usted está mejor informado que yo”, dice. “Sí, no es broma. Se me han olvidado muchas cosas y otras las tengo confusas. Quisiera echarle una mano y contarle. Pero el problema es que ya no sé muy bien todo lo que pasó, ni cómo pasó. Hace mucho de todo eso, dese cuenta”.

Una de las grandes revelaciones de la conversación es ésta: el incidente que ha obsesionado a Vargas Llosa, que le ha quitado el sueño durante un año, que lo ha obligado a recrearlo en la soledad de su

estudio y mediante las herramientas de la ficción, para Mayta es apenas uno entre muchos, y desde luego no el más importante. “No sabe usted qué raro me resulta hablar de política, recordar hechos políticos”, dice Mayta. “Es como un fantasma que volviera, desde el fondo del tiempo, a mostrarme cosas olvidadas”. La tensión entre el olvido y la memoria baña la escena, pero en estas líneas sale a flote y nos salta a la cara: Mayta, que en las páginas de la novela ha sido un revolucionario idealista y entusiasta, en este último capítulo, reducido por la vida a empleado de una heladería, ni siquiera conserva un recuerdo claro de las acciones que definieron su vida (que para Vargas Llosa definieron su vida). Es un hombre sin identidad. En “Una épica de la transgresión”, su extraordinario ensayo sobre la obra entera de Vargas Llosa, Alonso Cueto escribe:

Pero la rebelión es una relación, es decir una forma de la dependencia. Si el destino del hijo es el de rebelarse contra el padre, debe organizar su vida en función de esa rebeldía. Cercado por la realidad del padre, ningún hijo puede ignorarla y por lo tanto liberarse de su impugnación. La rebeldía es una identidad que los reduce y abarca. Los rebeldes dependen enteramente de su lucha y una vez desaparecido el motivo de ésta, deben renunciar a su ser. Están sostenidos por el padre contra el que se rebelan. Para que ellos sigan existiendo, su rebeldía está condenada a ser permanente.

Muertos los padres, los rebeldes han perdido su identidad. La mayor parte de los conspiradores dominicanos son asesinados. Zavalita escribe editoriales en un periodichuco de la Avenida Tacna; Mayta tiene un puesto de vendedor de helados. El paradójico drama del rebelde es que no tiene una identidad fuera de su lucha con el poderoso. Depende del poderoso para negarlo y para afirmarse. Su destino no es vencerlo sino hundirse con él.

Así Alejandro Mayta, hundido en el marasmo del olvido, humillado por las murallas infranqueables de su propia condición. Su fracaso, por supuesto, es el del Perú, el de la historia peruana: la gran Historia del país se topa con la pequeña historia del individuo.

Al final de la novela, el narrador Vargas Llosa mira a Mayta y piensa: “También tú, como tantos otros, sólo piensas ahora en escapar antes que nos hundamos del todo”.

Pero no escapará. Nadie escapa en la obra de Vargas Llosa.

“El pasado no está muerto, ni siquiera ha pasado”, dice Faulkner en *Réquiem por una monja*.

En *Historia de Mayta*, eso es más cierto que nunca.

A manera de coda

Hay otras escenas que guardo en mi memoria, que vuelven a mí mientras escribo o mientras leo (no necesariamente a Vargas Llosa) y sobre todo mientras no hago ni lo uno ni lo otro, mientras compro el pan o espero en la fila del banco o llego en bus a algún sitio de Barcelona o miro la oscuridad previa al sueño. Primer ejemplo: la escena del mitin reventado en *Conversación en La Catedral*, ese prodigio de orquestación y detalle donde los lectores vemos a Ludovico y a Ambrosio hablando en un hospital (“Es una historia que no hay por donde contarla, porque todo son mentiras”, dice Ludovico como si fuera el coro de la obra entera de Vargas Llosa), sentimos las granadas que estallan en el teatro, oímos las vivas a Odría y olemos el aire que se remueve con la violencia, con los palazos y las patadas y los empujones y los gritos de miedo, y compartimos también el soroche de Trifulcio, tan real como el cinismo de don Fermín y la preocupación de Cayo Bermúdez. Segundo ejemplo: la escena de las duchas en *Los cachorros*, con ese sonsonete casi caricaturesco que da un tinte raro a la desgracia de un alumno a punto de ser castrado por el mordisco de un perro —“A veces ellos se duchaban también, guau, pero ese día, guau guau, cuando Judas se apareció en la puerta de los camarines, guau guau guau, sólo Lalo y Cuéllar se estaban bañando”—, y luego, claro, viene el ataque, “los ladridos de Judas, el llanto de Cuéllar, los gritos”. Tercer ejemplo: la escena en la Clínica Internacional, donde Pedro Livio —alias el Negro— yace desangrándose en una camilla tras haber participado en el atentado a Trujillo y haber recibido un balazo en el vientre, y mira el mundo y oye a quienes lo rodean a través de la bruma y del dolor, ese mundo alucinado en el cual aparece su esposa embarazada (“Está muerto, Olga, muerto”, le dice, refiriéndose al odiado dictador) y aparecen también los médicos que le tratan de salvar la vida, que lo mueven sin que él sienta nada. Y luego, finalmente, aparece el coronel Johnny Abbes García y empieza a hacer preguntas sobre la conspiración y a usar diversos medios para conseguir las respuestas: “La mano del coronel se elevó, cogió el ciga-

rillo encendido de su boca y, sin cambiar de expresión, lo aplastó contra su cara, cerca de su ojo izquierdo. Pedro Livio no gritó, no gimió. Cerró los párpados. El ardor era vivo; olía a carne chamuscada”.

Yo recuerdo ese olor. Yo estaba allí. Yo recuerdo los gritos de Cuéllar y el ambiente tenso del teatro Metropolitano. Y recuerdo que comencé este ensayo hablando del Vargas Llosa realista, o del realismo como poética de sus novelas. Y ahora recuerdo también algo que el escritor colombiano Ricardo Cano Gaviria le dijo a Vargas Llosa: “Si todo es realidad, si la irrealidad, como decías, también forma parte de la realidad, eso quiere decir, ni más ni menos, que todos los escritores son realistas”. Vargas Llosa responde:

Creo que la única división que se puede establecer a este respecto es que hay literatura que tiene vida, y literatura que carece de vida... La primera es “realista”, la segunda “irreal”. Puesto que la realidad a la que se refiere la novela es una realidad puramente humana, no una realidad natural ni una realidad divina, si una novela carece de vida, si no representa nada dentro de los valores humanos, su autor sí puede ser llamado “irreal”. No es “irreal” Borges, cuentista, pero Corín Tellado sí es “irreal”.

Y entonces otros recuerdos me asaltan: un almacén del sur donde unos borrachos tiran migas de pan a un convaleciente; un sótano de Buenos Aires donde una esfera guarda o refleja o contiene todo lo que hay en el mundo; una habitación de hotel donde alguien ha dejado, en una máquina de escribir, una página con ocho palabras misteriosas: *La primera letra del nombre ha sido articulada*.

Seguro que Vargas Llosa recuerda esas cosas también.

REFERENCIAS

- Cueto, Alfonso. “Una épica de la transgresión”. En *Mario Vargas Llosa: La libertad y la vida*. Lima: Planeta Perú, 2008.
- Setti, Ricardo. *Sobre la vida y la política: Diálogo con Vargas Llosa*. México: Kosmos Editorial, 1990.
- Vargas Llosa, Mario. *La ciudad y los perros* [1963] Alfaguara, 1997.
- . *La casa verde*. Seix Barral, 1966.
- . *La guerra del fin del mundo* [1981]. Biblioteca Ayacucho, 1991.
- . *Historia de Mayta*. Seix Barral, 1984.

LAS MENTIRAS DE LA VERDAD Y EL PERIODISMO COMO AUTODESTRUCCIÓN

Alberto Fuguet

Una de las “piedras de toque” de la obra de Mario Vargas Llosa es su tesis de “la verdad de las mentiras”, aunque al parecer —sostiene en este artículo el escritor y cineasta (y fan del autor peruano) Alberto Fuguet—, Vargas Llosa no ha mentido tanto. O si lo ha hecho, ha sido de una manera adelantada, muy contemporánea, sobre todo en novelas como *Conversación en La Catedral* y *La tía Julia y el escribidor* que fusionan mucha creación (mentiras) con verdades puras y duras, además de ser libros extremadamente pop e híbridos. Fuguet también escudriña en el que, para él, es quizás su mejor libro (*El pez en el agua*), una novela de no-ficción o un libro de memorias donde Vargas Llosa revela mucho acerca de la creación de sus primeros libros y una suerte de “pánico” y “obsesión” por la figura del periodista y el escritor-en-ciernes que se pierde ahogado en el alcohol, la bohemia, las prensas y la misma ciudad de Lima.

ALBERTO FUGUET (Santiago, Chile, 1964). Escritor y cineasta. Licenciado en Comunicación Social de la Universidad de Chile. Profesor de la Universidad Diego Portales. Autor de las novelas *Mala onda* (Planeta, 1991), *Tinta roja* (Alfaguara, 1996) y *Missing: Una investigación* (Alfaguara, 2009). Entre sus filmes figuran “Se arrienda”, “Velódromo” y “Música campesina” (2011). El 2010 obtuvo la Beca Guggenheim. Es colaborador estable de revista *Qué Pasa*. Fuguet@cinemata.com.

Antes de partir, a modo de introducción de alguien que, sobre todo desde octubre del 2010, no necesita mucha presentación: Vargas Llosa, digan lo que digan, analicen lo que analicen, cotillen lo que cotillen, les duela lo que les duela, es *Vargas Llosa*. Lo que no es poco. No hay otro y, para alivio y maldición de sus menores, no habrá otro. Es una marca, sí, pero es más que eso: es un universo, un mundo, una moral, un continente. Pocos en español le han llegado cerca y aun así tienen calles, salones VIP, rotondas y monumentos. Vargas Llosa no sólo ha publicado una decena de novelas formidables, ha creado a partir de un mundo real (casi siempre su *own private* Perú limeño) un mundo propio que es inimitable y, lo que es quizás más importante, es inconfundible. Le devolvió la dignidad y la magia al realismo. El *deicida*, al final, quizás sea él y no tuvo que recurrir al realismo mágico para separarse de sus pares y de la tradición “telúrica” que lo traumaba cuando estaba partiendo y no tenía claro a qué tradición adscribirse.

Vargas Llosa, además, es uno de los peruanos más famosos del mundo y uno de los intelectuales latinoamericanos más respetados/vilipendiados del continente. Sus ensayos e incluso opiniones a la prensa son su “lado B”. A veces parecen su lado “A”. Casi quemó su carrera literaria al postular a la presidencia de su país. Es tal su incontinencia por opinar y criticar y poner en su lugar todo lo relacionado con el poder y las ideas en las cuales cree (y que sin dudas están dentro de su obra: pocas obras han sido tan antitotalitarias y pro-liberales) que, aún hoy, en que está relativamente “reivindicado” ante una “masa crítica cultural”, sigue “manejaando mal” su carrera pública al arriesgarse demasiado hasta convertirse más en un referente y una figura pública que en un escritor a secas. Y quizás la razón es simple: no es sólo un escritor, y es justamente esa dispersión (política, política, política, cine, teatro, periodismo, charlas) lo que lo convierte en lo que es.

A Vargas Llosa le gusta rockear, molestar, provocar. Sabe que muchos neoliberales que van a sus charlas no lo han leído o, a lo más, leyeron y no entendieron *La casa verde* en el colegio. Sabe que la gente que más lo admira no ha pasado de *Los jefes* o vio en DVD la adaptación de *Pantaleón y las visitadoras* con Angie Cepeda. Pero también sabe que tiene lectores cautivos y que, en el mundo intelectual, lo si-

guen con lupa, línea a línea. Sea lo que sea, pase lo que pase, Vargas Llosa es inmenso incluso cuando es menor (*¿El hablador?*). Ganó el Nobel, sí, pero como buen grande, ha abierto las puertas para los que lo sigan después. Las influencias de Vargas Llosa quizás recién se verán y se entenderán muchísimos años después. Los caminos que ha pavimentado han sido claves: desde apostar por sus mundos (aunque sean burgueses); el interés por la adolescencia en un continente literario donde todos son mayores; la noción del *zeitgeist* y la necesidad y la urgencia de “captar su tiempo”; y, algo no menor, el uso de lo pop asumiéndolo como parte de la cultura (alta y baja) que nos rodea.

Vargas Llosa es, entre otras muchas cosas, un hombre del siglo 20 y, de pronto, capaz que tenga algo del 21 también. Tanto que incluso autores contemporáneos suyos (y contemporáneos míos) pueden quedar del todo asombrados cuando captan que una cosa es lo que está en su obra y otra es lo que está o creen que está en sus declaraciones. Vargas Llosa quizás tiene la culpa de lo mal leído que ha sido por la gente que mejor capacidad tiene para leer un texto: los académicos. Yo una vez enseñé sobre Vargas Llosa, en la UCLA, en un curso de literatura latinoamericana del siglo 21, y sus libros eran claramente los predecesores. Entre tanto Bolaño y Diamela Eltit, a veces la academia se olvida que Vargas Llosa no sólo es una figura mediática-política-pop sino también un autor de primer orden. De existir McOndo, Vargas Llosa claramente ya es uno de los padres (abuelos) fundadores. ¿Hay novelas más post-modernas y contemporáneas que *La tía Julia y el escribidor* o *Pantaleón y las visitadoras*? Su interés por la cultura pop y, digamos, *trash*, es asombrosa y, quizás escondida dentro de novelas donde a veces la arquitectura terminaba robándose la película, sin duda nos habla de un artista que, por mucho que estaba obsesionado y quizás hasta fijado en Europa y su cultura, es y será americano en el mejor y peor de los sentidos (de *Los cachorros*, 1967: “Empezó a ponerse corbata y saco, a peinarse con montaña a lo Elvis Presley [...]”; “¿a que nos invitaba al Oh, Qué Bueno y hacíamos perro muerto?, a que no hermano, y ellos iban al Oh, Qué Bueno, nos atragantábamos de *hamburgers* y de *milk shakes* [...]”).

Vargas Llosa como su país y su continente es mestizo, híbrido, desordenado, incontrolable y vengativo. La misma persona, lúcida y civilizada que sorprende a todo el mundo por su familiaridad con la civilización occidental, se regocija en temas extremadamente locales y

dignos de una república bananera (colegios militares, radioteatros, prostíbulos y prostitutas, niños ricos privilegiados, guerrilleros en ciernes, prensa roja) y —quizás sin darse cuenta— los salpica de la cultura pop del pueblo.

2

En efecto: Vargas Llosa fue uno de los primeros en América Latina en fijarse en los supuestos subgéneros basura como el radioteatro, o en centrar un buen trozo de su obra en torno al periodismo, profesión que asocia con el camino a la perdición. Al menos, al *early, most-personal* VLI este pavor a quedarse en una redacción, a gastar su tinta en el papel que al día siguiente sirve para envolver pescados, es algo que aparece una y otra vez. El periodismo es un lupanar ágrafo donde, quizás, un escritor puede aprender algunos tics y trucos, pero es un sitio peligroso, pues termina carcomiendo toda posibilidad de concretar una obra. Los periodistas y escritores, o aquellos intelectuales, universitarios inquietos o escritores en ciernes que no son capaces de huir del periodismo y de la mediocridad del “mundillo cultural” local, terminan alcoholizados y, para peor, sin obra o sin resonancia fuera de su círculo. El periodismo se cuele y a veces domina mucha parte de su obra: está en *Historia de Mayta* y está, por cierto, en *El pez en el agua*, que no sólo son sus memorias sino una suerte de diario *in situ* que es “previo” o contemporáneo de sus libros más notorios. Esto convierte este libro en clave: es una suerte de “making of”, de diario creativo, que se escribió y publicó décadas después de que se publicaron esos libros cumbres. El periodismo cruza y sostiene *Conversación en La Catedral* y *La tía Julia y el escribidor*; y, en menor grado, parte del material con que armó *El hablador* y *Travesuras de la niña mala* tiene olor a tinta. El hombre que una vez destrozó por escrito una novela de Manuel Puig terminó escribiendo novelas extremadamente híbridas, pop, mediáticas, adelantadas a su tiempo, como *Pantaleón y las visitadoras* y ese perfecto pero maldito “reportaje periodístico” que es *Historia de Mayta*. Incluso en su segunda etapa, por desgracia menos personal y autobiográfica y, quizás por eso mismo, menos intensa, le ha dado un peso inusual a la novela histórica y ha novelado la crónica utilizando libros de otros autores y hechos históricos “auténticos” para intentar hacer la novela definitiva de temas en apariencia lejanos: *La guerra del fin del mundo*, *La fiesta del*

Chivo, *El Paraíso en la otra esquina* y *El sueño del celta* son todas novelas que perfectamente pueden ser tildadas como “novelas-*sampling*”, *remixes* de historias y libros y leyendas y datos y hechos históricos que, al pasar por el filtro de Vargas Llosa, terminan siendo la historia definitiva. Casement, Gauguin, Trujillo ahora son personajes de la obra de Vargas Llosa más que de sí mismos.

3

Para ser un hombre de otra generación, de más de 75 años, de esos que no ventilan sus miserias y anécdotas en charlas o conversaciones uno-a-uno (hace poco declaró que jamás ha ido o iría a terapia o al psiquiatra), impresiona —al menos me impresiona a mí— que el hombre que acuñó la idea de “la verdad de las mentiras” terminó usando como materia prima mucha verdad (una verdad casi impúdica y hasta quizás hiriente) que casi no transformó en mentira: *La ciudad y los perros*; *La tía Julia y el escribidor*, y, claro, *Conversación en La Catedral*. La tía Julia Urquidi terminó siendo la Tía Julia y no la Tía Irene o la Tía Chela. En el caso de *La tía Julia*, libro clave y mayor de su obra aunque no necesariamente el más aplaudido o analizado, Mario Vargas Llosa se colocó no sólo como narrador y personaje principal sino que, quebrando todas las leyes imperantes en nuestras letras pero también en “nuestro protocolo de las buenas maneras”, se bautizó “Marito” para terminar en “Varguitas” en vez de “Sotito” o “Sepulvedita”. *La tía Julia y el escribidor*, en ese sentido, es un libro radical, acaso asesino, por momentos tan demente en su parte realista como en sus recreaciones de los teleteatros entre *gore* y *kitsch*, definitivamente *pulp*, tanto que quizás aún no se entiende del todo. ¿Cómo habrá sido recibida? Pues como un escándalo hoy difícil de sopesar pero que terminó con un libro “aclaratorio” de la aludida (*Lo que Varguitas no dijo*) escrito como forma de poner las cosas en su lugar por la misma persona a quien el libro está dedicado: “A Julia Urquidi Illanes, a quien tanto debemos yo y esta novela”. Ahora que se sabe todo de la gente, no de la cual uno quiere saber, pero que provoca el deseo y el morbo en los demás “porque es verdad”, Vargas Llosa entendió que para su “liviana” novela de formación, donde la mitad del libro sería una ficción tan llevada al límite que su gracia era justamente que no fuera creíble, la parte concerniente a aquello inspira-

do en su propia biografía debía cargar los dados. Da lo mismo que nunca existió realmente Pedro Camacho, pero si colocaba que se casó con una tía mucho mayor que él, la novela dejaba de ser tan mentira como que todo —partiendo por los inventos— terminara pareciendo verdad. En un prólogo escrito más de veinte años después para la edición definitiva de *La tía Julia y el escribidor*, en la Colección Vargas Llosa de Alfaguara, MVLI explicó su experimento:

Comencé esta novela en Lima, a mediados de 1972 y la seguí escribiendo, con múltiples y a veces largas interrupciones, en Barcelona, República Dominicana, Nueva York, y de nuevo Lima, donde la terminé cuatro años después. Me la sugirió un autor de radioteatros que conocí de joven, al que sus melodramáticas historias devoraron el seso por un tiempo. Para que la novela no resultara demasiado artificial, intenté añadirle un collage autobiográfico: mi primera aventura matrimonial. Este empeño me sirvió para comprobar que el género novelesco no ha nacido para contar verdades, que éstas, al pasar a la ficción, se vuelven siempre mentiras (es decir, unas verdades dudosas e inverificables). Me costó trabajo dar una forma aceptable a aquellos episodios que, sin serlo, parecieran los guiones de Pedro Camacho, y volcar en ellos los estereotipos, excesos, cursilerías y truculencias característicos del género, tomando la distancia irónica indispensable pero sin que se volvieran caricatura. El melodrama ha sido una de mis debilidades precoces, atizada por las desgarradoras películas mexicanas de los años cincuenta, y el tema de esta novela me permitió asumirlo, sin escrúpulos. Las sonrisas y burlas no llegan a ocultar del todo, en el narrador de este libro, a un sentimental propenso a los boleros, las pasiones desaforadas y las intrigas de folletín.

Quizás su célebre ensayo/libro *La verdad de las mentiras* es más una gran frase (concisa, brillante, provocadora) que algo que, durante años, sus fans han tomado como dogma. Dicho de otra manera, su “La verdad de las mentiras” *speech* quiere decir (por lo que entiendo, pues tiene algo de trabalenguas) algo así como que la literatura, al final de cuentas, es la suma de una serie de mentiras o mentirillas (inventos, exageraciones, mutaciones) que conforman y crean y potencian realidades más sutiles y profundas y mejores que las “verdades” que no han tenido la suerte de pasar “por el colador”. En un blog-bitácora peruano titulado <http://marioelescribidor.blogspot.com> que se dedicó a recopilar

mucho material acerca de la obra del flamante Premio Nobel local, Silvio Rendón se detiene en el tema éste de “la verdad” y “las mentiras”:

Si la tía Julia se queja por la forma en que ella es representada en *La tía Julia y el escribidor*, Mario Vargas Llosa la presenta como una desubicada que no entiende que se trata de una ficción; es literatura y por definición ésta tiene que ser ficticia. Si alguien critica la forma falsa en que se presenta algún hecho registrable en la obra vargasiana, resulta que esa persona no sabe de qué está hablando pues el escritor se toma licencias válidas para tergiversar la realidad a su antojo, como cuando un escultor juega con la arcilla.

La supuesta arcilla que ha utilizado Vargas Llosa ha sido alterada, pero es barro y se ha ensuciado las manos y salpicado a los otros. MVLL, tratando de explicar, en el prólogo de *La verdad de las mentiras*—su ensayo acerca de novelas clave en su formación literaria—, qué implica mentir y el poder que puede tener una mentira con el peso de la verdad, escribe lo siguiente:

¿Qué quiere decir que una novela siempre miente? No lo que creyeron los oficiales y cadetes del Colegio Militar Leoncio Prado, donde—en apariencia, al menos—sucede mi primera novela, *La ciudad y los perros*, que quemaron el libro acusándolo de calumnioso a la institución. Ni lo que pensó mi primera mujer al leer otra de mis novelas, *La tía Julia y el escribidor*, y que, sintiéndose inexactamente retratada en ella, ha publicado luego un libro que pretende restaurar la verdad alterada por la ficción.

Vargas Llosa, de nuevo, justificando la mentira/ficción, en el mismo prólogo:

La ficción es un sucedáneo transitorio de la vida. El regreso a la realidad es siempre un empobrecimiento brutal: la comprobación de que somos menos de lo que soñamos. Lo que quiere decir que, a la vez que aplacan transitoriamente la insatisfacción humana, las ficciones también la azuzan, espoliando los deseos y la imaginación.

Mi impresión es que, en su primera etapa, Vargas Llosa no miente tanto (aunque sin duda exagera y manipula como tiene todo el derecho de hacerlo) y siente la necesidad imperiosa de anclar esas mentiras

o inventos indispensables en hechos y nombres y lugares, para justificar y acaso para aumentar el morbo de sus propios inventos. Vargas Llosa nunca necesitó de un Macondo o de una Santa María (García Márquez y Onetti: dos autores muy distintos a él y a los que sin embargo les dedicó dos notables ensayos) para sentirse libre y a sus anchas. Adecuó Lima a sus necesidades, pulsaciones y recuerdos (la Lima de Vargas Llosa es una Lima burguesa que se fue), lo mismo que hizo luego con sitios como Piura o Iquitos o el nordeste brasilero o Ciudad Trujillo, hoy Santo Domingo.

Lo ha dicho mil veces y lo dice en el prólogo de *La tía Julia y el escribidor*; pero insisto: creo que él mismo siente que más que las mentiras manipuladas que se pueden transformar en verdad, lo que realmente le importa y hace es manipular la verdad y pasarla por el cedazo de la imaginación, la memoria y la exageración, para que sea mejor y así transformarla en una verdad mayúscula. ¿Sino para qué usar tantos sitios reales, tantos nombres existentes, tanta referencia pop? Mucho *placément* limeño: el Cream Rica del Jirón de la Unión, el Bransa, el Grill Bolívar, el Club Terrazas, la *boîte* Negro-Negro, sitios que se repiten una y otra vez. Vargas Llosa es quizás nuestro primer autor de no-ficción, nuestro Truman Capote, un tipo que sobregira y colorea la verdad para que sea más verdad. De ahí lo potente de sus libros “personales”, sean estos ficción o no. Vargas Llosa en el fondo es malo para mentir y sólo estalla cuando usa su propia verdad. Por algo fue tan mal político: antes que se usara el término “narración”, Vargas Llosa se estaba “narrando” hace rato. Y quizás por eso el factor verdad emocional” es mucho más potente en sus primeros libros que en los libros más ficticios o, al menos, ajenos: *El Paraíso en la otra esquina*, por ejemplo. O, si sigo con ejemplos, por qué funciona tan bien (porque parece ser verdad) un libro “menor” como *Travesuras de la niña mala* que, claramente, está anclado en su propia biografía, viajes y vivencias.

4

Muchos años antes de que escribiera *El pez en el agua*, su notable libro de no-ficción que es bastante más que sus memorias, y quizás de ahí su intensidad, Vargas Llosa, que cree tanto en la ficción, empezó a desarmarla para ir creando una serie de “novelas de no-ficción” donde

legendarios personajes periodísticos de la bohemia limeña de los 50, como un tal Becerrita (en la vida real), aparecen con el mismo nombre en *Conversación en La Catedral*. ¿Perdón? No, no se trata de un “cameo”, una mención al pasar, una suerte de guiño u homenaje. Becerrita interactúa con el joven aspirante a escritor Varguitas, que es y no es, fue y no fue, el propio Vargas Llosa. En *El pez en el agua*, que es donde Vargas Llosa supuestamente “no miente” (son “sus memorias” y, dicho sea de paso, le creo que lo son y si hubiera que medir “la veracidad” o “la pureza” de texto, creo que supera el 98%), escribe esto acerca del mítico reportero de *La Crónica*:

[...] Becerrita me deslumbraba. Me parecía salido de una turbadora novela sobre los bajos fondos.

[...] en el mes que trabajé a sus órdenes también llegué a sentirme orgulloso de formar parte de su equipo.

[...] Becerrita era un trabajador incansable, tenía por su oficio una pasión desenfrenada, una fijación. Nada más parecía interesarle en el mundo, fuera de esos festines sangrientos, que nosotros, sus peones, íbamos coleccionando día y noche en nuestros recorridos por las comisarías de los barrios peor afamados de Lima [...].

Años antes, bastantes años antes en rigor (veinticuatro años separan al Becerrita de ficción del Becerrita “real”), en *Conversación en La Catedral*, Santiago Zavala (el álter ego de VLI) termina trabajando en *La Crónica* (un diario real, donde trabajó VLI) junto a un tal Becerrita:

Era lo más auténtico que pasó por el periodismo limeño —dijo Carlitos—. La mugre humana elevada a su máxima potencia, un símbolo, un paradigma. ¿Quién no lo va a recordar con cariño, Zavalita?

Vargas Llosa recordaba sí, con cariño y con precisión. Nunca fue hijo del senador Zavala, pero ese afán de llenar de verdades incuestionables sus mentiras lo hizo no sólo para confundir sino para potenciar su ficción. Este trozo, que parece de *Conversación*, sin embargo, de nuevo, es de *El pez en el agua*:

[E]ntrevistas a cantantes, empresarios de circo, toreros, sabios, excéntricos, bomberos, profetas, ocultistas y todas las actividades, quehaceres o tipos humanos que por una razón u otra merecían ser noticia. Tenía que ir de un barrio a otro de

Lima, en una camioneta del diario, con un fotógrafo, a veces el mismo jefe de los reporteros gráficos, el gran Ego Aguirre, si el asunto lo justificaba. Cuando volvía a la redacción estaba en su punto. Una espesa nube de humo sobrevolaba los escritorios y las máquinas teclaban. Olía a tabaco, a tinta y a papel. Se oían voces, risas, carreras de los redactores que llevaban sus cuartillas a Aguirre Morales, quien, lápiz rojo a la mano, las corregía y despachaba a talleres.

La llegada del jefe de la página policial, Becerrita, era el acontecimiento de cada noche. Si venía sobrio, cruzaba mudo y hosco la redacción hasta su escritorio, seguido por su adjunto, el pálido y rectilíneo Marcoz. Becerrita era bajito y fortachón, con los pelos engominados y una cara cuadrada y disgustada de perro bulldog, en la que destacaba, trazado a cordel, un bigotito linear, una hebra que parecía pintada con carboncillo. El había creado la página roja —la de los grandes crímenes y hechos delictuosos—, uno de los mayores atractivos de *La Crónica*, y bastaba verlo y olerlo, con sus ojitos ácidos y granulados, en desvelo perpetuo, sus ternos replanchados y brillantes, hediondos a tabaco y sudor, de solapas llenas de lamparones y el nudo microscópico de su corbata grasienta, para adivinar que Becerrita era un ciudadano del infierno, que los submundos de la ciudad carecían de secretos para él.

5

En el prólogo a la reedición de *La tía Julia y el escribidor*, VLI confiesa que necesitó de la “realidad” (su juventud y joven matrimonio con una tía mayor) para que los melodramas sobregirados de Pedro Camacho, el escribidor boliviano, funcionaran. La mentira necesita algo de realidad. En *El pez en el agua*, el pasado (la cantera de donde salen sus libros) es lo que explica el presente: la campaña política que, tanto en el libro como en la realidad, parece un melodrama, una ficción, una locura que se desborda. ¿Qué hace Vargas Llosa en una campaña presidencial? Bueno: viviendo una aventura, buscando material para un libro, entre otras cosas. Releyendo *El pez en el agua* uno se topa con momentos clave que luego van a dar forma a buena parte de sus libros “personales”. La única persona que no había aparecido de verdad era su padre, exceptuando una versión exagerada y acaso vengativa en la figura de Fermín Zavala en *Conversación en La Catedral*, un personaje con mucho más poder y dinero e influencia que el padre real de Vargas Llo-

sa. La aparición del “verdadero” padre del escritor en *El pez en el agua* es una auténtica liberación creativa y lo que hace que estas memorias se disparen al cielo y terminen por complementar y potenciar sus otras novelas personales. Y cuando digo personales no las adjetivo así por ser de “jóvenes limeños” sino porque, en efecto, si uno le cree a *El pez en el agua* y a eso que se llama “la historia real”, la vida y los trabajos y todo aquello que Vargas Llosa sí hizo, queda claro que cuando el autor peruano se enfrenta con sus demonios más personales, los resultados son emocionalmente más devastadores que cuando se pone “chancón” e intenta desafíos casi imposibles: *La guerra del fin del mundo* puede ser una obra maestra pero es una obra maestra fría, kubrickiana incluso, algo que no sucede con, por ejemplo, la *nouvelle Los cachorros*, donde es más el mundo personal que Vargas Llosa conoció tan bien lo que se eleva a una historia ficticia (en efecto, a un niño lo castró un perro en Lima, aunque de eso Vargas Llosa se enteró por un diario y, en ese sentido, no fue una vivencia personal).

6

Lo fascinante de *La tía Julia y el escribidor* es que también se lee como una suerte de “diario de escritura”. Aquí está todo lo que necesitamos saber para ir uniendo los puntos de su obra. Es, en ese sentido, su *fan book*, su libro para los que lo siguen. Veamos esta suerte de guiño a su primer libro: *Los jefes*:

Yo había visto en esos días una película mexicana (sólo años después sabría que era de Buñuel y quién era Buñuel) que me entusiasmó: *Los olvidados*. Decidí hacer un cuento con el mismo espíritu: un relato de niños hombres, jóvenes lobeznos endurecidos por las ásperas condiciones de la vida en los suburbios.

Décadas antes de Bolaño, el autor que todo autor-en-ciernes leía o debía leer para encontrar “la ruta a la gloria de las letras” o la fórmula del escritor salvaje, era Vargas Llosa. Estos primeros libros intentaron borrar los límites entre lo real y lo ficticio. Incluso en la notable *Historia de Mayta* el narrador, sin nombre, es claramente él, aunque ahora parte el día trotando a la largo del malecón de Barranco. Un número no menor de sus obras tratan ese tema: cómo transformarse en creador y

alejarse del mundo que te tocó. O bien: cómo partir de nuevo y abrazar un mundo y una ideología nuevas. Pero si lo que uno quiere leer es “cómo se logra transformar en escritor” nada mejor que *La ciudad y los perros*, desde luego, y, por cierto, *La tía Julia y el escribidor*. Por otro lado, *Conversación en La Catedral* es la novela cumbre de cómo lograr no convertirse en lo que uno quiere y de cómo la idea de “joderse” depende en buena parte de uno. Sus ensayos sobre otros escritores u otros libros (*La verdad y las mentiras* está en los estantes de todo escritor joven y no tan joven latinoamericano) forman parte de este canon sobre “la vida literaria”. Leer a Vargas Llosa, pero también enterarse de sus hazañas y aventuras y disputas, gatilló y supongo que aún gatilla a los escritores-en-ciernes la pasión por ser escritor y trazó una ruta que nadie más ofrecía: escribir, escribir, escribir. Disciplina, vocación, huir de tu territorio. Vargas Llosa siempre dejó claro que no era un genio como otros, pero quizás podía acceder a momentos de genialidad. Libros posteriores, como el pedagógico *Cartas a un joven novelista*, confirman el deseo de VLI de querer ser un referente para los que están iniciándose en la república de las letras, pero ese libro, si bien proviene de la buena literatura, tiene algo innecesario y reiterativo: sus aliados cayeron rendidos ya en *Los jefes/Los cachorros*. *La ciudad y los perros* sólo confirmó que uno ya era parte del club Vargas Llosa, que ése era el territorio, que él era la figura a admirar y seguir.

7

Vargas Llosa inventó la literatura juvenil (no infantil) latinoamericana. Aclaro: no la *young adult fiction* que ahora vende tanto; no la de los libros de niños ilustrados (aunque ahora editó uno). Vargas Llosa hizo de Miraflores lo que Coppola hizo con Tulsa en “La ley de la calle”. Lo suyo no es *Crepúsculo* ni *Harry Potter*. Su literatura *teen* llena de pandillas y gomina no tiene parangón y pocos autores latinoamericanos han sido capaces de conectarse de manera tan visceral con sus lectores, aunque muchos de éstos nunca vuelvan a leerlo a él, o incluso a leer un libro. VLI es el autor masculino-adolescente por excelencia. Los cuentos de *Los jefes*, esa obra maestra indiscutida del pop y los ritos de iniciación, más esa *nouvelle* experimental inyectada de testosterona y pop que es *Los cachorros* (surfistas y tablas hawaianas, bailes y carreras

en auto, citas a James Dean, relojes Omega y campeonatos de *bowling*) lo colocan en un lugar de privilegio en los bolsones y mochilas de los estudiantes de enseñanza media. Si a eso le sumamos la novela *La ciudad y los perros* (quizás la novela más terrorífica acerca de un colegio que se haya escrito en español), pues estamos ante un “combo” donde el tema es único y es subrayado y exaltado: un hombre puede ser un hombre aunque no sea igual que el resto de los hombres que admira pero que a la vez teme y desprecia. Y si bien el mundo mixto “allá afuera” está lleno de posibilidades, la mujer es un enigma o alguien al borde. Fuera del mundo adolescente de sus primeros libros, el universo vargasllosiano es claramente masculino. Tanto la tía Julia como la niña mala son personajes fascinantes pero imposibles de descifrar para sus coprotagonistas y narradores. En pleno romance con la tía Julia, en el libro que lleva su nombre, Varguitas se escapa por un momento a lo que parece ser algo digno de Pedro Camacho: huye del libro en que está, de la realidad de la radio y su romance clandestino, y capta que aún tiene diecisiete y puede y debe hacer las cosas que están haciendo sus amigos. En el fondo, huye de *La tía Julia y el escritor* y se refugia en *Los jefes/Los cachorros*.

Esa semana que estuve sin ver a la tía Julia, volví a salir varias noches con mis amigos de Miraflores a quienes, desde mis amores clandestinos, no había vuelto a buscar. Eran compañeros de colegio o de barrio, muchachos que estudiaban Ingeniería, como el Negro Salas, o Medicina, como el Colorao Molfino, o que se habían puesto a trabajar, como Coco Lañas, y con quienes, desde niño, había compartido cosas maravillosas: el fútbol y el Parque Salazar, la natación en el Terrazas, las fiestas de los sábados, las enamoradas y los cines. Pero en estas salidas, después de meses sin frecuentarlos, me di cuenta que algo se había perdido en nuestra amistad. Ya no teníamos tantas cosas en común como antes. Hicimos, las noches de esa semana, las mismas proezas que solíamos hacer: ir al pequeño y vetusto cementerio de Surco, para, merodeando a la luz de la luna entre las tumbas removidas por los temblores, tratar de robarnos alguna calavera; bañarnos desnudos en la enorme piscina del balneario Santa Rosa, vecino a Ancón, todavía construyéndose, y recorrer los lóbregos burdeles de la avenida Grau. Ellos seguían siendo los mismos, hacían los

mismos chistes, hablaban de las mismas chicas, pero yo no podía hablarles de las cosas que me importaban: la literatura y la tía Julia.

Los adolescentes terminan por crecer, al menos la mayoría, claro, y buena parte del éxito de Vargas Llosa es haber establecido, tan temprano, un lazo inquebrantable con sus futuros lectores, imitadores y hasta correligionarios.

8

Curioso: para ser un escritor/intelectual “a la antigua”, análogo, digamos, que teme y duda y más bien desprecia la cultura pop y los medios y el lenguaje *chat* que han transformado y envilecido el discurso cultural en una suerte de *reality* donde todo vale y lo relativo se ha vuelto, pues, real, Mario Vargas Llosa —sin quererlo quizás— se ha convertido en una de las figuras más mediáticas de América Latina. ¿Sin quererlo? Quizás sí. No creo que haya sido premeditado, pero después de leerlo durante años, de seguirlo y declararme fan/*groupie*, de tener que aceptar cierto *bullying* intelectual por el solo hecho de subrayarlo y no encenderle velas a “Gabo”, de usar o robar o colgarme de al menos dos novelas suyas claves que supuran periodismo y no-ficción (*Tinta roja* que, en su versión cinematográfica, realizada en el Perú, mi personaje de Alfonso Fernández pasa a ser simplemente “Varguitas”), de declarar que quizás la mejor de sus novelas no es estrictamente una novela (*El pez en el agua*), reitero que sus mejores libros son aquellos donde menos inventó y donde claramente menos investigó. Dicho de otro modo: donde más recordó, donde más ajustó cuentas, donde más se desnudó, donde más vivió lo que no pudo vivir en su momento y quizás quiso (todo esto se encuentra en infinidad de textos de Vargas Llosa, partiendo por su manifiesto *La verdad y las mentiras*). El “early” Vargas Llosa prueba con creces que la cantera de donde sacaba sus materiales era su propia biografía (de nuevo: *El pez en el agua*), la cual estaba cruzada con el periodismo que tanto le fascina como repele. Esto me alucina. Entre otras cosas porque estudié periodismo. Para alguien que le tema tanto al periodismo, que le parece el camino recto al fracaso, poca gente como MVL ha estado tanto en la prensa como sujeto, como colaborador (su columna quincenal es muchas veces más periodismo

puro y duro que opinión) y ha puesto el periodismo y los periodistas en el centro de su ficción. Vargas Llosa se siente cómodo en los medios y funciona en los medios. Arriba de un escenario, dispuesto a discutir temas políticos o culturales, se transforma en una estrella de rock. Arriba de ciertos escenarios, insólita e inesperadamente, se transforma de hecho en actor, interpretando y narrando cuentos y trozos de novelas, con cambios de vestuario incluido. Pero por mucho que pase buena parte de sus giras (y da la impresión que su vida es una larga gira) conversando con periodistas, usando los medios para defenderse de ataques, es impresionante enfrentarse con el verdadero pánico que siente o que sintió por la figura y la profesión del periodismo. Era otra época, sin duda, una en que el periodismo era eminentemente una carrera masculina, algo sórdida, que se practicaba y desarrollaba de noche.

En esos meses, corriendo entre las mesas de redacción de la oficina de *La Crónica*, se me vino a la cabeza la idea de ser periodista. Esta profesión, después de todo, no estaba tan lejos de aquello que me gustaba —leer y escribir—, y parecía una versión práctica de la literatura. ¿Por qué objetaría mi padre el que yo fuera un periodista? ¿No lo era él, en cierto modo, al trabajar en la International News Service? Y, en efecto, la idea de que fuera periodista no le pareció mal.

Esto lo cuenta en *El pez en el agua* pero podría ser un trozo de *Conversación en La Catedral*. A su padre no le pareció tan mala idea pero al poco rato tanto a Vargas Llosa como a Santiago Zavala le pareció fatal: pues el periodismo estaba intrínsecamente ligado a la bohemia y la bohemia a la noche, a la droga, a los prostíbulos y, peor aún, a la mediocridad, donde la meta era “golpear” al tabloide de la competencia o amistar con criminales y no transformarse en un novelista de renombre. Vargas Llosa rápidamente captó que escribir para un diario poco y nada tenía que ver con escribir a diario.

Los tres meses que trabajé en *La Crónica*, entre el cuarto y el último año de secundaria, provocarían grandes trastornos de mi destino. Allí aprendí, en efecto, lo que era el periodismo, conocí una Lima ignota hasta entonces para mí, y por primera vez, hice vida bohemia. Si se piensa que no había cumplido aún dieciséis años —los cumplí ese 28 de marzo—, la impaciencia con la que quise dejar de ser adolescente, llegar a adulto, en el verano de 1952 quedó recompensada.

[...] He evocado en mi novela *Conversación en La Catedral*, con los inevitables maquillajes y añadidos, aquella aventura.

Ese verano el jovencísimo aprendió muchas cosas entre esos hombres, pero lo más importante fue huir de ellos.

9

Entre los jirones del centro de Lima y los bares de mala muerte de La Colmena, Vargas Llosa conoció a mucha gente culta, lectores voraces, que partieron deslumbrándolo pero que, al poco tiempo, se transformaron en una suerte de signos de *cede el paso*. Escribe en *El pez en el agua*:

[D]ebo a mi amigo Carlos Ney, en esas noches de bohemia, haberme hecho saber todo lo que yo desconocía sobre libros y autores que andaban por ahí, en el vasto mundo, sin que yo hubiera oído siquiera decir que existían y haberme hecho intuir la complejidad y riqueza de que estaba hecha esa literatura que para mí, hasta entonces, eran apenas las ficciones de aventuras y algunos cuantos poetas clásicos o modernistas.

[...] Siempre creí que, en algún momento, Carlitos Ney publicaría un libro de poemas que revelaría al mundo ese talento enorme que parecía ocultar y del que, en lo más avanzado de la noche, cuando el alcohol y el desvelo habían evaporado en él toda timidez y sentido autocrítico, nos dejaba entrever unas briznas. Que no lo haya hecho, y su vida haya transcurrido, más bien, sospecho, entre las frustrantes oficinas de redacción de los periódicos limeños y las noches de inquerida bohemia, no es algo que me sorprenda, ahora. Pues la verdad es que, como a Carlitos Ney, he visto a otros amigos de juventud, que parecían llamados a ser los príncipes de nuestra república de las letras, ir inhibiéndose y marchitando, por esa falta de convicción, ese pesimismo prematuro y esencial que es la enfermedad por excelencia, en el Perú, de los mejores, una curiosa manera, se diría, que tienen los que más valen de defenderse de la mediocridad, las imposturas y las frustraciones que ofrece la vida intelectual y artística en un medio tan pobre.

Carlitos Ney, junto a otros personajes reales como Raúl Deustua, se transforma en “Carlitos” en *Conversación*:

—Trata de escribir poemas después de meterte en la cabeza esas formulitas —dijo Carlitos—. Hay que ser loco para entrar a un diario si uno tiene algún cariño por la literatura, Zavalita.

En la *boîte* Negro-Negro, tapizada con carátulas de *The New Yorker*, donde iban “pintores y escritores náufragos”, el Carlitos real o el Carlitos ficticio le abre los ojos a Varguitas/Vargas Llosa. Santiago Zavala no alcanza a salvarse; se jode. Zavala es la fantasía que Vargas Llosa tiene de sí mismo si se hubiera quedado en Lima y en *La Crónica*. Escribe en *Conversación*:

—Iba a ser escritor, iba a publicar poemas —dijo Carlitos—. Entré a *La Crónica* y cambié de vocación.

—¿Prefieres el periodismo a la literatura? —dijo Santiago.

—Prefiero el trago —se rió Carlitos—. El periodismo no es una vocación sino una frustración, ya te darás cuenta.

Mario Vargas Llosa se dio cuenta. Y le dio temor, acaso pánico. Buena parte de sus primeros libros funcionan casi como una suerte de proyección de lo que hubiera sido el destino de Vargas Llosa de quedarse en Lima y seguir en el periodismo intentando ser un escritor. Tanto Santiago Zavala como Varguitas están rodeados de modelos de tipos brillantes (Pedro Camacho entre ellos) que no cumplieron la promesa, que no llegaron a ser lo que dijeron que deseaban ser o que terminaron decepcionando/aterrando al álter ego vargasllosiano. Javier, de *La tía Julia*, es un buen ejemplo:

Javier era mi mejor amigo y nos veíamos a diario, aunque fuera sólo un momento, para constatar que existíamos. Era un ser de entusiasmos cambiantes y contradictorios, pero siempre sinceros. Había sido la estrella del Departamento de Literatura de la Católica, donde no se vio antes a un alumno más aprovechado, ni más lúcido lector de poesía, ni más agudo comentarista de textos difíciles. Todos daban por descontado que se graduaría con una tesis brillante, sería un catedrático brillante y un poeta o un crítico igualmente brillante. Pero él, un buen día, sin explicaciones, había decepcionado a todo el mundo, abandonando la tesis en la que trabajaba, renunciando a la literatura y a la Universidad Católica e inscribiéndose en San Marcos como alumno de Economía [...] decidió que odiaba la literatura y que hasta la economía resultaba prefe-

rible a eso. Javier hacía su práctica en el Banco Central de Reserva y siempre encontraba pretexto para darse salto cada mañana hasta Radio Panamericana.

Javier es uno de los tantos fantasmas que Vargas Llosa enfrenta a la largo de sus libros. *Losers* literarios, gente que pudo tener más pero se dejó estar. Gente que hizo cualquier cosa con sólo no enfrentarse a la página en blanco o a la disciplina (una de las vacunas de VLI ante la mediocridad) y que huían del mundo creativo como de la lepra. Vargas Llosa entendió rápido que, para él, en esos años, la lepra era Lima y los trabajos asociados a las letras. La vida estaba en otra parte (París, Europa), aunque su materia prima base siempre iba a ser local. Pero en esos deambuleos por el mundillo artístico-bohemio-periodístico también se dio cuenta que ése era un mundo novelesco formidable (Camacho, Becerrita) y que toda aventura, que toda investigación, es a la larga un reportaje. Vargas Llosa dejó la redacción de un tabloide pero nunca dejó de usar la estructura madre del periodismo como columna vertebral de casi todas sus novelas. En su mundo, alguien está siempre huyendo o está averiguando sobre otro o, lo que es casi lo mismo, acerca de sí mismo.

OBRAS CITADAS

- Rendón, Silvio. [Http://marioeescritidor.blogspot.com](http://marioeescritidor.blogspot.com).
Vargas Llosa, Mario. *Los jefes* [1959]. Seix Barral, 1982.
———. *Conversación en La Catedral* [1969]. Alfaguara, 2006.
———. *Los cachorros*. Santillana Ediciones, 1967.
———. *La tía Julia y el escritor* [1977]. Madrid: Alfaguara, edición definitiva, segunda edición, 2001.
———. *La verdad de las mentiras*. Punto de Lectura S.L., 2007.
———. *El pez en el agua: Memorias*. Seix Barral, 1993. □

**ESCRITOR Y PERIODISTA:
LA DOBLE MILITANCIA DE VARGAS LLOSA**

Héctor Soto

Si bien Mario Vargas Llosa dice que su primera vocación fue el teatro, y que ya antes de terminar la educación media intuía que lo suyo iba a ser la literatura, fue el periodismo el oficio que primero lo acogió. Es más —subraya Héctor Soto en este artículo—, el periodismo es también la actividad que Vargas Llosa ha desarrollado con mayor persistencia.

Descontado que hay muchos periodistas en sus ficciones y que a partir sobre todo de *La guerra del fin del mundo* muchas de sus novelas suponen un gran trabajo de reporteo y largas horas dedicadas a la investigación, no es posible sin embargo situar la producción periodística de Vargas Llosa en el mismo plano creativo que su producción literaria. Entre una y otra hay brechas insalvables. En sus crónicas, columnas y reportajes el autor apunta a la contingencia, desde el prisma de la reconstitución de los hechos, la racionalidad y la convicción. En sus novelas, en cambio, Vargas Llosa se topa con mundos irreductibles desde el punto intelectual, conectados al delirio, a las fuerzas del inconsciente y a los demonios que hay en cada ser humano. Tal vez este factor —advierte H. Soto— permita explicar el esplendor intelectual y narrativo de sus crónicas y la cuota de insensatez que anima casi siempre a sus héroes literarios.

HÉCTOR SOTO. Abogado y periodista. Crítico de cine. Editor asociado de Cultura del diario *La Tercera* y profesor de la Facultad de Comunicación y Letras de la Universidad Diego Portales. Autor de *Una vida crítica. 40 años de cinefilia* (Alfaguara, 2008). Hector.soto@copesa.cl.

Aunque Vargas Llosa suele decir que su primera vocación fue el teatro, y que no la pudo desarrollar solo porque la escena teatral limeña de los años 50 era especialmente deprimente, lo más probable es que si el escritor hubiera fracasado en su carrera literaria el periodismo habría terminado siendo su gran refugio. Entre otras cosas, porque fue la actividad que primero lo cobijó y porque además nunca ha dejado de tener un pie puesto en los medios.

A diferencia de sus coqueterías con el teatro, acreditadas en unas cuantas piezas dramáticas y generadas básicamente en su fascinación por el verbo y las enormes posibilidades que ofrece su representación, la relación de Vargas Llosa con el periodismo acoge una masa crítica vibrante, variada y de grandes dimensiones. En este frente no solo hay más producción y una actividad más sostenida. También hay una resuelta voluntad suya de afrontar a fondo los dilemas éticos y expresivos del oficio. En otras palabras, la pasión y la intensidad con que Vargas Llosa ha problematizado el trabajo periodístico no tiene nada que ver con la reflexión relativamente escasa que le ha dedicado al teatro como actividad. Distancia y categoría: el teatro podrá cautivarlo y en los últimos años hasta le hizo ver que podía pasarlo bien trepándose a un escenario. Sin embargo, su nexa con el periodismo es más fuerte. El teatro podrá seducirlo, pero es el periodismo el que lo convoca, lo interpela, lo irrita, lo descompensa, lo complace, lo fascina, lo pone al día y lo mueve.

Así las cosas, es hasta lícito hablar en su caso de una doble militancia. Literatura y periodismo. Sobre este vértice, que los estudiantes de periodismo eligen como tema de tesis para hacer trabajos laboriosos y previsible que nunca nadie leerá, Vargas Llosa acumuló y ha instalado una experiencia, un cuerpo creativo, una corriente de producción complementaria que no presentan muchas analogías en el gremio de los escritores ni en las distintas tribus de la literatura actual.

1

La más obvia conexión de Vargas Llosa con el periodismo insiste en que todavía no había cumplido los 16 años cuando entró a trabajar a un diario en Lima. Lo hizo por tres meses, entre el cuarto y el último

año de la educación secundaria¹. Llegó ahí sin muchas ilusiones, pero con un palpito. A esa edad, tras dos años en el Colegio Militar Leoncio Prado, ya se le estaba haciendo cuesta arriba seguir respondiendo que iba ser marino cuando le preguntaban qué quería ser cuando grande. Ya no. El shock que le provocó la disciplina militar del colegio le había hecho ver que entre él y la vida uniformada las incompatibilidades eran totales y absolutas. Siendo así, el periodismo empezaba a aparecer casi por descarte en su horizonte. Por lo mismo, había comenzado a decir que luego del colegio estudiaría periodismo. Su papá se lo escuchó decir y, como tenía contacto con gente del oficio, puesto que por esa época manejaba una agencia de noticias, la International News Service, él mismo le gestionó con el director de un diario limeño una práctica durante el verano para que “viera desde adentro lo que era esa profesión”².

Desde luego el tiempo que pasó en *La Crónica* tiene que haber sido una experiencia deslumbrante y definitiva para él. A esa edad, redactar noticias para el diario, cubrir inauguraciones y ceremonias, entrevistar a cantantes, empresarios de circo, sabios o toreros y andar de un lado a otro por Lima en una camioneta del diario, muchas veces con un fotógrafo al lado, debe haber sido mucho más que un bautizo. Qué duda cabe que en esos meses se templaron las ideas, las imágenes y la estética que Vargas Llosa asociaría para siempre en sus novelas al periodismo. En los años en que las salas de crónica y redacción hervían al compás del tecleo de las Underwood, cuando era imposible disociar el humo del cigarrillo de la inspiración del reportero, cuando el olor de la tinta y la pestilencia del plomo de las linotipias impregnaban las oficinas, las instalaciones y el edificio de los diarios, esa práctica tiene que haber sido un bombazo de aprendizaje moral. En cosa de días aprendió probablemente lo que un chico aprende en años. Vargas Llosa recuerda la escena con que se encontraba cuando volvía al periódico a escribir su nota, luego de haber reportado durante la tarde. Tiene sentido volver a su descripción de ese momento por la cantidad de implícitos y verdades que encierra en unas cuantas líneas: “La llegada del jefe de la página policial, Becerrita, era el acontecimiento de cada noche. Si venía sobrio, cruzaba mudo y hosco la redacción hasta su escritorio, seguido por su adjunto, el pálido y rectilíneo Marcoz. Becerrita era bajito y fortachón, con los pelos engominados y una cara cuadrada y disgustada de perro

¹ Mario Vargas Llosa, *El pez en el agua*, 1993, p. 141.

² *Ibidem*, 1993, p. 121.

bulldog, en la que destacaba, trazado a cordel, un bigotito linear, una hebra que parecía pintada con carboncillo. El había creado la página roja —la de grandes crímenes y hechos delictuosos—, uno de los mayores atractivos de *La Crónica*, y bastaba verlo y olerlo, con sus ojitos ácidos y granulados, en desvelo perpetuo, sus ternos replanchados y brillantes, hediondos a tabaco y sudor, de solapas llenas de lamparones y el nudo microscópico de su corbata grasienta, para adivinar que Becerrita era un ciudadano del infierno, que los submundos de la ciudad carecían de secretos para él³.

Para un chico que dos años antes había sido arrastrado al Colegio Militar Leoncio Prado, porque su papá estaba convencido de que la rudeza y disciplina de ese plantel acabaría con el engreimiento y la fragilidad del niño, esa experiencia tiene que haber sido muy traumática. El padre consideraba que la madre, los abuelos y los tíos de Cochabamba lo habían consentido más de la cuenta en sus años de ausencia. Dentro de sus planes, el Leoncio Prado estaba llamado a endurecerlo y convertirlo en un hombre. Cuando Vargas Llosa entró a ese colegio ni la literatura ni el teatro ni menos el periodismo figuraban en el radar de sus intereses vocacionales. Sin embargo, fue ahí donde su futuro se comenzó a aclarar y se aclararía por donde su padre menos lo imaginó. El chico desarrolló una odiosidad con el padre que lo induciría a contrariarlo en todo. Y, paralelamente, comenzaría a descubrir sus habilidades y gustos en la esfera de intereses que su padre despreciaba. Al margen de las tensiones con sus mayores, no es un misterio para nadie que la identidad comienza a formarse el día en que los jóvenes descubren qué les interesa de la vida y para qué pueden llegar a ser buenos.

Como era previsible en su caso que ocurriera, el colegio fue una experiencia muy dramática. En los tres años del Leoncio Prado “descubrí —dice Vargas Llosa— la crueldad, el miedo, el rencor, dimensión tortuosa y violenta que está siempre, a veces más y a veces menos, contrapesando el lado generoso y bienhechor de todo destino humano”. Descubrió también otra cosa, por oposición, como él mismo lo reconoce: “Y es probable que sin el desprecio de mi progenitor por la literatura, nunca hubiera perseverado yo de manera tan obstinada en lo que era entonces un juego, pero se iría convirtiendo en algo obsesivo y perentorio: una vocación. Si en esos años no hubiera sufrido tanto a su

³ Mario Vargas Llosa, *El pez en el agua*, 1993, p. 142.

lado, y no hubiera sentido que aquello era lo que más podía decepcionarlo, probablemente no sería ahora un escritor⁴.

Las razones que tuvo el papá para ponerlo ahí son de una ramplonería atronadora pero que no debiera sorprendernos: “Su idea era la de muchos papás de clase media con hijos díscolos, rebeldes, inhibidos o sospechosos de mariconería: que un colegio militar, con instructores que eran oficiales de carrera, haría de ellos hombrecitos disciplinados, corajudos, respetuosos de la autoridad y con los huevos bien puestos⁵.”

Cuesta creer que ese internado brutal —donde el bautizo de recepción eran feroces patadas en el trasero, humillaciones denigrantes en público y masturbaciones forzadas frente a los más grandes, entre otras delicadezas— lejos de secar para siempre una vocación literaria que por lo demás aún no se había manifestado plenamente cuando ingresó, haya sido templada a golpes precisamente en esos lodos, al punto de volverse con el tiempo una opción personal intransable.

Sí, sería la literatura, no la marina, lo suyo. Y también a su modo lo sería el periodismo, al menos en la parte no contaminada por la ética y la estética del fracaso de los periodistas que él había conocido y que pertenecían a un mundo que lo contrariaba profundamente. ¿Cuánto incidían en esa percepción las sombras que debió haber proyectado sobre la profesión la agencia informativa del padre? Es difícil saberlo. Su padre terminaría siendo con el tiempo un gran *looser*. Su proyecto de encontrar mejores horizontes en los Estados Unidos —adonde habían emigrado dos hijos suyos engendrados fuera del matrimonio— fracasó y tanto él como su mamá acabarían trabajando como obreros en Los Ángeles. Durante trece años, la mamá fue tejedora en una manufacturera de telas y él se desempeñó por un lapso parecido en una fábrica de zapatos. Después los dos officiarían de porteros en una sinagoga en Los Ángeles⁶. En cualquier caso, si de niño existió en su cabeza algún nexo entre el periodismo y su padre, es obvio que esta actividad le debe haber parecido muy poco glamorosa. Lo salvó el hecho de que este oficio tiene también otros frentes, partes más sanas, por así decirlo, que no se tocan con las miserias del gremio. Es el caso, por ejemplo, del periodismo de crónica, de columnas y de reportajes, que son precisamente los géneros que Vargas Llosa ha cultivado de manera más persistente. Con

⁴ Mario Vargas Llosa, *El pez en el agua*, 1993, p. 101.

⁵ *Ibidem*, 1993, p. 101.

⁶ *Ibidem*, 1993, p. 339.

una salvedad, eso sí: lo ha cultivado de manera independiente, al margen de las salas de redacción, desde afuera, poniendo él las reglas del juego y ejerciendo el oficio con entera libertad.

2

Si bien en distintos pasajes de la vida de Vargas Llosa la doble militancia en la literatura y el periodismo podría ser explicada en los inicios a la luz de consideraciones estrictamente económicas, porque al fin y al cabo de algo hay que vivir, es evidente que a esas alturas la conexión del Premio Nobel con la prensa es mucho más profunda.

Es verdad que para el escritor las entrevistas, la crónicas y las columnas fueron en varios momentos de su vida auténticas tablas de supervivencia. Los diarios no pagan demasiado, pero eso puede ser una fortuna cuando el escritor recién está partiendo o —peor aún— cuando a pesar de haber debutado sigue siendo un perfecto desconocido. Varias veces él mismo ha contado que luego de casarse con la tía Julia llegó a acumular hasta seis o siete empleos simultáneos para poder sufragar los gastos básicos de la pareja. En realidad, eran pobres como las ratas. De ese total, tres o cuatro tenían que ver con el periodismo.

También es cierto que rara vez los escritores pueden vivir únicamente de la literatura, entendiendo por tal los ingresos generados vía derechos de autor. Eso es difícil incluso en el caso de autores célebres. Por eso los escritores dan clases, se emplean en universidades, ofrecen talleres y escriben en los diarios. Para muchos, no son irrelevantes los ingresos habituales estables que la prensa les pueda garantizar.

Sin embargo, algo dice que si a Vargas Llosa los diarios no le pagaran por sus artículos, bueno, sería entonces él quien pagaría por publicarlos. Dicho así, es obvio que se trata de una exageración. Pero el chascarro tiene un punto de verdad en cuanto que la presencia en los medios, el estar en las líneas de fuego del debate público y de la actualidad, el opinar e influir, es para Vargas Llosa un aspecto importante —muy importante— en el camino que escogió vocacionalmente y en su propia concepción de la literatura.

Vargas Llosa no se hizo precisamente escritor porque estuviera devorado por la pasión incontenible del arte por el arte. No se hizo escritor por amor únicamente a la literatura. No se hizo escritor porque

tuviera muchas historias “literarias” o de escritores que contar. Nada de eso. Sartreano convencido, no obstante haber sido un joven de corazón dividido entre Sartre y Camus en los años 50, Vargas Llosa se hizo escritor porque quería comprometerse con su época y porque sentía que desde la literatura, desde la escritura, podía en alguna pequeña o gran escala contribuir a un mundo mejor. En lo más profundo, su modelo fue el de la literatura comprometida y en esto, aun hoy, cuando su signo ideológico actual podría ser muy distinto al de entonces, las cosas no han cambiado mucho. El suyo, claro, no es el modelo del realismo socialista. Nunca lo fue. Tampoco el de la literatura instrumental al servicio de objetivos políticos o ideológicos o de valores extraliterarios. Pero sí es el modelo del escritor que es capaz de ensuciarse las manos con la Historia y de tomar partido en la sociedad. El del escritor que no necesariamente se tapa la nariz cuando se enfrenta, negocia o se expone a las lógicas del poder. El artista sartreano no es puro y no está cerrado de antemano a entender las miserias y submundos de la política. Qué diablos, así es el mundo, se dirá, y tendrá que aceptarlo y entenderlo. Entenderlo, eso sí, para tratar de cambiarlo.

Hay que comprender el momento en que Vargas Llosa comienza a escribir. Para eso, no solo hay que fijarse en el deprimente clima intelectual peruano de fines de la dictadura de Odría en los años 50 sino también en los bullentes estímulos de la compresora cultural francesa de esa época, cuando el existencialismo se cruzaba con la pintura cubista, cuando la épica de la rebeldía de Albert Camus ajustaba cuentas con el magisterio populista de Sartre halagando a los jóvenes o cuando la voz desdeñosa de Juliette Greco le ponía música a los primeros atisbos del *nouveau roman*. Es posible que para la conciencia elitista francesa de esa época el mundo empezara en *Le Monde* y terminara en *Le Figaro*. Probablemente era un mundo mucho más chico de lo que entonces parecía. Pero los destellos de la Ciudad Luz parecían iluminar sobre medio mundo. Eran los momentos en que estaba abandonando la escena André Gide, debutando Robbe Grillet y llegando a reclamar lo suyo los cineastas de la *nouvelle vague*. París sí que era realmente una fiesta. Fue la época en que la inteligencia se convertiría, como dijo alguna vez un cineasta brasileño, en una perversión estrictamente francesa.

Cuando Vargas Llosa llega a París por primera vez en 1960, la verdad es que ya llevaba mucho tiempo conectado a la distancia a esos furores. Hay que leer las crónicas que dedicó al tema —están conteni-

das en el primer tomo de *Contra viento y marea*⁷— para dimensionar el impacto que le generaron. Son apasionantes esas crónicas. Y lo son no sólo porque desde siempre Vargas Llosa fue un cronista de prosa espléndida y capaz de procesar en sus escritos una enorme cantidad de información sino también porque, leídas de corrido, una tras otra, dan cuenta de una evolución intelectual perceptible, muy jugada y dolorosa. Qué duda cabe: la procesión debe haber ido por dentro. El Vargas Llosa que llega a vivir a París el año 60 con Julia Urquidí es mucho, muchísimo, más incondicional de Sartre que el que regresa al Perú cinco años después. Por lo demás, es un período en el que corre mucha agua bajo los puentes. Sartre ya había declarado que el marxismo era “la filosofía insuperable de nuestro tiempo” y explicitado su alineamiento con la Unión Soviética. Las divisiones al interior de la tribu intelectual francesa se estaban haciendo cada vez más profundas. En la vida privada del escritor las cosas también se estaban saliendo de control: divorcio en 1964; nuevo matrimonio, ahora con Patricia Llosa, su prima, un año después y de nuevo vuelta a París, esta vez con intenciones mucho más serias de radicarse allá. Le fallan todas las becas y ayudas con que contaba para facilitar su aterrizaje y poder contar en los primeros meses con algún margen de tranquilidad. Nada le resultó. Pero igual se fue, a lo que viniera. Preferible saltar al vacío que quedarse. Si en algo no le

⁷ Mario Vargas Llosa, *Contra viento y marea* (1962-1982) [1983], Sudamericana-Planeta, 1985. Es un libro extraordinario. Seix Barral publicó un segundo y un tercer tomo en 1986 y 1990 respectivamente. La introducción contiene una verdadera declaración de principios del autor: “Al final de tan abundante volumen, el abnegado lector descubrirá con la misma perplejidad que yo —escribe Vargas Llosa— que el libro contiene más dudas que certidumbres y que éstas son tan simples y breves que caben en cuatro palabras: que la literatura, a fin de cuentas, importa más que la política, a la que todo escritor debería cerrarle el paso, recordarle su lugar y contrarrestar sus estropicios; que la libertad es inseparable de la justicia social y que quienes las disocian, para sacrificar la primera con el argumento de alcanzar más pronto la segunda, son los verdaderos bárbaros de nuestro tiempo; que, por oportunismo, cobardía o ceguera, el intelectual contemporáneo suele ser un diligente aliado de la barbarie; y, por último, que aunque el pesimismo parezca ser una actitud más realista que el optimismo para encarar el futuro inmediato de América Latina, esto de ninguna manera significa resignarse y alzar los brazos, sino seguir batallando, en esos dos frentes, que, en verdad, son uno solo: contra el horror de la dictadura militar, la explotación económica, el hambre, la tortura, la ignorancia, y contra el horror de la dictadura ideológica, los partidos únicos, el terrorismo, la censura, el dogma y los crímenes justificados con la coartada de la historia”.

cabía duda era en que tenía que irse del Perú —sí o sí— para cumplir su destino. Vaya uno a saber en qué hubiera terminado de no haber podido hacerlo. Posiblemente no en la literatura. Con suerte, quizás, en el periodismo. Para todos los efectos prácticos, habría sido un hombre al agua.

3

En la biografía de Vargas Llosa el periodismo explica una parte no menor de sus actividades. Es una pasión y también un arma. Es un tema recurrente en sus novelas. Es un complemento del trabajo literario. Y es también una modalidad de trabajo que le ha sido de enorme utilidad para el desarrollo y la escritura de varias de sus novelas. A partir de *La guerra del fin del mundo*, pero sobre todo en los últimos años, Vargas Llosa ha devenido en un novelista que dedica gran esfuerzo a reportear sus historias. Se diría que allí el periodista se confunde con el escritor. Hay mucha investigación en títulos como *La fiesta del Chivo*, *El Paraíso en la otra esquina* y —ni qué decirlo— en *El sueño del celta*, donde la cantidad de datos y el flujo de información que el escritor pesquisó sobre la vida del cónsul británico Roger Casement en el Congo belga, en la Amazonía peruana y en Irlanda puede llegar a ser agotador.

Vargas Llosa necesita el periodismo. Lo necesita porque sabiendo que el escritor puede llegar a influir en el muy largo plazo, él también quiere influir en lo inmediato. No quiere sustraerse a nada. Quiere estar lejos y quiere estar cerca. Quiere estar en todas. Fue Sartre quien le enseñó que las palabras —cualquiera sea su soporte— son un arma que debe usarse para defender las mejores opciones⁸. Y no hay oportunidades que perder. Vargas Llosa quiere entenderse con las lentas circunvalaciones de la historia y también quiere ser parte del debate público de esta época. Tiene la sensación de que en lo grande y en lo chico, en el tráfago del día a día y en la pesada legalidad de los ciclos históricos, se están librando batallas decisivas para la cultura y el humanismo, para la decencia y la libertad.

Todo esto, que a cualquier escritor sajón le parecería tremendamente sospechoso, entre otras cosas porque ellos ven, si se quiere, el espacio de la literatura en el extremo opuesto de los vértices de la política

⁸ Mario Vargas Llosa, *El lenguaje de la pasión*, 2000, p. 10.

y la actualidad, y en ningún caso como un continuo que comienza —por así decirlo— en el municipio y termina en el infinito, es al final la gran apuesta de Vargas Llosa. Eso se ve en lo que hace y en lo que escribe. También se nota en el tipo de novela que cultiva, esa, la novela-río cuya matriz terminó definiendo Balzac, capaz de cubrir toda una época, de capturar el espíritu de los tiempos, de reivindicar una gran galería de personajes y de hacer entrar a las páginas de un libro un mundo cuya fisonomía y cuyos deslindes coinciden con increíble exactitud con los del mundo que está allá afuera.

4

Maestro en el arte de la crónica, Vargas Llosa comenzó a escribir la serie Piedra de Toque en julio de 1977. En realidad él venía publicando de mucho tiempo antes. Vargas Llosa fue una de las tantas plumas que la Agencia Efe reclutó para un servicio de artículos semanales que alternaba los nombres de Octavio Paz, José Donoso, Carlos Fuentes, Juan Carlos Onetti, entre muchos otros. Pero ese año Piedra de Toque pasa a ser la marca registrada de Vargas Llosa. Quiso bautizar su espacio con el nombre de esa piedra oscura y un tanto legendaria que sirve para conocer la autenticidad de las alhajas y metales. Las suyas son dos columnas al mes en las cuales repasa la actualidad informativa, concediéndose pocas licencias para temas literarios. A lo más escribe acerca de escritores con motivo de aniversarios, muertes o acontecimientos muy significativos del mundo editorial. La idea es que estas crónicas y columnas amplíen su mundo, no que lo constriñan. Básicamente entonces el eje de estos artículos está en la política, en la cultura entendida en su sentido más amplio, en los derechos ciudadanos, en los cambios sociales y en el escenario internacional. A veces, muy rara vez, se le filtran en sus columnas aspectos biográficos, como cuando escribió este año sobre la casa de su familia en Arequipa⁹. Pero no tienen nada de diario de vida y mucho menos podrían ser vistas como un puente para encaminar nuevos lectores hacia su literatura. Se diría que el sentido de las columnas es más bien el inverso: el propósito sería traer de vuelta al escritor del mundo de la ficción al mundo real.

⁹ Mario Vargas Llosa, “La casa de Arequipa”, *La Tercera*, 27 de marzo 2011.

Treinta y cuatro años después de publicada la primera, las columnas de Piedra de Toque en la práctica ya configuran un género aparte. Lleva ya muchos años publicándolas en el diario *El País* y en una larga cadena de diarios sindicados. En Chile las publicó en otro tiempo el vespertino *La Segunda* hasta que algunos desencuentros, retrasos y saltos en la periodicidad de las columnas en la época que comentó el apresamiento del general Pinochet en Londres dañaron la relación entre el columnista y el diario. A partir de ese momento la crónica pasó a las páginas del cuerpo de Reportajes de *La Tercera*.

Las crónicas de Vargas Llosa son ricas en aliento narrativo e inconfundibles en la mirada que tienen sobre sus temas. Sin embargo, no siempre se caracterizan por desplegar un fuerte discurso opinativo o crítico. Sus textos periodísticos no son el reino de la pura opinión. La llamada “opinología” no es su especialidad. Vargas Llosa sobre todo cuenta, describe, sitúa o rescata un personaje o una situación. Las suyas, antes que nada, son las crónicas de un escritor insuperable a la hora de narrar y de contarle al lector una historia. En ese plano desde luego Vargas Llosa es un monstruo. Un monstruo capaz de convertir hasta el más árido debate de ideas en un cuento, en un relato, en una historia. Esta habilidad es el punto fuerte de sus artículos. Los suyos siempre entregan información y cuentan una historia cruzada por experiencias personales. En esto, y no solo en esto, se apartan del esquema de la columna de opinión, en el cual alguien se siente convocado a expresar desde su metro cuadrado sus puntos de vista, sus juicios, sobre lo que le parece y lo que no le parece. Este género, que está relacionado más con la opinología que con el columnismo, está entre los más lamentables subproductos del periodismo del yo y en estricto rigor no tiene nada que ver con lo que hace Mario Vargas Llosa. Cuando no hay información, cuando la columna no abre mundos sino que más bien los cierra, cuando el énfasis está puesto no en lo que sucede ni en lo que ocurrió sino en el juicio del opinólogo, el *yo creo que...*, el *yo pienso que...*, el *a mí me parece que...* termina teniendo un interés muy limitado. En el mejor de los casos, el interés será equivalente al de quien emita los juicios. Poco, la mayoría de las veces. En general este tipo de ejercicios funciona mejor en la televisión que en la prensa; y, puesto que estamos en esas, mejor en los *realities* que en los programas de conversación.

Lo que hace Vargas Llosa responde a algo enteramente diferente. Estas son las crónicas y las columnas de un escritor devorado por la

erótica del relato, que siempre tiene mucho más cuento que transmitir que opiniones que desplegar. Estas son evidencias de la curiosidad intelectual de un autor que no está conforme con lo que sabe y que siempre está interesado en saber más, en conocer mejor, en recoger mejores antecedentes y en superar la estrechez de su mundo.

Hay probablemente pocos escritores movidos por semejantes niveles de curiosidad y apertura mental. A Vargas Llosa le interesa de verdad el mundo y tanto le fascina que nunca ha tenido que recalar en sus novelas en el argumento típico del novelista sin mucho mundo, enjaulado en su pieza o biblioteca, y que suele escribir de lo único que sabe y conoce: de escritores que a su vez están escribiendo una novela. No, por favor: Vargas Llosa prefiere otros temas y de hecho, luego de haber escrito algunas novelas monumentales de indudable carga autobiográfica, ha publicado páginas memorables sobre las dictaduras latinoamericanas (*La fiesta del Chivo*), el feminismo de comienzos del siglo pasado (*El Paraíso en la otra esquina*), el amor no correspondido (*Travesuras de la niña mala*), las guerras dictadas por el fanatismo político (*La guerra del fin del mundo*), el terrorismo latinoamericano (*Historia de Mayta*) o el colonialismo europeo (*El sueño del celta*).

No sería raro que fuera esta voracidad por saber, por descubrir, por conocer, unida a la disciplina del relato y a la experiencia personal, el factor que garantiza renovada vigencia a las crónicas o columnas de Vargas Llosa. Es impresionante lo bien que se mantienen incluso las publicadas hace casi medio siglo. No se caen de las manos: sorprenden, interpelan y provocan como si hubieran sido escritas la semana pasada. Mientras nombres preclaros del columnismo latinoamericano y mundial se volvieron farragosos y anacrónicos, los escritos de Vargas Llosa conservan intacta la pólvora, la efectividad narrativa y la tensión intelectual que siempre los distinguió.

5

Si los años 60 fueron para Vargas Llosa la etapa en que su proyecto literario irrumpió con una fuerza insospechada en el panorama de las letras latinoamericanas —logrando un reconocimiento que difícilmente podría haber estado en sus cálculos—, la década siguiente corresponde al período de enorme conmoción política e intelectual. Va a ser en esos años cuando el escritor se separará de la manada. Va a ser

en los 70 cuando rompa con el partido mayoritario de la intelectualidad latinoamericana, el partido de la revolución cubana. Perderá amigos y ganará enemistades, descalificaciones y críticas. Por esa década sus novelas se tornan menos ortodoxas respecto de la matriz sartreana y en las dos que publica la ambición social es significativamente menor. *Pantaleón y las visitadoras* (1973) y *La tía Julia y el escribidor* (1977) son obras mucho más lúdicas. Una y otra están libres de la pretensión de componer un gran fresco social. Las dos son obras que en cierto modo muestran a un sujeto que ya comienza a venir de vuelta. Las dos abren la puerta al humor (que para Sartre fue siempre un terreno vedado) y, en esa medida, hablan de un escritor que se está volviendo cada vez más libre en sus temas, cada vez más autónomo en las formas y cada vez más personal en sus maneras de aproximarse a la realidad.

No es que en los años 70 Vargas Llosa cambiara radicalmente su manera de pensar. Lo que sí cambia es el lugar desde donde quería seguir pensando.

El proceso fue rápido pero no fulminante. Con Cuba el corte sobrevino a raíz del caso Padilla. El episodio parte una noche de abril en 1971, cuando en una sala de la sede de la Unión de Escritores Cubanos, ante la flor y nata de la escena literaria cubana, el poeta Heberto Padilla, que había trabajado un tiempo en la embajada cubana en Londres, lee ante sus colegas una siniestra autoinculpación de deslealtad a la revolución. Era su “confesión”. Lo mismo hacen otros poetas díscolos. En sus declaraciones las víctimas inculpan y comprometen a colaboradores y amigos en supuestas conductas antirrevolucionarias y opiniones desviacionistas. Padilla, que con su esposa ya llevaba 38 días detenido y había soportado a lo menos dos años de hostilidades del régimen, en el mismo acto abjura de su libro *Fuera del juego*, escrito cuatro años antes y que un jurado encabezado por el viejo Lezama Lima había galardonado, y declara haber sido un “escritor burgués, indigno de ser leído por los obreros e incapaz de entender la complejidad del proceso revolucionario”.

Esa sería la piedra que dividiría las aguas en el apoyo hasta ese momento monolítico e incondicional de la intelectualidad latinoamericana y mundial a la revolución cubana. Puesto que en la forma, en el libreto, en la escenografía y en el trasfondo político todo coincidía con la moral y la ritualidad de los Procesos de Moscú estrenados por Stalin en 1938, la reacción no se hizo esperar. El 5 de abril Vargas Llosa dirigió una carta a Haydée Santa María, directora de la revista *Casa de las*

Américas, renunciando al comité de la publicación¹⁰. Días después aparece en *Le Monde* la carta pública a Fidel Castro redactada por Vargas Llosa y suscrita por un amplio grupo de figuras del mundo artístico e intelectual (Jean Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Susan Sontag, Carlos Fuentes, Michel Leiris, Juan Marsé, P. P. Pasolini, Juan Rulfo, Alain Resnais, Jorge Semprún, entre muchos otros). Carlos Barral, Cortázar y García Márquez también condenaron la acción, pero después retiraron el nombre. El texto de la nota es muy enérgico desde la primera línea. “Creemos nuestro deber comunicarle nuestra vergüenza y nuestra cólera”. Nadie nunca le había hablado a Fidel Castro así: “Con la misma vehemencia que hemos defendido desde el primer día la revolución cubana, que nos parecía ejemplar en su respeto al ser humano y en su lucha por su liberación, lo exhortamos a evitar a Cuba el oscurantismo dogmático, la xenofobia cultural y el sistema represivo que impuso el estalinismo en los países socialistas, y del que fueron manifestaciones flagrantes sucesos similares a los que están ocurriendo en Cuba”¹¹.

La reacción del gobierno cubano y de su líder no se hizo esperar. Castro los acusa de ser unos “canallas”. Lanza una condena implacable sobre los escritores latinoamericanos que viven en Europa. Y les advierte de la prohibición de entrar a Cuba por tiempo indefinido.

Aunque después del incidente los puentes de comunicación con La Habana parecían definitivamente cortados, poco más de un mes después, el 28 de mayo, Vargas Llosa entregó a la prensa una declaración en la cual todavía seguía reivindicando como propia la causa de la revolución: “Cierta prensa está usando mi renuncia al comité de la revista Casa de las Américas para atacar a la revolución cubana desde una perspectiva imperialista y reaccionaria. Quiero salir al frente de esa sucia maniobra y desautorizar enérgicamente el uso de mi nombre en una campaña contra el socialismo cubano y la revolución latinoamericana. Mi renuncia es un acto de protesta contra un hecho específico, que sigo considerando lamentable, pero no es ni puede ser un acto hostil contra la revolución cubana, cuyas realizaciones formidables para el pueblo de Cuba son llevadas a cabo en condiciones verdaderamente heroicas que he podido verificar personalmente en repetidos viajes a la isla. El derecho a la crítica y a la discrepancia —sueña en ese momento Vargas Llo-

¹⁰ Mario Vargas Llosa, “Carta a Haydée Santa María”, 1985, p. 164.

¹¹ Mario Vargas Llosa, “Carta de Fidel Castro”, 1985, p. 166.

sa— no es un privilegio burgués. Al contrario, sólo el socialismo puede sentar las bases de una verdadera justicia social, dar a expresiones como *libertad de opinión*, *libertad de creación* su verdadero sentido. Es en uso de ese derecho socialista y revolucionario que he discrepado del discurso de Fidel sobre el problema cultural, que he criticado lo ocurrido con Heberto Padilla y otros escritores. Lo hice cuando los acontecimientos de Checoslovaquia y lo seguiré haciendo cada vez que lo crea legítimo, porque ésa es mi obligación como escritor. Pero que nadie se engañe: con todos sus errores, la revolución cubana es, hoy mismo, una sociedad más justa que cualquier otra sociedad latinoamericana y defenderla es para mí un deber apremiante y honroso”¹².

¿Cómo es que pensando así, incluso después del portazo insultante de Fidel Castro, va a llegar un momento en que Vargas Llosa cruzará el Rubicón, para instalarse ya a fines de los años 70 en el núcleo duro del pensamiento liberal?

Tienen que haber sido muchas las tensiones, deslealtades, vacíos y exclusiones que se fueron acumulando en su contra. Algo debe haber incidido, por ejemplo, su polémica con Ángel Rama, a quien Vargas Llosa acusó de apelar a las armas del terrorismo histórico, de la excomunión ideológica y del chantaje político. Ángel Rama había destrozado el ensayo de Vargas Llosa sobre la obra de García Márquez, *Historia de un deicidio*¹³, y lo hizo con la fraseología político-literaria entonces en boga. No hay mucho de que extrañarse: estos exabruptos, estas coartadas, eran moneda corriente en el debate intelectual de esos años.

Luego viene su distanciamiento de Gabriel García Márquez, que hasta entonces había sido su gran amigo. Hacia 1976 era sin embargo notoria la brecha entre las opciones políticas de ambos. Pero se da por hecho que no es la política lo que los enemistó ese año en México, cuando Vargas Llosa le puso un puño en plena cara al autor de *Cien años de soledad*. La versión más difundida dice que alguien se propasó. Habían sido grandes compinches y la enemistad duró treinta años, hasta que ambos se reconciliaron el año 2007.

Después sobrevino el escándalo por la publicación de *Persona non grata*, de Jorge Edwards, que sacó a su autor, diplomático y nove-

¹² Mario Vargas Llosa, “Entrevista exclusiva a V. Ll.”, 1985, p. 171.

¹³ Mario Vargas Llosa, *García Márquez, Historia de un deicidio*, 1971. Se trata de un libro muy difícil de encontrar. Nunca se volvió a reeditar, pero ha sido incluido recientemente en las *Obras completas* del autor.

lista, del círculo de protección de la izquierda castrista expulsándolo a las tinieblas del error. Vargas Llosa no solo le tenderá una mano sino que escribirá una encarnizada defensa del libro.

A eso siguió su redescubrimiento de Camus, paralelo al desvanecimiento de Sartre en sus jerarquizaciones intelectuales. A Camus lo había leído desde muy temprano, pero con sesgo, precisamente porque Sartre lo había subestimado. Vargas Llosa rescata sobre todo de Camus su testimonio: “Vivió convencido de que la política era sólo una provincia de la experiencia humana, que ésta era más ancha y compleja que aquélla, y que si (como por desgracia ha pasado) la política se convertía en la primera y fundamental actividad, a que se subordinaban todas las otras, la consecuencia era el recorte o envilecimiento del individuo. Es en ese sentido que combatió lo que he llamado la idolatría de la historia. En un texto de 1948, *El destierro de Helena*, dedicado a deplorar que Europa haya renegado de Grecia, escribió: ‘Colocando la historia sobre el trono de Dios, marchamos hacia la teocracia, igual que aquellos a quienes los griegos llamaban bárbaros y a quienes combatieron en la batalla de Salamina’¹⁴. De Camus adopta además su desconfianza a las abstracciones, su apuesta por la vida y su rechazo a las ideas generales convertidas en dogmática o en sistemas ideológicos a los cuales los ideólogos —partiendo por los custodios del socialismo— se empeñan en reducir la sociedad.

También tiene que haber sido importante en su evolución intelectual el fracaso del militarismo populista que ensayó el general Velasco Alvarado en el Perú y respecto del cual, a diferencia de buena parte de la izquierda peruana, siempre mantuvo —aparte de un marcado desdén— las manos limpias, entre otras cosas porque su condena a las dictaduras —de izquierda, de centro o de derecha, cupulares o populistas, de signo privatizador o estatista— es total y no admite excepciones.

Es así que finalmente desembarca en las costas del pensamiento liberal. El proceso contempló incluso un encuentro privado con Margaret Thatcher en Downing Street, unido a posteriores testimonios de genuina admiración. El gran punto de inflexión, sin embargo, fue el ensayo “Isaiah Berlin, un héroe de nuestro tiempo”, de noviembre de 1980, fechado en Washington. Fue en muchos sentidos un aconte-

¹⁴ Mario Vargas Llosa, “Albert Camus y la moral de los límites”, 1985, p. 231.

cimiento, un campanazo, una prueba irrefutable de conversión interior. Bien podría ser uno de los más sentidos, hermosos y convincentes artículos que columnista alguno haya escrito sobre un pensador que —aparte de inteligencia, sensatez y erudición— no tenía mucho más que ofrecerle al mundo: no tenía un programa mesiánico, no tenía tampoco una gran convocatoria que hacer y, menos todavía, una fórmula que ofrecer para generar al hombre nuevo. Escribe Vargas Llosa: “La más sorprende característica de este pensador es —a simple vista— la de carecer de un pensamiento propio. Parece un sinsentido decir algo semejante, pero no lo es, pues, cuando uno lo lee, tiene la impresión de que Isaiah Berlin consigue en sus ensayos eso que, después de Flaubert (y gracias a él), han tratado de conseguir la mayoría de los novelistas modernos en sus novelas: abolirse, invisibilizarse, dar la ilusión de que sus historias son autogeneradas. Hay muchas técnicas para ‘desaparecer al narrador’ en una novela. La técnica que emplea el profesor Berlin para hacernos sentir que él no está detrás de sus textos es el *fair play*. Es decir, la escrupulosa limpieza moral con que analiza, expone, resume y cita el pensamiento de los demás, atendiendo todas sus razones, considerando los atenuantes, las limitaciones de época, no empujando jamás las palabras o las ideas ajenas en una dirección u otra para de este modo acercarlas a las propias. Esta impresión de objetividad en la transmisión de lo inventado por los demás hace que tengamos la fantástica impresión de que, en estos libros que dicen tantas cosas, Isaiah Berlin mismo no tenga nada que decir”¹⁵.

Como esa impresión —claro— es absoluta y completamente falsa, el autor dedica el resto del ensayo a analizar la originalidad y consistencia de sus planteamientos y contribuciones.

En realidad no se trata solo de reivindicar a uno a los iconos de la filosofía analítica británica del siglo XX. El artículo de Vargas Llosa combina el análisis de los escritos de Berlin con la experiencia personal suya y con las convicciones que se ha ido forjando como intelectual latinoamericano a lo largo de la vida, a golpe de entusiasmos, decepciones, evidencias, insatisfacciones, revelaciones y aprendizajes.

Hacia el final de ese artículo memorable, Vargas Llosa dice que de todos los libros que ha leído en los últimos años, el de Berlin es uno de los que más lo ha impresionado: “Sus opiniones filosóficas, históri-

¹⁵ Mario Vargas Llosa, “Isaiah Berlin, un héroe de nuestro tiempo”, 1985, p. 407.

cas y política —escribe— me parecen esclarecedoras, compartibles”¹⁶. Pero hay un gran pero y quien lo plantea no es el Vargas Llosa-ensayista sino el Vargas Llosa-novelistas. Porque al lado de la comprensión profunda que muestra el profesor Berlin de la vida de las personas, de la forma en que se comportan las sociedades, de los cursos de la historia humana y del influjo de las ideas en la experiencia cotidiana, existe otra dimensión del hombre que es irreductible desde el punto de vista intelectual porque se trata de una dimensión que no cabe en las clasificaciones, que rehúsa las categorizaciones, que se sale de los modelos y que se resiste a las disciplinas de la razón. Es el mundo del instinto y el de la sinrazón, el de los demonios y el del inconsciente, el de los sueños y las patologías, el de las obsesiones que esclavizan y de los traumas que destruyen. Para entender aquel complejo mundo de allá se necesitan mentes como las de Isaiah Berlin. Para entender esta caótica zona de acá —parece no haber otra salida— tienen que venir los artistas. Son ellos quienes mejor pueden explicarse esta faceta. Tienen que hacerlo, entre otras cosas porque la vida humana combina las dos en proporciones que son difíciles de anticipar.

Esa percepción, en orden a que el intelectual trabaja con las ideas y el novelista con los demonios, al final sigue estando presente en Vargas Llosa. Fue precisamente esto lo que tanto irritó en su época a Ángel Rama. Al ilustre crítico uruguayo le pareció embarazoso semejante tributo a la teología. A juicio suyo era un guiño completamente reñido con el proceso histórico que América Latina estaba viviendo en dirección a una revolución que era inminente. Todo lo que oliera a religión le resultaba incongruente proviniendo de un escritor que se había declarado químicamente ateo. Tal vez por eso, porque el novelista negocia su arte en el submundo errático de los demonios y no bajo la luz diáfana de la sensatez y de la razón, todas las novelas de Vargas Llosa están pobladas por personajes desorbitados, excesivos, sobregirados, demenciales, disfuncionales y obstinados. Son personajes que están gobernados por impulsos que los sacan de sí y los llevan a un encuentro más o menos destructivo y épico con su propio destino. Parecería que hay una fatalidad muy anterior a ellos pero que de todos modos los domina, los justifica, los moviliza, los devora y los olvida. Eso puede ser un escándalo, pero no habría mucho espacio para recriminarnos porque así discurre la historia y así también funciona la vida.

¹⁶ *Ibidem*, p. 423.

6

A los que aman la coherencia por sobre todo y se molestan mucho con las disociaciones les gustaría creer que en la producción novelística, ensayística y periodística de Vargas Llosa hay un continuo movilizado por las mismas lógicas, animado por los mismos ideales, alumbrado por la misma energía y cruzado por las mismas convicciones. Obviamente no es así. El de las novelas es el Vargas Llosa más arriesgado, con muchas dudas, que se enfrenta a mundos y experiencias que son ajenos a sus convicciones y para los cuales no tiene mucha respuesta. El de los ensayos —ensayos básicamente de temas literarios— es el de una inteligencia portentosa que escudriña, lee, analiza, compara, visualiza escenarios y formula hipótesis. El Vargas Llosa de la producción periodística, finalmente, es un observador que sabe mirar con especial inteligencia y atención la actualidad y que aplica a lo que ve el fuego de sus convicciones. El de las novelas es un hombre lleno de dudas; el de los ensayos, una mente curiosa comprometida en sucesivas búsquedas; el de las columnas, un observador, un investigador, un provocador o un converso que, aparte de combinar historias ajenas con experiencias propias, opina, contextualiza, enjuicia, exalta o condena.

Fujimori padre y Fujimori hija, el general Pinochet, el México del PRI, la Venezuela de Chávez y la Argentina peronista —entre otros blancos— saben perfectamente, o lo supieron en otra época, lo que es tener a Vargas Llosa de enemigo. Hay pocas plumas más virulentas e incisivas que la suya. El mejor Vargas Llosa suele florecer en la polémica. Se diría que en ese momento despierta el fanático que alguna vez fue y que, en alguna zona al menos, quizás sigue siendo. En el prólogo de uno de sus mejores libros de recopilación de artículos, *El lenguaje de la pasión*, título que envuelve un homenaje a Octavio Paz, Vargas Llosa confiesa que “siempre trato de escribir de la manera más desapasionada posible, pues sé que la cabeza caliente, las ideas claras y una buena prosa son incompatibles”¹⁷. Bueno, las recientes columnas dedicadas a la elección presidencial peruana —explicando por qué votará por Humala y no por Keiko o diciéndole al cardenal Juan Luis Cipriani, arzobispo de Lima, que no es él el interlocutor más indicado para cuestionar su apoyo a Ollanta en segunda vuelta— devuelven en gloria y majestad al

¹⁷ Mario Vargas Llosa, *El lenguaje de la pasión*, 2000, p. 7.

intelectual que no se vende por los regalones y aplausos de la elite ni que tampoco se deja amedrentar por la indignación de los poderosos. De alguna manera, el Premio Nobel, había vuelto a reconciliarse con el Perú. La gente que lo lee en su patria volvía a aplaudirlo. Para Vargas Llosa tanto o más traumático que su derrota en la elección presidencial del año 90 fue comprobar, con dolor y alguna dosis de resentimiento, que medio país, incluyendo a muchos de sus propios aliados y a connotados dirigentes de su campaña, se entregaba atado de pies y manos a un político oportunista, corrupto y de muy frágiles convicciones democráticas. Ese vasallaje es el que Vargas Llosa todavía no perdona y le pone a hervir la sangre cada vez que se acuerda. Y es ese fantasma el que ha vuelto a interferir con una cuña insalvable su relación con el Perú blanco, pijo y dirigente.

Alarmado por la desertión de las elites, desilusionado por el repliegue de la academia a lenguajes oscuros e impenetrables, desanimado por la decadencia de la crítica, golpeado por el desprestigio de la política, la degradación de los medios y todos los fenómenos asociados a lo que él llama “la civilización del espectáculo”, Vargas Llosa tiene hoy un diagnóstico casi apocalíptico, en todo caso muy sombrío, de la banalización de la cultura en los tiempos que corren. Curiosamente, sin embargo, sus crónicas y columnas, en la medida en que suben la vara y mantienen la bandera en alto, hacen pensar que no todo está perdido, al menos mientras la prensa siga abriéndose a mentes y plumas como la suya.

OBRAS CITADAS

- Vargas Llosa, Mario. *Contra viento y marea* (1962-1982) [1983]. Sudamericana-Planeta, 1985.
- “Carta a Haydée Santa María”. En Mario Vargas Llosa, *Contra viento y marea* (1962-1982) [1983]. Sudamericana-Planeta, 1985.
- “Carta de Fidel Castro”. En Mario Vargas Llosa, *Contra viento y marea* (1962-1982) [1983]. Sudamericana-Planeta, 1985.
- “Entrevista exclusiva a V. Ll.”. En Mario Vargas Llosa, *Contra viento y marea* (1962-1982) [1983]. Sudamericana-Planeta, 1985.
- *García Márquez, Historia de un deicidio*. Seix Barral, 1971.
- “Albert Camus y la moral de los límites”. En Mario Vargas Llosa, *Contra viento y marea* (1962-1982) [1983]. Sudamericana-Planeta, 1985.

- “Isaiah Berlin, un héroe de nuestro tiempo”. En Mario Vargas Llosa, *Contra viento y marea* (1962-1982) [1983]. Sudamericana-Planeta, 1985.
- *El pez en el agua*. Seix Barral, 1993.
- *El lenguaje de la pasión*. Ediciones El País, 2000.
- “La casa de Arequipa”. *La Tercera*, 27 de marzo 2011. □

VARGAS LLOSA, TESTIGO DEL MUNDO

José Miguel Oviedo

La reconocida vocación realista de Vargas Llosa —se advierte en este artículo— no sólo se refleja en gran parte de sus novelas sino también en sus ensayos y obra periodística, que han ido evolucionando a partir de una inicial posición de izquierda a otra de carácter neoliberal en defensa de la libertad en todos los terrenos. A juicio de J. M. Oviedo, el gran acontecimiento que decide este cambio es su rechazo del dogmatismo y la persecución de las ideas disidentes dentro de la revolución cubana.

Un reportaje puede ser una obra de arte.
(Mario Vargas Llosa, “Asesinato en Amsterdam”, *El País*
10 de octubre, 2006).

Desde sus inicios fue evidente que el arte narrativo de Mario Vargas Llosa surge de su fascinación por la realidad misma: enfrentar primero el mundo objetivo que todos experimentamos, de modo

JOSÉ MIGUEL OVIEDO. Crítico y ensayista peruano. Ha publicado numerosos trabajos sobre Vargas Llosa, García Márquez, Carlos Fuentes y otros. Autor de la *Historia de la Literatura Hispanoamericana*, en cuatro volúmenes.

individual o colectivo, es indispensable para encender la chispa de su imaginación. En gran medida, su obra novelística es una reconstrucción ficticia, un fantaseo hecho a partir de elementos fácticos. Podría decirse que toda la literatura, especialmente la novela llamada “realista”, existe sobre esa base, pero la diferencia aquí está en que los creadores suelen borrar esa conexión para dar mayor identidad estética a sus obras, mientras que Vargas Llosa consigue ese efecto haciendo precisamente lo contrario: subrayando la presencia de los vínculos, analogías o correspondencias entre ambos mundos.

Paradójicamente, su reelaboración del material primario con el que trabaja es muy intensa y sigue el principio de que el relato debe alcanzar una validez que, al fin y al cabo, no depende del parecido con la realidad objetiva que le da origen. Este buen discípulo de Flaubert —el novelista-artista por antonomasia— sabe que la ficción no se comporta del mismo modo que la realidad ni debe ser un mero reflejo mimético de ella.

En la veintena de novelas que el autor ha escrito hasta ahora, no creo que haya una sola, ni aun entre las más delirantes o caprichosas, que se acerque siquiera al modelo de la “novela fantástica”, que parece estar lejos de tentarlo. Aprovechando imágenes, historias, personajes o experiencias propias que suelen provenir de sus años de adolescencia, supo crear un tipo de representación estética que absorbía lo real y lo trataba como ficción. Desde muy temprano, mucho antes de aprender las reglas básicas de la narración, Vargas Llosa aprendió a ser un observador de lo que ocurría a su alrededor y a registrarlo por escrito. Tuvo que hacerlo para ganarse la vida, y no por decisión propia o por razones vocacionales, pero en esa actividad descubrió significativas semejanzas y diferencias con el oficio literario, que dejarían una huella duradera en su visión de escritor. El primer campo de aprendizaje de Vargas Llosa fue el periodismo.

Cuando sólo había cumplido quince años entró a trabajar como reportero en el periódico *La Crónica*. Era el período de vacaciones después de su traumático paso por las aulas del colegio Leoncio Prado —a donde ya no regresaría— y de su traslado al colegio San Miguel de Piura, donde acabaría sus estudios de secundaria. Recuerdos de estas experiencias se filtrarían, como bien es sabido, en *La ciudad y los perros*, *La casa verde* y *Conversación en La Catedral*, aparte de figurar en su libro de memorias *El pez en el agua* (1994). El profundo malestar que domina en la tercera de esas novelas está dado en las memorables primeras

líneas, en las que Zavalita contempla “sin amor” el desabrido perfil de Lima, visto desde la perspectiva del edificio de *La Crónica*, escena que sienta el tono preciso de lo que vendrá luego: el retrato de la frustración y mediocridad que el autor respiró en el mundillo periodístico de la época de la dictadura.

Fue su padre quien lo llevó allí para asegurarse de que el muchacho estuviese ocupado en algo “útil” durante esas vacaciones. Su iniciación periodística ha sido indagada, con minuciosidad a veces algo anecdótica, en *Reportero a los quince años*, libro del periodista Juan Gargurevich¹. Este autor nos informa del ambiente interno y de las crónicas que el joven Vargas Llosa escribió en esos meses, especialmente las dedicadas a sangrientos sucesos policiales que los lectores de *Conversación en La Catedral* reconocerán fácilmente. Gargurevich incluye un dato curioso: el padre del futuro novelista desempeñaba un trabajo también asociado con el periodismo, como representante en el Perú de una agencia internacional de noticias creada por William Randolph Hearst, el magnate de la prensa en quien Orson Welles se inspiró para el filme “Citizen Kane”.

Su paso por *La Crónica* fue breve, ya que el padre se dio cuenta de que ciertos periodistas ejercían una perniciosa influencia moral sobre el muchacho. Pese a ello, la experiencia dejó una huella profunda en él: le permitió descubrir el submundo ruin y venal (aparte de melodramático) del periodismo bajo el régimen del general Manuel A. Odría, que fue parte de su formación intelectual y de su primer contacto personal con la realidad política.

Ese aprendizaje continuó con sucesivos trabajos como redactor o colaborador de diversos periódicos y revistas locales de muy diversa naturaleza: *La Industria de Piura*, *Extra*, *Turismo*, *Cultura Peruana*, el Suplemento Dominical de *El Comercio* y varias otras publicaciones. Incluso hizo periodismo radial en 1957, como director de información en Radio Panamericana, experiencia que aprovecharía para crear el personaje de Pedro Camacho de *La tía Julia y el escribidor*. Es muy revelador que Camacho sea el modelo del “escribidor”, una figura emblemática del oficio periodístico y de su relación, a la vez paralela y divergente de la actividad literaria, en medio de las carencias propias del empobrecimiento que sufría la vida cultural en esos años. Cuando ya se

¹ Juan Gargurevich, *Mario Vargas Llosa. Reportero a los quince años*, 2005.

encontraba en París, volvería a ejercer el periodismo radial, esta vez haciendo entrevistas a escritores latinoamericanos para la Radio Difusión Francesa.

En la década de los sesenta, con tres notables novelas ya publicadas y convertido en un escritor internacionalmente conocido, Vargas Llosa seguiría ejerciendo el periodismo —sobre todo cultural—, ahora en importantes periódicos y revistas de todo el mundo, que le ofrecen sus páginas conscientes del prestigio de su firma; entre ellos, *Expreso* y *Caretas* de Lima, *Primera Plana* de Buenos Aires, *Marcha* de Montevideo y *Mundo Nuevo* de París. Pronto esta actividad se convertiría en el vehículo habitual de una naciente obra crítica que iba a resultar muy significativa por su originalidad y abundancia. En sus primeras manifestaciones, se centra naturalmente en temas literarios; entre ellas están sus tempranos textos sobre José María Arguedas y Tirant lo Blanc, que más tarde se convertirían en libros. Su primer libro ensayístico fue *García Márquez: Historia de un deicidio* (1971), que es un paradigma por su rigor, exhaustividad, pasión, objetividad y, sobre todo, por una crítica al mismo tiempo que una autocrítica y un testimonio personal; posee un rasgo de la crítica que suele pasar desapercibido para algunos: el de apropiarse de una obra ajena para hablar de ella y de sí mismo. Esto se confirmaría en otros libros, desde *La orgía perpetua: Flaubert y Madame Bovary* (1974) hasta la reciente *La tentación de lo imposible: Víctor Hugo y Los miserables* (2004).

Pero simultáneamente, y cada vez con mayor frecuencia, sus críticas y crónicas periodísticas fueron abarcando otros temas culturales (cine, teatro, arte, entre otros) y de actualidad social y política en América Latina y el resto del mundo, lo que le permitió intervenir en el debate de las grandes cuestiones de nuestra época, en el que dominaban unos asuntos como la Revolución Cubana y la insurgencia armada, la guerra en Argelia, los campos de concentración en la Unión Soviética, la intervención rusa en Checoslovaquia, el cisma soviético, etc. Es evidente que el periodismo era, para un escritor de ficciones con envergadura generalmente épica, una fuente para seguir alimentando su imaginación; así, podía absorber vorazmente el inagotable y siempre cambiante panorama del mundo real. Decidió no cerrar los ojos y encerrarse en su mundo interior; decidió intervenir, polemizar, tomar posiciones; decidió ser un testigo del mundo, defender ciertas ideas fundamentales, atacar otras y asumir los riesgos y responsabilidades inherentes a esa tarea. Es decir,

prefirió ser criticado por lo que decía o escribía, y no por elegir la comodidad de callar o ignorar. En distintas épocas y con diversos matices, sus modelos han sido Sartre, Malraux, Camus, Orwell, Isaiah Berlin, Karl Popper, Ortega y Gasset y otros de esa talla.

La vastedad de esa tarea se refleja en la amplitud de la obra crítica y periodística que ha producido, con entusiasmo y tenacidad indeclinables. No es exagerado decir que el conjunto suma varios miles —quizá decenas de miles— de páginas, cifras que rivalizan con las que alcanzan sus novelas y obras teatrales. Sólo una porción de sus textos periodísticos y ensayísticos han sido recopilados en sucesivas ediciones de *Contra viento y marea I, II y III (1962-1972) (1972-1983) (1964-1988)*. Una prueba de la regularidad y el constante flujo de sus páginas críticas es el hecho de que configuran series que se extienden a lo largo de muchos años. La más importante y conocida es la titulada “Piedra de toque”, inicialmente publicada en *Caretas* y luego en *El Comercio* de Lima y *El País* de Madrid, que aparece semanalmente y es reproducida en varios periódicos de todo el mundo. Esta serie puede considerarse la más influyente porque suele dar un testimonio inmediato de sus lecturas, viajes, encuentros y andanzas con personajes conocidos o desconocidos y, sobre todo, de su posición personal frente a los grandes acontecimientos políticos y culturales —en el más amplio sentido de la palabra— que transforman nuestro tiempo. Leer estas crónicas y reflexiones es un modo de apreciar cómo va cambiando y definiéndose el perfil intelectual de Vargas Llosa ante las polémicas y espinosas cuestiones que la realidad le presenta. El título de la recopilación *Contra viento y marea*, que recoge parte de esta serie, subraya el hecho de que muchas de sus páginas expresan un pensamiento crítico que no teme contradecir opiniones mayoritarias y defender causas no siempre populares.

Su pensamiento político, sin duda, ha sufrido giros sustanciales. Sin que ése haya sido su propósito, su hábito de dejar testimonio de todo lo que pasa a su alrededor y de tomar posiciones al respecto ha dejado un continuo registro —casi como una especie de diario o memoria intelectual— de los hechos que modelan nuestro proceso histórico y sus momentos clave. No hay, pues, que rebuscar mucho para hallar los textos que podrían incriminarlo: llevan su firma, son, como siempre, explícitos y no han sido ocultados por el autor. Están a la vista para cualquiera que desee consultarlos en *Contra viento y marea*, cuya primera edición cubre un período de crítica importancia: 1962-1982. En el

prólogo de esa edición, después de preguntarse por qué reúne estos textos que, por su naturaleza misma, “el tiempo ha maltratado sin piedad”, nos explica:

Exhibo esta suma de contradicciones, ingenuidades, equivocaciones y alguna que otra intuición feliz sin arrogancia ni arrepentimiento, con melancolía por las ilusiones que se llevó el viento y hasta por esos adjetivos solemnes y exagerados que la pasión explica y que la prisa periodística solía desviar del blanco. En un sentido, esta colección puede leerse como un documental sobre los mitos, utopías, entusiasmos, querellas, esperanzas, fanatismos y brutalidades entre los que vivía un latinoamericano entre las décadas del sesenta y setenta; esa atmósfera política e intelectual que todos los escritores contribuimos y nuestra pluma a purificar o enrarecer (me temo que sobre todo esto último)².

En este revelador pasaje la palabra clave es *exhibo*, pues subraya el hecho poco común de que el propio autor presenta, en vez de enmascararlas o borrarlas, las pruebas que contra él pudiera levantar el lector al notar los cambios de su pensamiento crítico. Resulta evidente que su intención es estimular las discrepancias y el debate, pese a la ardiente convicción que alientan muchas de estas páginas. Su expediente está a la vista y constantemente abierto al cuestionamiento, propio o ajeno.

Seguramente, la primera gran crisis de la evolución de su pensamiento crítico se produce en 1970 a raíz del tristemente célebre “caso Padilla” en Cuba, que no sólo conmovió profundamente su conciencia intelectual, sino que originó un gran cisma entre los escritores, artistas y pensadores latinoamericanos y europeos que habían defendido la causa de la Revolución Cubana. Hay que recordar que Vargas Llosa había sido, hasta entonces, uno de ellos, y de los más visibles, activos y entusiastas. Esto incluía su apoyo táctico a los movimientos guerrilleros fomentados y financiados por Cuba en toda América Latina. Así se explica que el autor condenase al gobierno de Fernando Belaúnde, elegido democráticamente, por su política represiva de los brotes armados que surgieron en el Perú en los años sesenta; léase, por ejemplo, la “Toma de posición”³ que firmó en París junto con Julio Ramón Ribeyro

² Mario Vargas Llosa, *Contra viento y marea*, Vol. I, pp. 9-10. En adelante este libro será citado bajo las siglas *CVM*.

³ Mario Vargas Llosa, *CVM*, Vol. I, pp. 9-10.

y otros. Su relación solidaria con Cuba comienza en enero de 1965, cuando viaja a La Habana invitado como miembro del jurado de novela de los premios Casa de las Américas; en verdad, había estado allí antes, en octubre de 1962, enviado por la Radio-Televisión Francesa a cubrir la llamada “crisis de los misiles”. Después volvió varias veces más en los años siguientes, en calidad de jurado de esos premios y como miembro del consejo de redacción de la revista *Casa de las Américas*, al que perteneció hasta abril de 1971.

Ésa es la fecha en la que renunció formalmente, en carta a Haydée Santamaría⁴, a la que siguió otra carta colectiva firmada por él y un numeroso grupo de intelectuales latinoamericanos, en la que se condenaba la “confesión” de Heberto Padilla y su manipulación por el régimen cubano como “una penosa mascarada de autocritica [que] recuerda los momentos más sórdidos de la época del estalinismo”⁵; con este último documento se formaliza el cisma al que hice referencia antes y cuyas repercusiones históricas serían largas y profundas.

Un período de desilusión, crítica y distanciamiento ideológico comienza allí; Vargas Llosa se coloca a la cabeza entre quienes ya no verán más a la revolución castrista como un modelo posible. Su rechazo radical tiene mucho que ver con el impacto que le produjeron las revelaciones personales de Jorge Edwards sobre su breve misión diplomática en la isla, y luego la lectura de su libro testimonial *Persona non grata* (1972), que mostraron la cara oculta del sistema cubano. Algo que puede decirse de su indignación —en verdad, su asco— ante todos estos acontecimientos es que su desengaño fue proporcional a su fe revolucionaria, por lo que su caso se parece mucho a los que tiempo atrás protagonizaron escritores europeos, como Gide, Orwell, Koestler y Sartre cuando encararon la innegable realidad del totalitarismo tras la máscara socialista: son una forma de reacción visceral, llena de frustración e invencible aversión a lo que hasta ese momento habían defendido. La revulsión moral de Vargas Llosa se debe a que el asunto comprometía gravemente un área en la cual era incapaz de hacer la menor concesión: la del respeto a la libertad de expresión, la dignidad del escritor y el derecho a la crítica, que son los pilares fundamentales de su propio credo intelectual.

⁴ Mario Vargas Llosa, *CVM*, Vol. I, pp. 164-165.

⁵ Mario Vargas Llosa, *CVM*, Vol. I, p. 166.

El 11 de agosto de 1967, en su discurso de recepción del Premio Rómulo Gallegos por *La casa verde*, había invocado la figura, entonces muy poco conocida fuera del Perú, del poeta vanguardista Carlos Oquendo de Amat, quien adhirió, reafirmando su fe revolucionaria, a la causa republicana española y murió en medio de la guerra civil. Por su lado, Vargas Llosa reafirma que “la literatura es fuego”, pues es un arma de irreducible rebeldía que ninguna sociedad podía esperar fuese dócil a su seducción o a sus amenazas.

América Latina debe recordar también la amenaza que se cierne sobre ella, el duro precio que tendrá que pagar por la cultura. Nuestras sociedades deben estar alertadas: rechazado o aceptado, perseguido o premiado, el escritor que merezca este nombre seguirá arrojándoles a los hombres el espectáculo no siempre grato de sus miserias y tormentos⁶.

Es interesante recordar que, en ese momento, su apasionada advertencia se entendió sobre todo como dirigida contra regímenes como el venezolano, entonces en muy tensa relación con Cuba por el respaldo que ésta brindaba a los grupos armados que operaban en el país; pero sus palabras, inesperadamente, resultarían proféticas sobre lo que, unos años después, ocurriría en la isla con el “caso Padilla”. Fue así como Vargas Llosa comprendió definitivamente que la literatura (y la actividad intelectual en general) era un gran poder moral contra el absolutismo del poder político de cualquier signo; la literatura era, en verdad, fuego. Jamás renunciaría a defender y ejercer ese poder, y cada vez lo haría de modo más sistemático.

El otro momento clave en la evolución de su pensamiento crítico ocurre en los años inmediatamente anteriores a 1990 y está estrechamente vinculado con la situación que vivía en esos momentos el Perú. El país se debatía en una de sus peores crisis políticas: por un lado, la llamada “guerra popular” desatada por el grupo terrorista Sendero Luminoso, que no fue sino una gran matanza (la cifra oficial es de 59.000 muertos, la mayoría pobladores o campesinos indígenas, sin olvidar que muchos fueron víctimas de la no menos brutal represión militar); por otro, la situación económica bajo el presidente aprista Alan García, en su primer gobierno, había hundido al país en la ruina, con una hiperin-

⁶ Mario Vargas Llosa, *CVM*, Vol. I, p. 136.

flación totalmente fuera de control que sumió en la pobreza y el hambre a capas sociales que hasta entonces no habían sufrido esos males. El Perú parecía estar al borde del abismo porque esa situación (agravada por la corrupción) daba un oportuno argumento a la sanguinaria campaña de Sendero Luminoso: ante el fracaso del poder legítimo no había otra opción —tal era el razonamiento— que la violencia revolucionaria.

En ese contexto, el gobierno de Alan García decidió suspender el pago de la enorme deuda externa (con lo cual el país se convertía en una especie de renegado en el ámbito financiero internacional) y anunció su propósito de nacionalizar la banca. Vargas Llosa había hecho varios inequívocos pronunciamientos sobre las matanzas de Sendero y sobre la errónea política económica de García. Al convertirse, así, en una voz muy influyente como crítico del gobierno, empezó a ganarse adhesiones de amplios sectores de la oposición y entró de lleno al debate interno. En otras palabras, pasó a jugar un papel decisivo en la evolución del proceso político peruano en los últimos años del régimen aprista.

No fue, pues, del todo inesperado que, ante el anuncio de la nacionalización de la banca, Vargas Llosa lanzase un manifiesto que tuvo una enorme repercusión en la opinión pública del país; lo que sí resultó inesperado fue que con ese documento el autor apareciese como una opción real en la contienda electoral para suceder a García. Como Vargas Llosa ha contado en detalle esas circunstancias y el desenlace de su propia campaña presidencial en el citado *Pez en el agua*, no es necesario abundar en cómo y por qué se produjo su derrota electoral; sus circunstancias y razones son bien conocidas por todos.

Lo importante es señalar que tras esta experiencia su interés por la política pasó a tener una suprema importancia en su agenda personal, en sus lecturas, en sus preocupaciones intelectuales, en el modo como encaraba la historia presente. Es decir, la derrota que sufrió en 1990 y que debió tener un efecto traumático en un intelectual del todo novato en el campo de la política como práctica cotidiana, le enseñó que el ámbito en el que podía jugar un papel más afín a su experiencia y conocimiento era otro: el de ocupar un puesto en la tribuna internacional donde se planteaban y debatían las más graves y urgentes cuestiones que nuestro mundo enfrenta cada día. Los textos de “Piedra de toque” y otras notas periodísticas se volvieron cada vez más documentos de su pensamiento político.

Aprovechando los instintos y reflejos que su incursión personal en la política concreta le había dejado, pasó a ser —todavía más

intensamente que antes— un testigo, un interlocutor comprometido, una conciencia crítica de todo lo que pasaba a su alrededor, otra vez un reportero pero en un escenario sin fronteras. Y así asumió una enorme responsabilidad: la de tomar posiciones muchas veces incómodas porque no siempre le ganan simpatías. En las dos últimas décadas, por lo menos, ha operado muchas veces como un francotirador solitario e irritante que prefería hablar y no guardar confortable silencio.

Uso deliberadamente la palabra *francotirador*, la misma que, en un artículo de 1974 (“Un francotirador tranquilo”⁷), aplicó a Jorge Edwards, autor de *Persona non grata*, porque el escritor chileno adopta en su testimonio cubano una posición muy personal y riesgosa, al margen de partidos o grupos de opinión reconocibles; lo prueba el hecho de que el libro fue censurado por Castro y por Pinochet. Se trata de una crítica “al descubierto”, cuyas consecuencias recaen íntegramente sobre él.

De modo similar, Vargas Llosa está empeñado en una campaña azarosa, constante y solitaria en defensa de un conjunto de convicciones que, siendo muy firmes, están sujetas a las reglas impredecibles de un mundo siempre en transición, donde todo vive sujeto a un interminable proceso de examen y revisión, que son las operaciones propias del género ensayístico en su búsqueda de la verdad como algo relativo y perfectible.

Un ejemplo notable de su pasión por hallar esa verdad mediante el reportaje de actualidad son las crónicas escritas tras sus viajes a zonas de conflicto en el Medio Oriente: Israel, los territorios palestinos, Irak, Líbano, etc. Por lo menos dos de esas series han sido publicadas en forma de libro: *Diario de Irak* (2004) e *Israel/Palestina: Paz o guerra santa* (2006). En el primero, el lector puede observar la evolución de sus puntos de vista sobre esa guerra, que al principio había apoyado, pero a la que luego (el detonante fue el escándalo por los abusos y torturas sufridos por los prisioneros de Abu Ghraib) hizo fuertes reparos y críticas al descubrir allí realidades de la campaña política y militar que desconocía. Las repercusiones de las crónicas reunidas en el segundo libro han sido más polémicas y agresivas porque, pese a que en el prólogo reafirma, inequívocamente, que su “postura a favor de la existencia de Israel y de su derecho a defenderse de los fanáticos [...] no ha variado un ápice”, rechaza, con igual firmeza, “el chantaje al que recurren muchos fanáticos de llamar antisemita a quien denuncia los

⁷ Mario Vargas Llosa, *CVM*, Vol. II, pp. 201-212.

abusos y crímenes que comete el Gobierno de Israel” contra el pueblo palestino⁸.

La humillante e intolerable situación a la que ese gobierno tiene sometidos a los palestinos es descrita con tanta minucia como indignación, especialmente en las crónicas tituladas “El horror se llama Hebrón”⁹ y “Ratoneras humanas”; copio el comienzo de esta última:

Del millón trescientos mil palestinos que habitan en los 365 kilómetros cuadrados de Gaza —el lugar de mayor densidad demográfica de Oriente Próximo—, más de dos tercios se apiñan en las ratoneras humanas que son los campos de refugiados, producto de la llamada “guerra de independencia” de Israel, en 1948, cuando unos ochocientos mil palestinos fueron desarraigados de sus aldeas y aventados al exilio¹⁰.

No se pueden leer líneas como éstas sin sentir la misma conmoción moral que refleja el autor: son terribles verdades que el tiempo ha ido borrando de la conciencia y la memoria del público general. La misma incomprensión han provocado en los sectores israelíes más recalci-trantes ciertas afirmaciones radicales hechas en su artículo “Israel y los matices” (*EL País*, 16 de julio, 2006), posterior a las crónicas recogidas en *Israel/Palestina*. Comentando las ideas liberales del historiador judío Illan Pappé, Vargas Llosa desliga el destino histórico de Israel de la tradición bíblica y, por ende, de la doctrina sionista:

Para mí, el derecho a existir de Israel no se sustenta en la Biblia, ni en una historia que se interrumpió hace miles de años, sino en la gestación del Israel moderno por pioneros y refugiados que, luchando por la supervivencia, demostraron que no son las leyes de la historia las que hacen a los hombres, sino éstos, con su voluntad, su trabajo y sus sueños, los que le marcan a aquéllas unas pautas y una dirección.

Y agrega:

Ahora bien, para que Israel tenga un porvenir seguro y aceptado por sus vecinos, debe encontrar un modo de coexisten-

⁸ Mario Vargas Llosa, *Israel/Palestina: Paz o guerra santa*, 2006, pp. 10-11. En adelante este libro será citado bajo las siglas *IP*.

⁹ Mario Vargas Llosa, *IP*, p. 93.

¹⁰ Mario Vargas Llosa, *IP*, p. 93.

cia con los palestinos. Y contra esta coexistencia conspira esa ocupación de Cisjordania que se prolonga indefinidamente y que ha convertido a Israel en un país colonial [...].

Entendiendo que estas afirmaciones constituían inaceptables herejías, los israelíes ultraortodoxos perdieron de vista precisamente los “matices” y expresaron su total repudio. Pero otros métodos más sutiles se usaron para tratar de acallarlos: en el citado prólogo a *Israel/Palestina*, el autor da una idea del enorme poder que los intereses judíos tienen sobre la libre difusión de opiniones disidentes como la suya: revela que sólo un diario italiano publicó la serie completa de sus crónicas; otros, como *Le Monde*, publicaron sólo fragmentos de ella, pese a haber adquirido los derechos para reproducirla entera¹¹. Todo esto muestra lo que puede ocurrir a los que practican el pensamiento libre y sin prejuicios ni tabúes en un mundo dominado por ellos.

Algo más a propósito de sus reportajes de actualidad que me parece importante destacar: representan para el autor —al margen de su función informativa— un sucedáneo de la aventura, de la acción directa, ese aspecto tan dominante en gran parte de su obra narrativa. Escribir esos reportajes es una forma vicaria de vivir lo que sólo presencia como testigo. Ser un hombre de letras no le basta y quisiera ser también un protagonista o militante de los hechos que presencia y narra. En la crónica “Soldados del imperio” (*El País*, 28 de enero, 2007) invoca el ejemplo de Koestler y Orwell al comentar el libro *Imperial Grunts*, que cuenta las experiencias del reportero Robert D. Kaplan al lado de las llamadas “fuerzas especiales” de Estados Unidos; las que, repartidas por muchos lugares del mundo, de Colombia a Mongolia, cumplen misiones secretas de alto riesgo, más de aventureros que de militares. Al subrayar la trascendencia de esos testimonios de primera mano, que aparte de “esclarecer hechos dramáticos de la vida contemporánea, se leen con el placer y la ansiedad que producen las buenas novelas”, se trasluce la admiración, la fascinación, casi la envidia, que siente por un reportero que viaja a los lugares más peligrosos y que comparte el foco de acción con hombres anónimos que están vivos hoy y pueden morir mañana, sin dejar huellas, tan clandestinamente como actuaron. Parecería que siente la irresistible tentación de no ser un mero testigo y ser parte de lo que presencia; escribir sería entonces la forma más alta de actividad intelectual.

¹¹ Mario Vargas Llosa, *IP*, p. 10.

tual. En nuestra lengua tal vez no haya otros personajes comparables a los suyos que los de Juan Goytisolo sobre el mundo político y cultural musulmán, autor con quien Vargas Llosa tiene algunas coincidencias y varias discrepancias.

Pese a la constante evolución de su pensamiento crítico y las revisiones, por las que va pasando la campaña que cada día libra, hay un conjunto de principios fundamentales que le dan una estructura y un perfil muy reconocibles. Señalo aquí cuatro de ellos: el apoyo al modelo neoliberal en economía y a la correspondiente aspiración “globalizadora” del desarrollo; la defensa del sistema democrático para evitar los males del populismo y el autoritarismo; el rechazo frontal del nacionalismo; la reafirmación de la sociedad multicultural que equilibre el respeto a las minorías (de cualquier tipo) y la lucha contra el fanatismo (de cualquier clase). Puede verse de inmediato que son propuestas interrelacionadas que podrían resumirse en un principio rector, en el cual Vargas Llosa no hace ninguna concesión: la libertad del individuo frente al Estado y la condena de cualquier manifestación de prejuicio o censura, desde la política a la sexual. Examinarlas a fondo excedería las dimensiones de un trabajo como el presente; por eso, me limitaré a hacer sólo algunos apuntes sobre los alcances y problemas que presentan.

Quizá la cuestión que más ataques y disgustos le ha causado es la primera —su entusiasta defensa del modelo neoliberal—, pues aparece como un completo vuelco del escritor en su fe socialista que, hasta su ruptura con Cuba, había manifestado de muchos modos. Esos vuelcos en la adhesión política son frecuentes en la historia moderna, y el de Vargas Llosa es sólo uno más de ellos. Las dos experiencias que antes he señalado en la formación de su pensamiento político (Cuba y su propia campaña electoral de 1990) son vivencias que han modelado su ideología y provocado una profunda aversión por cualquier forma de sistema o ideología que recorte el derecho a que los individuos decidan quién y cómo los gobiernen. Es la mínima garantía de civilidad y racionalidad en la vida política en cualquier país del mundo. Eso permite el balance ideal para que alcanzar la justicia no sacrifique la democracia ni viceversa.

Leyendo sus crónicas y artículos, en los que ha reiterado una y otra vez tales convicciones, esa fórmula ideal a veces se ve en aprietos cuando se desciende al terreno de los hechos, sobre todo en América Latina, precisamente desde donde suelen surgir las voces más críticas

a su posición. A los que claman por cambios sociales profundos e inmediatos sin miramientos a las formalidades democráticas, el autor les recuerda lo que la historia enseña: la opción revolucionaria, aunque parezca atender esa urgencia, sólo retrasa más la posibilidad de alcanzar la justicia social.

Aquí cabe hacer un comentario sobre la relatividad histórica del concepto “democracia”. Aunque el término sea el mismo, no es igual su significado en países como Inglaterra o Francia que en México, Guatemala o El Salvador, donde se apoya precisamente en un grado intolerable de injusticia. Es decir, hay una apariencia democrática que enmascara o distorsiona los verdaderos problemas sociales y, en el fondo, contribuye a postergar indefinidamente su solución, lo que pone a países como éstos en situaciones extremas y favorece los cíclicos estallidos de violencia o anarquía. Podría afirmarse que hay democracias que operan contra la democracia misma, que incurren en crímenes y otros actos repudiables. A sus respectivos pueblos es muy difícil pedirles que apoyen o respeten esas “democracias” y que además sean pacientes cuando sufren hambre, abusos o carencias básicas. Recordemos que en los años de la guerra civil salvadoreña, su “democracia” aceptó un pacto militar encubierto con la administración Reagan y tuvo como brazo armado a escuadrones de la muerte, cuya violenta herencia aún se siente hoy. No olvidemos tampoco que fue el fracaso histórico de la formalidad democrática en Venezuela lo que llevó al poder, paradójicamente por vía electoral, a Hugo Chávez, la peor expresión de demagogia populista. Hoy es justamente el descontento mayoritario con el viejo sistema institucional el que aún le brinda el apoyo de un buen sector popular; por lo menos la mitad del electorado no quiere volver a él.

Claro que se trata de una cuestión asociada con el estado relativamente incipiente o inmaduro de nuestros sistemas democráticos, pero el hecho concreto es que no funcionan y se vuelven muy poco defendibles. En esencia, creo que la democracia es un simple medio (imperfecto, pero el mejor o el menos malo), no un absoluto y ni siquiera un fin en sí mismo: depende de sus logros, no de sus formas, muchas veces engañosos subterfugios para dar un decente barniz al control que ciertas clases políticas mantienen sobre el resto de la sociedad.

Algo parecido podría decirse del modelo económico neoliberal, asociado con el democrático, que, en principio, permite la igualdad de oportunidades a través de la libre competencia, pues los que nada o

poco tienen no pueden concurrir y participar en ese promisorio mercado mundial sin trabas ni limitaciones. El fondo de la cuestión está, por lo tanto, en la justicia de la democracia y del mercado o, dicho de otro modo, en trasladar el verdadero juego democrático a los mecanismos económicos para evitar que imperen sólo las ciegas reglas del lucro. El énfasis debe estar puesto en asegurar que ambos órdenes no se justifican si son fórmulas vacías, que debemos respetar como intocables aun si contradicen sus objetivos y promesas. Por supuesto, éste es uno de los más arduos problemas políticos que existen: si la democracia y el libre mercado no funcionan y la revolución es un peligroso sofisma, ¿qué alternativa nos queda? ¿Qué matiz o variante del socialismo democrático es viable o la más eficaz? Quizá haya que agradecerle a Vargas Llosa haber puesto estos temas en primer plano del debate político.

Otro tema de interés es el del nacionalismo, que el autor ve como una fuerza retrógrada y opuesta a la apertura “globalizadora”. Si atendemos a la experiencia política de América Latina, es cierto que el nacionalismo estrecho ha traído los males de la balcanización del continente, los conflictos armados, las tensiones fronterizas, las economías de enclave y otros. El ideal nacionalista trae generalmente anexo una visión provinciana y mezquina, que ve lo extranjero con desconfianza, como un influjo nefasto al que hay que cerrarle el paso. En los peores casos puede conducir a la xenofobia más hirsuta y a ideas de superioridad racial, como ocurrió con el nazismo, ejemplo que Vargas Llosa invoca con frecuencia. Para un ardiente defensor de la “sociedad abierta” como él, el nacionalismo es un mal que debemos desterrar.

Todo eso es esencialmente cierto, pero en algunos casos el nacionalismo puede resultar, ya que no deseable como ideal, inevitable como necesidad histórica para la existencia de un pueblo, sobre todo cuando su vecino es mucho más poderoso que él. ¿Existiría hoy el pueblo palestino, que con justicia defiende Vargas Llosa, sin su fe nacionalista? Otro caso paradigmático y mucho más cercano a nosotros es el de México, cuya frontera con Estados Unidos —como ha reconocido Octavio Paz— lo ha definido como nación; la otra opción al nacionalismo habría sido sencillamente la de desaparecer y ser anexado por su poderoso vecino, como ha ocurrido en cierta forma con Puerto Rico. Naturalmente, el riesgo es que ese mismo nacionalismo puede encerrarlo en un callejón sin salida de caudillos demagógicos que agitan oportunamente el más crudo antinorteamericanismo.

Pero el argumento sobre el nacionalismo que me interesa proponer no es el geopolítico, sino el cultural. En ese plano, el afán nacionalista puede haber dado algunos frutos literarios contrahechos o pintorescos, aunque, en manos de algunos, sea también un impulso de gran fuerza creadora. No olvidemos que está en la base de los poemas homéricos y de la épica europea. Pero si salimos del campo literario y entramos en el de la música, los ejemplos son de una abundancia, variedad y continuidad aplastantes. ¿Qué sería de la música culta sin la inspiración que hallaron en motivos populares, tradicionales y folklóricos grandes compositores como Beethoven, Liszt, Richard Strauss, Smétana, Dvůřák, Sibelius, Bartok, Stravinsky, Falla, Turina, Katchaturian, Copland, Villa-Lobos, Ginastera y decenas de otros? Cabe afirmar que, en ésta y otras áreas, hay un “mal” y un “buen” nacionalismo, especialmente cuando éste carece de pretensiones de superioridad de lo propio sobre lo ajeno.

No menos interesante y polémico es el tema del multiculturalismo en sociedades como las nuestras, que, en las últimas décadas, se han visto inundadas por millones de inmigrantes, cuyas características propias no hacen muy fácil su inserción en la cultura metropolitana. ¿Es la total asimilación lo mejor para todos? ¿Debe respetar la sociedad anfitriona las diferencias del estilo de vida y de creencias religiosas de la cultura huésped, aun si contradicen o afectan las suyas? ¿Y cómo satisfacer las aspiraciones de las comunidades emigradas a la educación y a otros servicios sociales básicos, si implican valores sustancialmente distintos? ¿Cómo hacer de los recién venidos “nuevos ciudadanos” que funcionen bien en un contexto ajeno sin dejar de ser diferentes, es decir, ellos mismos?

Las consecuencias de las actitudes y medidas que al respecto se adopten son de enorme importancia para todos. Es bueno recordar que la primera vez que Vargas Llosa se planteó estos problemas no fue como ensayista o periodista, sino como novelista. En *La guerra del fin del mundo* retomó el asunto que dio origen a *Los sertones*, de Euclides Da Cunha, uno de los clásicos de la literatura brasileña. El libro narra el histórico enfrentamiento entre un sector tradicional de pobladores sertanejos, quienes, alentados y dirigidos por un líder religioso milenarista, se rebelan contra el poder central empeñado en un esfuerzo modernizador para incorporar esa remota región al nuevo orden republicano.

Entretejando un vasto tapiz polifónico que muestra a las plurales fuerzas envueltas en el conflicto, Vargas Llosa señala —como antes

llamó la atención Sarmiento en el *Facundo* (1845)— el insalvable abismo que puede abrirse entre las formas arcaizantes y las que buscan el cambio civilizador. Al margen de los intereses menudos y espurios que se entremezclan en ese marco de la rebelión sertaneja, ¿quiénes tienen la razón: los que defienden el “bárbaro” mundo del pasado o los que representan el orden “ilustrado” que puede redimirlos de su propio atraso? ¿Atraso o progreso según quiénes?

Contestar tales preguntas de modo satisfactorio para todos es seguramente imposible. El siempre activo debate antropológico, etnológico y cultural de nuestros días sigue echando luz (y complicando, de paso, la posibilidad de fáciles soluciones) sobre estos asuntos, cuya complejidad y urgencia requieren coraje y visión clara. El resurgimiento del poder político y cultural de los pueblos musulmanes en todo el mundo, por ejemplo, ha exacerbado la cuestión porque esos poderes se asocian ahora con el fanatismo religioso y además con la violencia terrorista, fenómenos que hacen aún más difícil entender y apoyar la causa que defienden. El autor ha intentado dar una respuesta, o una serie de respuestas, a esos graves problemas, respuestas que tienen ellas mismas aristas polémicas.

Su defensa del Estado laico es un aspecto esencial de su posición. Entiende que las prácticas religiosas son legítimas expresiones en público siempre y cuando no interfieran con otras, no quieran imponerse sobre ellas o alcanzar un trato preferente del Estado, que debe mantener su neutralidad frente a todas; en caso contrario, deben limitarse al fuero privado o comunitario. Así como el Estado debe respetarlos a todos por igual, ellos deben respetar esa neutralidad.

En el campo educativo este problema es particularmente agudo y ha generado situaciones muy tensas y reacciones violentas. Un caso específico es el uso del velo que las jóvenes musulmanas querían llevar en las aulas de las escuelas públicas en Francia y otros países europeos. Según el autor, el derecho a usar la prenda cesa justo en las puertas de esas escuelas, lo que para los más celosos guardianes de la tradición musulmana es ofensivo.

Hay otras tradiciones y costumbres que la civilización moderna se ve forzada a rechazar porque entran en conflicto con principios y derechos humanos básicos. Un caso flagrante de eso es el de la ablación genital femenina que se practica en ciertos pueblos musulmanes del Medio Oriente y de África. Su rechazo en el resto del mundo se debe no

sólo a que es una ofensa suprema a la dignidad de la mujer y a su derecho al placer sexual, sino también por razones médicas, pues la ablación produce graves lesiones permanentes que muchas veces resultan mortales. El problema es que prohibir esa práctica —además de difícil, porque suele ser clandestina y sin control externo— podría considerarse unilateral, pues la práctica judía de la circuncisión, no menos violenta y sin justificación científica, es aceptada sin protestas de ningún tipo en muchos países. Esto confirma que lo que es repulsivo o retrógrado para algunas culturas no lo es para otras; ése es el sutil punto en el que la posición de Vargas Llosa —sin duda, razonable y perfectamente compatible— ofrece un constante flanco propicio al ataque y la condena de ciertos sectores que la ven como una forma de imposición de una cultura sobre otra, como una sanción moral que no se aplica a todas por igual.

Su infatigable batalla por la libertad, la democracia, la tolerancia y los derechos del individuo frente a las cada vez más poderosas maquinarias estatales configura, en verdad, una nueva utopía para el mundo moderno, una de las más consistentes que haya elaborado un intelectual latinoamericano desde la segunda mitad del siglo XX. Esa utopía es, como bien sabe él, un sueño inalcanzable, pero un sueño necesario porque alberga la negativa a aceptar el mundo tal como es y reafirma la esperanza de que nuestras sociedades sean perfectibles, cada vez más armónicas, más humanas. Es una quimera que se reformula una y otra vez, una tarea de Sísifo, ya que cada día la realidad se empeña en destruir todo lo que se ganó en la jornada anterior.

Es irónico haber usado esa imagen del mundo clásico que todos asociamos con la obra de Camus, ya que la utopía de Vargas Llosa lo ha llevado, inevitablemente, a cumplir la función del escritor “comprometido” que modeló Sartre, con quien el autor tenía una estrecha afinidad en sus años formativos; luego pareció seguir el ejemplo menos militante de Camus¹². Puede afirmarse que mientras su narrativa se ha alejado por completo de sus iniciales connotaciones sartrianas, su obra crítica ha dado un giro completo y ha vuelto —en medio de visibles diferencias— a ser “comprometida”.

El mejor testimonio de ello es uno muy reciente y de él mismo: su artículo titulado “Günter Grass en la picota” (*El País*, 27 de agosto,

¹² Véanse los textos reunidos bajo el rubro “Entre Sartre y Camus” al comienzo de *CYM*, Vol. I, pp. 11-63.

2006). En términos bastante benévolos —si se recuerda que años atrás tuvo una dura polémica con el escritor alemán a propósito de la posición de éste sobre América Latina—, hace una defensa de Grass, quien era, en esos momentos, blanco de muy fuertes ataques tras revelarse que había pertenecido a las Waffen SS en la época de Hitler. El pasaje pertinente es largo, pero conviene citarlo en su integridad:

Tal vez el formidable escándalo que ahora rodea su figura tenga mucho que ver con esa función de “conciencia moral” de la sociedad que él se impuso y que ha mantenido a lo largo de toda su vida, a la vez que desarrollaba su actividad literaria. No me cabe duda de que Günter Grass es el último de esa estirpe a la que pertenecieron un Victor Hugo, un Thomas Mann, un Albert Camus, un Jean-Paul Sartre. Creían que ser escritor era, al mismo tiempo que fantasear ficciones, dramas o poemas, agitar las conciencias de sus contemporáneos, animándolos a actuar, defendiendo ciertas opciones y rechazando otras, convencidos de que el escritor podía servir también como guía, consejero, animador o dinamitero ideológico sobre los grandes temas sociales, políticos, culturales y morales, y que, gracias a su intervención, la vida política superaba el mero pragmatismo y se volvía gesta intelectual, debate de ideas, creación.

Estas líneas son, más que un retrato de Günter Grass, un autorretrato de Vargas Llosa y una cabal explicación de por qué ha elegido ser un activo testigo del mundo, fiel a una pasión por la realidad que se despertó en sus años de oscuro reportero adolescente en *La Crónica*, y que luego lo impulsó a escribir novelas. Imaginar y testimoniar son dos funciones que han llegado a ser, para él, complementarias: se necesitan la una a la otra con igual fuerza.

REFERENCIAS

- Gargurevich, Juan. *Mario Vargas Llosa. Reportero a los quince años*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Católica del Perú, 2005.
- Vargas Llosa, Mario. *Contra viento y marea [CVM]*. Vol. I. Barcelona: Seix Barral, 1983.
- . *Contra viento y marea [CVM]*. Vol. II. Barcelona: Seix Barral, 1986.
- . *Israel/Palestina: Paz o guerra santa. [IP]*. Lima: Aguilar, 2006.
- . “Israel y los matices”. *El País*, 16 de julio 2006.
- . “Günter Grass en la picota”. *El País*, 27 de agosto 2006.
- . “Soldados del imperio”. *El País*, 28 enero 2007. □

VARGAS LLOSA, EL POLÍTICO

Carlos Peña

Las que aparecen como veleidades políticas de Vargas Llosa —se sostiene en este artículo— no son fruto del oportunismo ni de la reflexión teórica, sino de su fidelidad vital a una muy temprana concepción de la literatura y del oficio de escribir, la que luego desarrollará en su obra ensayística. De esa concepción derivan —señala Carlos Peña— un puñado de convicciones de amplio alcance político —la moral de la convicción en la esfera pública, el rechazo del historicismo y de cualquier teodicea mundana, la razón como un atributo limitado pero imprescindible— que más tarde son racionalizadas echando mano a las ideas de Popper y de Berlin; pero no necesariamente a las de Hayek. De todo ello —advierte Peña— no resulta ni un libertario ni un creyente liberal, sino un intelectual, ante todo, fiel a sí mismo.

CARLOS PEÑA. Rector de la Universidad Diego Portales (Santiago-Chile), profesor de derecho en la Universidad de Chile. Sus últimas publicaciones son *Rawls y el problema de la justificación en filosofía política* (México: 2009); *El concepto de cohesión social* (México: 2010); *Estudios sobre Rawls* (Madrid: 2011); *El conflicto de las universidades: Entre lo público y lo privado* (editor con José Joaquín Brunner, Santiago: 2011). Es columnista dominical del diario *El Mercurio*. Carlos.pena@udp.cl.

Debiste dedicarte a la literatura y no a la revolución, Zavalita.
(M. Vargas Llosa, *Conversación en La Catedral.*)

Una de las cosas que llaman la atención al lector de la obra de Mario Vargas Llosa —quien se dispone a leerlo debe ser omnívoro porque él ha escrito de todo, o casi todo, novelas, cuentos, obras de teatro, ensayos, crítica, invectivas, diccionarios, polémicas, diarios de viaje, discursos, panfletos, columnas y declaraciones de circunstancia, y cada una de esas cosas con el mismo cuidado e igual brillo deslumbrante— son los cambios de posición y de puntos de vista políticos que muestran sus textos. Según las épocas, Vargas Llosa ha defendido con parejo fervor, y con el mismo entusiasmo, la idea del escritor comprometido que imaginó Sartre; la del hombre rebelde que prefirió Camus; la del observador comprometido de Aron o Revel; el socialismo planificado; la social democracia; a veces el orden espontáneo de Hayek o el mercado de la escuela austriaca; y, habrá que decir por ahora, porque con él pareciera que nunca se sabe, el falibilismo de Popper y el pluralismo de Berlin. Fue socialista en los sesenta, socialdemócrata en los setenta, liberal en los ochenta y hoy a veces insinúa ser libertario. ¿A qué se deben esos cambios de ánimo intelectual, esos entusiasmos, que parecen llevarlo a veces a cometer errores severos¹? ¿Acaso Mario Vargas Llosa es uno de esos blancos móviles a los que es imposible someter porque

¹ El más notorio de todos —por su relevancia— fueron las terminantes opiniones que vertió a propósito del asesinato del Obispo Gerardi, de Guatemala. Gerardi era un defensor de los derechos humanos y uno de los autores del informe *Guatemala: Nunca más*. Entonces la justicia condenó a varios militares, algunos de ellos vinculados a Alvaro Arzú, político liberal de la derecha empresarial guatemalteca. Vargas Llosa, sin embargo, prestó su aval a Maite Rico y Bertrand de la Grange (autores de *¿Quién mató al obispo? Autopsia de un crimen político*, 2003) quienes dijeron que los militares habían sido víctimas de un complot en el que habrían participado los propios colaboradores en materia de derechos humanos del Obispo (2004a). Si bien Vargas Llosa usó el caso para ejemplificar la necesidad de un poder judicial independiente, apoyó de manera acrítica —y difundió internacionalmente— la tesis del libro de Rico y de la Grange, que habría sido montada por la inteligencia militar. Fue un error que denunció más tarde Francisco Goldman (2009) en una documentada crónica. Vargas Llosa —dijo Goldman— al apoyar la tesis de ese libro sin contrastarla, había sido víctima de sus prejuicios políticos. Apreciaciones igualmente críticas sobre otras opiniones de Vargas Llosa —como las loas a Thatcher por sus “épicos enfrentamientos contra los mineros”— en García (2006).

nunca se sabe dónde están? ¿Será todo esto un síntoma de oportunismo o, al revés, uno de fidelidad? Pero, en tal caso, ¿a qué o a quién?

La lectura de su obra sugiere que las veleidades políticas que se le achacan, son en verdad exigencias de una única fidelidad: la que él profesa, con fervor casi religioso, a su idea de literatura. Si Vargas Llosa parece inconstante y voluble en política, es porque así lo demanda la fidelidad perruna y a toda prueba que él guarda hacia su oficio. Se antoja veleidoso en la política, en otras palabras, porque es fiel a sí mismo y a la idea que, ya muy joven, se hizo de su vocación y de su quehacer. Si cada hombre cuenta con un rasero que le permite medir qué es aceptable y qué no, qué cosa merece la pena y cuál es, en cambio, desdeñable, cuál digna y cuál indigna, cuál debe hacer y cuál, en cambio, omitir, ese rasero, en el caso de Vargas Llosa, no es otro que la literatura, esa solitaria, como dirá él mismo después, que lo tiraniza y lo consume. Lo anunció tempranamente, para que nadie se engañara, en una declaración fechada nada menos que en 1966, en La Habana: “El papel del intelectual en los movimientos de liberación nacional”:

En el creador se plantea una verdadera duplicidad o, por lo menos, una terrible tensión: quiere ser fiel a una determinada concepción política y al mismo tiempo necesita ser fiel a su vocación. Si ambas coinciden, perfecto. Si divergen, surge la tensión, el desgarramiento. No debemos, empero, rehuir esa contradicción; por el contrario, debemos asumirla plenamente, y de nuestro mismo desgarramiento hacer literatura, crear. Es una opción difícil, torturada si se quiere, pero imprescindible. ([1966a], 1983, p. 105)².

En suma, si Vargas Llosa es interesante como ensayista político, o como político, lo es porque esas actividades muestran la fuerza formidable de su vocación literaria. De ella surgen convicciones tempranas e inalterables; luego, ideas que las racionalizan; y, finalmente, actitudes o tomas de posición en la esfera pública.

En lo que sigue, y a fin de conferir plausibilidad a esa tesis, se analiza (1) la concepción que de la literatura y de su propia vocación posee Vargas Llosa. Como se verá, su idea de la literatura y de la servi-

² En adelante, las obras de Vargas Llosa se citarán nada más mencionando el año de edición y la página. Cada vez que la referencia aluda a otro autor se dirá explícitamente.

dumbre del escritor hacia ella es de las más tempranas y más firmes y se encuentra formulada, ya casi en su totalidad, hacia 1966, apenas tiempo después de publicar *La casa verde* y antes de “La literatura es fuego” ([1967], 1983), el espléndido discurso con que recibió el Rómulo Gallejos. Esa concepción de su quehacer —la manera en que él conceptualiza su vocación— le conduce, según se analiza luego (2) a un puñado de convicciones, muy tempranas también, que estarán a la base de su comportamiento político: la ética de la convicción a la hora de escribir y de actuar en la esfera pública, el rechazo de la historia como teodicea, la defensa de una moral de los límites y el empleo de la razón como un procedimiento falible, pero indispensable. Cada una de esas convicciones, que lo pusieron en entredicho con la época en que las forjó, brota a la sombra del debate intelectual europeo (especialmente francés) y se reiteran tanto en la obra de ficción como en su trabajo ensayístico. En la tercera parte (3) se analiza la recepción que Vargas Llosa hace del trabajo de Popper y de Berlin —y la distancia temprana que toma de la escuela austriaca— como una racionalización de esas tempranas convicciones. En fin (4), se examinan algunas de sus actitudes y tomas de posición normativas e institucionales.

El análisis muestra una vida intelectual y pública guiada por la convicción literaria, por la fidelidad a la propia vocación, incluso al precio de una veleidat aparente.

1

En una conferencia dictada el 11 de agosto de 1966 “en el Paraninfo de la Universidad de la República” —según reza el papel de roneo donde ese texto ha sobrevivido— Mario Vargas Llosa expuso, quizá por primera vez, sus ideas sistemáticas acerca de la novela (1966b)³. Todas las ideas que aparecerán una y otra vez a lo largo de su obra, los temas de los que se ocupa, la novela como un sustituto de una realidad mezquina y el escritor como un rebelde que nunca se sosiega, y los autores que los ejemplifican, Victor Hugo, Flaubert, Martorell, todos los conceptos, en suma, por los que juzgará más tarde su propio compromiso político, están aquí referidos con la misma intensidad y la misma devoción con que aparecerán décadas después.

³ Esa conferencia no está, sin embargo, recogida en la pormenorizada bibliografía de Oviedo (1970) ni en la de Armas (1991).

¿Por qué hay novelistas? ¿Qué explica que algunas personas dediquen sus horas y sus días a remedar la realidad entera mediante la palabra? ¿Acaso no hay bastante en la realidad real para que, además, debamos sumarle cosas de la imaginación? Lo que ocurre, explica, es que hay hombres que no están reconciliados con el entorno histórico y a los que la realidad hiere y escuece; hombres que tienen una relación viciada con el mundo. “Así, la primera comprobación que haría yo desde el punto de vista del novelista es la de que este hombre es un rebelde, es un hombre en desacuerdo con su sociedad, o con su tiempo, o con su clase, un hombre que no está satisfecho con el mundo” (1966b, p. 4; cfr. 2009a, p. 31; 2008, p. 21; 1997, p. 14; 1971, pp. 85, 86). ¿Es entonces la novela, y la literatura en su conjunto, el refugio de eso que Hegel llamaba *Alma Bella*, un reducto donde se protege aquel que no es capaz de soportar la maldad del mundo y que, por eso, se inventa uno moralmente más confortable? ¿No será la novela una escapatoria para gentes demasiado débiles? En absoluto. Al representar la realidad mediante la palabra, la novela hace que los hombres tomen conciencia de sí mismos, “de sus grandezas y también de sus miserias, de sus limitaciones. Es por eso que a lo largo de toda la historia han sido casi siempre las novelas las que han cumplido un papel desmitificador, turbador, tan poderoso” (1966b, p. 19; Cfr. 1971, p. 112; en Setti, 1989, p. 234; 2008, p. 24; 2004a, p. 223; Cano, 1972, p. 41). No es casualidad que la novela presagie grandes cambios históricos: que las novelas de caballería se escriban cuando el medioevo va a desaparecer, que los escritores malditos que se solazan con “la parte más negativa y monstruosa del hombre” escriban justo antes de la Revolución Francesa, y que la gran novela rusa del XIX se redacte cuando la realidad que simulan fingir también está a punto de desaparecer (1966b, p. 20).

El novelista —aquel que ejerce la forma más excelsa de la literatura, esa que instrumentaliza a todas las demás en una forma superior de síntesis— es, por eso, un suplantador de Dios (2007a, p. XXVI; 1971, p. 86). La novela, como había sugerido Camus (2003, p. 304) desacata a la divinidad (1966b, p. 16; Cano, 1972, p. 15) y el escritor es un buitro que se alimenta de carroña, de aquellas formas que, poco más tarde, principiarán a desaparecer (1966b, p. 21; 2008, p. 24; cfr. Cano, 1972).

No hay nada entonces de mero formalismo en la novela ni en la literatura (y lo dice él, que maneja como nadie las estructuras narrativas y cuenta con la destreza de un perseguido para borrar las huellas de la

ficción). Se trata de una forma histórica en la que se describe la realidad, transmutándola mediante una serie de técnicas (los vasos comunicantes, las cajas chinas, la muda, en las que va a insistir en el resto de su obra; véanse 1966b, pp. 22-24; 1997, pp. 145-193) gracias a las cuales los hechos se travisten y nos muestran que la realidad está mal hecha y que nunca podremos instalarnos con el ánimo tranquilo frente a ella.

No es difícil advertir en ese conjunto de ideas que el novelista leía el año 1966 “en el Paraninfo de la Universidad de la República”, según se descifra en el papel de roneo, cuando venía de publicar *La ciudad y los perros* y *La casa verde* y comenzaba a trashumar entre América Latina y Europa, algunas de las que entonces inflamaban el debate cultural europeo, en especial francés. Y tampoco es difícil darse cuenta de cómo en estas ideas —algunas de las que acompañarán su vida intelectual hasta que, como lo veremos, las reitere, emocionado, en la ceremonia del Nobel— se nota el influjo de Sartre, es cierto, pero también el de Camus.

Sartre (Sartre, 1950) le enseñó que escribir no era un acto de distracción, una actividad lujosa y prescindible de esas que dan un respiro, distraen de las penurias de la vida y así nos permiten juntar fuerzas para los actos verdaderamente importantes. Nada de eso. Las consecuencias de la literatura podían ser tan imperecederas como disparar una pistola. A la hora de escribir, enseñaba Sartre, nadie puede lavarse las manos: no cabe más que tomar posición frente a la realidad que a cada uno le tocó en suerte. “No se hace lo que se quiere y, sin embargo, se es responsable por lo que se es” (Sartre, 1950, p. 21). La realidad no expresaba una naturaleza subyacente, sino que era una amalgama de sucesos y de fenómenos a cuya síntesis cada uno contribuía con sus actos cotidianos, haciéndola y haciéndose, eligiéndola y eligiéndose. Escribir era, pues, un acto político y no cabía más que responsabilizarse por él: el escritor estaba condenado a la responsabilidad y eludirla equivalía a querer saltar fuera de la propia sombra. “Ya que el escritor no tiene modo alguno de evadirse, queremos que se abrace estrechamente con su época; es su única oportunidad; su época está hecha para él y él está hecho para ella” (Sartre, 1950, p. 10).

De ese texto —las palabras iniciales que escribió Sartre para *Los tiempos modernos*— “llegué a memorizar párrafos enteros”, recordó casi treinta años después (2001, p. 46). Y es que los ensayos de Sartre, recordó a su muerte, en un amplio artículo donde la discrepancia no

pudo ocultar la admiración por el mandarín, “quemaban las manos, las noches resultaban cortas leyéndolos” (1986, p. 234).

Entre esos ensayos se encontraba, por supuesto, *¿Qué es la literatura?*, uno de los más brillantes que escribió Sartre y de los que han resistido mejor el paso de los años (y seguido alimentando subterráneamente las ideas de Vargas Llosa acerca de la literatura). “Fue de los primeros libros que leí al ingresar a la universidad en 1953, y lo releí luego por partes, muchas veces, mientras militaba en la fracción universitaria comunista de Cahuide” recordó después (1986, p. 135). No es difícil imaginar al joven Vargas Llosa encerrado en una buhardilla (donde se amontonaban panfletos y afiches a favor de Argelia y las guerras de liberación nacional, 1986, p. 241) pasando por enésima vez las páginas de *¿Qué es la literatura?* que había leído en San Marcos, y subrayando una línea tras otra que la narrativa —donde, a diferencia de la poesía, las palabras no son cosas sino signos— es una actividad que permite modelar el mundo, un tráfico de mentiras que, paradójicamente, permite que la verdad pueda acontecer. Estas ideas, recordó después, estaban tan magistralmente desarrolladas que “uno sentía que le faltaba la respiración” (1986, p. 234). La literatura, escribía Sartre, y el joven Vargas Llosa leía agitado, pasando una página tras otra, es compromiso: escribir novelas tiene poderes casi metafísicos, puesto que al nombrar las cosas o los sucesos se los integra a un “espíritu objetivo” y de allí en adelante dejan de ser lo que son, y se transforman. Las palabras, enseña Sartre, son un trompo extraño que no existe sino en movimiento, que no se actualizan sino hasta el momento de ser leídas: “escribir es pedir al lector que haga pasar a la existencia objetiva la revelación que yo he emprendido por medio del lenguaje” (Sartre, 1950, p. 75). La obra de arte es así “una presentación imaginaria del mundo en la medida en que éste exige la libertad humana” (Sartre, 1950, p. 87). La novela, en especial, es un acto de recreación del mundo entero que, al apelar a la libertad del lector y ganarse su confianza, nos recuerda, una y otra vez que lo real no se muestra en la contemplación, sino que en la acción (Sartre, 1950, p. 84). Escribir es revelar el mundo y, a la vez, proponerlo como una tarea.

El lema sartriano de la literatura como compromiso fue, con frecuencia, mal leído y desplazado por una versión posterior que lo entendía como una demanda de posición política del escritor, como si éste, para estar a la altura, debiera poner la obra al servicio de una tarea

específica. Nada de eso está en el ensayo de Sartre; aunque él mismo se encargó, en los años sesenta, de alimentar esos malos entendidos (Lévy, 2001, p. 74).

Vargas Llosa —a pesar de las apariencias— no incurrió en ellos. Si bien atribuyó ventaja moral al escritor que ponía su trabajo al servicio de la revolución, por sobre el que se empeñaba en escribir para ganar el Nobel, ambos, en la medida que concebían a la literatura como un medio, eran, a fin de cuentas, “desertores de su vocación” (Cano, 1972, p. 25). Para el escritor auténtico, reclama Vargas Llosa, la escritura es siempre un fin en sí misma (y si ella sirve a la política eso es algo que viene por añadidura, sin que siquiera el escritor se lo proponga, 2005, p. 59). Y lo mismo ocurre con el objeto literario: si no consigue dotar al material erótico o político de la objetividad que es propia de la ficción, si no logra seducir la libertad del lector con las argucias del oficio, nunca será una buena obra.

Así como rehúsa cualquier concepción instrumental de la literatura —puesto que se trata de una solitaria que consume al escritor por dentro (1997, p. 19)— también rechaza el formalismo del objeto literario desde muy temprano. De nuevo se escucha aquí a Sartre (en contra de Barthes y *Tel Quel* y más tarde en contra de Derrida). Las palabras deben ser transparentes, puesto que se trata de signos y no de cosas, había enseñado el mandarín (Sartre, 1950, p. 48). Concebir el objeto literario como una mera estructura de signos opacos que remiten unos a otros apuntando a una realidad que no existe, en un juego sin fin de significantes —como sugería en esos años la revista *Tel Quel*—, es empobrecerlo. El rechazo del formalismo, y de uno de sus herederos, el postmodernismo, subsistirá, como lo prueba el relato que hace Vargas Llosa de una conferencia de Baudrillard a la que asistió, muchísimo tiempo después, en los ochenta (2000, pp. 193 y ss.).

Así entonces no cabe duda. La concepción de la literatura —del quehacer que lo ocupa casi totalmente— es, desde muy temprano, sólo una. Se anuncia, casi resumida y como si fuera un programa de trabajo, en esa temprana conferencia de la Universidad de la República del año 1966, y se reitera después, en distintos niveles de profundidad, y con diversos énfasis, en toda su obra dedicada a la reflexión sobre el objeto literario, desde *Carta de batalla por Tirant lo Blanc* a *La verdad de las mentiras*, que escribió quitándole tiempo a las labores y a la preocupación del político que él era en los noventa, pasando por los estudios dedicados a Martorell, Onetti, Víctor Hugo, Flaubert, García Márquez.

Esa concepción tiene, por supuesto, relevancia política.

Ella constituye un núcleo de significado que orienta casi la totalidad de su quehacer vital. La suya no es una concepción que resulta de motivos puramente reflexivos, como si fuera un punto de vista disciplinario de esos que, luego de hartarse de lecturas, se defienden en los departamentos de literatura o se publican en los *journals*. La concepción del quehacer novelístico que, hemos visto, posee el escritor, racionaliza una vocación a la que todo se subordina, que canibaliza todo lo que toca o se le acerca.

¿De qué forma, cabe preguntarse ahora, esa concepción del quehacer literario —la racionalización que acompaña el ejercicio de su vocación— ilumina las convicciones y las ideas políticas que Vargas Llosa ha llegado a tener?

2

Hay cuatro ideas que, como grandes intuiciones, inspirarán su ideario más elaborado y sus tomas de posición en cuestiones políticas. Ellas le soplarán al oído qué dirección tomar y le ayudarán a cernir lo bueno y lo malo con que tropezará en la esfera pública. Se trata de la ética de la convicción a la hora de escribir; del rechazo del historicismo; del abandono de cualquier forma de teodicea o, si se prefiere, de la defensa de una moral de los límites; y, en fin, del postulado de una racionalidad limitada.

Son ideas contradictorias con la acción política tal cual se la concebía en los sesenta y setenta.

Vargas Llosa, que, como hemos visto, las abrigó desde temprano, debió, por eso, sentirse incómodo cuando se movía en medio de la fiebre de la época. ¿Cuál era la forma de concebir la política que entonces estaba vigente? El político es —como sugirió Maquiavelo y lo expuso después Weber— quien renuncia a perseguir sus convicciones a cualquier costo para, en cambio, dar dos pasos adelante y uno atrás, calculando las consecuencias. En él alienta también la idea del futuro y del progreso: forma parte del quehacer del político moderno creer que su acción es imprescindible para acompasar el transcurrir de los días al sentido de la historia. Por eso está dispuesto a justificar sus acciones actuales, incluso las que parecen atroces, invocando el rostro sin facciones del futuro.

¿Cómo alguien que abrigaba una ética de la convicción a la hora de escribir, que descreía que la historia tuviera un sentido y que abogaba por una moral de los límites, podía sentirse cómodo con la fiebre política de los sesenta y principios de los setenta de la que, no obstante, seguía participando?

Era obvio que “la tensión” y el “desgarramiento” a que aludía en el texto que hizo público en La Habana, en 1966, se había ya producido, y era cuestión de tiempo que acabara en una ruptura.

Un examen más detenido de esas cuatro intuiciones así lo muestra.

La concepción de la vocación literaria como una solitaria o un vicio egoísta, que esclaviza y que somete, no admite el cálculo de consecuencias, a la hora de escribir. El escritor se debe a la solitaria y a las obsesiones que ella demanda ahogar mediante la escritura, así el cielo se venga abajo o la tierra tiemble. El rechazo de Vargas Llosa del realismo socialista —esa forma vulgar del compromiso— deriva de esta particular ética de la convicción que se reiterará casi como una letanía a lo largo de todos los años y explicará su furibunda oposición a cualquier intento de domesticar o inhibir la tarea creativa, venga él de donde venga.

La literatura, declara en 1966, es una forma de insurrección permanente y ella no admite las camisas de fuerza (1983, p. 179); el mundo socialista se dará cuenta de ello o en vez de literatura tendrá nada más que una variante de la pedagogía o de la publicidad (Cano, 1972, p. 41); por eso el enjuiciamiento de Siniavski y Daniel debe producir cólera y estupor (1983, p. 107) y la censura en la URSS que denuncia Solzhenitsin en 1967 es un absurdo deformado e injusto (1983, p. 189). De ahí la renuncia a la Casa de las Américas (1983, p. 248), la Carta a Fidel Castro reclamando por el maltrato a Padilla (1983, p. 250), la protesta por el cierre obligado de dos semanarios y la crítica y la condena al general Velasco (1983, p. 345); al general Videla (1983, p. 351) y, más tarde, a Pinochet (1994, pp. 9, 112; 1999a).

Pero ¿lo que vale para la literatura vale acaso para la política?, ¿no es la política, como había enseñado Weber, un quehacer en el que es razonable demorar las convicciones a la vista de las consecuencias?, ¿no exige la política, en ocasiones, hablar con las manos en la espalda y cruzando los dedos, para lograr los objetivos que se estiman valiosos?

La distinción weberiana —que separa las convicciones del clérigo de la responsabilidad del político— es clara desde el punto de vista

conceptual; pero, piensa Vargas Llosa, puede ser desastrosa en la práctica.

Es verdad que Bartolomé de las Casas pudo denunciar los abusos en contra de los indígenas porque no pensó en las consecuencias que de ello se seguirían para la Corona; que Sartre se puso del lado de Argelia sin detenerse en que, al hacerlo, podía desprestigiar a Francia; y que De Gaulle no tuvo empacho en mentir a sus electores para poner fin a la guerra. Pero todos esos ejemplos muestran, precisamente, que la moral es una sola y se encuentra en ese fondo recóndito de integridad que alentó el obrar de De las Casas, Sartre o De Gaulle. El problema entonces con la distinción weberiana es que no toma para nada en cuenta a los cínicos, los frívolos y los inauténticos que hacen nata en la política del día a día, esos que piden por debajo y que, a sabiendas, borran con el codo lo que escriben con la mano embaucando, así, al electorado con mentiras y con pillerías. La distinción de Weber en la práctica —que es donde importa— ha proveído de una coartada intelectual a los inauténticos que con payasadas y desplantes dañan a la política. En manos de los pillos, la distinción de Weber se ha transformado, reclama, en una “moral de los cínicos” (1994, p. 133; 2000, p. 25).

Hacer política entonces no tiene un fondo moral muy distinto al de escribir novelas. En uno y otro caso el cálculo, las medias tintas y las verdades semiocultas deben ceder el paso “a las verdades secas y completas, por peligrosas que sean” (1994, p. 138).

Por supuesto, él tuvo ocasión de ejercitar esa moral de la convicción en la campaña presidencial de la que participó. ¿Debía o no decir la verdad acerca de la política de *shock* que, en su opinión, había que aplicar para sacar al Perú del marasmo? ¿Acaso no era mejor eludir esa verdad y disfrazarla para, de esa manera, no ahuyentar al electorado? (1993a, pp. 257 y ss.).

En absoluto. Había razones éticas para decir la verdad y además pragmáticas. Si no se decía la verdad ¿cómo se iba a atraer las voluntades para cambiar el feo rostro de la realidad? No cabe duda, reflexionó después, que ésa pudo haber sido una de las razones por las que fue derrotado. Y es que la política de ideas, alentada por el deber de decir la verdad, tiene una de sus manos atadas a la hora de competir. Así y todo, de ninguna manera debe concluirse que en política haya que mentir (1993a, p. 238). Y lo que vale para la política vale también para la ciencia: el científico debe decir lo que cree y, por eso, es responsable de lo

que dice en toda circunstancia. Si no nos pudiéramos tomar las palabras del científico o el filósofo en serio —reflexiona a propósito del caso Heidegger—, entonces ¿en qué aventajaría *Ser y tiempo* a un culebrón?, ¿acaso la genialidad no es un agravante de los errores políticos? (1994, p. 263; 2011a).

A lo anterior se suma el rechazo de cualquier concepción historicista.

El historicismo —la idea que el acontecer cuenta con un guión oculto, a la Hegel— es incompatible con la concepción de la literatura que desde temprano tiene Vargas Llosa. Si la historia siguiese un guión, si, a fin de cuentas, hagamos lo que hagamos el acontecer se encontrara ya prefijado por una escritura invisible que podemos esforzarnos por entender pero que no podemos tachar o cambiar, si las cosas fueran así, tal como lo creyeron las ideologías del progreso de Kant a Hegel o a Marx, o las ideologías del desarrollo, entonces la literatura estaría de más. Se encontraría al lado de otras actividades puramente distractivas con las que escapamos del horror doméstico o mediante las que olvidamos nuestra condición de marionetas, simples mimos de un guión que no podemos controlar (cfr. 1971, p. 270). Pero la literatura tiene sentido porque la historia es contingente, un caos informe al que la literatura intenta poner orden mostrando las casi infinitas posibilidades que la libertad hace posible:

Yo creo que no solamente la idea, sino la razón de ser de la novela es dar a los hombres un orden que les permita una cierta seguridad sobre aquello que son, sobre aquello de a donde vienen y aquello a donde van. Algo que la percepción de la dura realidad, un vértigo, un caos, un infinito, nunca da (1993a, p. 229.)

Y si la literatura rechaza al historicismo, también deniega el uso de la historia como teodicea. ¿Había que denunciar los campos de trabajo forzado de Stalin en la URSS?, preguntan Dubreuilh y Perron, los personajes de *Los mandarines*, esa novela documental que retrata la vida intelectual francesa de la postguerra y que él, sin duda, leyó (1971, p. 448). ¿Quizá había que tolerarlos como un paso necesario para consolar el socialismo? Hay que denunciarlos, arguye Perron, el personaje que esconde a Camus. Y Vargas Llosa estuvo siempre de acuerdo. Esta convicción —que, como vemos, viene demandada por su concepción

del quehacer del escritor—explica también sus puntos de vista finales respecto de la obra de Camus. Camus le había parecido a Vargas Llosa en los sesenta, en 1965 para ser más precisos (1983, pp. 15, 84), cuando Sartre era su héroe y él el “sartrecillo valiente”, un escritor decaído, intimista, de estilo adocenado y dominguero, un impresionista pasmado. Años después es Camus quien tiene la razón. En 1975, y “con motivo de un atentado terrorista que hubo en Lima” (1983, p. 321), Vargas Llosa volvió a abrir las páginas de *El hombre rebelde* (es seguro que ya lo había leído antes, en su primera época parisina, como lo prueba la figura del novelista como deicida y como rebelde que emplea ya en 1966b) y fue una revelación. *El hombre rebelde* es una formidable crítica de la teodicea moderna (más encendida, más aguda y más estimulante que la *Miseria del historicismo* de Popper a la que más adelante nos referiremos). La utopía, explica Camus, sustituye a Dios por el porvenir, al porvenir con la moral, los valores por todo lo que sirve a ese porvenir. Y así hasta alcanzar el “asesinato lógico”. “Todos los intelectuales son peligrosos [...] capaces de usar las mejores ideas para justificar las peores bribonadas” (1981, p. 209). Los campos de esclavos bajo las banderas de la libertad, las matanzas justificadas por amor al hombre. “El día en que el crimen se adorna con los despojos de la inocencia, es la inocencia la que tiene que justificarse” (Camus, 2005, p. 10).

Se trata de un rechazo moral al historicismo, al que se sumará más tarde el rechazo, por llamarlo así, epistemológico de Popper.

La defensa de una moral de los límites y el rechazo del “asesinato lógico” no significan, sin embargo, que Vargas Llosa descrea de la racionalidad, es decir, de ese sofisticado procedimiento mediante el cual intercambiamos enunciados en la confianza de que nos referimos a algo —la realidad— que procuramos describir y cambiar. Al revés de lo que sostuvieron los críticos de *Tel Quel* —para quienes estamos presos de un juego de signos que remiten unos a otros sin que nunca podamos leer el original—, Vargas Llosa suscribe alguna forma de realismo (hay objetos independientes de la mente), una concepción de la verdad como correspondencia y una versión procedimental de la racionalidad (la racionalidad como un método y no como una propiedad) (1992, p. 30). Por supuesto, no presume de ser filósofo; pero todas esas convicciones (que encontrarán una expresión discursiva y teórica cuando descubra a Popper) estaban ya subyacentes, desde muy temprano, en su concepción de la literatura. Y todas ellas, por supuesto, tienen importancia política.

Gracias a que no estamos atrapados en una red de significantes que nos engañan y escamotean para siempre la realidad, el debate público tiene sentido y dar razones y recibirlas nos ayuda a discernir mejor el mundo en el que debemos vivir. La muestra más clara —y también la más irónica— de esta defensa de la racionalidad que pone a Vargas Llosa lejos del alcance del postmodernismo, son sus referencias a Baudrillard (que venían precedidas de mucho antes por las desconfianzas que le producían Barthes y el punto de vista de *Tel Quel*; véase Cano, 1972, pp. 19-22).

Mientras en los orígenes del capitalismo, enseña Baudrillard, los objetos se relacionan entre sí bajo el principio de equivalencia general favorecido por el dinero, en la sociedad de consumo esos mismos objetos funcionan como signos subordinados y sometidos no a la realidad que simulan nombrar, sino a un código de relaciones puramente endogámicas, que los secuestra y los condena a no significar más que aquello que el propio código, el juego sin fin de los significantes, en su pura espontaneidad, decreta. La culminación del proceso es el imperio del simulacro y de la simulación: la generación, por los modelos, de una realidad sin origen, de un hiperreal. El territorio ya no precede al mapa; es el mapa el que precede al territorio (Baudrillard, 2002, p. 10). Como lo imaginó Derrida en la *différence*, y late en estas ideas de Baudrillard, la presencia está postergada para siempre, los signos serían, al fin y al cabo, una puesta en escena, un engaño que nos seduce hasta que, a la hora de la muerte —el único momento de la vida que escapa al código— podamos, por fin, rehuirlos, pero sólo para que los signos insurrectos nos digan, con algo de burla, como el director de escena a los participantes del *reality show*, “han vivido, creído y deseado erróneamente, como si nosotros no estuviéramos”.

Cuando lo conoció en los sesenta —recuerda Vargas Llosa— Baudrillard “era muy inteligente y de una soberbia soltura expositiva. Entonces parecía muy serio y no le hubiera ofendido que se lo describiera como un humanista moderno” (2000, p. 194). Pero a fines de los noventa —cuando asistió a oír una de las conferencias— su talento, “en lo que parece ser la trayectoria fatídica de los mejores pensadores franceses de nuestros días, se ha ido concentrando, cada vez más, en una ambiciosa empresa: la demolición de lo existente y su sustitución por una verbosa irrealdad” (2000, p. 195). Baudrillard (y con él Derrida) ha contribuido así a abolir “la facultad humana de discernir entre la verdad y la mentira, la historia y la ficción, y hecho de nosotros [...] piezas de

mecano privados de libertad”. Al terminar la conferencia prefirió no ir a saludar al conferencista. “No quise recordarle esos tiempos en que los libros nos exaltaban y él aún creía que existíamos” (2000, p. 197).

Las tesis de Baudrillard, y otras que se les asemejan, no sólo constituyen un error intelectual, también un acto más bien frívolo que hace del debate intelectual y del intercambio de ideas una especie de “distracción lingüística” (1992, p. 30).

Esas cuatro convicciones intelectuales —arraigadas en su concepción de la literatura y tejidas con la atmósfera cultural francesa— son las que explican su trayectoria política. Cuando se enemista con la izquierda, defiende la democracia liberal, condena las dictaduras, se queja del intelectual barato y abomina del postmodernismo, no está haciendo gimnasia oportunista, sino siendo fiel a esas viejas convicciones.

¿Habría, sin embargo, algún puñado de ideas sistemáticas en las que esas convicciones pudieran alojarse y encontrar una expresión intelectual más acabada?

3

Las encontré en la obra de Popper y de Berlin y no, como a veces él mismo dejó que se creyera, en la escuela austríaca de Von Mises o en Hayek:

Mi decepción del estatismo y el colectivismo y mi tránsito hacia el demócrata y el liberal que soy —que trato de ser— fue largo, difícil, y se llevó a cabo despacio y a raíz de episodios como la conversión de la Revolución Cubana, que me había entusiasmado al principio, al modelo autoritario y vertical de la Unión Soviética, el testimonio de los disidentes que conseguía escurrirse entre las alambradas del Gulag, la invasión de Checoslovaquia por los países del Pacto de Varsovia, y gracias a pensadores como Raymond Aron, Jean-François Revel, Isaiah Berlin y Karl Popper, a quienes debo mi revalorización de la cultura democrática y de las sociedades abiertas. Esos maestros fueron un ejemplo de lucidez y gallardía cuando la *intelligentsia* de Occidente parecía, por frivolidad u oportunismo, haber sucumbido al hechizo del socialismo soviético, o, peor todavía, al aquellarre sanguinario de la revolución cultural china (2010c.)

Aron y Revel le enseñaron, sobre todo, un cierto talante intelectual. Aron había denunciado, el primero de todos, al estalinismo (en *El opio de los intelectuales* sugiere, como Popper, que hay que desconfiar de las ideologías porque son inmunes a los hechos), afirmado que la historia no tenía sentido alguno (de manera que los Mesías no pasaban de ser unos embaucadores, cfr. Aron, 1946) y sugerido que una mezcla de pluralismo de valores y empirismo era la mejor filosofía para orientar la acción política (Aron, 1983). Aron le enseñó, pues, la capacidad de ir contra la corriente, no buscar el aplauso, atenerse a los hechos, prescindir de una filosofía de la historia y así y todo confiar. Revel, por su parte, de origen socialista, fue partidario férreo de la democracia liberal, crítico de las ideologías (a las que veía como una forma de dispensa, Revel, 1989, p. 144) y un intelectual público que no temía enemistarse a la hora de defender las libertades individuales. Ambos son los más sajones de los intelectuales franceses —contenidos, claros, apegados a la evidencia— y, con su ejemplo, les abrieron el camino a Popper y a Berlin (1986, pp. 172, 371).

Popper (la primera referencia a él es una pálida cita del concepto de sociedad abierta, de 1988) le permitió a Vargas Llosa racionalizar —es decir, elevar a la forma de proposiciones sistemáticas y dotadas de autoridad— las viejas convicciones que acabamos de revisar; las mismas que aparecían en la Conferencia de 1966 o en el discurso de recepción del Rómulo Gallegos.

Como se sabe, Popper (a quien Vargas Llosa principia a leer en medio de la campaña presidencial del noventa, 1993b, p. 212) se sirve de las críticas de Hume a la inducción para construir su idea de la falsabilidad. Las teorías científicas, observa Popper, se formulan como enunciados universales, que no admiten excepción. ¿Son acaso verdaderas? En absoluto, enseña el filósofo austríaco. Para que fueran verdaderas debiéramos haberlas podido verificar; pero para eso requeriríamos de un observador omnisciente que fuera capaz de observar todos los casos a los que el enunciado se refiere. Las teorías científicas entonces no son verdaderas. ¿Significa eso que vivimos en medio de un engaño y que las teorías científicas valen más o menos lo mismo que las predicciones de un brujo? No, responde Popper. No son verificables (no podemos saber que son verdaderas para todos los casos a los que, sin embargo, se refieren); pero sí podemos saber o averiguar si son falsas. Como el enunciado es universal, basta un solo caso que lo desmienta para que el enunciado se venga al suelo (cfr. Caldwell, 1991, pp. 2, 3).

Ese análisis poseyó para Vargas Llosa la fuerza de una revelación que lo dejó endeudado para siempre con Popper (1993a, p. 224; 1992. [La versión inglesa de este trabajo en 1990c]; cfr. las críticas al planteamiento de Vargas Llosa en Gorman, 1992, p. 146 y Hudelson, 1991, p. 535).

Si Popper tenía razón, entonces la crítica y el desasosiego permanente con lo establecido, la posibilidad de dudar o sospechar incluso de lo más prestigioso o lo más sacro (incluida esa forma laica de sacralidad que es la ciencia), las funciones flamígeras de la literatura en una palabra, eran una exigencia de nuestro conocimiento además de ser, como él lo había creído siempre, una condición elemental de una vida digna. Si todas las verdades son conjeturales, hipótesis destinadas a ser falseadas, proposiciones con fecha de defunción o de vencimiento, si toda verdad “es sospechosa” (1992, p. 24) y si incluso las más firmes teorías podían obsolecer, entonces la crítica y el refunfuño de los novelistas y de los intelectuales (que él venía reclamando como cosa esencial desde los sesenta) no era una demanda puramente gremial o un reclamo de inadaptados o de fabuladores siempre adolescentes y disconformes, sino una exigencia de nuestra condición que, por eso, debía ser elevada a regla básica de la vida social.

El carácter provisional de la verdad permite abogar por la tolerancia, luchar contra el dogmatismo, detenerse, en fin, ante el secreto de cada conciencia, esmerarse en el diálogo que permitía que algunas de nuestras convicciones, incluso las que creíamos más seguras y más firmes, pudieran ser derrotadas:

La teoría de Popper sobre el conocimiento es la mejor justificación filosófica del valor ético que caracteriza, más que ningún otro, a la cultura democrática: la tolerancia. Si no hay verdades absolutas y eternas [...] todos debemos reconocer que nuestras verdades pudieran no serlo y que lo que nos parecen errores de nuestros adversarios pudieran ser verdades. (1992, p. 25.)

Pero Vargas Llosa no sólo encontró en Popper esa idea conjetural de la verdad, también halló una de las críticas más poderosas al historicismo.

Popper elabora una idea, por decirlo así, epistemológica contra la pretensión de que podemos inteligir el guión de la historia,acomparar

nuestras acciones a su transcurso o echar mano al futuro para justificar las miserias del presente. La teodicea moderna, que elaboraron desde Kant a Hegel, no tiene cabida en un autor como Popper. Lo que ocurre, explica Popper, es que las predicciones acerca de lo que vendrá se integran también a la historia y así, poco a poco, la alteran (1992, p. 27). En la medida que el discurso humano se integra a la historia, esta última nunca es un objeto quiescente o fijo al que podamos predecir. Y de ahí que “la nuestra será siempre, por fortuna, una historia inconclusa” (2010c). Al predecir lo que vendrá o al intentar inteligir su guión oculto, la modificamos, reobramos sobre ella y así nunca podemos saber qué es lo que ocurrirá (Popper, 1957, p. XII). Nada entonces está garantizado en la historia, ni los padecimientos que nos afligen, ni la libertad de que ahora disfrutamos. Tampoco el crimen o el sufrimiento pueden justificarse apelando a la historia. Si no sabemos lo que va a ocurrir, si la historia es una improvisación que toca a mil puertas, ¿cómo podríamos esgrimirla a favor o en contra de alguien? (cfr. 1986, p. 328).

Esa concepción de la historia —como una visión apenas parcial de algo inconmensurable, una sorda que responde las preguntas que nadie le formula, según dijo Tolstoi— le parece además cercana a lo que él siempre creyó era la novela: el intento de poner orden allí donde amenaza el caos, la tentativa de conferir un lugar al hombre en medio de lo que, sin la novela, sería un puro torbellino. La historia entonces, y para qué decir la historiografía, serían, como la novela, géneros literarios, formas más o menos imaginativas y retóricas de poner orden en la suma de acontecimientos, intentos de conferir al hombre un lugar en ellos. La historiografía y la novela participarían así, en cierta medida, de los poderes de la ficción (1984, p. 9): serían discursos performativos que cuando se profieren cambian el orden de las cosas (no deja de ser irónico, por supuesto, que en una idea como esta acaba acercándose a la semiología de Barthes y a la deconstrucción de Derrida):

Eso que yo siempre creí que es la Novela, leyendo a Popper descubrí que era para él la Historia, la Historia escrita. Y que, por lo tanto, si es así, un libro como *La guerra y la paz* de Tolstoi no es esencialmente diferente de *La decadencia y caída del Imperio Romano*, de Gibbon, por ejemplo. Porque en ambos libros, uno utilizando datos objetivos de la realidad, y otro datos tomados de la imaginación, hay esa construcción artificial, esa organización artificial del mundo (1993a, p. 230; cfr. 1984, p. 9).

En Popper también encuentra dos ideas liberales ampliamente repetidas. La de que el poder debe tener límites, porque cuando se le deja solo y a sus anchas acaba en abuso o tiranía, y la de que la felicidad, qué vale la pena en la vida y qué no, no es un asunto de los gobiernos, sino de los individuos.

Pero si Popper le confiere a Vargas Llosa la posibilidad de racionalizar sus viejas convicciones, también le permite apartarse de las ideas de la escuela austríaca y de algunas ideas de Hayek (las primeras referencias a Hayek datan de 1985, cinco años después de haber estado de *fellow* del Woodrow Wilson Center, donde, con certeza, lo leyó. Y su mayor influencia se acusa en los días que Hernando de Soto fue uno de sus cercanos). La distancia con Hayek (a quien nunca ha dejado, sin embargo, de admirar, 1994, p. 103, especialmente por las ideas expuestas en Hayek, 1937; 1945⁴) se produce en lo que atinge a las relaciones entre democracia y liberalismo y a la posibilidad de políticas redistributivas por parte del estado. En ambos aspectos esa distancia se explica por la influencia de Popper⁵.

Ocurre que para Popper la democracia y los ideales liberales son, hasta cierto punto, insolubles. La libertad de crítica y los derechos civiles no constituyen una condición natural del género humano, una simple playa que aparece cuando el mar del estado se retira. Por el contrario, la crítica y la revisión de lo establecido requieren de un conjunto de instituciones, la democracia, que la hacen posible y sólo al interior de la cual pueden fructificar. Sólo la democracia permite que la libertad —que es un derecho de crítica y de intervención práctica— pueda distribuirse igualmente entre los ciudadanos y evitar que la libertad “irrestringida entre los lobos y los corderos pueda significar la desaparición de los corderos”

⁴ En esos trabajos Hayek desarrolla la idea que el orden social es la suma de acciones individuales y de tradiciones evolutivamente probadas. Ello le permitió, en contra de Von Mises, sostener que el mercado no es un *a priori* y discutir la perspectiva utilitarista (Hayek, 2010, p. 110). Como es obvio, sin embargo, esa explicación causal de Hayek arriesga el peligro de confundir el plano positivo con el normativo. Explicar cómo llegamos a un cierto estado de cosas, es una cosa; discutir si ese estado es normativamente adecuado o no, es otra. Algo de este problema (la dificultad para distinguir entre la constatación de un hecho y su valoración), como se muestra luego, se filtra en las opiniones de Hayek acerca de la dictadura de Pinochet.

⁵ La diferencia, desde el punto de vista de la filosofía política, entre Hayek y Popper, puede ser expresada así: mientras para Hayek la imagen de un orden social libre es un kosmos, para Popper es el método científico.

(1993a, p. 233). Así entonces la libertad es indisoluble de la democracia, entendida esta última como un procedimiento para la adopción de decisiones públicas; pero también, como se verá luego, como un mecanismo de redistribución. En esto la oposición a la escuela austríaca (con algunas de cuyas ideas, sin embargo, va a coquetear cuando prologue *El otro sendero* de Hernando de Soto) es obvia (1999).

Ese par de ideas —la indisolubilidad entre democracia y liberalismo y la necesidad de redistribución— lo alejan, también, de Hayek.

Para Hayek no hay una asociación ni conceptual ni práctica entre el liberalismo y la democracia. El liberalismo, enseña, es la respuesta a la pregunta acerca de cuáles son los límites del poder; la democracia, en cambio, es una respuesta acerca de cuáles son los orígenes del poder. ¿Puede haber dictaduras liberales entonces? Sin duda, responde Hayek, quien, fiel a sus conceptos, no tuvo empacho en apoyar en los hechos —que es donde importa, como diría Vargas Llosa— a la dictadura de Pinochet. “Como usted comprenderá es posible que un dictador gobierne de manera liberal —declaró Hayek [...]. Yo personalmente prefiero a un dictador liberal que a un gobierno democrático carente de liberalismo”. En mi experiencia —aclaró— “nunca encontré a nadie que no estuviera de acuerdo en que hubo más libertad bajo Pinochet que bajo Allende”. La dictadura —declara luego de aseverar que en su opinión Chile bajo Pinochet transitará a la democracia— puede ser necesaria para construir la democracia: “Sólo así la justifico. Y la aconsejo”⁶.

⁶ Como es fácil advertir, el punto de vista de Hayek no se limita a comentar de manera encomiástica el modelo económico ni a constatar simplemente el hecho, a su juicio inevitable, de la existencia de una dictadura en ciertos casos. Hayek va más allá: i) justifica y recomienda la dictadura dadas ciertas condiciones; ii) arguye que la cantidad de libertad puede ser mayor en una dictadura que en democracia, véase *El Mercurio*, 12 de abril de 1981, D8 y D9. Puede verse también la carta al *London Times* del 3 de agosto de 1978: “More recently I have not been able to find a single person even in much maligned Chile who did not agree that personal freedom was much greater under Pinochet than it had been under Allende” (“En fecha más reciente, no he logrado encontrar una sola persona, incluso en el difamado Chile, que no estuviera de acuerdo en que hubo mucha más libertad personal bajo Pinochet que la que había habido bajo Allende”), véase Grandin, 2006, p. 173. Cfr. Silva, 1991, p. 395; Klein, 2010, p. 120, 177 (Klein informa cómo Hayek recomendó las medidas económicas que se aplicaban en Chile a Thatcher. Esta última habría hecho ver a Hayek que en democracia no era posible hacer eso). Esta información, desgraciadamente, no aparece comentada en Caldwell (2004).

Ese punto de vista —no sólo reconocer la necesidad fáctica de una dictadura, sino además *recomendarla* en ciertos casos— no es ni un lapsus ni un desvarío de Hayek, como lo prueban sus obras donde insiste una y otra vez en la distinción entre democracia y liberalismo de la que se deriva (Hayek, 2007, p. 232; Hayek, 2008, p. 141, cfr. supra nota 5).

¿Está de acuerdo Vargas Llosa con la calificación benigna que hace Hayek de la dictadura de Pinochet?

En absoluto. En su opinión la democracia nunca debe ser relativizada. La recomendación normativa de Hayek —justificar y aconsejar la dictadura en ciertos casos como la antesala de la democracia y la prosperidad— es para él inaceptable:

Si la dictadura militar fuera el camino más corto hacia el desarrollo, América Latina, con el rico prontuario de satrapías castrenses que la adornan, sería el continente de la modernidad. La verdad es que, con la única excepción del de Pinochet, que enrumbo al país por la buena senda económica, pero lo ensangrentó con horrendos crímenes y violaciones de los más elementales derechos ciudadanos, todos los otros regímenes autoritarios se caracterizaron por su corrupción e ineptitud, y empobrecieron bárbaramente a los países además de maltratar, asesinar y exiliar a sus opositores. (1998.)

Y —como si no hubiera quedado suficientemente claro— al recibir el Premio Irving Kristol subrayó que para el liberal que él creía ser, la libertad económica iba de la mano de la libertad política. Disociarlas, agregó, era una “peligrosa falacia”:

Quienes creían que el general Pinochet era la excepción a la regla, porque su régimen obtuvo algunos éxitos económicos, descubren ahora, con las revelaciones sobre sus asesinados y torturados, cuentas secretas y sus millones de dólares en el extranjero, que el dictador chileno era igual que todos sus congéneres latinoamericanos, un asesino y un ladrón (2009b, pp. 330, 331).

Pero si no comparte ese juicio específico de Hayek respecto de la dictadura, ¿compartirá acaso la distinción conceptual entre democracia y liberalismo sobre la que se erige?

Vargas Llosa declara no conocer esa distinción y menos la consecuencia normativa que saca Hayek de ella. El conocimiento que Vargas Llosa tiene de Hayek es más superficial que el que muestra acerca de Popper o, como veremos, de Berlin. Cuando se le interroga acerca de esas opiniones de Hayek y alguna otra de Friedman responde:

nunca apoyaron la dictadura de Pinochet, nunca apoyaron los crímenes, nunca apoyaron la desaparición de un Congreso, de elecciones libres. Nunca. Von Hayek ha defendido... Miren... No sé si han leído *The Constitution of Liberty*, un libro absolutamente fundamental en defensa de la cultura democrática y de la libertad económica a partir de la libertad política. Es el sustento fundamental de la idea de Von Hayek (2011b).

Por supuesto esa declaración revela un desconocimiento de Hayek puesto que es precisamente en esa obra —*The Constitution of Liberty*— donde se efectúa la distinción entre democracia y liberalismo (y de ella se sirve Hayek para justificar y aconsejar, en ciertos casos, las dictaduras). ¿Y si Hayek hubiera hecho declaraciones que apoyaran la dictadura? En ese caso, Vargas Llosa, siguiendo el criterio que había sentado con el caso Heidegger (el intelectual es responsable por lo que dice, 1994, p. 263; 2011a), es terminante:

Si Friedman y Von Hayek lo hicieron [apoyar una dictadura, cosa que, hemos visto, hicieron] se equivocaron. Cometieron una gravísima equivocación y hay que criticarlos por eso, porque ningún liberal debe apoyar una dictadura política. Y si lo hace se equivoca, y hay que criticarlo. Yo soy un liberal y nunca he apoyado una dictadura. (Texto entre corchetes agregado por mí.) (2011b.)

¿Puede haber, por su parte, programas de redistribución para promover la justicia definida como igualdad de oportunidades? En ningún caso, responde Hayek. Desde luego, la justicia supone una intervención deliberada que es posible en la interacción entre dos personas, pero no en el mercado, que es un agregado de ellas. Hay también un impedimento epistemológico: la justicia requeriría un conocimiento tan pormenorizado de bienes, acciones y de fines, que es, a fin de cuentas, imposible (cfr. Caldwell, 2004, pp. 4965-4975). Es mejor confiar en el desenvolvimiento espontáneo del orden social, enseña Hayek; las so-

ciudades humanas son un *kosmos*, no un *taxis*. Nada de eso es endosado por el pensamiento político de Vargas Llosa, que en esto no deja lugar a equívocos. Lo prueban los laudatorios comentarios que hace a la obra de Amartya Sen. Ojalá —ruega— que los funcionarios del FMI y del Banco Mundial lean a Sen y aprendan que no se trata sólo de ortodoxia económica, sino que es necesario adoptar medidas indispensables para extender mejor el bienestar material (1999). Y es que el liberalismo va de la mano con la democracia y esta con la redistribución:

Y la democracia no es solamente libertad, sino también [...] igualdad de oportunidades. Y no hay igualdad de oportunidades cuando uno no está realmente en condiciones de ejercitar sus mínimos derechos económicos. Esto es lo que justifica y fundamenta el principio de la redistribución. Un principio que hoy en día se cree socialista, cuando, en realidad, es un principio liberal, inseparable de la tradición del pensamiento liberal. (1993a, p. 234.)

Nada hay en consecuencia de *libertarianismo* a la Nozick o a la Hayek en Vargas Llosa (es decir, de la idea que para que la libertad florezca hay simplemente que reducir la coacción y favorecer los intercambios voluntarios). Vargas Llosa piensa, en cambio, que es inevitable alcanzar alguna solución de compromiso entre la libertad negativa (concebida como la ausencia de coacción) y la libertad positiva (concebida, a su turno, como la distribución de posibilidades reales de participación). El libertarianismo más o menos radical inspirado en la escuela austríaca (que conoció de cerca en un puñado de jóvenes, los que, junto con apoyarlo en la campaña presidencial le enseñaron que el libertarianismo lindaba con el anarquismo y a veces con “la payasada”, 1993b, p. 179) también puede incurrir en los excesos de la utopía, en los peligros de esos asesinatos lógicos que él tanto teme desde los tiempos de Camus (1993b, p. 178).

Así entonces no es cierto —no para Vargas Llosa, al menos— que un liberal deba endosar la libertad concebida como ausencia de coacción haciendo la vista gorda o rechazando la libertad en sentido positivo.

Así lo prueban sus análisis acerca del pensamiento de I. Berlin, el otro de sus héroes intelectuales que le permitieron racionalizar sus más tempranas convicciones.

Entre todas las ideas que leyó en Berlin —un héroe de nuestro tiempo, dice al presentarlo— Vargas Llosa subraya ante todo la del pluralismo de valores, la idea que los seres humanos estamos demandados, con igual fuerza e intensidad, por valores opuestos entre los que, queramos o no, debemos escoger. Hay, enseña Berlin, un conflicto irresoluble entre valores últimos, una incompatibilidad final entre bienes genuinos que no podría ser arbitrada por la razón. Aceptar esa rivalidad insalvable —que rechazan autores que inspiran casi todo el pensamiento occidental, como Kant o Aristóteles— es la diferencia que media, explicaba, entre un civilizado y un bárbaro. Al contrario de quienes son escépticos, Berlin no niega de manera terminante la posibilidad de conocer valores o bienes genuinos; tampoco afirma, como el pragmatismo radical de un Rorty, que el discurso moral constituya sólo uno entre otros varios relatos posibles de nuestra condición. Berlin afirma, al contrario de lo que haría un escéptico, que los valores son *objetivamente* plurales; aunque, agrega, ellos son inconmensurables y finalmente adversarios entre sí. Hay, en suma, como enseñaban Maquiavelo, Herzen, Montesquieu, Mill, verdades contradictorias (Berlin, 1992a, p. 138; 1992b, p. 194). Todas las utopías sociales en cambio, advierte Vargas Llosa, las mismas que conducen al “asesinato lógico” que denunciaba Camus (y que él leyó en sus primeros días parisinos), creen que la totalidad de los ideales humanos son posibles de congeniar, “que la satisfacción de uno o varios de estos fines no es obstáculo para materializar también los otros” (1986, p. 265).

Pero —no hay caso— es inevitable alcanzar entre los valores opuestos alguna forma de compromiso, en vez de creer que uno de ellos tiene superioridad sobre el otro o que, una vez alcanzado uno de ellos el que resta vendrá por añadidura. Esto que se dice de todos los valores, se dice también, piensa Vargas Llosa, de la libertad.

La distinción entre libertad negativa y libertad positiva —¿habrá otra distinción conceptual más citada que esta?— no tiene por objeto, sugiere Vargas Llosa, mostrar que una de ellas, la positiva, es un ideal insensato o estúpido, en tanto que la otra, la negativa, es la única estimable o posible. En la práctica —de nuevo: que es donde importa— se trata de conseguir algún nivel de compromiso entre ambas libertades, entre la falta de coacción que afecta a las personas y el número de puertas que tiene abiertas ante sí:

Las sociedades que han sido capaces de lograr un compromiso entre ambas formas de libertad son las que han conseguido niveles de vida más dignos y más justos (o menos indignos e injustos). Pero esta transacción es algo muy difícil y será siempre precaria, pues, como dice el profesor Berlin, la libertad negativa y la positiva no son dos interpretaciones de un concepto sino algo más: dos actitudes profundamente divergentes e irreconciliables sobre los fines de la vida humana. (1986, p. 271.)

Es fácil observar de qué forma las ideas de Berlin son consistentes, en la forma en que las presenta Vargas Llosa, con aquellas otras que, haciendo justicia a sus convicciones más profundas, aquellas que venían de los años sesenta, encontraron su expresión más fidedigna, según vimos, en los textos de Popper. Pero no es sólo la idea de verdades irreconciliables —que calza como un guante con el falibilismo y la crítica al historicismo de Popper— lo que de Berlin llama la atención a Vargas Llosa. Ocurre lo mismo con la idea de la historia, uno de los aspectos centrales, como vimos, de su concepción de la novela.

Desde los tiempos que leyó a Camus —y su crítica del asesinato lógico— Vargas Llosa desconfía profundamente de cualquier forma de inevitabilidad en la historia. Y es que si la historia fuera inevitable, si lo que nos acontece fuera parte de un guión que no hemos leído pero que dirige, sin que siquiera lo sepamos, nuestros actos, entonces no sólo la idea de libertad, sino también de la responsabilidad se vendría abajo. Y la novela —ese quehacer imaginativo que al poner orden en el caos nos enseña el lugar que nuestra libertad tiene en él— sería un mero divertimento.

Pero Berlin no cree eso. Él —a quien en ocasiones Vargas Llosa llama, en expresión inmejorable, un filósofo discreto— no piensa que la historia tenga un guión inevitable y que nuestra responsabilidad en ella sea, entonces, una quimera.

Nuestro lenguaje moral, piensa Berlin, y los términos asociados a la idea de responsabilidad, no constituyen un engaño, un balbuceo ignorante —como lo sostendría un determinista— sino la muestra de una condición constitutiva. La categoría de ser humano responsable no es equivalente a la de las ninfas o los centauros, sino una descripción aproximadamente fiel, piensa Berlin, de los seres que somos. La historia constituiría el despliegue sorprendente de esa capacidad, el

escenario en el que, de maneras inesperadas, se manifiesta esa facultad humana. Desde luego, la idea que en el curso de la historia podemos hacernos de nosotros mismos, de lo que es deseable y de lo que no lo es, y acerca de la manera en que debemos vivir, puede ser un engaño, pero nosotros *somos* ese engaño, no su víctima; él nos acompaña no como una vestidura que pudiésemos desprender de nosotros para, luego de eso, seguir siendo los mismos, sino que está en nosotros como una piel que, una vez desprendida, nos transforma y nos disminuye, ocultando lo que en verdad somos. Berlin cree, como Hegel, que nuestra substancia es histórica; pero suscribe la opinión de Herzen de que no posee teleología alguna y que equivale, por decirlo así, a una improvisación que toca a mil puertas (Berlin, 1974, pp. 33, 88). Y en ella, lee Vargas Llosa, el papel de la individualidad, como los personajes en una novela, es insustituible:

Ni la formidable, y durante un buen tiempo, solitaria resistencia británica contra el nazismo hubiera sido lo mismo sin Wiston Churchill, ni el New Deal —el gran experimento social del Nuevo Trato a favor de fórmulas más igualitarias y democráticas en Estados Unidos— lo que fue, sin Franklin Délano Roosevelt, ni el sionismo moderno y la creación del Estado de Israel hubieran tenido las características que tuvieron sin Hayyim Weizmann. (1986, p. 276.)

4

¿Cuál es la posición política de quien sustenta esas convicciones y esas ideas? Si en materia política hay convicciones (un fondo último que orienta la trayectoria vital) e ideas (la racionalización de esas convicciones), también hay actitudes o tomas de posición, normativas e institucionales, frente a la vida que tenemos en común.

¿Cuáles son las tomas de posición de Vargas Llosa?

El escritor peruano, que suele ser aplaudido por la derecha, ha adoptado posiciones que, sin embargo, a la derecha latinoamericana le provocan escozor.

Es partidario del reconocimiento pleno de los *gays* (aunque les recuerda que la ausencia de prohibición podría matar el deseo, 1994, p. 233); de la despenalización de la droga (no es capaz de entender la prohibición de fumar marihuana si no se daña a terceros) (2010b); no

vacila a la hora de distribuir la píldora del día después (de hecho ha defendido la despenalización del aborto y considera igualmente arbitrario obligar a abortar que coaccionar a alguien a mantener un embarazo, 2000, p. 250); aboga por la más amplia autonomía expresiva (y esa es una de las razones para oponerse a cualquier forma de proteccionismo en el ámbito de la cultura, 1994, p. 265; 1986, p. 313); considera al nacionalismo una variante de la barbarie y junto a la religión lo culpa de las peores carnicerías de la historia (otra de las ideas cuya racionalización final encontró en Berlin [1994, pp. 49, 169; cfr. 2010c]); es partidario de la neutralidad religiosa más estricta (al extremo que ha defendido las sectas poniéndolas al mismo nivel que la Iglesia Católica, 2000, p. 159); y, como vimos, es partidario, sin ninguna atenuante, de la democracia y los derechos humanos (cree que los golpes de estado son un producto latinoamericano tan nefasto como la coca; aunque esta última sería algo menos dañina, 1994, p. 109).

Esas tomas de posición derivan del falibilismo y de la tolerancia. Si el guión de la vida humana no está previamente escrito y si nuestras convicciones, incluso las más básicas, están amenazadas por el error, si todas nuestras verdades son, como vimos, sospechosas de embuste, entonces parece mejor dejar una esfera de autogobierno en el que cada uno pueda tomar el riesgo y libremente decidir.

Pero las actitudes políticas no se agotan nada más que en los puntos de vista estrictamente normativos (aunque ellos sean tan radicales y limpios como los de Vargas Llosa). Ellas también se refieren al tipo de instituciones básicas que se promueven.

Fuera de la preferencia por la democracia (a la que, como se vio, imagina de la mano con el liberalismo alejándose así de Hayek) Vargas Llosa no se ha ocupado de cuestiones institucionales. Quizá la única ocasión en que lo hizo de manera más persistente fue cuando se acercó a Hernando de Soto (o, más bien, éste se acercó a él). De esa colaboración salió el prólogo a *El otro sendero* (en Setti, 1989), un libro en el que se aplican al Perú las tesis de la economía neoinstitucional: la idea que el subdesarrollo proviene de la falta de instituciones imparciales y bien diseñadas que sustituyan la confianza personal y disminuyan los costos de transacción. En el Perú, y en el resto de América Latina, explica Vargas Llosa, nunca hubo genuino capitalismo, esa ascesis y racionalización de la ganancia. Para que existiera se requerirían instituciones imparciales y firmes que aseguraran derechos de propiedad e

intercambios voluntarios. Todo eso ha brillado por su ausencia y en su lugar ha habido mercantilismo, es decir, una falla del proceso político que permite que los grupos de presión, o las minorías consistentes, hagan suyo el bienestar en perjuicio de las mayorías. ¿Bastará entonces con reglas claras y limpias para que la prosperidad pueda florecer? ¿Tenía entonces razón la escuela austríaca al insistir en la necesidad de que la espontaneidad del intercambio aflore? En absoluto, preocupado siempre de que las ideas funcionen en la práctica —que es donde importa—, Vargas Llosa se ha opuesto también a todo dogmatismo en esta materia y ha abogado por una mejor redistribución de bienes y de capacidades:

Es natural que en un país del Tercer Mundo con las desigualdades económicas, la falta de integración cultural y los problemas sociales del Perú, el Estado tenga una función redistribuidora que cumplir [...]. Con los desequilibrios actuales entre pobres y ricos, serranos y costeños, urbanos y rurales, quechuahablantes e hispanohablantes, las medidas mejor concebidas y más puras tienden invenciblemente, en la práctica, a favorecer a pocos y perjudicar a muchos. (En Setti, 1989, p. 203.)

¿Un creyente libertario, un *true believer* liberal, un hombre de derechas como a veces se le presenta?

En absoluto.

Un indócil que, una vez que pasan los primeros entusiasmos, vuelve a ser fiel a ese joven de bigotito, con aspecto de galán de fotovelas, engominado y fumador, que en el año 1966, y con dos espléndidos libros a sus espaldas, leía una Conferencia en el “Paraninfo de la Universidad de la República”. Un inútil que para lo único que sirve —como suele regañarlo su mujer, según recordé llorando, al recibir el Nobel— es para escribir.

REFERENCIAS

- Altares *et al.* *Semana de autor: Mario Vargas Llosa*. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica, 1989.
- Armas Marcelo, J. *Vargas Llosa: El vicio de escribir*. Madrid: Norma, 1991.
- Aron, R. *Introducción a la filosofía de la historia*. Buenos Aires: Losada, 1946.
- . *El observador comprometido*. Buenos Aires: Emecé, 1983.
- Baudrillard, J. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós, 2002.

- Berlin, I. *Libertad y necesidad en la historia*. Madrid: Revista de Occidente, 1974.
- . *Contra la Corriente: Ensayos sobre historia de las ideas*. México: FCE, 1992a.
- . “Herzen y Bakunin y la libertad individual”. *Pensadores rusos*. México: FCE, 1992b.
- Caldwell, B. “Clarifying Popper”. *Journal of Economic Literature*, Vol. 29, Nº 1 (marzo 1991), pp. 1-33.
- . *Hayek’s Challenge. An Intellectual Biography of F. A. Hayek*. The University Chicago Press (Amazon Kindle), 2004.
- Camus, A. *El hombre rebelde*. Buenos Aires: Losada, 2005.
- Cano, R. *El buitre y el ave fénix: Conversaciones con Mario Vargas Llosa*. Madrid: Anagrama, 1972.
- De Beauvoir, S. *Los mandarines*. Buenos Aires: Sudamericana, 1971.
- García, A. “Mario Vargas Llosa y el compromiso del intelectual”. *El Viejo Topo*, 219 (abril 2006).
- Goldman, F. *El arte del asesinato político: ¿Quién mató al Obispo?* Barcelona: Anagrama, 2009.
- Gorman, D. et al. “Vargas Llosa and Popper”. *PMLA, Modern Language Association*, Vol. 107, Nº 1 (enero 1992), pp. 146-147.
- Grandin, G. *Empire’s Workshops. Latin America, the USA and the Rise of the New Imperialism*. New York: Metropolitan Books, 2006.
- Hayek, F. “Economics and Knowledge”. *Economica*, New Series, Vol. 4, Nº 13 (febrero 1937), pp. 33-54.
- . “The Use of Knowledge in Society”. *The American Economic Review*, Vol. 35, Nº 4 (septiembre 1945), pp. 519-530.
- . Letter. *Times*, 11 de julio de 1978.
- . “En el momento actual nuestra principal tarea es limitar el poder del gobierno”. *El Mercurio* de Santiago, 12 de abril de 1981, D8 y D9.
- . “Principios de un orden social liberal”. En F. Hayek, *Estudios de filosofía, política y economía*. Madrid: Unión Editorial, 2007.
- . *Los fundamentos de la libertad*. Madrid: Unión Editorial, 2008.
- . *Hayek sobre Hayek* (edición de Kresge y Wenan). Madrid: Unión Editorial, 2010.
- Hudelson, R. “On Mario Vargas Llosa on Truth and Freedom”. *PMLA, Modern Language Association*, Vol. 106, Nº 3 (mayo 1991), pp. 534-535.
- Klein, N. *La doctrina del shock*. Buenos Aires: Paidós, 2010.
- Lévy, B. H. *El siglo de Sartre*. Barcelona: Ediciones B, 2001.
- Oviedo, J. M. *Mario Vargas Llosa: La invención de una realidad*. Barcelona: Seix Barral, 1970.
- Popper, K. *The Poverty of Historicism*. New York: Routledge & Kegan Paul, 1957.
- . *The Open Society and its Enemies*, Tomos I y II. New Jersey: Princeton University Press, 1971.
- Revel, J. F. *El conocimiento inútil*. Buenos Aires: Planeta, 1989.
- Sartre, J. P. *¿Qué es la literatura?* Buenos Aires: Losada, 1950.

- Setti, R. *Diálogo con Vargas Llosa: Ensayos y conferencias de Vargas Llosa*. Buenos Aires: Intermedio, 1989.
- Silva, P. "Technocrats and Politics in Chile: From the Chicago Boys to the CIEPLAN". *Journal of Latin American Studies*, Vol. 23, N° 2 (mayo 1991), pp. 385-410.
- Vargas Llosa, M. "El papel del intelectual en los movimientos de liberación nacional", 1966a. (Recogido en *Contra viento y marea, 1962-1983*, Vol. I. Barcelona: Seix Barral, 1983).
- Conferencia dictada en el Paraninfo de la Universidad de la República, en documento a roneo bajo el título "La Novela", Montevideo, Cuadernos de Literatura, Fundación de Cultura Universitaria, 1966b.
- "La literatura es fuego". Discurso de recepción del Premio de Novela Rómulo Gallegos, en Caracas, 1967. (Recogido en *Contra viento y marea, 1962-1983*, Vol. I. Barcelona: Seix Barral, 1983).
- *García Márquez: Historia de un deicidio*. Barcelona: Seix Barral Editores, 1971.
- *La guerra del fin del mundo*. Madrid: Seix Barral, 1981.
- *Contra viento y marea, 1962-1972*. Vol. I. Barcelona: Seix Barral: 1983.
- *Historia de Mayta*. Madrid: Alfaguara, 1984.
- *Contra viento y marea II, 1972-1983*, Vol. II. Barcelona: Seix Barral, 1986.
- *Contra viento y marea III, 1964-1988*. Barcelona: Seix Barral, 1990a.
- *La orgía perpetua: Flaubert y Madame Bovary* [1975]. Barcelona: Seix Barral, 1990b.
- "Updating Popper". *PMLA, Modern Language Association*, Vol. 105, No. 5 (octubre (1990c), pp. 1018-1025.
- "Karl Popper al día". *Vuelta*, N° 184 (1992), pp. 24-33.
- "Mi deuda con Karl Popper". En Schwartz (ed.), *Encuentro con Karl Popper*. Madrid: Alianza Editorial, 1993a.
- *El pez en el agua: Memorias*. Barcelona: Seix Barral, 1993b.
- *Desafíos a la libertad*. Madrid: Aguilar (1994).
- *Cartas a un joven novelista*. Madrid: Ariel, 1997.
- "Vejez intranquila". *Caretas* N° 1502, 6 de febrero de 1998.
- "El caso Pinochet". *La Nación*, 20 de octubre, 1999a.
- "Pan y libertad". *La Nación*, 17 de noviembre de 1999b.
- *El lenguaje de la pasión*. Madrid: Ediciones El País, 2000.
- *Historia secreta de una novela*. Barcelona: Tusquets, 2001.
- *La tentación de lo imposible*. Buenos Aires: Alfaguara, 2004a.
- "¿Quién mató al Obispo?" *El País*, 22 de febrero de 2004 (2004b).
- *Literatura y política*. México: FCE, 2005.
- "Cien años de soledad. Realidad total. Novela total". En Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, Real Academia de la Lengua Española, Edición Conmemorativa, 2007a.

- “Jean-Francois Revel”. *Letras Libres*, noviembre 2007 (2007b).
- *Carta de batalla por Tirant lo Blanc*. Lima: Santillana, 2008.
- *El viaje a la ficción: El mundo de Juan Carlos Onetti*. Montevideo: Santillana, 2009a.
- *Sables y utopías*. Madrid: Aguilar, 2009b.
- *Diccionario del amante de América Latina*. Barcelona: Paidós, 2009c.
- *Sueño y realidad de América Latina*. Barcelona: Seix Barral, 2010a.
- “Avatares de la marihuana”. *El País*, 3 de junio de 2010 (2010b).
- “Elogio de la lectura y la ficción”. *El País*, 8 de diciembre de 2010 (2010c).
- “Los réprobos”. *El País*, 30 de enero de 2011 (2011a).
- “Los socialdemócratas tienen debilidades colectivistas”. *Página 12*, 22 de abril de 2011 (2011b). □

FICCIÓN Y NOVELA EN EL PENSAMIENTO LITERARIO DE MARIO VARGAS LLOSA

NOTAS PARA UN POSIBLE DEBATE

Ignacio Echevarría

A partir de los prólogos y ensayos reunidos por Mario Vargas Llosa en *La verdad de las mentiras*, en este artículo se realiza un escrutinio de sus ideas acerca de la novela y la ficción que pivotan alrededor de la paradoja formulada en el título mismo del libro. Se cuestiona la validez de esos términos en el ámbito de la ficción y también se cuestiona la identificación de ficción y novela. La discusión de las tesis del Nobel de

IGNACIO ECHEVARRÍA (Barcelona, 1960) es licenciado en Filología por la Universidad de Barcelona y trabaja como editor literario. Ha coordinado diversas colecciones de autores clásicos y modernos, y ha impulsado las *Obras completas* de autores como Franz Kafka, Elias Canetti, Juan Carlos Onetti o Nicanor Parra, entre otros. Asimismo, ha ejercido como crítico literario en distintos medios, muy particularmente en el diario español *El País*. Su labor en este campo ha quedado parcialmente recogida en los volúmenes *Trayecto: Un recorrido crítico por la reciente narrativa española* (Madrid, 2005) y *Desvíos: Un recorrido crítico por la reciente narrativa latinoamericana* (Santiago de Chile, 2006). Conferenciante y articulista, ha impartido talleres sobre crítica literaria en diferentes ciudades de España y Latinoamérica. Ha estado al cuidado de la edición póstuma de algunas obras de Roberto Bolaño y coordinó la colección *Maestros Modernos Europeos*, de Círculo de Lectores, dirigida y presentada por Mario Vargas Llosa. En la actualidad escribe una columna en la “Revista de Libros” de *El Mercurio* (Santiago de Chile) y en “El Cultural” de *El Mundo* (Madrid).

Literatura —a juicio de Echevarría— contribuye a perfilar la teoría y la práctica novelísticas de Vargas Llosa, y a subrayar las tensiones y significativas contradicciones que entraña. Contribuye asimismo a destacar el elemento moral que subyace a una y otra.

1. **C**on motivo de reunir los prólogos destinados originalmente a la Biblioteca de Plata —una colección de narrativa contemporánea que dirigió para Círculo de Lectores, el club de libros español—, Mario Vargas Llosa escribió, a modo de presentación, el ensayo que terminaría por dar título al volumen: “La verdad de las mentiras”¹. Se trata de un texto capital dentro de su obra ensayística, en cuanto anuda algunas de sus ideas fundamentales sobre la ficción en general y sobre la novela en particular. Es, además, uno de los que ha conocido mayor fortuna, debido en no escasa medida a la seducción que ejerce la paradoja de su título.

Durante las últimas dos décadas, en efecto, el sintagma “la verdad de las mentiras” se ha convertido en poco menos que un lugar común, invocado por unos y otros con tanta mayor asiduidad y ligereza en cuanto, durante este mismo lapso de tiempo, los debates sobre los límites de la realidad y de la ficción, y sobre la legitimidad de mezclar a la ficción documentos reales, han cobrado un auge inusitado. La pujanza de la llamada autoficción y de eso que —a partir del éxito obtenido por *Soldados de Salamina* (2001), de Javier Cercas— se oye llamar, con bastante desacierto, “relatos reales”, son indicadores de cómo ha venido problematizándose la convencional identificación de la novela con la ficción, por lo general con muy escaso fundamento teórico, y

¹ Me refiero ahora al texto que sirvió de prólogo a la primera edición del libro, en 1989. Esta primera edición se limitaba a reunir los veinticinco prólogos escritos entre enero de 1987 y abril de 1988 para la Biblioteca de Plata de Círculo de Lectores. Posteriormente se publicó, en 2002, una segunda edición ampliada, con el añadido de diez nuevos ensayos —también sobre novelas contemporáneas— y, a modo de colofón, el texto de una conferencia titulada “La literatura y la vida”, fechada en abril de 2001. Todas las citas se dan conforme a esta segunda edición (Alfaguara, Madrid), a la que se remite mediante las siglas *VM* seguidas del número de la página correspondiente.

con frecuentes deslizamientos de las categorías empleadas. Entre estos deslizamientos, propiciadores de toda suerte de equívocos, cabe incluir el que induce hablar del binomio verdad/mentira como equivalente al de realidad/ficción.

2. La idea latente en el título *La verdad de las mentiras* despunta en varios de los prólogos que Vargas Llosa escribió para la mencionada colección. En uno de los más antiguos, el dedicado a *El poder y la gloria*, de Graham Greene, fechado en marzo de 1987, se reconoce ya nítidamente formulada. Se lee allí: “Porque la primera obligación de un novela —no la única, pero sí la primordial, aquella que es requisito indispensable para las demás— no es instruir sino hechizar al lector: destruir su conciencia crítica, absorber su atención, manipular sus sentimientos, abstraerlo del mundo real y sumirlo en la ilusión. El novelista llega indirectamente a la inteligencia del lector, después de haberlo contaminado con la vitalidad artificial de su mundo imaginario y haberlo hecho vivir, en el paréntesis mágico de la lectura, la mentira como verdad y la verdad como mentira” (*VM*, p. 193).

A desarrollar esta misma idea dedicará Vargas Llosa el ya mencionado ensayo introductorio, fechado en junio de 1989. Que se trata de una idea nuclear en el pensamiento literario del autor, y no sólo una ocurrencia pasajera que le sirvió de muletilla durante una temporada —la que tardó en escribir los prólogos reunidos en la primera edición de *La verdad de las mentiras*—, se deduce de que en los ensayos añadidos a la segunda edición de su libro, diez años posteriores a los de la primera, vuelve sobre ella. La idea, de hecho, actúa como una especie de *leit-motiv* en los ensayos sobre ficción narrativa de Mario Vargas Llosa, que la modula, de uno a otro, con matices diferentes, según el contexto en el que es empleada. Lo cual es indicador de la imprecisión a que la aboca su condición de paradoja.

Hay razones para sospechar que en esa imprecisión reside la fortuna que ha conocido la idea, que por otro lado cultiva un equívoco generador de múltiples malentendidos: el de que la ficción se constituye mediante proposiciones susceptibles de ser consideradas falsas o verdaderas.

3. Valga traer aquí unas palabras de André Malraux, autor muy querido por Mario Vargas: “El mundo novelesco no considera su ficción

ni falsa ni verdadera; ésta pertenece a otro ámbito, a lo imaginario, formado por el nexo muy vulnerable de varios elementos posibles”².

Conforme a esto, carece de sentido, dentro de este ámbito de lo imaginario, hablar de mentira, en cuanto los hechos que en él se producen no son contrastables ni sus proposiciones verificables. De lo que se desprende que a la paradoja explícita en la fórmula “la verdad de las mentiras” subyace, implícita, una incongruencia: la que entraña emplear esta dualidad —mentira y verdad— en un marco en el que carece de efecto.

Mario Vargas parece barruntar esto último cuando dice que “conviene pisar con cuidado, pues este camino —el de la verdad y la mentira en el mundo de la ficción— está lleno de trampas y los invitadores oasis suelen ser espejismos” (*VM*, p. 16). Pero, aun consciente de esas trampas, a él mismo se le hace difícil avanzar por el camino elegido sin incurrir en contradicciones, debido precisamente a la naturaleza tan equívoca del terreno en que se abre paso. Un terreno que Harold Bloom acertó a sortear cuando, comentando la condena que Tolstoi hace de Shakespeare, a quien reprocha no estar interesado por la verdad, se pregunta si tal objeción es pertinente. Y concluye: “La sinceridad no conduce directamente a la verdad, y la literatura de imaginación se sitúa en algún lugar entre la verdad y el sentido”³.

4. En el ensayo titulado “La verdad de las mentiras”, el punto de partida lo constituye la asunción de una perspectiva ingenua que no discrimina entre el ámbito de lo real y de lo imaginario. Vargas Llosa alude a la prohibición dictada por la Inquisición de exportar novelas a las colonias hispanoamericanas “con el argumento de que esos libros disparatados y absurdos —es decir, mentirosos— podían ser perjudiciales para la salud espiritual de los indios” (*VM*, p. 15). Pero en estas palabras se percibe ya un desplazamiento abusivo, por cuanto se mezclan categorías difícilmente homologables: quien dice disparates o sostiene proposiciones absurdas no es necesariamente un mentiroso. Si las sostiene con convicción, es más probable que se trate de un tonto o de un loco, cosas

² André Malraux, prólogo a *El demonio del absoluto*, biografía de T. E. Lawrence publicada póstumamente en 1996, traducción española de Javier Albiñana, 2008, p. 37.

³ Harold Bloom, *El canon occidental* [1994], traducción de Damián Alou, 1995, p. 69.

bien distintas que un mentiroso. Mentir significa “decir o manifestar lo contrario de lo que se sabe, cree o piensa” (RAE), y ése no suele ser el caso de quienes profieren disparates o absurdos, como no es tampoco el del novelista. Éste puede que construya sus ficciones sirviéndose abiertamente de lo que sabe, cree y piensa, sin que de ello se desprenda ninguna verdad. Y al contrario: puede contradecir todo lo que él mismo da por cierto sin cometer por ello un delito de falsedad.

Es propia de las mentiras su capacidad de mover intencionadamente a engaño. Ahí donde todos saben que lo que se dice es mentira, ésta deja de serlo para convertirse en otra cosa: chiste, broma, parodia o... ficción. Vargas Llosa se muestra muy consciente de ello cuando asegura que “en los engaños de la literatura no hay ningún engaño. No debería haberlo, por lo menos, salvo para los ingenuos [...] Y no hay engaño porque, cuando abrimos un libro de ficción, acomodamos nuestro ánimo para asistir a una representación en la que sabemos muy bien que nuestras lágrimas o nuestros bostezos dependerán exclusivamente de la buena o mala brujería del narrador” (*VM*, p. 25).

5. Pero si carece de sentido hablar de mentira en relación a la ficción, ¿lo tiene igualmente hablar de su contrario: la verdad?

Al plantearse esta cuestión, las cosas se complican, dado que el concepto de verdad resulta infinitamente más complejo y escurridizo que el de mentira. Ésta depende de la intención del sujeto. Para mentir, uno debe proponerse hacerlo. Decir una falsedad no equivale, ni mucho menos, a decir una mentira. Lo que hace al mentiroso no es traicionar la verdad sino su propia certidumbre, cosa muy distinta.

Al contrario de la mentira, la verdad no se sustenta en la intención del sujeto. Existe una infinita gama de matices que conducen de la verdad “objetiva” a la verdad “subjetiva”, en un camino en el que a menudo cabe poner en duda el concepto mismo de verdad, mucho más cuestionable que el de mentira, por paradójico que pueda parecer.

¿Y cuál es el concepto de verdad que maneja Vargas Llosa cuando, refiriéndose a la ficción, habla de “la verdad de las mentiras”? No resulta fácil contestar a esta pregunta, debido a los deslizamientos a que el concepto es sometido por su parte. Vargas Llosa parece emplearlo en dos dimensiones incompatibles: una ética y la otra estética.

A esta última señala cuando dice, por ejemplo, que “documentar los errores históricos de *La guerra y la paz* sobre las guerras napoleó-

nicas sería una pérdida de tiempo: la verdad de la novela no depende de eso. ¿De qué, entonces? De su propia capacidad de persuasión, de la fuerza comunicativa de su fantasía, de la habilidad de su magia [...]. Porque ‘decir la verdad’ para una novela significa hacer vivir al lector una ilusión y ‘mentir’ ser incapaz de lograr esa superchería. La novela es, pues, un género amoral o, más bien, de una ética sui generis, para la cual verdad o mentira son conceptos exclusivamente estéticos” (*VM*, pp. 16-20).

Vargas Llosa, sin embargo, no tarda en referirse a un tipo de verdad muy diferente. Lo hace cuando dice que “la literatura es el reino por excelencia de la ambigüedad”. Y añade: “Sus verdades son siempre relativas, verdades a medias, verdades literarias que con frecuencia constituyen inexactitudes flagrantes o mentiras históricas” (*VM*, p. 23). Aunque “cotejadas con la historia, mientan”, las novelas, insiste Vargas Llosa, “nos comunican unas verdades huidizas y evanescentes que escapan siempre a los descriptores científicos de la realidad. Sólo la literatura dispone de las técnicas y los poderes para destilar ese delicado elixir de la vida: la verdad escondida en el corazón de las mentiras humanas” (*VM*, p. 25).

6. Parece claro que la paradoja “la verdad de las mentiras” sólo funciona en cuanto se asume que las dos categorías puestas en juego —la de verdad y la de mentira— operan en dos campos cognoscitivos diferentes. Y no cabe duda de que Mario Vargas es perfectamente consciente de ello. Su insistencia, pese a todo, en combinar estas dos categorías, y el énfasis con que lo hace, cabría atribuirla a unas muy concretas circunstancias personales: las que rodearon la redacción de la mayor parte de los prólogos que constituyen el volumen de *La verdad de las mentiras*. Por anecdótico que sea, guarda algún interés recordarlas aquí.

Vargas Llosa se hallaba sumergido todavía en la redacción de su novela *El hablador* cuando recibió de Hans Meinke, director entonces de Círculo de Lectores, el encargo de seleccionar y prologar los veinticinco títulos que habían de integrar la ya mencionada Biblioteca de Plata. Eso ocurrió a mediados de 1986. La selección quedó más o menos lista hacia finales de ese año, y Vargas Llosa firmó y mandó el primer prólogo en enero de 1987. Llevaba escritos seis de los veinticinco prólogos cuando se vio embarcado en la aventura que iba a suponer la campaña por la presidencia.

En su libro *El pez en el agua* (1993)⁴, en el que rememora esa experiencia, el propio Vargas Llosa cuenta la firmeza con que se propuso preservar, en el transcurso de la campaña, “un espacio personal, amurallado contra la política”. Dice haberlo cumplido más o menos en lo concerniente a la lectura, pero que le fue imposible en cuanto a escribir. “Quiero decir, escribir ficciones. No era sólo la falta de tiempo. Me era imposible concentrarme, abandonarme a la fantasía, alcanzar ese estado de ruptura con lo circundante que es lo formidable de escribir novelas o teatro. Interferían preocupaciones impuras, inmediatas, y no había manera de escapar a la agobiante actualidad [...] De modo que en esos tres años sólo escribí un divertimento erótico —*Elogio de la madrastra*—, unos prólogos para una colección de novelas modernas del Círculo de Lectores, discursos, artículos y pequeños ensayos políticos (*PA*, pp. 210-211).

Este testimonio se corresponde con el que el mismo Vargas Llosa deja al frente del prólogo a *El tambor de hojalata*, de Günter Grass, fechado en septiembre de 1987 (es decir, cuando acababa de ser reclutado para la política). Dice allí haber releído esta novela “en condiciones muy distintas” a las de su primera lectura en los años sesenta. La leyó esta vez —escribe— “mientras, de un manera impremeditada, accidental, me veía arrastrado en un torbellino de actividades políticas, en un momento particularmente difícil de mi país; entre una discusión y un mitin callejero, después de reuniones desmoralizadoras, donde se cambiaba verbalmente el mundo y no ocurría nada o luego de jornadas peligrosas, con piedras y disparos”.

Dos años después, el 16 de octubre de 1989, todavía en plena campaña presidencial (que se había de saldar, como es sabido, con la derrota frente a Alberto Fujimori, en junio de 1990), en una carta enviada desde Londres en la que le avisa que acaba de enviar a la agencia de Carmen Balcells el último de los prólogos destinados a la colección (el correspondiente a *Al este del Edén*), Vargas Llosa escribe a Hans Meinke:

Quiero también agradecerle el haber trabajado en esta colección de ensayos. Para mí, representa algo más que un empeño de circunstancias. Lo cierto es que en estos dos últimos años,

⁴ Todas las citas se dan conforme a la primera edición, publicada en Barcelona por Seix-Barral. Las referencias de página se dan a continuación de las siglas *PA*.

absorbido por la política —actividad tan estéril la mayor parte del tiempo—, leer o releer esas veinticinco novelas, anotarlas, reflexionar sobre ellas y prologarlas, ha sido un maravilloso refugio, al que acudía en los pocos momentos disponibles, como quien va a beber agua fresca en las pausas de una sofocante carrera. Al margen de cómo hayan salido, he escrito esos ensayos con un cariño y un entusiasmo grandes, porque en estos veinticuatro meses ellos han sido casi la única manifestación de mi vocación de escritor (que, aunque hoy día no lo parezca así, es la única que tengo)⁵.

7. La formulación de la paradoja que terminaría por dar título a *La verdad de las mentiras* es, como se ha visto, anterior al comienzo de la aventura política de Vargas Llosa, pero es muy probable que la insistencia con que la empleó derivase en no escasa medida de la fuerte sensación de autenticidad que, en contraste con el fárrago de la vida política, obtenía cuando conseguía tiempo para leer o escribir. De hecho, al hablar de los alicientes de la ficción, Vargas Llosa emplea a menudo una terminología semejante a la que, en las citas traídas más arriba, usa para referirse a sus dedicaciones literarias. No parece insensato sugerir que la falsedad consustancial a la vida política exacerbaba la tendencia a proyectar en un plano ético la dialéctica entre ficción y realidad. El tipo de “verdad” que Vargas Llosa obtenía de las lecturas que tan codiciosamente hacía durante su agotadora campaña debía de resultarle doblemente reconfortante en contraste con el juego sucio, las frecuentes mentiras y la palabrería en los que se vería constantemente envuelto. La sed de encontrar “la verdad escondida en el corazón de las mentiras humanas” (*VM*, p. 25) estaría sin duda potenciada por hallarse particularmente expuesto a ellas. En este sentido, cabría reconocer en *El pez en el agua* una poética sumergida: la que surge del contraste que la evocación de los años de formación del escritor —aquellos en que se decantó su vocación literaria— establece con los años dedicados a la política, unos y otros impregnados por dos formas opuestas de relacionarse con los hombres y con la realidad.

8. En cuanto a esas “verdades profundas e inquietantes” que constituyen el patrimonio de la literatura, no dependen necesariamente

⁵ La carta completa se reproduce facsimilarmente en Javier Tusell, *Retrato de Mario Vargas Llosa*, 1990, p. 93.

de un efecto de ilusión ni están tampoco obligadas a crearla. La novela moderna ofrece, de hecho, una buena cantidad de ejemplos en los que el efecto de verdad, por así llamarlo, es en buena medida independiente del efecto de ilusión. Baste pensar en tantas novelas construidas enteramente a partir de una voz que propiamente no narra sino que dice o que perora: novelas discursivas o digresivas o filosofantes o ensayísticas, en las que el efecto de ilusión se reduce al que conlleva la construcción de esa voz, a veces difícil de deslindar de la del autor; o novelas líricas, en las que el peso de la acción, si es que cabe hablar propiamente de ella, recae en la palabra y en su forma de nombrar los objetos, impresiones, sentimientos de que se ocupa, a veces sin recurrir en absoluto a lo que se entiende comúnmente por ficción.

Se llega por aquí a un extremo particularmente discutible, al que ya más arriba se ha aludido pasajeramente: la sistemática o más bien mecánica identificación que Vargas Llosa establece entre ficción y novela, términos que en su ensayo sobre “la verdad de las mentiras” emplea casi indistintamente, como si de sinónimos se tratara.

Luego de afirmar que para una novela “decir la verdad” significa hacer vivir al lector una ilusión, dice Vargas Llosa que “arte enajenante”, la novela “es de constitución antibrechtiana: sin ‘ilusión’ no hay novela”.

¿Es esto cierto?

Piense el lector en autores estrictamente contemporáneos de fuste tan diverso como, por ejemplo, Fernando Vallejo y Javier Marías, o como E. M. Coetzee y V. S. Naipaul. ¿De qué orden es la “ilusión” que crean novelas como *El desbarrancadero* o como *Negra espalda del tiempo*, como *Infancia* o como *El enigma de la llegada*?

La moderna teoría de la novela enfatiza cada vez menos, en las definiciones que propone del género, el componente de ficción. Y aun si la ficción sigue actuando comúnmente como bisagra que facilita el ingreso al ámbito novelístico, se oye en la actualidad hablar, con creciente insistencia, de “novelas de no-ficción”, entendiendo por tales aquellas que, como las citadas, emplean para su construcción elementos no ficcionales (ya sean de orden retórico, autobiográfico o ensayístico), amparándose bajo la etiqueta de “novela” con el solo objeto de suspender, con vistas al tipo de lectura que reclaman, el principio de verificabilidad y el consiguiente derecho a atribuir al autor las ideas expuestas, de las que —precisamente por tratarse de una novela— no se hace responsable.

Hay toda una senda de la novela moderna que no trabaja a partir de la ilusión más o menos mimética, del principio de representación, ni siquiera de la ilusión en sentido alguno. Se trata, sin embargo, de textos que aspiran, como todo arte, a segregar una de esas verdades ambiguas, huidizas, evanescentes pero en cualquier caso profundas y reveladoras que distinguen a las grandes novelas de las que no lo son.

9. En el transcurso de los años, Mario Vargas Llosa ha ido devanando toda una teoría de la ficción que especula acerca tanto de sus orígenes antropológicos como de sus efectos sobre la civilización y sobre el espíritu del hombre. Lo ha hecho en multitud de ensayos, prólogos, conferencias y artículos, hasta llegar a su discurso de aceptación del Premio Nobel de Literatura (2010), titulado, casi programáticamente, “Elogio de la lectura y la ficción”.

Quizá sea el texto que sirve de prefacio al libro que Vargas Llosa dedicó a la narrativa de Juan Carlos Onetti, *El viaje a la ficción* (2008)⁶, donde dicha teoría encuentra un desarrollo más amplio y elaborado. Allí, Vargas Llosa evoca con detenimiento una experiencia vivida en 1958, en la Amazonia peruana, donde tuvo ocasión de oír, en boca del lingüista Wayne Snell, el relato acerca de la actuación de un “hablador”, traducción aproximada de la palabra con que los indios machiguengas aluden a quien, entre ellos, tiene por oficio deambular de aldea en aldea contando historias. Del impacto que produjo en Vargas Llosa ese relato derivaría, muchos años después, su novela *El hablador* (1987), en la que aparece contenida la idea nuclear que su autor se hace de la ficción como agente de humanización de la especie, a la que “disparó”, dice, “por la ruta de la civilización”.

Las hipótesis de Vargas Llosa sobre el papel que la ficción ha jugado permanentemente en el desarrollo de la humanidad ofrecen un amplio margen para la discusión, como lo ofrece asimismo su pretensión de que “la literatura es una hija tardía de ese quehacer primitivo” consistente en “inventar y contar historias”. Las cosas quedan lejos de ser tan unívocas. El concepto de ficción es mucho más impreciso y magmático de lo que se desprende de las especulaciones de Vargas Llosa. La acepción moderna de este término poco tiene que ver con

⁶ Cito este ensayo por la que es hasta ahora su única edición, publicada por Alfaguara, Madrid. Como en el caso de *La verdad de las mentiras*, las referencias a este ensayo se dan mediante la sigla *VF* seguida de la página correspondiente.

la constelación de mitos y leyendas que, perfilada sobre un trasfondo mágico y religioso que les servía de caja de resonancia, nutría las historias que recitaban o cantaban los vates, rapsodas, cuentistas o “habladores”.

En su célebre ensayo sobre *El narrador* (1936), Walter Benjamin dice que “la fuente de la que se han servido todos los narradores” es “la experiencia que se transmite de boca en boca”⁷. Benjamin traza dos estirpes de narradores, de las que se desprenden dos tipos fundamentales: “uno está encarnado por el marino mercante y el otro por el campesino sedentario”. “La extensión real del dominio de la narración, en toda su amplitud histórica —continúa Benjamin—, no es concebible sin reconocer la íntima compenetración de ambos tipos arcaicos. La edad Media, muy particularmente, instauró una compenetración en la constitución corporativa artesanal. El maestro sedentario y los aprendices migrantes trabajaban juntos en el mismo taller, y todo maestro había sido trabajador migrante antes de establecerse en su lugar de origen o lejos de allí. Para el campesino o marino convertido en maestro patriarcal de la narración, la corporación había servido de escuela superior. En ella se aunaba la noticia de la lejanía, tal como la refería el que mucho ha viajado de retorno a casa, con la noticia del pasado que prefiere confiarse al sedentario.”

Es en un contexto de este tipo en el que poco a poco se segrega la ficción como género diferenciado de la imaginación, en un largo proceso durante el cual aquélla va librándose de los componentes mágicos, religiosos, mitológicos y legendarios que obviaban cuanto en ella cabe de invención.

Por lo demás, y al margen de que luego la desatienda, el mismo Vargas Llosa asume pasajeramente esta cualidad relativamente “moderna”, por así decirlo, de la ficción. Lo hace cuando dice que “la ficción es un arte de sociedades donde la fe experimenta alguna crisis, donde hace falta creer en algo, donde la visión unitaria, absoluta y confiada ha sido sustituida por una visión resquebrajada y una incertidumbre creciente sobre el mundo en que se vive y el trasmundo” (*VM*, p. 22). Pero nada de eso ocurría en las sociedades arcaicas o primitivas, en las que la ficción obraba de muy otra manera.

⁷ Cito por la traducción de Roberto Blatt en Walter Benjamin, *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, 1991. No doy referencias porque de este texto ya clásico se encuentran numerosas ediciones, en versiones distintas.

10. Tan cierto como que el impulso de generar y de contar ficciones es común a todas civilizaciones y culturas, cualquiera sea su grado de evolución y desarrollo, viene a ser el hecho de que, concebida y consumida como tal —es decir, como invención humana, desvinculada de dictados divinos o ancestrales de cualquier tipo—, la ficción supone un cierto grado de sofisticación por parte de la comunidad que la cultiva. Vargas Llosa atribuye a las ficciones la facultad de producir ensoñaciones, de permitir a quien las oye o lee salir de sí mismo, vivir otra vida; permiten —dice— viajar mentalmente, evadirse de las servidumbres de lo cotidiano, aliviar los deseos insatisfechos. Pero mucho antes de eso, las ficciones, imbricadas con los mitos, creencias y leyendas de la comunidad, sirvieron más bien para lo contrario: para insertar al individuo en su comunidad, para hacerle comprensible y aceptable su vida, para vincularlo a sus lares y a sus ancestros e intensificar sus sentimientos de pertenencia.

El mismo Vargas Llosa parece aceptar que pueda ser así cuando se explica en los siguientes términos por qué los informantes machiguengas mantenían silencio respecto a sus “habladores”: ese silencio estaría destinado a “mantener dentro del secreto de las cosas sagradas de la tribu, amparado por un pacto tácito o tabú, algo que pertenece a lo más íntimo y privado de la cultura machiguenga, algo que, de manera intuitiva y certera, los machiguengas, que en el curso de su historia han sido despojados ya de tantas cosas —tierras, sembríos, dioses, vidas—, sienten que deben mantener a salvo de una contaminación y manoseo que lo desnaturalizaría y despojaría de su razón de ser: mantener viva el alma machiguenga, lo propio, lo intransferible, su naturaleza espiritual, su realidad emblemática y mítica” (*VF*, p. 25).

Asimismo, cabe añadir que, si bien “no es impropio decir —como hace Vargas Llosa— que sin la ficción la libertad no existiría y que, sin ella, la aventura humana hubiera sido tan rutinaria e idéntica como la vida animal” (*VF*, p. 30); si es en efecto cierto que, gracias a la ficción, le ha sido dado a la humanidad “emprender un viaje sin retorno hacia parajes desconocidos, una proeza intelectual en que está contenida en potencia toda la prodigiosa aventura humana que registra la historia” (*VF*, p. 30), ocurre por otro lado que, antes que eso, en tanto se hacían portavoces de poderes mágicos y religiosos, de hechiceros y de divinidades, las ficciones contribuyeron no poco a sembrar supersticiones y

terrores paralizantes, a hacer aceptar servidumbres y sometimientos, a consolidar el predominio de las castas reales y sacerdotales.

11. ¿Cuántas de las virtudes que Vargas Llosa atribuye a la ficción no corresponden, en rigor, a facultades de la mente —la imaginación, la fantasía— que sólo eventualmente se plasman en esas representaciones más o menos objetivadas que se conocen comúnmente por ficciones? Por otro lado, si bien es cierto que la pulsión de “inventar y contar historias” se remonta a la noche de los tiempos, cabe pensar que hubo un momento en el que —contrariamente a lo que Vargas Llosa pretende (*VF*, p. 27)— la escritura terminó por alterar sustancialmente el modo en que esa pulsión se concretaba.

En su ya citado ensayo sobre *El narrador*, Walter Benjamin dice que “la fuente de la que se han servido todos los narradores” ha sido siempre “la experiencia que se transmite de boca en boca”. Durante siglos, la palabra hablada ha servido de cauce por el que han discurrido las narraciones a través de tiempo. No es casual que, a la hora de optar entre las traducciones posibles de la palabra *kenkitsatatsirira*, Vargas Llosa eligiera la de ‘hablador’, con preferencia sobre ‘contador’.

“Narrar historias —sigue diciendo Benjamin— ha sido el arte de seguir contándolas y este arte se pierde si ya no hay capacidad de retenerlas.” La escritura entrañaba el peligro de esa pérdida, pero durante milenios fue una técnica reservada a las elites cultas, y su influencia no alteró, en efecto, “el género de ficciones orales dirigidas al conjunto de la comunidad” (*VF*, p. 27).

Empezó a hacerlo a comienzos de la era moderna, jalonada por la invención, a mediados del siglo XV, de la imprenta. Ésta contribuyó decisivamente a la prosperidad de la novela, un género cuyos inicios se remontan a la Antigüedad, pero que no floreció hasta entonces, en el marco de la burguesía incipiente.

“Lo oralmente transmisible, el patrimonio de la épica, es de índole diferente a lo que hace una novela —escribe Benjamin—. Al no provenir de, ni integrarse en la tradición oral, la novela se enfrenta a todas las otras formas de creación en prosa como pueden ser la fábula, la leyenda e, incluso, el cuento. Pero sobre todo, se enfrenta al narrar.”

No es lugar éste para depurar las diferencias que Benjamin establece tácitamente entre las distintas “formas de creación en prosa”, fórmula con que parece aludir a los diversos géneros de la ficción. Lo

que importa aquí es subrayar esa “índole diferente” de la novela, que libera a la ficción de las limitaciones que le imponían las circunstancias en que era narrada.

Vargas Llosa describe cómo “la escritura dio a las historias una forma más ceñida y cuidada, y las hizo más personales, complejas y elaboradas, diversificándolas, sutilizándolas hasta dotar a algunas de ellas de dificultades que las volvían inaccesibles al lector común y corriente, algo que de por sí era inconcebible en el género de ficciones orales dirigidas al conjunto de la comunidad” (VF, p. 27). Esto supone un decisivo cambio de rasante en “el viaje a la ficción que emprendían juntos los primitivos que se reunían a oír contar historias a sus contadores de cuentos” (VF, p. 27). Asimismo, “la escritura dio a las ficciones una estabilidad y permanencia que no podían tener las ficciones orales, transmitidas de padres a hijos y de generación en generación, de pueblo en pueblo y de cultura en cultura” (VF, p. 27). Sobran las razones, pues, para pensar que, si bien hay “una inequívoca línea de continuidad entre la literatura oral y la escrita, entre la ficción contada y escuchada y la leída” (VF, p. 28), en el camino de la una a la otra se produjo una profunda mutación.

12. Se van distinguiendo poco a poco las razones que mueven a Vargas Llosa a asimilar ficción y novela. La ficción encontró en la novela el marco ideal para desarrollarse libre, extensa y complejamente. Buena parte de lo que Vargas Llosa dice acerca de la ficción como esa “otra realidad inventada por el ser humano” (VF, p. 26) corresponde en rigor a la novela. Será el género novelístico el que dotará a la ficción de un esplendor y de una sofisticación difícilmente accesibles para los relatos orales. Ocurrirá así en la Grecia antigua y en la Baja Edad Media, pero será la imprenta la que, como se ha visto, impulsará, contemporáneamente a su propio nacimiento, el primer gran fenómeno de difusión de la novela como género de ficción popular, destinado a arrasar, de allí en adelante, a todas las modalidades orales de ficción.

Se ha repetido hasta la saciedad que la novela moderna nace con el *Quijote*, que constituye una sátira de las novelas de caballerías. Ya entonces Cervantes reaccionó contra los excesos de la ficción, contra la ficción desatada en unos libros que se le antojaban —así lo dice el cura durante el famoso escrutinio de la biblioteca de Don Quijote— “en el estilo duros; en las hazañas, increíbles; en los amores, lascivos; en las

cortesías, mal mirados; largos en las batallas, necios en las razones, disparatados en los viajes, y, finalmente, ajenos de todo discreto artificio y por esto dignos de ser desterrados de la república cristiana, como a gente inútil” (*Quijote*, I, 47).

La dureza de esta condena viene alentada por el espectáculo que al cura ofrece el mismo Don Quijote, enloquecido por esos mismos libros, es decir, por ficciones. La primera novela moderna es, pues, tanto una recusación de la ficción descontrolada como de sus efectos entre quienes las consumen sin acertar a tomarlas por tales.

“Un tema recurrente en la historia de la ficción es el riesgo que entraña tomar lo que dicen las novelas al pie de la letra, creer que la vida es como ellas la describen. Los libros de caballerías queman el seso a Alonso de Quijano y lo lanzan por los caminos a lancear molinos de viento, y la tragedia de Emma Bovary no ocurriría si el personaje de Flaubert no intentara parecerse a las heroínas de las novelitas románticas que lee”, observa Vargas Llosa (*VM*, pp. 20-21). Puede que el propio Cervantes estuviera de acuerdo con los inquisidores que prohibían exportar novelas al Nuevo Mundo “con el argumento —escribe Vargas Llosa— de que esos libros disparatados y absurdos (es decir, mentirosos) podían ser perjudiciales para la salud espiritual de los indios” (*VM*, p. 15). En aquel entonces, lo más probable es que las novelas que se quisieran exportar al Nuevo Mundo fuesen, en su mayoría, novelas de caballerías. Pese al golpe mortal que les infligió el *Quijote*, este tipo de novelas siguió difundándose de un modo muy notable hasta bien entrado el siglo XVII. Constituyeron, sin lugar a dudas, el fenómeno editorial más importante de todo el Siglo de Oro. Baste recordar que del *Amadís de Gaula* se conocen cerca de veinte ediciones a lo largo del siglo XVI, y más de sesenta si se atiende al conjunto de sus continuaciones.

Como sea, la novela moderna, al menos en sus modalidades más cultas, problematiza desde un comienzo los encantos de la ficción, hasta el punto de que un teórico de tanto peso como Frank Kermode se permite decir que la historia de la novela “es un intento de eludir las leyes de lo que Scott llamó ‘la tierra de la ficción’, los estereotipos que ignoran la realidad, tan remotos que los identificamos como absurdos”⁸.

⁸ Frank Kermode, *El sentido de un final: Estudios sobre la teoría de la ficción* [1966], traducción de Lucrecia Moreno, 2000 (2ª ed.), p. 128.

13. Si bien la novela brinda a la ficción el territorio idóneo en que explayarse, muy pronto genera “anticuerpos” destinados a neutralizarla en pos de aquello a lo que la ficción supuestamente se opone: la realidad.

Por mucho que el *Quijote* sea señalado —con razón— como la obra que jalona el nacimiento de la novela moderna, en éste juega un papel igualmente determinante el *Lazarillo de Tormes*, libro que había de fundar todo un subgénero de importantes secuelas: el de la picaresca. Francisco Rico ha destacado la sensacional novedad que el *Lazarillo* supuso en su día, al proponer un “nuevo pacto de ficcionalidad”. A la fantásica condición de las novelas de caballerías, el *Lazarillo* oponía la “utopía de lo real”, que proponía remplazar “las categorías más propias de la ficción por las categorías opuestas precisamente a la ficción, las categorías de la vida”⁹.

El “viaje a la ficción” se convirtió, desde el nacimiento mismo de la novela moderna, en un “viaje a la realidad”, a la que se quiso emular de todas las formas posibles. La más conspicua fue, sin duda, la que se conoce como realismo, que permanece asociada al esplendor de la novela en el siglo XIX.

Paralelamente, sin embargo, se desarrolló una tendencia que, si bien cuenta con precedentes destacadísimos (como, a mediados del XVIII, *La vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*, de Lawrence Sterne), había de adquirir un protagonismo decisivo en el siglo XX, durante el cual, de un modo cada vez más acusado, la novela se cuestiona su propia forma, desmarcándose tanto de la realidad, que ya no pretende emular miméticamente, como de la ficción, a cuyos encantos renuncia.

Vargas Llosa lo describe así en su prólogo a *Al este del Edén*, de John Steinbeck, escrito en septiembre de 1989:

Rasgo curioso de la literatura contemporánea es que, en nuestros días, las malas novelas suelen ser más entretenidas que las buenas. En el siglo pasado —el siglo de la novela, precisamente— no ocurría así. Leer a Tolstoi, a Melville, a Stendhal, a Flaubert, significaba enfrentarse simultáneamente a apasionantes aventuras históricas, sentimentales, psicológicas y a audaces experimentos literarios, a novelas que eran capaces de congeniar la vieja vocación del género narrativo

⁹ Francisco Rico, “Novela picaresca e historia de la novela”, incluido en *La novela picaresca y el punto de vista*, nueva edición ampliada, 2000.

—hechizar la atención del lector hasta hacerle “vivir” la historia— con atrevidas innovaciones en el uso del lenguaje y en la manera de contar. A partir de autores como Joseph Conrad y, sobre todo, Henry James y Proust, una sutil escisión comienza a darse en el arte narrativo. El genio literario, consciente de que la novela es forma —palabra y orden— antes que anécdota, se va progresivamente concentrando en aquélla en desmedro de ésta, hasta llegarse al extraordinario extremo de autores en los que el cómo contar ha vuelto poco menos que superfluo y casi abolido el qué contar. *Finnegans Wake* es, claro está, el monarca de esa rancia estirpe. Así, por ejemplo, leer al italiano Gadda, al alemán Broch, al austriaco Musil y al cubano Lezama Lima —para citar sólo cuatro ejemplos de excelentes escritores escogidos con toda malevolencia por estar en el límite mismo entre lo legible y lo ilegible— es una fascinante operación intelectual, pero de naturaleza cualitativamente distinta a la de los lectores tradicionales —o, si se prefiere, convencionales— de obras de ficción. Éstos leían para desaparecer en lo leído, para perder su conciencia individual y adquirir la de los héroes cuyas fechorías, peligros y pasiones compartían desde adentro gracias a la diestra manipulación de sus sentimientos y su inteligencia por parte del narrador. El lector de *La muerte de Virgilio*, *El zafarrancho aquel de Via Merulana*, *El hombre sin atributos* y *Paradiso* jamás se disuelve en el mundo imaginario de estas novelas, como le sucede al que lee *Los miserables* o *La Regenta*. Por el contrario, su conciencia debe mantenerse alerta, aguzada en extremo, y toda su inteligencia y cultura deben comparecer en la lectura para llegar a apreciar debidamente la refinada y compleja construcción que tiene delante, las sutiles y múltiples reverberaciones literarias, filosóficas, lingüísticas e históricas que ella suscita y para no extraviarse en las laberínticas trayectorias de la narración. Si arriba al fin, no hay duda: ha aprendido algo, enriquecido su intelecto, educado su sensibilidad literaria. Pero difícilmente se puede decir que se haya divertido como se divierte el simple mortal que ensarta adversarios con d’Artagnan, hace el amor y la guerra con Julián Sorel o bebe el arsénico con los labios trémulos de Emma Bovary. En la esquizofrenia novelística de nuestro tiempo, se diría que los novelistas se han repartido el trabajo: a los mejores les toca la tarea de crear, renovar, explorar y, a menudo, aburrir; y a los otros —los peores— mantener vivo el viejo designio del género: hechizar, encan-

tar, entretener. Se cuentan con los dedos de una mano los novelistas de nuestro tiempo que han sido capaces, como Faulkner o García Márquez, de reconstituir la unidad de la ficción en obras que sean a la vez grandes creaciones estilísticas y mundos hirvientes de vida y aventura, de pensamiento y de pasión (*VM*, pp. 269-270).

El lector debe disculpar la extensión de esta cita en atención a su importancia para impugnar con sus propias palabras eso que, como se ha visto más arriba, Vargas Llosa llega a decir de la novela: que es de constitución “antibrechtiana”, que “sin ‘ilusión’ no hay novela” (*VM*, p. 20). Parece claro, a la luz de las observaciones del mismo Vargas Llosa, que no es exactamente así.

14. Combatir el “efecto ilusión”, sacrificar la anécdota en aras del lenguaje y de la estructura, neutralizar todo cuanto comporta la noción convencional de ficción, no entraña renunciar a la novela, cuya forma es esencialmente proteica. Hay toda una corriente de la novela contemporánea que se dedica precisamente a cuestionar todos los automatismos del lector y a distanciarlo —muy brechtianamente, a veces— de todo encantamiento. Que, aun así, pueda hablarse de novela significa que la ecuación *novela = ficción* no hace justicia a la potencialidad del género, al menos mientras se mantenga un concepto de la ficción restringido a la acepción que de este término brinda el diccionario: “invención, cosa fingida” (RAE).

¿Cuál sería entonces el factor determinante para que un texto pueda etiquetarse como novela? Resulta difícil responder categóricamente a esta pregunta, pero cabría proponer, en atención a lo dicho hasta aquí, la siguiente respuesta tentativa: leemos un texto como novela a partir del momento en que éste configura un espacio autónomo, regido por leyes propias, que se sustrae al criterio de verificabilidad y que genera, en función de su ordenamiento, un sentido (o, si se prefiere, una verdad) irreductible a proposiciones de otra naturaleza.

Lo que, conforme a esto, distinguiría a una novela de un poema o de cualquier otra modalidad literaria, sería, además de la extensión, el desarrollo de una secuencia temporal en la que tiene lugar una determinada acción. El carácter ficticio o no de esa acción y de los personajes que eventualmente la sustentan es irrelevante; lo decisivo es su transfi-

guración dentro de un orden —el orden del relato, cualquiera que éste sea— que los dota de un sentido determinado.

Vargas Llosa se acerca a este planteamiento cuando escribe: “La vida de ficción es un simulacro en el que el vertiginoso desorden se torna orden: organización, causa y efecto, fin y principio [...]. Las novelas tienen principio y fin y, aun en las más informes y espasmódicas, la vida adopta un sentido que podemos percibir porque ellas nos ofrecen una perspectiva que la vida verdadera, en la que estamos inmersos, nos niega” (*VM*, pp. 19-20).

Palabras en las que sólo despierta reparos el solapamiento —una vez más— de los términos *ficción* y *novela*, que únicamente sería lícito asimilar en la medida en que, dilatando enormemente su acepción más común, se conviene en llamar ficción a cuanto ingresa en ese orden artificial —en esa forma— que, quiéralo o no, constituye, por el hecho mismo de serlo, toda novela.

15. Todas estas puntualizaciones en torno a la ficción y la novela pueden antojársele al lector quisquillosas, pero guardan interés en la medida en que contribuyen a explicarse algunas de las tensiones que recorren la obra narrativa de Mario Vargas Llosa contemplada en su conjunto.

La vacilación entre las nociones de novela y ficción, la tendencia a asimilar una y otra, las ocasionales inconsecuencias en que incurre al discurrir sobre ambas, el deslizamiento hacia categorías éticas desde categorías estéticas, admiten ser tomados como indicios de una vocación literaria polarizada por querencias contradictorias, que se resuelven distintamente de un libro a otro.

Vargas Llosa emprendió su trayectoria como narrador con novelas caracterizadas por su complejidad, consecuentes con las innovaciones formales propuestas por las más exigentes novelas del siglo XX, movidas por un evidente propósito de crítica social. *La ciudad y los perros* (1963), *La casa verde* (1966) y *Conversación en La Catedral* (1969) forman una portentosa secuencia en *crescendo* que situó a su autor en el centro —y en la cima— de la narrativa latinoamericana de aquellos años.

Es sabido que al terminar *Conversación en La Catedral* Vargas Llosa confesaría a un grupo de amigos que nunca más volvería a acometer una empresa tan complicada. A la luz de esta confesión, cobra

una particular significancia el hecho de que, casi simultáneamente a esta novela, se publicase el apasionado prólogo que Vargas Llosa escribió para *Tirant lo Blanc*¹⁰.

La fascinación de Vargas Llosa por *Tirant lo Blanc* acredita su afición a la ficciones puras, “irrealistas”, capaces de hechizar al lector y de procurarle un tipo de vivencias que se apartan radicalmente de las comunes, razón por la que se ofrecen como evasión y refugio de lo cotidiano, como ingrediente suplementario de un mundo que se juzga insatisfactorio.

Parece como si el esfuerzo empleado en escribir sus tres primeras novelas hubiera legitimado a Vargas Llosa a regresar a sus fueros naturales, que eran los de un lector apasionado de ficciones desentendidas de los rigores de la experimentación. Pero, dado que no cabía desandar, sin más, el camino avanzado (avanzado por él mismo y por el género novelístico), en adelante la narrativa de Vargas Llosa instalará en su propio devenir las tensiones que le suscitan sus querencias como lector y sus ambiciones como escritor.

El humor le servirá, a partir de *Pantaleón y las visitadoras* (1973), para aliviar estas tensiones, pero éstas se harán patentes no solo en muchos de sus libros y de sus novelas, sino también en el conjunto de todos ellos, que parecen escenificarlas.

Así, el recurso a la ficción, por parte de quien se revela tan apasionadamente aficionado a ella, tiene lugar casi siempre mediante planteamientos que la cuestionan o la relativizan. Son escasas las novelas de Vargas Llosa que se ofrecen como simples ficciones. Varias de ellas contienen juegos metanovelísticos, mientras otras —entre ellas la última, *El sueño del celta* (2010)— ofrecen una sólida base documental que las acerca al reportaje. En cualquier caso, casi todas relativizan de algún modo esa ecuación *ficción = novela* que él mismo postula en sus ensayos.

Lo más común es que la novela se convierta, en manos de Mario Vargas Llosa, en escenario de la dialéctica entre realidad y ficción. Así ocurre de modo flagrante en libros como *La tía Julia y el escribidor* (1977) y *El hablador* (1987).

¹⁰ “Carta de batalla por Tiran lo Blanc” (1969), recogido, junto a otros dos textos sobre la novela de Joanot Martorell, en *Carta de batalla por Tirant lo Blanc*, 1991.

El primero de estos libros, que llegaba después de *Pantaleón y las visitadoras*, fue tomado en su momento por una especie de capitulación de las ambiciones apuntadas por su autor en sus tres primeras novelas. Considerada en perspectiva, sin embargo, *La tía Julia y el escribidor* —sin duda una de las novelas más felices del autor, en más de un sentido— ilustra óptimamente la dualidad en que se debate Vargas Llosa como narrador. Como es sabido, los capítulos impares, redactados en primera persona, poseen una impronta fuertemente autobiográfica, que permite contemplarlos como un especie de autoficción, muy acorde con la tendencia que en este sentido ha inundado la narrativa contemporánea. Los capítulos alternos, por el contrario, narrados en tercera persona, los ocupan los folletinescos argumentos de las radionovelas de Pedro Camacho, trasunto del escritor y dramaturgo boliviano Raúl Salmón, que gozó de una inmensa popularidad en la radio de aquella época.

Por un lado, pues, la novela discurre en un grado cero, o cuando menos muy escaso, de ficcionalización, mientras que por el otro incurre en todos los excesos y arquetipos melodramáticos de la ficción popular. En el juego entre ambos niveles, Vargas Llosa parece suspender —y de este modo resolver— su vacilación como novelista lúcido respecto a las exigencias que el género impone a quienes lo practican con cierta conciencia de su oficio, y sensible a las expectativas de los lectores corrientes, que buscan divertirse y evadirse.

Una dualidad de carácter semejante articula *El hablador*, que se sirve también de dos narradores alternos, uno de los cuales coincide a grandes rasgos con el propio novelista. El otro es un “hablador”, palabra con la que —como se ha dicho más arriba— se traduce el nombre que reciben los narradores itinerantes de la tribu michiguenga, en la Amazonia peruana. De nuevo la estrategia de la novela consiste en alternar pasajes no ficcionales con otros de carácter mítico y legendario, de naturaleza muy distinta a la de los argumentos radiofónicos de Pedro Camacho. Si éstos constituyen muestras de ficción popular, los relatos del “hablador” lo son de algo que, según se ha visto ya, antecede a la noción que nos hacemos modernamente de ficción, por cuanto involucra creencias y tradiciones que no son asumidas como invenciones. Como sea, Vargas Llosa resuelve aquí otra vez sus retos como novelista mediante la suspensión del pacto de ficcionalidad con el lector, que se las tiene con un artefacto que poco tiene que ver con las convenciones al uso en torno al argumento y los personajes.

16. Se han visto más arriba, en la extensa cita sacada del prólogo a *Al este del Edén*, de Steinbeck, los sentimientos encontrados que en Vargas Llosa despierta la deriva de la más audaz y exigente novela contemporánea. Su propia teoría de la novela, más aun que sus propias novelas, refleja las tensiones a que le abocan las tendencias divergentes de su gusto y de su educación como lector; tensiones que, por otro lado, hacen de Vargas Llosa un crítico muy agudo y desprejuiciado, capaz de hacer vibrar el lúcido análisis con la fruición más apasionada.

Así queda de manifiesto no sólo en sus ensayos extensos sobre Flaubert, García Márquez, Arguedas, Victor Hugo y Onetti, sino también en los prólogos destinados a la Biblioteca de Plata de Círculo de Lectores y reunidos luego en *La verdad de las mentiras*, todos ellos penetrantes y enormemente incitadores. De modo parecido a como su instinto de escritor le invita a suspender en sus propias novelas esas tensiones, su instinto de lector hace lo propio cuando se sumerge en las novelas de los otros, y es capaz de sonsacarles toda su riqueza.

Pero, previamente al interés que por sí guarda cada uno de los prólogos recogidos en *La verdad de las mentiras*, vale la pena detenerse en considerar la selección de las novelas que los inspiran. He aquí la lista completa, ordenada cronológicamente, en atención a la fecha de publicación de cada novela:

- La muerte en Venecia* (1912), de Thomas Mann
- Dublineses* (1914), de James Joyce
- Manhattan Transfer* (1925), de John Dos Passos
- La señora Dalloway* (1925), de Virginia Woolf
- El gran Gatsby* (1925), de Francis Scott Fitzgerald
- El lobo estepario* (1927), de Hermann Hesse
- Santuario* (1931), de William Faulkner
- Un mundo feliz* (1932), de Aldous Huxley
- Trópico de Cáncer* (1934), de Henry Miller
- Auto de fe* (1936), de Elias Canetti
- El poder y la gloria* (1940), de Graham Greene
- El extranjero* (1942), de Albert Camus
- La romana* (1947), de Alberto Moravia
- París era una fiesta* (1964), de Ernest Hemingway
- Al este del Edén* (1952), de John Steinbeck
- No soy Stiller* (1954), de Max Frisch

Lolita (1955), de Vladimir Nabokov
El Gatopardo (1957), de Giuseppe Tomasi de Lampedusa
El doctor Zhivago (1957), de Boris Pasternak
El tambor de hojalata (1959), de Günter Grass
La casa de las bellas durmientes (1961), de Yasunari Kawabata
El cuaderno dorado (1962), de Doris Lessing
Un día en la vida de Iván Denisovich (1962), de A. Solzhenitsyn
Opiniones de un payaso (1963), de Heinrich Böll
Herzog (1964), de Saul Bellow.

Del simple escrutinio de esta lista, cabe extraer un puñado de observaciones útiles. Por lo que toca al criterio de selección, destacan tres evidencias: que elude a los autores de lengua española; que se ciñe a los dos primeros tercios del siglo XX, y que —con intención más divulgativa que canónica— atiende simultáneamente tanto a la calidad y la relevancia de las obras como a su condición de libros más o menos accesibles para un amplio segmento de lectores cultos pero no expertos. Esto último es consecuente con el hecho de tratarse de una colección destinada a un club de libro. Pero es consecuente también con las inclinaciones naturales de un lector que, según se ha visto, forjó sus gustos en la familiaridad con la literatura popular y la fascinación por las novelas de aventuras y de caballerías, por la ficción pura.

La segunda edición de *La verdad de las mentiras*, publicada en 2002, incorpora diez nuevos ensayos dedicados a otros tantos relatos y novelas, en la línea de los seleccionados para la Biblioteca de Plata. Se trata, en concreto, de *El corazón de las tinieblas* (1902), de Joseph Conrad; *Nadja* (1928), de André Breton; *La condición humana* (1933), de André Malraux; *Siete cuentos góticos* (1934), de Isak Dinesen; *El cero y el infinito* (1940), de Arthur Koestler; *La granja de los animales* (1945), de George Orwell; *El reino de este mundo* (1949), de Alejo Carpentier; *El fin de la aventura* (1951), de Graham Greene; *El viejo y el mar* (1952), de Ernest Hemingway, y *Sostiene Pereira* (1994), de Antonio Tabucchi. En esta ocasión la elección de los títulos no se ve sujeta a los condicionamientos de aquella colección, motivo por el que se da entrada a algún autor de lengua española y a algún título más reciente. Pero el sesgo de los libros escogidos elude nuevamente ese tipo de obras —entre ellas, algunas de las más señeras e influyentes de la novelística del siglo XX— que exigen, por parte del lector, “una conciencia

alerta, aguzada en extremo”, y poner “toda su inteligencia y cultura” en la lectura “para llegar a apreciar debidamente la refinada y compleja construcción que tiene delante, las sutiles y múltiples reverberaciones literarias, filosóficas, lingüísticas e históricas que ella suscita y para no extraviarse en las laberínticas trayectorias de la narración”.

En *El pez en el agua* cuenta Vargas Llosa cómo, con ocasión de cumplir los cincuenta años, en 1986, se fijó un “plan quinquenal” de trabajo, entre cuyos objetivos se contaba “intentar una vez más la lectura de libros que siempre me derrotaron, como el *Finnegans Wake* y *La muerte de Virgilio*” (PA, p. 34). El dato, brindado con la característica honestidad que emplea Vargas Llosa cuando habla de su relación con la literatura, es significativo.

La exigencia que Vargas Llosa impone a su propia ambición tanto de lector como de escritor será la que lo familiarice con los empeños y los logros de la novela contemporánea, con la que él mismo medirá sus talentos. Pero vale la pena subrayar —siquiera sea para incrementar su mérito— la actitud voluntarista con que lo hace, y la irresolución con que, ya convertido en escritor, se enfrenta a lo que él mismo juzga “esquizofrenia novelística de nuestro tiempo”, consistente en que, mientras “a los mejores les toca la tarea de crear, renovar, explorar y, a menudo, aburrir”, a los otros —los peores— les corresponde “mantener vivo el viejo designio del género: hechizar, encantar, entretener”.

Toda la trayectoria literaria de Vargas Llosa se explica desde la voluntad, por su parte, de conciliar estos dos extremos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Benjamin, Walter. *Para un crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Traducción de Roberto Blatt. Madrid: Taurus, 1991.
- Bloom, Harold: *El canon occidental* [1994]. Traducción de Damián Alou. Barcelona: Anagrama, 1995.
- Cervantes, Miguel de. *Quijote*, Vol. I.
- Kermode, Frank. *El sentido de un final: Estudios sobre la teoría de la ficción* [1966]. Traducción de Lucrecia Moreno. Barcelona: Gedisa, segunda edición, 2000.
- Malraux, André. *El demonio del absoluto* [1996]. Traducción española de Javier Albiñana. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2008.
- Rico, Francisco. *La novela picaresca y el punto de vista*. Barcelona: Seix Barral, nueva edición ampliada, 2000.

- Tusell, Javier. *Retrato de Mario Vargas Llosa*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1990.
- Vargas Llosa, Mario. “Carta de batalla por Tiran lo Blanc” [1969]. En Mario Vargas Llosa, *Carta de batalla por Tirant lo Blanc*. Barcelona: Seix Barral, 1991.
- “La verdad de las mentiras” [VM] [1989]. En Mario Vargas Llosa, *La verdad de las mentiras*. Madrid: Alfaguara, 2002, segunda edición ampliada.
- Carta a Hans Meinke fechada el 16 de octubre de 1989. En Javier Tusell, *Retrato de Mario Vargas Llosa*. Barcelona, Círculo de Lectores, 1990.
- *El pez en el agua* [PA]. Barcelona: Seix Barral, 1993.
- *El viaje a la ficción* [VF]. Madrid: Alfaguara, 2008. □

VARGAS LLOSA O EL VÉRTIGO DE LA FORMA

J. Ernesto Ayala-Dip

Leyendo, hace ya unos años, un libro de teoría literaria, *Teoría de la novela: Antología de textos del siglo XX*, editado por Enric Sullà (Crítica, 1996), J. E. Ayala-Dip encontró un texto de Vargas Llosa titulado “El arte de mentir” (*Revista de la Universidad de México*, 1984). Le llamó la atención que el nombre del novelista ya consagrado, estuviese al lado de otros no menos consagrados narratólogos, entre los cuales no faltaban G. Genette, W. C. Booth, U. Eco, R. Barthes, entre otros. Ello, entonces, le hizo pensar sobre un aspecto específico de la obra de Vargas Llosa: su pasión por la escritura, no sólo como praxis cotidiana sino también como núcleo de reflexión metaliteraria. Este artículo trata de ello. De esa dedicación de Vargas Llosa al trabajo de otros escritores (sus afinidades electivas) y de su propio discurso teórico sobre el hecho literario como proceso autónomo de ficcionalización.

J. ERNESTO AYALA-DIP (Buenos Aires, 1945). Crítico de literatura española y latinoamericana, escribe en el suplemento de libros (hoy *Babelia*) del diario *El País* y en la sección de opinión (en la edición nacional y *El País* de Cataluña) y cultura. También colabora semanalmente, desde hace veinte años, en el suplemento “Territorios de la Cultura” del diario *El Correo* de Bilbao. Autor de ensayos temáticos (sobre Javier Tomeo, Enrique Vila-Matas, Walter Benjamin y Juan Marsé, etc.), varios artículos suyos han sido recogidos en historias de la literatura española. Ayala_dip@yahoo.es.

La pasión de escribir

Si hubiera que buscar una palabra para caracterizar la obra literaria de Mario Vargas Llosa, esa sería sin lugar a dudas la palabra pasión. Ella nos permite entender que ese sentimiento no sólo afecta a su empeño como autor, como creador, sino al también no menos crucial en su obra (y debería serlo en la obra de todo escritor aunque no siempre se haga notar), empeño como lector. No ha transcurrido un año, cuando todavía resuena en los oídos incrédulos de muchos lectores y admiradores suyos, su meridiana defensa de *Milenium*, la trilogía que se puso tan masivamente e inesperadamente de moda del escritor sueco Stieg Larsson (*El País*, septiembre de 2010). Los argumentos esgrimidos en dicho artículo no tienen nada que ver con el fogonazo de la repentina admiración o la fascinación indescriptible del que sólo sabe inclinarse sin más ante la obra incontestable. Tal defensa hacía hincapié fundamental en el placer que la lectura de la trilogía deparaba al premio Nobel. Releyendo hoy esas páginas, a un año de su publicación, extraemos de ellas el papel de la fruición en el arte de la lectura. Claro que Vargas Llosa (MVL) da suficientes razones para ser convincente en su defensa. Y esas razones, por supuesto, que son de gran utilidad para entender la forma y el fondo de la obra de Larsson. Y además de útiles para entender esa trilogía en su contexto literario y extraliterario, nos ayudan a comprender una inteligencia (la del autor de la defensa) abierta y tolerante. (Digamos, para que el lector se haga una idea de cómo debió de caer el artículo del autor peruano en no pocas mentes cerriles, que en España se abrió prácticamente todo un debate alrededor de la publicación de la trilogía del autor escandinavo: sobre la pertenencia de esta obra al concierto de las obras merecedoras de respeto literario y lector, y ya no digamos de respeto por parte de una personalidad de la talla internacional de MVL). Dicha defensa, a día de hoy, no obstante pone sobre el tapete la cuestión que a mí ahora me interesa destacar en esta breve introducción: la pasión de MVL como lector y cómo esa pasión como lector redundaba, además de determinar su voracidad temática, en la obra del escritor peruano. Esa pasión muchas veces bien la podríamos asociar a la desmesura que el mismo autor encuentra en otros autores: desmesura que lo admira y fascina y le hace reflexionar desde ella misma sobre los grandes problemas narrativos que afectan a ciertos

maestros de la literatura universal. No es precisamente la desmesura un concepto que lo retraiga de aquella admiración, todo lo contrario. La desmesura y su pasión por ella, además de la pasión por la literatura son los ingredientes que MVLL halla en Victor Hugo, sobre todo en el Hugo de *Los miserables*. Observemos sino el título del ensayo con el que se acerca a esta novela: *La tentación de lo imposible* (2004). La desmesura y la pasión, en su doble vertiente de escritor y lector, confluyen en este ensayo, sin que se explicita, como llaves hermenéuticas de *Los miserables*, pero también como llaves no menos hermenéuticas del propio premio Nobel. Qué puede acercarnos a lo imposible sino la pasión por la desmesura o la desmesura de la pasión. Creo que a MVLL le atrajo de Larsson, precisamente esa idea cercana a lo titánico, la fuerza desmesurada de lo mesiánico, la pasión ingobernable por la verdad. Si leemos atentamente, muy atentamente toda la obra de MVLL desde sus primeros cuentos hasta su reciente novela, *El sueño del celta* (2010), sobre el papel genocida de Leopoldo II de Bélgica en África, será muy difícil que no se nos contagie todo el sentido de la desmesura totalizante y la pasión que ello exige.

De la misma manera que Vargas Llosa nos dice en su ensayo sobre *Los miserables* que el autor francés debe ser uno de los autores más estudiados del mundo, con multitud de ensayos, opúsculos, introducciones, prólogos, biografías, etc., también podríamos decir algo parecido de él mismo. La variedad de temas que ha abordado, la variedad de registros narrativos, de géneros (cuento, novela, teatro, ensayo, artículos periodísticos sobre política, literatura o vida cotidiana), parecen a veces agotar las posibilidades de la literatura, en todas sus variantes ficcionales y discursivas. Desde la ficción, Vargas Llosa defiende la ficción. Desde de ella, defiende la libertad del hombre. Y desde el ensayo, MVLL defiende y define la maquinaria narrativa de otros escritores que fueron mentores suyos, ya sea en el arte de la construcción artística como en el arte del aliento épico. *La orgía perpetua: Flaubert y Madame Bovary* (1975) y *Carta de batalla por Tirant lo Blanc* (1993) son muestras cabales de esa necesidad suya de apuntalar el hecho novelesco en sólidos cimientos. Precisamente en esta dirección me gustaría que ahondara mi colaboración. En la convicción que tiene el maestro peruano en el mecanismo persuasivo que todo edificio novelesco lleva en su interior.

La novela por dentro

“Escribir, en la realidad ficticia, es siempre engañar; la escritura es el reino de la fantasía”, dice MVLl en *La orgía perpetua*. El escritor tiene como axioma la frontera entre lo que él llama la realidad real y la realidad ficticia. No deja de ser sorprendente que quien trabaja tanto en el territorio de la realidad, haya teorizado tanto respecto de los mecanismos de encantamiento narrativo. Desde sus primeras novelas, *La ciudad y los perros* (1962) y *La casa verde* (1966), nuestro autor ha interiorizado el poder de ilusionismo de la novela. Supo que todo escritor verdadero tiene una sala de máquinas desde donde urde sus artefactos de ilusionismo. Con ello se logra dos cosas: esquivar el burdo concepto de la novela como reflejo de la realidad y a la vez obtener una representación autónoma y palpitante de la misma. El autor de *Conversación en La Catedral* (1969) no ignora la vinculación que existe entre realidad y ficción, una vinculación ambigua: “Ésta es la curiosa ambigüedad de la ficción: aspirar a la autonomía sabiendo que en su esclavitud de lo real es inevitable y sugerir, mediante esforzadas técnicas, una independencia y autosuficiencia que son tan ilusas como las melodías de una ópera separadas de los instrumentos o gargantas que las interpretan” (*Cartas a un joven novelista*, 1997). Precisamente en esta línea se manifiesta el novelista y ensayista argentino César Aira cuando en su *Diccionario de autores latinoamericanos* (2001) dice lo siguiente de *La ciudad y los perros*: “Densa novela ambientada en el Liceo Leoncio Prado; en ella luce ya la técnica que luego el autor perfeccionaría, de una narración en varios planos simultáneos, formando un puzzle a cuyo desciframiento el lector no tarda en habituarse; pero es preciso aclarar que una vez rearmados esos elementos, la narración de Vargas Llosa es estrictamente realista”. No deja de llamar la atención que a Aira le interese tanto señalar enseguida la naturaleza realista de la novela, como si ello, el realismo, fuese más importante que el caudal de transgresiones formales que el autor inflige a la novela realista tradicional (sobre esta cuestión del realismo en la obra de MVLl volveremos más adelante). A propósito de esta novela, recordemos las palabras de José María Valverde (palabras recogidas por Ramón Medina en *Diccionario Sopena de literatura* (1972), que a la sazón fue miembro del jurado que le otorgó el entonces prestigioso Premio Biblioteca Breve que auspiciaba la no menos prestigiosa editorial Seix Barral (cuyo director era el poeta y me-

morialista Carlos Barral), le dedicó a la novela ganadora: “Es la mejor novela en lengua española desde *Don Segundo Sombra*”. Y las razones que aduce para tan (definitiva) consideración son las siguientes: “El libro de Vargas Llosa hace que, en comparación con él, la mayoría de las novelas escritas en nuestros días parezcan pobres y faltas de vigor. Pues, para resumirlo en una palabra clave, se trata de una novela ‘poética’ en que culmina la manera actual de entender la prosa narrativa entre los escritores hispanoamericanos. Cada palabra, cada frase, está dicha y oída en un poema. En algunas ocasiones, y precisamente para velar episodios de especial crudeza, el lenguaje se musicaliza, se pone en trance hipnótico: hasta las palabrotas se convierten en elementos rítmicos, se depuran en función de su sonido, de creación de atmósfera, confusa y sugerente a la vez, en que importa más el estado de ánimo que lo que pasa”. La extensión de la cita se lo merece: son las palabras de uno de los grandes historiadores españoles de la literatura universal y de las ideas estéticas. De este veredicto de José María Valverde, me quedo con dos elementos: la poeticidad de la novela y la función de las palabras, lo que el mismo MVLL denomina en su ensayito *Cartas a un joven novelista* “el estilo”, para alcanzar uno de los objetivos más nobles y necesarios en una novela: la persuasión. Precisamente en aquel libro MVLL nos dice, a propósito del estilo de Alejo Carpentier: “*El reino de este mundo*, obra maestra absoluta que he leído y releído hasta tres veces, tiene un poder contagioso y sometedor que anula mis reservas y antipatías y me deslumbra, haciéndome creer a pie juntillas todo lo que cuenta. ¿Cómo consigue algo tan formidable el estilo encorbatado y almidonado de Alejo Carpentier? Gracias a su indesmayable coherencia y a la sensación de necesidad que nos transmite, esa convicción que hace sentir a sus lectores que sólo de ese modo, con esas palabras, frases y ritmos, podía ser contada aquella historia”. Exactamente lo mismo que Valverde destaca en el novelista peruano, éste destaca en Carpentier, un autor que no es de su entera simpatía.

Tal vez deberíamos detenernos un rato en el concepto de persuasión que utiliza MVLL. Veamos *La ciudad y los perros*. La primera interpretación que se hizo de la novela es la cruda descripción de la violencia en una institución militar. Metáfora absoluta, además, de la extendida violencia en Perú. Hasta aquí se corría el riesgo de escamotear el nivel máspreciado por su autor y seguramente (como su maestro Flaubert) el más sufrido y por momentos desalentador. Además de las

exactas palabras de José María Valverde, se sumaron en Perú las del escritor Salazar y Bondy (Ramón Medina, *Diccionario Sopena de literatura*): “Un cuadro viviente de nosotros mismos. El lenguaje de Vargas Llosa, sin embargo, no se deja engañar por la falacia del verismo. De rica fuerza metafórica, describe recurriendo al arsenal de la imaginación, narra superponiendo y encabalgando los planos, evoca y prevé sin trabas puristas pero también sin descuidar la eficacia literaria”. La persuasión en MVLI tiene bastante que ver con el concepto, a veces maldito y denostado entre la crítica más elitista, de eficacia literaria. El verismo en toda la obra de MVLI, desde *La ciudad y los perros*, pasando por *La guerra del fin del mundo* (1981) y llegando hasta su última novela, *El sueño del celta*, siempre fue ajeno a su entender narrativo. La verdad humana, social y política necesita del mejor arte de ilusionismo novelesco, de su empeño persuasivo y de la utilización de la mentira literaria para representar las verdades más recónditas o disimuladas por el sistema. ¿Qué función desempeña el concepto de persuasión en la obra de MVLI? Nos contesta él mismo en *Carta a un joven novelista*: “Para dotar a una novela de ‘poder de persuasión’ es preciso contar su historia de modo que aproveche al máximo las vivencias implícitas en su anécdota y personajes y consiga transmitir al lector una ilusión de su autonomía respecto al mundo real en que se halle quien la lee. El poder de persuasión de una novela es mayor cuanto más independiente y soberana nos parece ésta, cuando todo lo que en ella acontece nos da la sensación de ocurrir en función de mecanismos internos de esa ficción y no por imposición arbitraria de una voluntad exterior. Cuando una novela nos da esa impresión de autosuficiencia, de haberse emancipado de la realidad real, de contener en sí misma todo lo que requiere para existir, ha alcanzado la máxima capacidad persuasiva”. Es casi una obsesión suya esa ambición autosuficiente de la obra literaria. Esa tajante separación entre lo representado y la representación. Intentemos aclarar un poco la frase “por imposición arbitraria de una voluntad exterior”. La novela tiene unas leyes propias que regulan su status de artefacto de ficción. De esto está absolutamente persuadido MVLI. No hay más que releer sus escritos fundamentales sobre el hecho literario y la relación de éste con la realidad o realidad real como él la llama. ¿Quiere decir ello que le interesa más la realidad de la ficción que la realidad real? No. Quiere decir que le interesa la ficción y el despliegue de todos sus recursos retóricos para alcanzar a vislumbrar los mecanismos humanos y sociales que

hace que la realidad sea la que es. Es imposible creer, después de leer *La fiesta del Chivo* (2000), que la feroz dictadura centroamericana que describe le interese menos que la novela que la denuncia. El problema no estriba en una elección tan rupestre: ficción o realidad. MVLL nunca dejó de apostar por la realidad exterior. Lo afirmó cuando publicó *La ciudad y los perros*, afirmó, por ejemplo, que de Faulkner sólo le interesaba su método de trabajo pero no su obsesión psicologista. Y acto seguido se pronuncia por su maestro de cabecera, Gustave Flaubert. ¿Y por qué el viejo maestro normando? Porque es el primero que crea los mejores instrumentos para diseccionar la realidad exterior, según afirma él mismo (1973, p. 749). Es evidente que MVLL cuando habla de “los mejores instrumentos” se está refiriendo al aparato retórico, al conjunto de reglas que exige la representación, a los conceptos narratológicos imprescindibles para plasmar aquella realidad exterior. Ese apego a la maquinaria de ilusionismo no nos indica a un escritor sólo proclive al cuidado de que dicha máquina esté siempre bien engrasada. Eso nos indica que si la tramoya novelesca funciona sin chirridos preocupantes, la realidad a la que se debe el novelista (y nunca mejor dicho, dado que Mario Vargas Llosa nunca renegó de su condición de escritor realista) tiene garantizada en la novela como representación su exigencia de verisimilitud. Y su exigencia de verdad humana. Me gustaría hacer aquí un pequeño inciso sobre el mencionado arte de la tramoya novelística. En *Carta a un joven novelista*, entre los dispositivos que el autor peruano desgrana para hacer creíble una historia, el tiempo es uno de ellos. Cita *La máquina del tiempo*, de George Wells, *Rayuela*, de Julio Cortázar, *El tambor de hojalata*, de Günter Grass, *Tristram Shandy*, de Laurence Sterne: todos ejemplos meridianos de juego con la noción de tiempo: tiempo interior o subjetivo y tiempo aristotélico, saltos cronológicos, simultaneidad o inversión temporal. Son, además, recursos (trucos les llama a veces nuestro escritor) utilizados recurrentemente en toda su obra. Incluso no habría más que observar el tiempo alterno de una historia que se convierte en dos en su última novela, *El sueño del celta* (2010). Para que el lector se haga una idea más aproximada de lo que digo, no estaría de más recordar la estructura temporal de una obra teatral del dramaturgo inglés J. B. Priestley titulada *Time and the Conway* (1942) (obra que en castellano se ha traducido como *La herida del tiempo*, una traducción dicho sea de paso que dado el asunto tratado en la obra no está nada alejada del sentimiento de tristeza e impotencia

que destila). Priestley invierte el orden del tiempo lineal. La obra comienza por el final y termina donde todos sus personajes están llenos de esperanzas e ilusiones. Como sabemos por el principio cuál ha sido el destino de algunos de dichos personajes (muertos o frustrados de la vida) el final no puede ser más desolador. En *Carta a un joven novelista* no se cita este ejemplo, pero los otros que cita MVLL igualmente nos transmiten la función que juegan los dispositivos de encantamiento de la ficción. Nos acercan mediante un recurso de la mentira novelesca a la verdad del drama (o la comedia) de la condición humana. En alguna ocasión, MVLL ha hecho suya una máxima de su mentor supremo, Flaubert: “Escribir es una manera de vivir”. Sólo para alguien que domina en profundidad el arte de la novela, dueño de una filosofía de la composición, dominador absoluto en el no menor arte de esconder una información para acrecentar el clímax del relato, maestro de la elipsis, sólo alguien hipotecado en semejante responsabilidad imaginativa puede considerar que su vida pasa esencialmente por la escritura (y luego, según el mismo reconoce, por la lectura, que es otra variante del mismo arte del novelista). Simulación, invento, alquimia, prestidigitación, trampa. Con estas palabras, MVLL adjetiva la proeza literaria de *Tirant lo Blanc*, la novela de caballería, escrita en catalán, más importante del género. “Joanot Martorell los tenía en abundancia”, se refiere “al talento y brujería” del valenciano. Se suele afirmar con harta frecuencia que *Conversación en La Catedral* no es una novela histórica. Se tiene que hacer hincapié en esta circunstancia sólo porque el hecho de que la novela abarque y aluda a la dictadura del general Manuel A. Odría y junto a ello se describa con minuciosa precisión la decadencia moral y la sensación de frustración que ese régimen genera en la colectividad, podría llegar a confundir al lector y hacerle creer que está ante un fresco histórico. ¿Qué hace que dicha obra no sea en verdad histórica? Precisamente el talento y la brujería de su autor. La condensación de diferentes tiempos en una misma oración; capítulos fragmentados que van rotando; combinación de voces narrativas en primera y tercera persona y diálogos que aparecen incrustados en otros diálogos; y, por fin, constantes saltos de tiempo y espacio. Se ha dicho no pocas veces que este método de composición a veces suele resultar mecánico e incluso no falta quien se pregunta si la narración justifica el uso de semejante arsenal tramoyístico. A mí ahora no me interesa tanto juzgar la bondad o no de estos artilugios. Me interesa lo que interesa al propio Vargas Llosa: que fun-

cionen con la eficacia de una realidad paralela, con sus leyes propias y su poder de convicción novelesca. Abundando en este territorio, el territorio de los espejismos, me gustaría citar un reciente ensayo del director de la Real Academia Española Víctor García de la Concha: *Cinco novelas en clave simbólica* (2010); uno de los textos está dedicado al estudio de *La casa verde*, exigente análisis de su estructura simbólica. El académico en un momento de su exposición escribe: “Apunta ahí un guiño de gran interés para la construcción del relato”. Y acto seguido cita un extenso párrafo de *Carta a un joven novelista* en el cual se describe la elasticidad en el uso del tiempo y el espacio que hace el autor a efectos de obtener el mayor grado de ilusión novelesca. Lo que conviene destacar sobre todo lo dicho respecto a la ingeniería narrativa que pone en funcionamiento MVL1 no es tanto que la utilice con todas las benefactoras consecuencias para su obra, sino sustancialmente que sea absolutamente consciente de este hecho. No hay ningún novelista, sea regular, malo o excelente que no active algún dispositivo retórico en aras de hacer convincente (o persuasivo, que diría MVL1) su novela o relato, pero eso es una cosa y otra muy distinta pertenecer al selecto elenco de los escasos autores que teorizan sobre ello, los que son conscientes del peso fundamental de la tramoya en su obra y en la de los otros novelistas que leen y estudian. Tendríamos que citar a autores como Ernesto Sábato, Carlos Fuentes, los más actuales Ricardo Piglia, César Aira o el desaparecido Juan José Saer o el grupo de nuevos narradores aglutinados bajo el epígrafe de “Crack” en México. En España tendríamos que citar a Juan Benet, Juan Goytisolo y los actuales narradores jóvenes aglutinados bajo el nombre de “mutantes”, como Agustín Fernández Mallo, José Francisco Ferré o Manuel Vilas. En el campo de la narrativa anglosajona tendríamos que remontarnos hasta los célebres trabajos sobre el punto de vista en la novela de Henry James, las reflexiones sobre la estructura narrativa y la conceptualización de la trama en un texto clásico como es *Aspectos de la novela* de E. M. Forster, *Diez grandes novelas y sus autores* de William Somerset Maugham (un exhaustivo y pormenorizado análisis comenzando por *Tom Jones* a *Guerra y paz*). Tampoco en tiempos más actuales son ajenos a los fundamentos de su oficio escritores de la talla de Vladimir Nabokov y sus clases sobre literatura europea, sobre los clásicos rusos e incluso un texto bastante discutible sobre *El Quijote*, Philip Roth, E. L. Doctorow o el premio Nobel J. M. Coetzee.

De la competencia narratológica, la única competencia que puede llevar a la excelencia y a una verdadera autoconciencia narrativa, hallamos en MVLI pruebas irrefutables en los ensayos claves que escribió para entender los presupuestos narratológicos de autores u obras claves de la literatura decimonónica y contemporánea. Me refiero a *García Márquez, historia de un deicidio* (1971), *La orgía perpetua* (Flaubert y *Madame Bovary*), *Carta de batalla por Tirant lo Blanc*, *Carta a un joven novelista*, *La verdad de las mentiras* (2002), *La tentación de lo imposible* (ensayo sobre *Los miserables* de Victor Hugo) y “Viaje a la ficción” (2009) (ensayo sobre la obra de Juan Carlos Onetti). Esta lista de trabajos se parece más al currículum de un ensayista o teórico de la novela que de un novelista propiamente dicho. Voy a citar un largo párrafo de *La tentación de lo imposible*, pertenece a su primer capítulo titulado “El divino estenógrafo”: “El personaje principal de *Los miserables* no es monseñor Bienvenu, ni Jean Valjean, ni Fantine, ni Gravroche, ni Marius, ni Cosette, sino quien los cuenta y los inventa, ese narrador lenguaraz que está continuamente asomando entre sus criaturas y el lector. Presencia constante, abrumadora, a cada paso interrumpe el relato para opinar, a veces en primera persona y con un nombre que quiere hacernos creer es el del propio Victor Hugo, siempre en alta y cadenciosa voz, para interpolar reflexiones morales, asociaciones históricas, poemas, recuerdos íntimos, para criticar a la sociedad y a los hombres en sus grandes designios o en sus pequeñas miserias, para condenar a sus personajes o ensalzarlos. Con frecuencia nos asegura que él es apenas el obediente escribano de una historia anterior a la novela, cierta como la vida y verdadera como la misma verdad, que lo precede, lo anula y lo trasciende, a él, simple intermediario, mero copista de lo real. ¡Qué cuentanazo! En verdad, él es el astuto hacedor y la figura estelar de esta grandiosa mentira, fraguada de pies a cabeza por su fantasía y dotada de vida y verdad no por sus semejanzas con una realidad preexistente, sino por la fuerza de la inspiración de quien la escribe y el poder de sus palabras, por las trampas y sortilegios de su arte”. Se justifica esta inserción textual. Aquí aparece resumido el concepto que tiene (mejor deberíamos decir, ante el cual se rinde) MVLI de la ficción. Meridianamente nos señala el papel invasor de Victor Hugo a través de la voz narradora en *Los miserables*, de la misma manera que nos convencía de la programática invisibilidad e impersonalización del autor en su estudio sobre *Madame Bovary*. Palabras como “trampa”, “sortilegio”, “mentira”, nos arrastran

al meollo de la fantasía creadora. La que al mismo MVLI fascina y la que él mismo utiliza para las mentiras de sus verdades.

Al hilo de estas consideraciones, convendría hacer un alto en el camino y detenernos en dos de sus últimas novelas, *El Paraíso en la otra esquina* (2003) y *Travesuras de la niña mala* (2006). Son también paradigmas, no menos que sus novelas más difundidas y estudiadas, en la organización y manipulación de los conceptos narratológicos. Veamos *El Paraíso en la otra esquina*. En su novela más inmediatamente anterior *La fiesta del Chivo*, MVLI ya había ensayado con meridiana eficacia la ficción-documento, un género en que hay que tener las ideas muy claras si no se quiere terminar marginando la ficción en beneficio del documento. La investigación de campo, como no podía ser de otra manera en el escritor peruano (la misma, por otra parte, que lleva a cabo en *El sueño del celta*, aunque sus resultados, a mi modesto entender, no se repiten con su misma excelencia artística), era exhaustiva, engrasada para aumentar el impacto emotivo de la realidad mediante un afinadísimo proceso de representación novelística. En *El Paraíso en la otra esquina* la mecánica de infraestructura novelística es parecida. Información detallada y extensa documentación. El asunto argumental y su nudo temático es más complejo. Veintidós capítulos se van alternando (esa propensión a la estructura binaria tan característica en varias novelas suyas) para dar vida a dos personajes míticos en dos áreas diferentes de la actividad social, política y cultural europea del siglo diecinueve. Uno es Flora Tristán, la célebre luchadora francesa por los derechos de los trabajadores y fundadora de las reivindicaciones feministas. Flora viaja por toda Francia para difundir su ideario político, moral y feminista. Muerta a los cuarenta y un años, su vida ha sido un rosario de desencuentros afectivos, tortuoso sufrimiento matrimonial y entrega a la causa de justicia social y la igualdad entre hombres y mujeres. Medio siglo más tarde, hallamos la figura de su nieto Paul Gauguin abandonando las comodidades burguesas de la Francia del Segundo Imperio, en Tahití, en medio de la cultura maorí, desafiando la incomprensión e intolerancia de los franceses colonialistas, y en la búsqueda de su lugar pictórico, su tardía e inmortal vocación, en un sensual como imposible paraíso. El dibujo, el arte de la brujería, al servicio de estos dos seres irrepitibles sirve a MVLI para transformarlos en seres de ficción y en metáforas imborrables de cómo a veces una derrota personal concluye a la postre en una victoria histórica. Es el camino que traza la pluma

del escritor de la estética a la ética o viceversa. La novela comienza con el relato de las peripecias divulgadoras de Flora Tristán y termina con la muerte del genial pintor en su doloroso paraíso. La enorme destreza del autor puede con todo ese material. La labor consiste, en términos generales, en manipular las dos biografías para que no quede de ellas ningún rastro historicista y sí toda la potente sensación de que nos hallamos antes dos personajes eminentemente literarios. Sabemos que son históricos, sabemos que existieron, pero la escritura embrujada de MVLI nos conduce a su literariedad más rotunda. A este cometido ayuda, probablemente, el hecho de que Flora Tristán y su insospechado nieto pintor tenían esa aura de seres de ficción, como sacados de la galería de seres imaginarios de Marcel Schwob. En términos de carpintería narrativa, MVLI solventó todos los problemas que se presentaban en su comprometida (nunca mejor dicho, dado la naturaleza reivindicativa de uno de sus personajes) empresa. Desde dos tipos de narración, una en tercera y otra en segunda persona, las vicisitudes de sus dos héroes novelescos abarcaban el último año de vida de la luchadora y los diez finales del aventurero de Tahití. Pero MVLI logra agotar cada milímetro de existencia de ambos. Su estilizado sentido del naturalismo narrativo nos pone en presencia de momentos inolvidables en el capítulo de las descripciones más abyectas de la explotación y la injusticia humanas. A través del sufrimiento de Flora y la desgarrada tristeza de Paul, nuestro autor ilumina los costados más inhumanos del capitalismo y las lacras del colonialismo (asunto éste que vuelve a tratar en *El sueño del celta*), amén de la mezquindad de no pocos ilustrados, poetastros, iluminados y revolucionarios de salón. La depuradísima técnica ha obrado el milagro de la metáfora histórica.

Veamos ahora *Travesuras de la niña mala*. La realidad esta vez del mundo contemporáneo cede paso, como es proverbial en toda la obra de MVLI, a una ejemplarizante realidad verbal. Toda la pasión que puso MVLI por la novela decimonónica, el dibujo irónico-naturalista, el esbozo distanciado del melodrama, sumado a su pasión histórica y la trascendencia moral, ingredientes que vimos en su máxima expresión en *El Paraíso en la otra esquina*, si asumimos todos estos logros podremos ver con mayor claridad la hechura de la heroína en *Travesuras de la niña mala*. Evidentemente no tiene la dimensión documental de la anterior. Ni su estructura contrapuntística. Pero como aquella, explota al máximo su carpintería para la construcción de uno de los caracteres más

inolvidables de todos los que ha creado MVLI. La novela está narrada en primera persona. Sus escenarios son Lima, París, Londres y Madrid. Esto nos pone en la siguiente tesitura. MVLI juega con lo autobiográfico (como lo hizo, según él mismo lo reconoció en varias ocasiones, en *La ciudad y los perros*). Todo el mundo sabe de su estada en París. También Londres. El que narra, Ricardo Somocurcio, podría responder como lo hizo el mismo Flaubert: “La chilenuita soy yo” (en referencia a Otilia, la protagonista de la novela). ¿No había afirmado en *La orgía perpetua* nuestro autor que sólo se puede inventar a partir de historias personales? Esto por un lado. Por otro, y sin dejar su ensayo sobre Flaubert, en *Travesuras de la niñu mala* convergen cuatro conceptos que MVLI subraya como capitales del novelista normando: violencia, rebeldía, sexo y melodrama. Siete capítulos componen la novela. Otilia y sus múltiples máscaras son la columna vertebral de la historia. A su vez cada capítulo es una historia de destinos y azares que van jalonando el relato de Ricardo. Y que le van larvando en su subconsciente la novela que estamos leyendo. Todo comienza en el barrio elegante y pituco de Miraflores. Allí comienzan las andanzas de la chilenuita. Luego viene el viaje a París del narrador, Ricardo. Y el encuentro casual con la chilenuita, que ahora se llama (aunque ya se había develado que la heroína no era menos peruana que los peruanos de la alta burguesía que quería emular) Madame Arnoux (por cierto, una inequívoca alusión a la Madame Arnoux de *La educación sentimental* de Flaubert). Ricardo inicia una tórrida relación amorosa entre clandestina y espaciada por los incontables abandonos de la chilenuita, o la niñu mala del título de la novela. Para Ricardo, la pequeña y agraciada mujer de sus días es como una maldición necesaria. Una enfermedad que no se debe curar a condición de que nos pague con una felicidad tan inconstante y dolorosa como luminosa. *Travesuras de la niñu mala* nos relata una historia de amor. Sólo el refinado oficio en el manejo de los hilos narratológicos de su autor, hace que esta historia predominante en el conjunto de la novela adquiera su premeditado condimento melodramático. Habría que remontarse hasta *La tía Julia y el escribidor* (1977) para encontrar una historia concebida con su misma madera: romance encendido, melodrama y una suerte de pastiche de costumbrismo. Es verdad que la novela introduce ingredientes políticos e históricos (que bien podrían leerse en clave rabiosamente contemporánea). Y sumado a ello no debe soslayarse un cierto aire de desilusión generacional, a la manera en que Balzac

y Flaubert abordaron este tema. Pero así y todo me quedo con una sensación sobredeterminante: la de estar asistiendo a la “mise en scene” de una heroína operística. El autor peruano insufla a su figura central esa naturaleza decimonónica de heroína arribista. La ambición de la niña mala, su necesidad de ascenso social se va fraguando con la hechura de una personalidad de magnética psicología. Sus patológicas relaciones con algunos hombres, sus claudicaciones éticas, no esconden ante Ricardo su afán de redención mediante el ambiguo y casi indescifrable amor que le profesa. Para que no quede duda alguna sobre la estirpe psicológica (y sociológica) a la que pertenece la niña mala, en un momento dado MVLI hace visionar a Ricardo *La diligencia*, el célebre film de John Ford. Cuenta nuestro autor que el lector recuerde que esa película se basó en el relato de Guy de Maupassant “Bola de sebo”. La heroína de esa pieza maestra de la literatura breve despierta en sus congéneres un calculado desprecio, igual que la heroína de nuestra novela. Es un guiño intertextual, un homenaje que nos recuerda a otro de similar calibre: en el cuento de Jorge Luis Borges, “La espera”, su protagonista está visionando una película basada en el relato de Hemingway *Los asesinos*, como si en esa cinta estuviese dibujado su propio desdichado destino. En estas dos novelas se complementan diferentes técnicas de representación. La voluntad de historicidad, la configuración de los papeles individuales y colectivos y su a veces dramática dialéctica, lo cómico y lo trágico en un dilema sentimental de nuestros días, todo ello es el resultado de un profundo conocimiento de los resortes internos de la ficción y de su lúcida aplicación. No creo que haya que insistir que no todas las novelas de MVLI alcanzan pareja excelencia estética. Hay en su extensa bibliografía textos que bien pudo evitarse, sobre todo si se comparan con las altas cotas que alcanza en otros. Pero todos ellos tienen siempre la convicción prioritaria de la arquitectura narrativa. Me viene a la memoria un párrafo dedicado a una novela de la también premio Nobel Doris Lessing; se trata de una consideración sobre *El cuadero dorado* en un artículo integrado en *La verdad de las mentiras*: “Se trata de una pequeña vuelta de tuerca, que deja flotando en el ánimo del lector una ambigüedad más en un libro repleto de enigmas. Pero es importante subrayar este barroquismo de la estructura para mostrar cómo, en esta novela ‘comprometida’, hay en la forma una riqueza de inventiva que va a la par con la complejidad de su contenido”. Redundando en mi tesis, puedo aportar otro ejemplo bastante elocuente. Se

trata de otra consideración sobre el estilo y la estructura de *El corazón de las tinieblas*, de Joseph Conrad, también recogido en *La verdad de las mentiras*. El texto “Las raíces de lo humano” fue escrito en 2001, es decir, nueve años antes de publicar *El sueño del celta* (menciono esto, teniendo en cuenta que en dicho texto se hace hincapié explícito en la furia colonizadora y exterminadora del rey de Bélgica Leopoldo II, asunto crucial en la novela que el escritor peruano dedicó al líder independentista irlandés). Escribe MVLI: “La extrema complejidad de la historia está muy bien subrayada por la compleja estructura de la narración, por los narradores, escenarios y tiempos superpuestos que se van alternando en el relato. Vasos comunicantes y cajas chinas se relevan e imbrican para edificar un todo narrativo funcional y sutil”. En el mismo texto, hace más tarde referencia a la estructura binaria del relato y a la convivencia de voces narradoras encajadas una dentro de otra, y nuestro autor se permite disentir de una interpretación del crítico inglés F. R. Leavis: “Deploro en este estilo, la insistencia adjetivadora (adjectival insistente), algo que a mi juicio, es más bien uno de sus atributos imprescindibles para desracionalizar y diluir la historia en un clima de total ambigüedad, en un ritmo y fluencia de realidad onírica que la hagan persuasiva. Esta atmósfera reproduce el estado anímico de Marlon, a quien lo que ve, en su viaje africano, en los puestos y factorías de la Compañía, deja perplejo, confuso, horrorizado, en un *crescendo* del exceso absoluto que la narración alcanza con él. Relatada en un estilo más sobrio y circunspecto, aquella desmesurada historia sería increíble”. No creo que haya que subrayar el placer que le depara a MVLI desmontar el mecanismo de relojería del célebre relato de Conrad. En justicia habría que agregar que en *El sueño del celta*, donde los ojos de algunos de sus personajes han tenido que ver lo mismo que vieron los horrorizados ojos de Kurtz, no alcanza la exigencia estética que logra Conrad en su demoledora metáfora.

Dos consideraciones más: siempre me ha admirado el celo crítico de MVLI. No tanto para juzgar, que a veces sí lo hace aunque nunca de manera granítica, como para destripar todo organismo narrativo que se ponga a tiro de su interés. Y su ojo clínico para captar situaciones llevadas casi a la categoría de conceptos narratológicos. Como ejemplo de ello me remito a tres aspectos de la representación novelística según MVLI: el primero hace referencia a lo que él llama en su ensayo sobre *Madame Bovary* las acciones de multitud; dice allí: “Otro aspecto de la novela no ha perdido su vigor: el épico, las acciones de multitud, que

ningún otro novelista, salvo Tolstoi, ha sabido realizar con tanta eficacia como Flaubert”. Y cita la famosa escena de los comicios agrícolas. Le fascina “la alternancia de lo colectivo y lo individual”, de “lo general y lo particular”, atribuye a la maestría del normando el murmullo que se pega a nuestros oídos de las voces que invaden la plaza del pueblo, el murmullo de la multitud. El segundo aspecto lo encontramos en *La tentación de lo imposible*: aquí MVLI lo llama el “personaje colectivo”: su función es la de dotar a la novela, en este caso se trata de *Los miserables*, de cierta pluralidad: son masas de personajes vinculados por parecidos esquemas psicológicos y sociales que hablan todos como si fueran un solo ser social y psicológico. Y queda por fin el tercer aspecto, que nuestro autor llama en su ensayo sobre el *Tirant lo Blanc* “Los cráteres activos”: “Son aquellos puntos de una novela donde se registra una fuerte concentración de vivencias. Focos ígneos, derraman un flujo de energía hacia los episodios futuros y anteriores, impregnándolos de vitalidad cuando no la tienen, entonándolos cuando sus vivencias son débiles. Ninguna novela mantiene una misma sostenida vivencia de principio a fin: su grandeza consiste en la existencia de un mayor número de ‘cráteres activos’ en el espacio narrativo, o si no, en la intensidad de sus núcleos de energía”.

Algunas palabras sobre el realismo en Vargas Llosa

Mario Vargas Llosa nunca negó la naturaleza realista de su literatura. Incluso nunca negó el proceso de transfiguración de experiencias personales en materia de invención. En los años setenta se distanció y criticó el llamado realismo social por el carácter sectario y totalitario de sus fundamentos ideológicos. En todo caso siempre fue consciente de que su realismo, tan cercano al “realismo irónico” de naturaleza cervantina, podía sufrir la tensión de equidistar entre su debida servidumbre a las realidades sociales y el firme propósito de defender el principio de autonomía de la obra literaria. Una tensión, en suma, entre el principio de realidad y el principio de ficcionalización. Hay teóricos, como Darío Villanueva (“Fenomenología y pragmática del realismo literario”, 1991), que sostienen la necesidad de encontrar un punto de equilibrio entre la autonomía de la obra literaria y su condición de institución social. Villanueva describe dos campos conceptuales básicos en el realismo: realismo genético, para el cual la realidad es anterior a todo proceso

de transfiguración; el realismo formal o inmanente como antagonico al anterior y, sobre todo (y aquí Villanueva recurre a Guy de Maupassant), como ilusión verista. De los dos, es evidente que la narrativa de MVLI pertenece al realismo formal, el que privilegia la literariedad, la realidad real pasa a ser realidad textual. De los tres grandes novelistas franceses del siglo diecinueve, Stendhal, Balzac y Flaubert, MVLI siempre ha tomado como modelo al tercero. En un texto clásico sobre la cristalización de la realidad en la obra literaria, *Mimesis: La realidad en la literatura*, de Erich Auerbach, se trata el método de representación de Flaubert a la hora de construir su heroína: Emma Bovary. Auerbach afirma que nunca Emma nos inspira absolutamente un sentimiento trágico de su existencia, aun cuando es bastante trágica. Sólo el uso del estilo de Flaubert hace que la vida sin horizonte de su protagonista, lo “caótico de su vida” como dice el mismo estudioso alemán, se nos imponga como un sentimiento ambiguo de extrañamiento: ni risa, ni lástima, aunque haya razones para ello. La descripción pura de un drama provinciano que no nos inspira emoción alguna. Y sin embargo en la novela de Flaubert no están ausentes ni la gravedad, ni el peso insoportable de una existencia a la deriva. Como tampoco están ausentes la tragicidad y la comicidad. Con estos elementos se nutre la escritura de MVLI. Como las calculadas comicidad, ironía y sátira en *Pantaleón y las visitadoras* (1973) o *La tía Julia y el escribidor*. O la controlada comicidad en *Las travesuras de la niña mala*.

Asociada al concepto de realismo, independientemente de lo sofisticadas que sean las técnicas de representación de MVLI, lo cierto es que siempre se impone en su obra la voluntad de narratividad. ¿Por qué hago esta afirmación que puede parecer innecesaria? Precisamente en un reciente trabajo a camino entre la ficción y la crítica literaria, *Chet Baker piensa en su arte*, el escritor barcelonés Enrique Vila-Matas urde un dilema teórico que se resume en lo siguiente: según el narrador de la “crítica-ficción”, así le llama, su corazón está dividido entre “el hilo Finnegans” (por *Finnegans Wake*, de James Joyce) y “el hilo Hire” (por la novela de Georges Simenon *La prometida de monsieur Hire*). Uno representaría el texto como conflicto con la linealidad, como erosión del concepto cartesiano de novela y el otro sería el confort burgués, la felicidad absoluta ante el relato que no “soporta el desorden atolondrado de la vida”. En la literatura de MVLI las cosas no se dan de esta manera tan taxativa. Es evidente que en novelas como *Conversación en La Ca-*

tedral, la dialéctica entre lo singular de las vivencias de sus personajes y el destino colectivo, se puede interpretar como un ajuste de cuentas con la propia historia del Perú, pero al margen de su horizonte ético-político, así y todo no puede negarse que la novela acusa un grado de narratividad tan genuina como la que pudo emplear años más tarde y en una tesitura narrativa muy distinta en *La guerra del fin del mundo*.

EPÍLOGO

Nadie puede ser un buen novelista si antes no es un buen lector. Por buen lector entiendo un buen analista de lo que lee. Un intérprete de la ficción que por un momento lo aparta de la realidad pero lo introduce en otra paralela. Mario Vargas Llosa fue y sigue siendo un buen lector. Analizó, buceó en distintas tradiciones. Interpretó y usó la que más se aproximaba a sus necesidades literarias, a su pasión por la ficción. En su discurso ante la Academia Sueca titulado “Elogio de la Lectura y la Ficción” (2010), quedan resumidas esas dos grandes pasiones. Con ellas transfiguró distintas realidades, cercanas y lejanas en el tiempo y el espacio. Dice en dicho discurso: “Aunque me cuesta mucho trabajo y me hace sudar la gota gorda, y como escritor, siento a veces la amenaza de la parálisis, de la sequía de la imaginación, nada me ha hecho gozar en la vida tanto como pasarme los meses y los años construyendo una historia, desde su incierto despuntar, esa imagen que la memoria almacenó de alguna experiencia vivida, que se volvió un desasosiego, un entusiasmo, un fantaseo que germinó luego en un proyecto y en la decisión de intentar convertir esa niebla agitada de fantasma en una historia. ‘Escribir es una manera de vivir’, dijo Flaubert [...] Llegar a sentir el vértigo al que nos conduce una novela en gestación, cuando toma forma y parece empezar a vivir por cuenta propia”.

En el prólogo a *Diez grandes novelas y sus autores*, Somerset Maugham dice: “Al final todo se resume en la cuestión de si la novela es una forma de arte o no lo es. ¿Es su finalidad instruir o deleitar? Si es instruir, no es una forma de arte. La finalidad del escritor de obras de ficción no es instruir, sino deleitar”. Si no somos demasiados hipócritas, reconozcamos que leyendo a Mario Vargas Llosa sentimos deleite. No todas sus novelas nos deleitan por igual. Pero por sobre todas las cosas sentimos el empeño del mago. El triunfo de la invención y el incurable vértigo de la forma que lo consume.

OBRAS CITADAS

- Aira, César. *Diccionario de autores latinoamericanos*. Buenos Aires: Emecé/Ada Korn Editora, 2001.
- Auerbach, Erich. *Mimesis: La representación de la realidad en la literatura occidental*. México: FCE, 1983.
- García de la Concha, Víctor. *Cinco novelas en clave simbólica*. Alfaguara, 2010.
- Maugham, Somerset. *Diez grandes novelas y sus autores*. Tusquets Editores, 2004.
- Medina, Ramón y otros. *Parnaso Diccionario Sopena de literatura*. S.A. Editorial Ramón Sopena, 1972.
- Vargas Llosa, Mario. *La ciudad y los perros*. Barcelona: Seix Barral, 1963.
- . Declaraciones recogidas por Ramón Medina en *Diccionario Sopena de literatura*. Barcelona: Editorial Ramón Sopena, 1972.
- . *La orgía perpetua: Flaubert y Madame Bovary*. Taurus, 1975.
- . *Carta de batalla por Tirant lo Blanc* [1969]. Seix Barral, 1991.
- . *Cartas a un joven novelista*. Ariel, Planeta, 1997.
- . *La tentación de lo imposible*. Alfaguara, 2004.
- . “Las raíces de lo humano” [2001]. En Mario Vargas Llosa, *La verdad de las mentiras*. Madrid: Punto de Lectura, 2007.
- . “Elogio de la lectura y la ficción”. *Estudios Públicos*, 120 (2010).
- Vila Matas, Enrique. *Chet Baker piensa en su arte*. DeBolsillo, 2011.
- Villanueva, Darío. “Fenomenología y pragmática del realismo literario” [1991]. En Darío Villanueva, *Teorías del Realismo Literario*. Madrid: Instituto de España. Espasa Calpe, 1992.

PODER, PENE, ERECCIÓN, CASTRACIÓN Y MACHISMO EN LA OBRA DE MARIO VARGAS LLOSA

Iván Thays

En este artículo se sostiene que el eje de la narrativa de Mario Vargas Llosa gira en torno al poder y sus relaciones con los miembros de la sociedad, entre conspiradores y resignados. A su vez, se propone que la lucha por el poder es consecuencia de la convivencia en una sociedad machista, más específicamente falocéntrica, donde los “machos” buscan perpetuarse en el poder y ejercerlo de manera autoritaria y arbitraria, con referentes sexuales masculinos constantes (desde la erección hasta la castración), mientras que los conspiradores tratan de librarse de ese autoritarismo y ganar, a veces también a través de la violencia, su soberanía, su individualidad y su libertad. El artículo alude a la teoría de los demonios personales de Vargas Llosa y al exorcismo del tema del padre ausente. Recorre la obra del autor y se centra en la novela que, al parecer, es la más pertinente para comentar ese exorcismo público: *La fiesta del Chivo*.

IVÁN THAYS (Lima, 1968). Escritor. Ha publicado el libro de cuentos *Las fotografías de Frances Farmer*, y las novelas *Escena de caza*, *El viaje interior*, *La disciplina de la vanidad*, *Un lugar llamado Oreja de perro* y, recientemente, *Un sueño fugaz*. Fue finalista del Premio Herralde de Novela 2008 y recibió el premio Príncipe Claus 2001 por su contribución cultural. Dirigió el programa de TV en Lima “Vano Oficio” y actualmente es administrador del blog literario Moleskine Literario.

Macho

Alguna vez, Mario Vargas Llosa inició un discurso pidiendo excusas por el exabrupto. Dijo entonces que la novela era el género mayor. También yo quisiera iniciar este ensayo con un exabrupto. Deseo afirmar categóricamente que la literatura del llamado *Boom* Narrativo Latinoamericano es machista. Falocéntrico si gustan, para abusar una palabra fea y pedante. Pero sobre todo, una literatura de “machos”.

Me refiero, desde luego, a la actitud de los escritores ante la prensa y el público en general. El terno, la corbata de seda, el compromiso político, el cabello apenas despeinado, la esposa perfecta proyectándose como la mujer latinoamericana que se rige bajo la regla: “detrás de cada gran hombre hay una gran mujer”.

Ni siquiera voy a insistir demasiado aquí en la infortunada frase de Julio Cortázar sobre los lectores *machos* (activos, transgresores, lúdicos) y las lectoras *hembras* (pasivas, conservadoras, lineales). No hace falta. Como anécdota, en todo caso, es insuperable aquella de la que nos hemos enterado hace poco por Pilar Donoso (en ese libro curioso llamado *Correr un tupido velo*), en el libro que le dedica a su padre, según la cual fue invitada a un programa sobre hijos de famosos y José Donoso le pidió, me imagino que con mucha vergüenza, que por favor, cuando le interrogasen por los hobbies de sus padres, no comentase en el programa su gusto por la decoración.

No he leído las cartas de Donoso, no sé si su aparente homosexualidad fue una etapa, una latencia o una represión, y Pilar Donoso nunca lo dice explícitamente, pero es seguro que José Donoso estaba muy preocupado (demasiado para mi gusto) en encajar bien en la foto del *Boom* Narrativo Latinoamericano, y para eso desde luego tenía que aparentar ser bastante macho.

Una fotografía donde no encaja, por ejemplo, Manuel Puig y su militancia homosexual y sus amantes impresentables o sus novelas “ligeras” con tanta referencia a actrices de Hollywood y *gays* convertidos por amor al comunismo (y comunistas machos que aceptan hacer el amor con homosexuales como un acto solidario). No, Puig queda muy mal en esa foto.

Hablando de fotos, podríamos hablar, sí, de una muy interesante. Podríamos referirnos, por ejemplo, al célebre 12 de febrero de 1976, cuando en la cola de un cine en Ciudad de México Mario Vargas Llosa

le encajó un golpe a Gabriel García Márquez, que quedó inmortalizado dos días después por el fotógrafo Rodrigo Moya. Las versiones sobre aquel puñetazo suelen desviarse hacia las diferencias políticas, pero algunos biógrafos (el amigo peruano de Vargas Llosa, el periodista Francisco Igartúa, por ejemplo, o el biógrafo no oficial pero tolerado de García Márquez, Gerarld Clark) han sido muy explícitos en afirmar que el problema concreto fueron los celos de Mario Vargas Llosa por algunos comentarios que García Márquez le hizo a Patricia Vargas Llosa. “Esto es por lo que le dijiste a Patricia” o “Esto es por lo que le hiciste a Patricia”, al parecer fueron las palabras que se dijeron antes del puñetazo.

Más allá del chisme, que se mantendrá así dado el pacto de ambos escritores en no decir nunca nada al respecto y “dejárselo a los biógrafos”, lo cierto es que la respuesta de Mario Vargas Llosa fue la de un *macho*.

Sin embargo, más interesante que estas anécdotas es reconocer que la literatura del *boom* describe el machismo no necesariamente como una expresión de su identidad como autores, sino de la sociedad que buscan representar. Y esa representación, en el caso de Vargas Llosa, se convierte en una obsesión por el detalle, un auténtico realismo topográfico, con sendas investigaciones que preceden a la escritura de la novela. Desde luego, la sociedad que retratan en sus novelas es machista, ya sea rural con personajes como Pedro Páramo o los Buendía, o urbana como los misóginos protagonistas de Onetti y Santa María, donde las mujeres están locas o son prostitutas y los hombres pueden ser unos fracasados pero al fin sobrevivientes.

Mario Vargas Llosa representa, en el ala realista, el mejor testimonio del machismo que impera en la sociedad latinoamericana. En sus novelas, el conflicto del poder es en realidad una lucha entre dos machos por asumir el liderazgo de la manada. No por nada un libro suyo se titula *Los cachorros* y en otro título se enfatiza la palabra “perros” para nombrar a jóvenes a punto de ingresar a patadas, o mejor a *dentelladas*, en la sociedad.

El tema de la lucha por el poder, que enfrenta a adolescentes contra sus superiores (padres, profesores, gobernantes), está presente desde el primer cuento que publicó Vargas Llosa, titulado “Los jefes”, y sigue estándolo en sus últimas novelas, como *El sueño del celta*. Desde luego, el tema no se ha mantenido inmóvil sino que ha ido desarrollándose, complejizándose, envolviendo otros temas con él, conviviendo con

otras obsesiones suyas como la de la libertad, la civilización y la ficción. Vargas Llosa ha escrito novelas realistas, novelas históricas, novelas eróticas, novelas policiales y hasta novelas políticas. Y en todas ellas se pueden rastrear, como marca indeleble, sus temas (o “demonios” como los califica él) surgidos en la adolescencia, donde los “jefes” y su poder inexplicable, arbitrario y autoritario, lo obligaban a rebelarse.

Limitándonos solo al tema del poder, sin embargo, debemos destacar dos elementos claves que pueden servirnos de guía para entrar en el mundo machista retratado por Vargas Llosa:

a) La biografía personal del autor, y su relación con el padre, como un revulsivo o un gran movilizador del tema;

b) La importancia del pene y la erección como símbolo del poder.

Pero antes de entrar de lleno a estos dos aspectos en la obra de Vargas Llosa, y en especial en la novela *La fiesta del Chivo* donde el desarrollo de estos ítemes alcanza una excelencia muy superior al de las otras novelas, debo hacer un breve paréntesis que me ayudará a enfocar el tema.

Un paréntesis moraviano

En 1988 Alberto Moravia publicó una de sus novelas más célebres, aunque no tan bien recibida por la crítica, llamada *El hombre que mira*. La novela enfrenta a un mediocre profesor de literatura con su padre, un eminente profesor de ciencia, que está postrado en una cama. Ambos conviven en la misma casa junto con la esposa del profesor de literatura, quien al parecer mantiene relaciones adúlteras con el padre de su esposo.

El protagonista es un típico personaje moraviano, un escéptico, demasiado racional y, por tanto, impedido de asumir una actitud o una decisión. Prefiere vivir en el mundo de las hipótesis, de las elucubraciones, como si fuera un constante paciente en el diván de su terapeuta. En el caso concreto de esta novela, esa pasividad lo conduce a una condición sexual limitante: es un *voyeur*.

Concretamente, es un voyeurista en sus relaciones sexuales tanto como lo es en su vida. Un simple espectador. Mientras tanto, aun postrado en la cama, su padre se presenta como un macho alfa, un cabeza de manada, no solo enrostrando su éxito profesional a su hijo sino, además, su éxito con las mujeres. La posible relación de su nuera con

él casi se justifica por ese motivo: él es el *macho* de la casa, y por tanto debe tener privilegio sobre la *hembra* de su hijo. Y su hijo, mientras no pueda asumir su rol de macho y luchar contra su padre, solo puede quedarse relegado al mundo del observador o en el “hombre que mira”, como lo califica el título de la novela.

Lo más impactante en esta lucha de poderes entre padre e hijo, y lo que hace pertinente este paréntesis moraviano, es que en la novela se explicita que el padre tiene un pene enorme y aun hábil, un verdadero cetro de poder, que deja a su hijo (presumiblemente no tan bien dotado) fuera de batalla. La relación de poder no es una lucha equilibrada sino que está perdida de antemano: es más poderoso el que tiene el pene más grande y activo.

El rol pasivo, *voyeur*, de su hijo se explica así en término falocéntricos. Alrededor del tamaño del falo gira tanto el éxito con las mujeres, y el éxito social del padre, como el fracaso sentimental y social del hijo.

Desde luego, el tema no es biológico sino psicológico. Tengo entendido que los requisitos para ser el macho de la manada, en el mundo animal, no pasa por las dimensiones del pene sino por otros signos exteriores como la abundancia de pelo, la fuerza física y la estatura. Somos nosotros, quienes habitamos en sociedades machistas y falocéntricas, los que hemos convertido el tamaño del pene en un tema de extrema importancia, reverencial, al mismo tiempo que en un motivo de competencia, además de un espectro que aparece en la mayor parte de fantasías y fobias sexuales masculinas.

La novela de Moravia lo expone con toda claridad. Las novelas de Vargas Llosa, aunque no son tan expositivas, también permiten notar esa situación.

El padre de Mario Vargas Llosa

Para poder entender con mayor agudeza el tema de la lucha de poder en la obra de Mario Vargas Llosa debemos fijarnos, sin lugar a dudas, en su biografía. Y no solo porque su biografía puede echar luces sobre el origen del tema, sino porque el propio Vargas Llosa ha defendido muchas veces el acto de escritura como una revancha contra las fracturas del mundo. En el libro que le dedicó a Gabriel García Márquez, calificó al escritor como “deicida” o suplantador de Dios. La realidad

que le es desagradable es transformada en una realidad nueva, que tiene a su favor el orden y la coherencia, y no el azar y la oscuridad en que nos quedamos en un mundo sin Dios.

Pero para que el “deicida” nazca, para que el autor de ficciones decida transgredir la realidad-real y elaborar una propia realidad, una ficción cuestionadora y totalizante, hace falta que primero descubra (aunque sea de manera inconsciente) que existe una fractura con la realidad, algo que no funciona bien. A esas rupturas con la realidad las ha calificado en innumerables artículos como “demonios” e incluso los ha dividido en personales, culturales e históricos.

Rosa Boldori, en el libro de ensayos de 1974, *Mario Vargas Llosa: un escritor y sus demonios*, resumió así qué son los demonios según el autor: “sueños, mitos, cuya presencia o cuya ausencia, cuya vida o cuya muerte lo enemistaron con la realidad”. Luego agregará que al escribir una ficción los autores tratan de “recuperar y exorcizar” esos demonios.

Los demonios, pues, serán la fuente de inspiración inicial y el tema que se desarrolla, de manera consciente o inconsciente, en las ficciones. Y perdura hasta que el demonio haya sido completamente exorcizado (y aun así, añadido, a veces incluso persiste el demonio, mutando de piel quizá, pero insistente en seguir generando incomodidades que impulsan a la ficción).

Desde luego, la teoría de los demonios de Vargas Llosa no debe llevarnos a considerar que los escritores son, necesariamente, autobiográficos. La ecuación no es tan simple. Al contrario, los autores comprenden que la única manera de vencer a esos demonios es llevarlos a un terreno donde ellos no pueden triunfar, el terreno del orden y de la contingencia, es decir el territorio de la ficción.

Dice en el prólogo a *La verdad de las mentiras*, publicado en 2002:

La fantasía de que estamos dotados es un don demoniaco.

Está continuamente abriendo un abismo entre lo que somos y lo que quisiéramos ser, entre lo que tenemos y lo que deseamos.

Pero la imaginación ha concebido un astuto y sutil paliativo para ese divorcio inevitable entre nuestra realidad limitada y nuestros apetitos desmedidos: la ficción. Gracias a ella somos más y somos otros sin dejar de ser los mismos. [...] La ficción enriquece su existencia, la completa y, transitoriamente, la compensa de esa trágica condición que es la nuestra: la de desear y soñar siempre más de lo que podemos alcanzar.

Y más adelante, en el mismo libro, afirmará con contundencia:

[...] jugar a las mentiras, como juegan el autor de una ficción y su lector, a las mentiras que ellos mismo fabrican bajo el imperio de sus demonios personales, es una manera de afirmar la soberanía individual y de defenderla cuando está amenazada; de preservar un espacio propio de libertad, una ciudadela fuera del control del poder y de las interferencias de los otros, en el interior de la cual somos de verdad los soberanos de nuestro destino.

Ambas citas son muy notables en su manera de darle sentido a la ficción, un sentido que tiene que ver directamente no solo con el exorcismo del demonio sino con el posterior beneficio de que, al exorcizarlo, uno no solo se libra de él sino que reafirma su soberanía, su libertad y su individualidad. Es decir, derrota al poder superior que pretende suprimir ese espacio propio.

Siendo así, la pregunta obvia es: ¿Cuál es ese demonio personal al que Mario Vargas Llosa debe exorcizar para vivir en libertad, afirmar su soberanía y vencer al poder superior que pretende imponerse sobre él de manera arbitraria?

Es entonces que la sombra de su padre aparece como una proyección muy intensa y fuerte sobre sus primeras novelas. Y, mutando en un fantasma menos aterrador, aparece también en el resto de sus obras donde la defensa de la libertad y la individualidad se convierte en un tema obsesivo.

¿Y cuál es la historia del padre? Todas las biografías, incluso las más breves y ligeras, ponen hincapié en la relación de Mario Vargas Llosa y su padre. El asunto se puede resumir más o menos así: la madre del autor se había separado de su esposo cuando nació el hijo en Arequipa, al sur del país. Durante años, para ocultarle la separación, al pequeño Mario le hicieron creer que su padre había muerto (él se lo imaginaba como un militar debido a una foto en que aparece vestido de aviador) y se acostumbró a una vida donde él era el único varón, el elegido, rodeado de su madre, su abuela y sus tías, el séquito de un abuelo que vivió con un cargo de administrador de una hacienda en Cochabamba, Bolivia, y luego, con un cargo en la prefectura de Piura, una ciudad pequeña y calurosa al norte del país.

Cuando Mario Vargas Llosa contaba con diez años de edad (probablemente a inicios de 1947) el padre ausente apareció, de manera súbita, en su vida. Había decidido volver con su mujer y la madre de su hijo, y se llevó a ambos a Lima de manera contundente, inconsulta, alejando al niño de lo que había sido su harem familiar y, además, obligándolo a aceptar que su padre que creía muerto, estaba vivo. Apenas podemos imaginar el shock que pueden ocasionar estos dos hechos simultáneos en la cabeza de un niño, más aun en uno tan sensible como Mario Vargas Llosa. Pero aun había más. El padre, de nombre Ernesto, resultó ser una persona de carácter violento, un celoso compulsivo contra su propio hijo y un constante enemigo de la familia Llosa, a la que pertenecía su madre, y por obvias razones la única familia de la que se sentía parte el niño Vargas Llosa. A esos defectos, hay que sumarle el hecho de que la incipiente vocación literaria del autor era inaceptable para el padre, por considerarla no solo una pérdida de tiempo sino incluso una “mariconada”, cuando no una excusa para la bohemia. Los constantes enfrentamientos entre padre e hijo terminaron con la reclusión de Mario Vargas Llosa en el colegio militar Leoncio Prado a los 14 años. Un colegio que no solía convocar a alumnos de clase media, como lo era el autor, salvo a manera de “castigo” de parte de sus familias. Vargas Llosa estudió ahí los años de Tercero y Cuarto de secundaria, pasando los fines de semana en casa de sus primos en la calle Diego Ferré en Miraflores, tratando de cruzarse lo menos posible con su padre, quien vivía en La Perla con su madre.

Al final de su etapa escolar, nuevamente la figura del padre resulta trascendente para marcar su destino literario. En las vacaciones de Cuarto a Quinto de secundaria, Mario Vargas Llosa consiguió un empleo en un diario limeño y trabajó ahí, dejándose seducir no solo por la escritura de crónicas policiales sino también por el ambiente desinhibido de la redacción, que solía concluir sus madrugadas de cierre en bares de poca monta o prostíbulos. El padre no quiso permitir que el hijo terminase en ese círculo vicioso, y decidió no permitirle trabajar más en el periódico. Pero el adolescente se opone a esa decisión y consigue viajar a Piura para concluir su secundaria al lado de su abuelo, lejos de la dictadura del padre, y dispuesto a obtener la libertad de seguir vinculado al periodismo, aunque no a la bohemia necesariamente.

La lucha de poder entre padre e hijo tendría aún una última batalla, la batalla final, cuando a los 18 años Mario Vargas Llosa conoce a

la tía Julia Urquidi, una pariente boliviana de la hermana de su madre, divorciada y mayor de 30 años. Lo que al principio parece una suerte de compañía mutua para ir al cine, se va convirtiendo poco a poco en un galanteo y finalmente en un amorío a espaldas de la familia. Cuando la familia se entera luego de este romance, en vez de distanciarse prudentemente la decisión de Mario Vargas Llosa fue la de casarse con la tía Julia, pese a la diferencia de edad (y sin considerar que en aquellos años a los 18 años uno aún no era mayor de edad). El enlace oficial resulta accidentado, en especial porque deben encontrar a un alcalde que haga la vista gorda ante la falta del poder legal que permitía a un joven menor de edad contraer matrimonio, y termina realizándose en un pintoresco pueblo de Ica. Al enterarse de esa desobediencia mayúscula, el padre amenaza al hijo e incluso lo busca con una pistola en la mano, para obligarlo a deshacer ese matrimonio. La única solución es enviar a la tía Julia donde unos parientes en Chile, mientras el joven Vargas Llosa realiza una serie de oficios (llega a contar siete simultáneos) que le permitan cierta independencia económica, rentar una casa pequeña y poder traer a su mujer con él. Y eso sucede. Luego viajarán juntos a París gracias a una magra beca de estudios, y con toda la ambición de convertirse en escritor, pero eso es otra historia. La historia que aquí contamos termina con el padre al fin derrotado, obligado a reconocer que su hijo ha conseguido la soberanía y la libertad sobre su dictadura convirtiéndose en un esposo, es decir, nivelándose con su padre.

Todos estos hechos han sido descritos, de manera extraordinaria, por el mismo autor en su libro de memorias *El pez en el agua*, de 1993. Para quienes conocen la obra de Vargas Llosa, las resonancias autobiográficas y la sombra del padre asoman de manera constante en los primeros libros. En su primera novela, *La ciudad y los perros*, la historia de su padre y el secuestro, además de la violencia y la no aceptación del hijo tímido y sensible, es trasladada al personaje más desdichado del libro, apodado el Esclavo (aunque es el protagonista Alberto quien se dedicará a la literatura en el colegio). Los recuerdos de sus años de bohemia en Piura suceden en el prostíbulo regentado por la Chunga en *La casa verde*, su segunda novela, y también en *Conversación en La Catedral*. Y en la novela *La tía Julia y el escribidor*, casi con lujo de detalles, se cuenta la historia de lo que he dado en llamar “la batalla final” que terminó con la abdicación del padre.

Sin embargo, más importante que estos raptos autobiográficos presentes en sus novelas, es la manera cómo Vargas Llosa utiliza el

demonio personal de la mala relación con el padre, y su imperiosa necesidad de ejercer su soberanía y autoridad contra el poder autoritario, en todas sus obras. Después de todo, no son los detalles reales y autobiográficos los que harán al autor exorcizar los demonios, sino el poder transformador de la ficción. Basta con ver cómo ejerce la violencia física, a imitación de la violencia militar, el Jaguar en *La ciudad y los perros* para ver hasta qué plano se puede llevar esta pelea por el poder. El adolescente imita la violencia que ejercen contra él, la aprende y la utiliza para incorporarse en la sociedad. La lucha de poder solo es una prueba para discernir quiénes pueden integrar el mundo adulto (el Jaguar, Alberto) y quiénes no superan esas pruebas (el Esclavo). En la estupenda novela *Conversación en La Catedral* la figura del padre parece transfigurarse en la del dictador Odría, contra quien el universitario Zavalita se rebela políticamente, pero también (y de manera más perturbadora) en el mismo padre de Zavalita, un peón del régimen, igual de autoritario con el hijo como lo es el dictador con el ciudadano, pero quien guarda un misterio que le es develado en esa conversación en un bar: su apodo Bolas de Oro, debido a que las tiene de adorno. El padre es homosexual. Ejerce el poder, pero no lo merece. Solo puede ejercerlo escondiendo su verdadera inclinación sexual, y por tanto su poder resulta una mascarada, una caricatura del poder real falocéntrico. Ese descubrimiento transforma la historia personal del protagonista por completo y reinvierte los papeles. Cuando quien ejerce el poder es un Bolas de Oro, entonces algo anda mal, todo es una mentira, un caos. La sociedad machista ha logrado imponer su autoridad a cambio de sabotear, limitar y hacer obscena y escondida la sexualidad de un hombre. Zavalita ya no tiene por qué rebelarse contra su padre. Al perder este su virilidad, al menos simbólicamente a través del apodo, pierde también su poder.

La castración como traición

La novela más interesante de Mario Vargas Llosa para comentar estos aspectos que relacionan el poder con el falocentrismo social, aparece en el año 1967 y se titula *Los cachorros*. En realidad, esa novela breve o cuento largo es producto de un ejercicio de estilo, en el cual a Vargas Llosa se le pide escribir un texto que pueda acompañar una serie de fotografías de perros en estado de violencia. Como en textos ante-

riores (notablemente en sus cuentos “Los Jefes” o “El desafío” o “Día domingo”, o en la novela *La ciudad y los perros*) Mario Vargas Llosa recurre a la adolescencia y los años escolares, años de formación del carácter y del descubrimiento de la arbitrariedad del poder adulto, social o familiar, así como de la necesidad de defender la libertad individual, para retratar a la sociedad machista y falocéntrica.

Sin embargo, en ninguna novela el tema ha sido trabajado de una manera tan explícita, casi de tesis, sin quitarle con eso méritos a una novela que, sin duda, quedará como una de las novelas cortas más notables del castellano (junto a *Aura*, de Carlos Fuentes, *El perseguidor* de Julio Cortázar, *El coronel no tiene quien le escriba* de García Márquez, *El lugar sin límites* de José Donoso o *Los adioses* de Juan Carlos Onetti).

El título de la novela alude no solo a las fotografías que ilustran el relato (que en futuras ediciones de la obra no aparecen publicadas) sino también a la condición de *cachorros*, crías de un animal feroz, que tienen los alumnos de un colegio de clase media alta limeña. Si en *La ciudad y los perros* la palabra “perro” con que se designa a los alumnos de Tercero, es sobre todo peyorativa, en este caso la calidad canina alude a la ferocidad con que los adultos se mueven en el mundo del poder social y económico, un mundo cruel, competitivo y duro donde los niños son “cachorros” educados desde pequeños para asumir su rol cuando les toque hacerlo. Estos cachorros están condenados, por estirpe, a seguir la línea de poder y tarde o temprano desplazar a sus padres, con el fin de continuar el linaje.

Entre todos los niños mencionados en la novela, el cachorro con mayor probabilidad de convertirse en un macho alfa es el recién ingresado Cuéllar. A todos los demás alumnos les llama la atención cómo la timidez con que ingresa al colegio va transformándose, poco a poco, en liderazgo. Para conseguir ser parte del equipo de fútbol, por ejemplo, Cuéllar se dedica íntegramente a practicar ese deporte en vacaciones, hasta convertirse en un crack. Lo mismo sucede en sus estudios. No cabe duda de que el cachorro Cuéllar está destinado a ser un poderoso dentro de la sociedad, y hará todo lo que necesita para probar todos los días que da la talla.

Sin embargo, un día infausto, luego de un partido de fútbol, un perro enorme (un auténtico perro, además, inconsciente de su poder y de su agresividad) que los curas del colegio tienen de mascota, se escapa e ingresa al gimnasio y ataca a Cuéllar, que está en las duchas. No se

dice explícitamente, pero es obvio para todos los que visitan al amigo en el hospital que la sangre en el baño no proviene de la cara ni de las piernas o los brazos. ¿Dónde mordió el perro tan rabiosamente?

Poco a poco la verdad sale a flote: Cuéllar ha sido castrado por el perro. Ahora ya no es solo Cuéllar sino que arrastra un apodo cruel *Pichulita* Cuéllar.

Y aunque los resultados de esa castración no pueden verse en el corto plazo (al contrario, Cuéllar se beneficia con su accidente pues los padres se vuelven más permisivos, recibe mejores regalos y más dinero de propinas) a mediano y largo plazo se van notando más.

Pichulita Cuéllar va creciendo, junto a sus amigos, en medio de una aureola de misterio y de poder, regalado por esa suerte de inmunidad que le da el haber estado tan cerca de la muerte. Cuéllar es un cínico, es un descreído, es un temerario. Ya sea en los juegos suicidas con su auto o el desafío a las olas con su tabla de surf, en plena Semana Santa (cuando el mar está embravecido), Cuéllar parece un valiente, un hombre que no le teme a la muerte, dejando a sus amigos en la incómoda posición de observadores tímidos e incapaces de tener tan pocas expectativas en el futuro como las tiene su amigo. Obviamente, los cachorros esperan convertirse en perros machos y por eso se cuidan; *Pichulita* Cuéllar vive el presente porque el futuro como cachorro castrado es incierto.

Pasan los años, los niños se vuelve adolescentes, el colegio se termina y las primeras actividades sociales (como el baile de promoción) los va preparando para la vida social que les espera. Todos pasan la prueba, menos Cuéllar, quien se emborracha y choca su auto antes del baile. Cuando luego de eso llega la hora de conseguir novia, Cuéllar empieza a sentir los primeros latigazos de su condición minusválida. Al principio, puede esconder en su cinismo y su afán de libertad, de no estar atado a ningún compromiso, el temor de no poder cumplir frente a una mujer. Pero a medida de que sus amigos crecen, y sus amoríos se convierten en compromisos más serios, el solitario *Pichulita* Cuéllar es un lastre para los amigos y las enamoradas.

El punto de inflexión ocurre con la aparición de una chica preciosa en el barrio, una digna mujer para un cachorro dispuesto a convertirse en macho alfa, una chica destinada para un joven como Cuéllar. Su nombre es Teresita y de inmediato se fija en él tanto como él en ella. Empiezan los primeros rodeos, los galanteos, los chismes, y pronto

es un hecho que la pareja debe consolidarse. No hay vuelta atrás. Las amigas se han encargado de aceptarla en el grupo, los amigos (aunque inquietos) también animan a Cuéllar. Pero es entonces que él duda. La presencia de Teresita ha ejercido cierta alquimia en él, que empieza a trabajar con su papá, piensa en estudiar, se preocupa más por el futuro, al tiempo que insiste con su padre en un supuesto tratamiento que podrá restituirle lo castrado. Pero cuando el tratamiento resulta una falsa alarma, esa pequeña esperanza se estrella contra el piso. Teresita aun está interesada en él, pero Cuéllar ha dejado de correr en esa pista. Sabe que no puede ser un esposo para ella, aunque tenga todo para hacerla feliz. Sin un pene, sin la capacidad ya no solo de la procreación sino de la penetración, no hay acceso al poder. Y por tanto, tampoco a Teresita, que pronto se aburre de la apatía (la rendición) de Cuéllar y se busca un novio más decidido. Un hombre de verdad.

Cuéllar sufre la desilusión, los amigos entienden lo que pasa y se lamentan con él, pero para las mujeres no hay dudas. Cuéllar no tiene agallas, no tiene *lo que debe tener un hombre* (no saben del accidente de infancia, no tienen idea de lo que dicen, pero viviendo en la sociedad machista pueden entender perfectamente que Cuéllar es un castrado no solo fisiológica sino psicológicamente). Al final, concluye una, “es un maricón”.

La pérdida de Teresita enfrenta a Cuéllar con una realidad irrecusable. Solo es el primer paso, la primera aceptación, de que no es un cachorro ni podrá serlo mientras esté castrado. Es un adorno dentro de una sociedad donde el poder se rige por demostraciones de hombría, ya no de carreras de autos o arrojados en tablas de surf, sino de compromisos de macho. *Pichulita* Cuéllar debe regresar a la adolescencia, al punto exacto donde aun su castración no era un impedimento para ser un cachorro, y empieza a llenar su auto de chicos menores que él, para escándalo de sus amigos. Abandona el trabajo, deja sus ideas de ir a una universidad, no ve más a sus amigos (que se van casando, que van consiguiendo mejores empleos, a quienes les va creciendo la barriguita) y se dedica a una vida en eterno presente, al margen del poder social, de las mujeres, de los machos. Una vida que termina cuando estrella su auto en las peligrosas curvas de Pasamayo. Ni siquiera es necesario determinar si es un suicidio o un accidente. *Pichulita* Cuéllar ya había dejado de existir para la sociedad. Si en la novela de Moravia la diferencia en el tamaño de pene entre su padre y él, convierte al profesor de literatura en un vo-

yeur, no un actor, imaginen lo que la falta de pene puede hacer por un hombre como Cuéllar. Simplemente, no puede jugar bajo las reglas de la sociedad machista. Le falta el equipo necesario. Cero opciones.

Un detalle resulta especialmente alegórico, un subrayado en esta historia de castración real y simbólica: el perro que muerde a Cuéllar y lo condena a dejar de ser un cachorro se llama “Judas”.

A Cuéllar lo han traicionado.

El enfrentamiento con el padre

En *Los cachorros*, Cuéllar no debe enfrentarse con el padre. No están en igualdad de condiciones. El padre de Cuéllar lo protege, lo cuida, lo lamenta. Cuéllar no tiene futuro en la sociedad machista y falocéntrica, por lo tanto no se preocupa por establecer una lucha de poder. Vargas Llosa, el hijo, en cambio, sí ejerce esa lucha y solo consigue ganar la guerra cuando se casa con la tía Julia, es decir cuando le demuestra a su padre que está equipado con todo lo que tiene un hombre, es decir, no solo es capaz de sostener económicamente a una esposa sino que además de satisfacer sexualmente a una mujer guapa, divorciada y muchos años mayor que él. Sin embargo, para alguien que piensa como Vargas Llosa en el poder liberador de la ficción, ese triunfo real no tiene sentido si no hay un correlato en la ficción. *Los cachorros* no es esa novela. Tampoco lo es *Conversación en La Catedral*, aunque se acerca con la paradoja en la que vive envuelto Bolas de Oro, el padre del protagonista. No lo es, desde luego, *La tía Julia y el escribidor*, donde la narración de los capítulos autobiográficos (en contraparte con las descripciones de los radioteatros de Pedro Camacho) convierten al padre en un ser caricaturesco, sin mayor peligro. Aunque en todas estas novelas y otras más (como *La guerra del fin del mundo*, *El Paraíso en la otra esquina* o la última, *El sueño del celta*) el enfrentamiento contra el poder es perceptible, interesante, y nos conduce necesariamente al tema del enfrentamiento contra el padre, creo que la novela en la que Mario Vargas Llosa logra al fin, de forma contundente y lúcida, derrotar en la ficción a su padre es en una de sus mejores obras, publicada en el año 2000, es decir la extraordinaria novela *La fiesta del Chivo*.

Pero antes de entrar a esta novela, dos aclaraciones.

Primero, en las novelas de Vargas Llosa, el amor idílico nunca es un motivo literario especialmente atractivo o interesante (ni siquiera en su “novela de amor” *Las travesuras de la niña mala*). La presencia de las chicas “decentes” y su contraparte, las prostitutas, tiene como saldo un triunfo de las segundas, que son personajes más atractivos siempre, desde la Pies Dorados. El amor por la tía Julia parece una novela de folletín, con poca emotividad, y en las novelas eróticas de don Rigoberto el indudable amor que siente por su mujer es sobre todo un pretexto para una serie de fantasías eróticas narradas. Pero si el amor no es un tema de alta importancia o desarrollo en la narrativa de Vargas Llosa, sí lo es el sexo. La sexualidad ha estado presente de manera intensa en todas las novelas de Vargas Llosa, desde *La ciudad y los perros*. Sin lugar a dudas, el sexo e incluso las perversiones sexuales es un tema que lo inquieta, que lo motiva, que le intriga. A veces aparece de una manera cruda, detonante, como en *La casa verde* o en *La guerra del fin del mundo*. Otras veces, es un delirio burlesco, como en *Pantaleón y las visitadoras* o *Elogio de la madrastra*. En ciertos casos, hay una reflexión sobre la libertad sexual (ya sea para tener sexo libre o abstenerse del sexo) como esos extremos opuestos y complementarios que son Paul Gauguin y su abuela Flora Tristan en *El Paraíso en la otra esquina*. En sus novelas hay zoofilia (en *La ciudad y los perros*), homosexualidad (en *Historia de Mayta* o *El sueño del celta*) y fantasías pornográficas (en *Los cuadernos de don Rigoberto* o *Elogio de la madrastra*). Hay mujeres exuberantes, hay mujeres cínicas, hay mujeres pervertidas o sometidas, hay mujeres que parecen ser hormonas sexuales capaces de despertar a los hombres de su letargo. Como sea, el sexo siempre aparece de manera contundente y compleja. La razón por la que el tema sexual ocupa un lugar tan importante en la literatura de Vargas Llosa resulta obvia cuando leemos algunas de sus opiniones sobre el sexo en otros libros. Por ejemplo, en su ensayo “El llamado del abismo”, dedicado a *La muerte en Venecia*, de Thomas Mann, dice:

La razón, el orden, la virtud aseguran el progreso del conglomerado humano pero rara vez bastan para hacer la felicidad de los individuos, en quienes los instintos reprimidos en nombre del bien social están simplemente al acecho, esperando la oportunidad de manifestarse para exigir aquella intensidad y aquellos excesos que, en última instancia, conducen a la destrucción y a la muerte. El sexo es el territorio privile-

giado en el que comparecen, desde las catacumbas de la personalidad, esos demonios ávidos de transgresión y de ruptura a los que, en ciertas circunstancias, es imposible rechazar pues ellos también forman parte de la realidad humana. Más todavía: aunque su presencia siempre entraña un riesgo para el individuo y una amenaza de disolución y violencia para la sociedad, su total exilio empobrece la vida, privándola de aquella exaltación y embriaguez —la fiesta y la aventura— que son también una necesidad del ser.

No es de extrañar, entonces, que este “territorio privilegiado” suela aparecer en las ficciones de Mario Vargas Llosa, no solo para completar el cuadro realista que pretende conseguir en cada una de ellas, sino, sobre todo, como una amenaza contra el orden, la razón y la virtud que no logran la felicidad humana sino que se imponen como un poder restrictivo y represivo. Un poder arbitrario contra el que, como ya hemos visto, algunos de los personajes de Vargas Llosa luchan ciegamente (el caso de Alberto en *La ciudad y los perros*) o conscientemente (el caso de Roger Casement en *El sueño del celta*). Aunque el sexo, en muchas de sus obras, sea una embriaguez que o bien destruye a los individuos y la sociedad misma (como en *La casa verde*), o bien los obliga a reprimirse para poder actuar con efecto en la sociedad machista (el caso de Bolas de Oro en *Conversación en La Catedral*) o quizá, con suerte, los exalta y les da a sus vidas una dimensión que no habían adquirido hasta ese momento (como en *La guerra del fin del mundo* con la pareja formada por Jurema y el periodista miope).

En segundo lugar, hay que decir algo sobre el tema del Dictador. Por Carlos Fuentes se ha conocido hace poco, aunque esa información circulaba de manera indirecta en varios textos, que el *Boom* Narrativo Latinoamericano solo tuvo un proyecto conjunto y fue hacer novelas sobre dictadores. Al parecer, el que se tomó más en serio la propuesta al inicio fue Gabriel García Márquez quien apuró con *El otoño del patriarca*. Desde luego, el tema atraía a Vargas Llosa sobremanera y ya lo había trabajado, de alguna forma, en *Conversación en La Catedral*. Pero la novela sobre dictadores que proyectaba Mario Vargas Llosa implicaba más horas de investigación y estudios, un proceso largo, abarcador y exigente que el autor se impone para ciertas novelas donde la documentación es la base. El dictador sobre el que Vargas Llosa quería escribir desde hacía décadas era Rafael Leonidas Trujillo, dictador de

República Dominicana durante poco más de treinta años (desde 1930 hasta su asesinato en 1961).

La extensa documentación que había sobre Trujillo, que no solo incluía libros biográficos o históricos sino también recortes de diarios de época, fue minuciosamente revisada y fichada por Vargas Llosa durante años, en sucesivos viajes a República Dominicana, encontrándose con un material que lo excedía no solo en cantidad sino también en probabilidades. Si la idea de Ramón del Valle Inclán al escribir *Tirano Banderas* era crear la figura del dictador esperpéntico latinoamericano, ante una figura como Trujillo se quedó muy corto. No podía imaginarse de lo que era capaz, del absurdo impresionante al que podía llegar, un dictador como el personaje que había encontrado Vargas Llosa. El propio autor ha declarado que en su novela incluso debió “rebajar” el absurdo, el esperpento, del personaje real para no caricaturizarlo. Si hubiese contado los hechos tal y como se dieron en la realidad, hubiera sido un personaje inverosímil.

Ahora bien ¿por qué puede interesarle a Vargas Llosa escribir una novela sobre dictadores? Pues está claro que para alguien que tiene como eje de su narrativa la lucha contra el poder, la rebeldía contra un orden impuesto y la defensa de la soberanía e individualidad, una novela de dictadores era un territorio perfecto para llevar esa batalla. Y más aun un dictador como Trujillo, quien insistía en hacerles creer a sus habitantes que él era más que un gobernante, era un padre y al mismo tiempo un ser milagroso, con recursos casi mágicos y una leyenda que precedía cualquiera de sus acciones. El poder absoluto, el poder protector y el poder arbitrario son cualidades no solo de un dictador sino, también, de un padre violento e impositivo que aparece de la nada, rapta a su hijo y le impone un orden bajo la apariencia de protección. A través de esta novela durante tantos años acariciada, y escrita de manera apasionada, Mario Vargas Llosa iba a poder exorcizar al fin a su más antiguo demonio.

La fiesta del Chivo comienza con un regreso. El regreso de Urania, la chica que huyó de República Dominicana a los Estados Unidos para no ver más a su padre, y que ahora regresa porque el padre está postrado en una cama, incapaz de reconocerla y hablarle. Una hija frente a su padre postrado. Un tópico desde que Eneas encuentra a su padre Anquises en el infierno. El retorno no es fácil. Urania guarda un enorme rencor contra su padre, un intelectual sometido y vendido ante el poder

de Trujillo, el *cerebrito* detrás de la dictadura. Ella regresa buscando explicaciones que no van a llegar, intentando perdonar o comprender a un padre al que no podrá perdonar y comprender jamás, pero al menos sí asistir a su muerte real para enterrarlo de una vez.

La relación especular entre Trujillo y el padre de Urania aparece, de manera brillante, desde el primer párrafo, cuando Urania llega a su país y se pregunta la razón por la que su padre le puso un nombre tan feo, una ocurrencia sin explicaciones. Y lo peor de todo es que su nombre, lo más privado que tenemos, nuestra identificación o identidad, es algo que ella rechaza profundamente como una imposición caprichosa:

No le habían hecho un favor sus padres; su nombre daba la idea de un planeta, de un mineral, de todo, salvo de la mujer espigada y de rasgos finos, tez bruniada y grandes ojos oscuros, algo tristes, que le devolvía el espejo.

En medio de esa divagación, dice:

Nunca lo sabrás. ¡Urania! Tan absurdo como afrontar a la antigua Santo Domingo de Guzmán llamándola Ciudad Trujillo. ¿Será también su padre el de la idea?

Tenemos entonces el enfrentamiento planteado desde las primeras líneas. Urania rechaza su nombre (y se alegra que desde que se fue a Estados Unidos no la llamen más así, sino Uri o miss Cabral) porque siente que es una impostura, una ocurrencia impuesta por el poder de su padre, del mismo modo como quizá por consejo e idea de su padre (como ya dijimos, el intelectual detrás del dictador), a la histórica ciudad de Santo Domingo se le impone el nombre falso de Ciudad Trujillo.

Para Urania, su padre y Trujillo, no solo por sus vínculos laborales en el gobierno, sino sobre todo por su abuso de poder y su intento de anular la individualidad de los demás, son la misma persona.

La novela narra el regreso de Urania, de 49 años. Pero también narra dos cosas más. Los últimos días de Trujillo como dictador, en medio de escaramuzas políticas por culpa de unos crímenes que EE.UU. le reclama, y también la alianza de un grupo de rebeldes que planea asesinar al dictador. Asistimos entonces a la narración tardía de una escena terrible durante los últimos días del dictador, narradas por la única testigo, Urania; a los tejemanejes políticos y los abusos de poder de quien se hace llamar el Benefactor o el Generalísimo; y los ajeteos de los conspiradores para asesinar a Trujillo en un nuevo intento de homicidio.

El Chivo, el dictador Trujillo, creía tener un poder sobrenatural sobre los dominicanos. Algunos decían que era un instrumento del Ser Supremo y algunos lo llamaban el Maligno. Pero todos parecían atribuirle poderes mágicos y creaban mitos en torno a él. Trujillo sabía muy bien cómo alimentar esos mitos. Lo hacía usando todas las herramientas de la sociedad machista. El Chivo, ese animal mitológicamente asociado con la satisfacción y el desborde sexual, era una imagen recurrente que él fomentaba. A diferencia de su hijo Ramsés, que era más bien un donjuán, un conquistador de jovencitas y de estrellas de Hollywood, Trujillo alimentaba la fama de un fornicador insaciable, un hombre al que ninguna mujer de Santo Domingo podía negársele. Y al mismo tiempo, un hombre que era capaz de satisfacer a cualquier hembra, aun a sus setenta años. Sin embargo, la imagen que se nos muestra es una muy distinta al mito. Es la de un viejo con problemas de próstata, con incontinencia urinaria. Cada cierto tiempo, en medio de sus decisiones políticas absolutas y su cinismo de dictador, Trujillo verifica con horror que algunas gotas de orina se le han escapado. El Chivo, el gran macho, está perdiendo la confianza en sí mismo, y por ello decide intentar recuperarla. Y tendrá que hacerlo bajo las reglas de la sociedad falocéntrica que él ha sabido sostener para su favor. En un momento de optimismo, al ver que ha logrado vencer la incontinencia, exclama para sí mismo:

Mientras se inclinaba a ayudar a Dorothy Gittleman a levantarse, decidió, con todas las fuerzas de su alma: “Esta noche, en la Casa de la Caoba, haré chillar a una hembrita como hace veinte años”. Le pareció que sus testículos entraban en ebullición y su verga empezaba a enderezarse.

Lamentablemente para Urania, la *hembrita* era ella. Una muchacha de 14 años, virgen, escolar y encima hija de uno de sus colaboradores más cercanos. ¿Podía haber una muestra mayor de poder absoluto? Sucedió que por diversión, por capricho, porque le gustaba ver a su “harem” de consejeros políticos disputarse sus favores, desde hacía unos días el Benefactor había empezado a atacar, a través de sus diarios, al padre de Urania. Este empezó a temer lo peor, la muerte o el destierro, sin entender por qué Trujillo lo había expulsado del círculo íntimo. Pronto, un celestino del dictador le presenta una solución para volver a recibir los favores del Benefactor: sacrificar a su hija para el goce del Chivo. Y la cobardía de Agustín Cabral no pudo decir que no.

Mandó a su hija virgen, a lo que más adoraba en el mundo, a la Cabaña de Caoba, el lugar donde Trujillo ejercía de macho cabrío. La ingenua Urania asiste a lo que piensa será una fiesta de jovencitas, para enterarse luego que es la única invitada. Ingres a la habitación del dictador y este empieza a seducirla y le da un beso introduciendo su lengua en ella. La inexperiencia de Urania excita al Benefactor. Así lo cuenta años después, en una cena, luego de su regreso: “Si el macho se excita, su sexo se endurece y crece. Cuando metió su lengua dentro de mi boca, su Excelencia se excitó”. Pero iba a ir más allá de eso. La erección no cedía. La tumba sobre la cama y empieza a acariciarla, sin que ella sepa cómo responder. Entonces lo escucha decir: “Romper el coñito de una virgen siempre excita a los hombres”. Ahí descubre Urania que las cosas no iban a hacer, ni siquiera, como una pareja romántica. Lo que iba a suceder ahí era la violación de una hembra de parte de un macho alfa. El macho de la manada, el padre de la patria y, de alguna manera su propio padre, iba a ejercer su poder autoritario y tomar su virginidad para alimentar su hombría.

Había aceptado que la hijita del senador Agustín Cabral viniera a la Casa de Caoba solo para comprobar que Rafael Leonidas Trujillo Molina era todavía, pese a sus setenta años, pese a sus problemas de próstata, pese a los dolores de cabeza que le daban los curas, los yanquis, los venezolanos, los conspiradores, un macho cabal, un chivo con un güevo todavía capaz de ponerse tieso y romper los coñitos vírgenes que le pusieran por delante.

Sin embargo, por más que Urania se sometiese al fin al vejamen, por más que le hiciera caso pese al asco y le chupara la verga anciana, el *güevo* no fue capaz de ponerse *tieso*. “Lo chupé, lo besé hasta las arcadas. Blando, blando. Yo le rogaba a Dios que se le parara”, describe Urania.

Ahora la situación de Trujillo había cambiado. Ahora empezaba a temer que Urania le contase todo al padre, que este empezase a correr la voz de que al Chivo ya no se le paraba, que su poder autoritario sustentando en ser el macho alfa empezase a deteriorarse. Y ante la indignación y el temor, optó por humillar aun más a Urania. Se montó encima de ella y la desvirgó con los dedos. La sangre y los gritos no eran fingidos. Urania, traicionada por su padre, acababa de ser violada por el Benefactor y padre de la patria.

Y entonces —dice Urania— Su Excelencia volvió a tenderse de espaldas, a cubrirse los ojos. Se quedó quieto, quietecito. No estaba dormido. Se le escapó un sollozo. Empezó a llorar.

El llanto del dictador, un llanto “por su próstata hinchada, por su güevo muerto, por tener que tirarse a las doncellas con los dedos”. El poder del Chivo está acabado. Simbólicamente, sin saberlo, sin pretenderlo incluso, sin entenderlo, Urania ha logrado lo que decenas de conspiradores no pudieron hacer: quitarle el poder supremo al Padre de la Patria Nueva, el Chivo macho, y convertirlo en un anciano sin poder, sin erección, un castrado al que solo le queda la muerte. Por ello, no resulta extraño que luego de esa fiesta inconclusa, los rebeldes interceptaran el auto de Trujillo (como muchas veces antes lo habían logrado hacer) y dispararan todos los tiros contra el dictador. Pero esta vez, para su sorpresa, el ser supremo, el Maligno, no había podido escapar. Esta vez lograron matarlo. Porque, sin saberlo, no disparaban contra el Chivo Erecto y Todopoderoso sino contra un viejito lloroso, acosado por la próstata, incapaz de tener una erección y, por tanto, de ostentar ningún poder en la sociedad machista que él fomentaba.

Urania es, desde luego, una víctima del poder machista. Nunca más pudo tener relaciones con ningún hombre. Ni sentimientos. Era un témpano de hielo y les temía a los galanes, incluso a los que iban hacia ella con buenas intenciones. Se había apartado de la sociedad que la obligaba a tener relaciones sexuales. No quería saber nada con el abusivo mundo de machos poseedores del que había conocido, desde niña, la peor cara. Sin embargo, el final de la novela, con Urania mirando las estrellas y dándose tiempo para hacer las maletas, mientras decide retomar el contacto con los familiares que dejó en República Dominicana al huir dos semanas después de la violación, es un final de reconciliación. Trujillo ha muerto, su padre se está extinguiendo con mucho dolor en una cama (y ella no sabe si le guarda rencor aún o no) y ella, al fin, ha logrado contarles a sus primas y su tía aquello que guardó por años y que, una vez fuera, deja de ser una herida que se enraíza más y más en el secreto.

Urania ha contado una historia en la que ella es la única sobreviviente y los dos padres, los dos poderosos, han sido derrotados. La historia que cuenta Urania es su propia historia. Las historias que cuenta Mario Vargas Llosa son ficciones. Pero en ambos casos hay un

punto de contacto: aquel que puede ser exteriorizado, materializado, expuesto públicamente, puede ser exorcizado porque ya no se oculta en el subconsciente donde crece sin límites. Hay que sacar al demonio afuera para matarlo y recuperar nuestra soberanía, el poder de nuestra libertad y el control de nuestras decisiones más allá de las obligaciones o imposiciones machistas y falocéntricas que nos impone la sociedad latinoamericana en que vivimos.

OBRAS CITADAS

Vargas Llosa, Mario. *La fiesta del Chivo*. Alfaguara, 2000.

——— “El llamado del abismo”. En Mario Vargas Llosa, *La verdad de las mentiras*. Alfaguara, 2002.

——— “Prólogo”. En Mario Vargas Llosa, *La verdad de las mentiras*. Alfaguara, 2002. □

EL SUEÑO DEL CELTA O EL ARTE DE LA DENUNCIA

Eloy Urroz

Este ensayo se enfoca en dos cuestiones esenciales de *El sueño del celta*. En primer lugar, en la posición política y ética de Vargas Llosa frente al genocidio del Congo y el Putumayo a principios del siglo XX debido a las repetidas invasiones extranjeras y nacionales codiciosas del caucho o látex negro. En este sentido —se señala— la posición vargasllosiana estará decididamente influida por el pensamiento del filósofo austriaco Karl Popper y la lectura de su obra cimera, *La sociedad abierta y sus enemigos*. En segundo lugar, este tra-

ELOY URROZ (Nueva York, 1967) es autor de las novelas *Las leyes que el amor elige* (1993), *Las Rémoras* (1996), *Las almas abatidas* (2000), *Un siglo tras de mí* (2004), *Fricción* (2008) y *La familia interrumpida* (2011). Junto con Jorge Volpi e Ignacio Padilla publicó *Tres bosquejos del mal* (1994), coeditó con Volpi *Dos novelitas poco edificantes* (2003) y más tarde *Crack: Instrucciones de uso* (2004). Ha escrito los ensayos: *Las formas de la inteligencia amorosa: D. H. Lawrence y James Joyce* (1999), *La silenciosa herejía: Forma y contrautopía en las novelas de Jorge Volpi* (2000), *Siete ensayos capitales* (2004) y *Éthos, forma, deseo entre España y México* (2007). Asimismo ha publicado los libros de poesía: *Ver de viento* (1988), *Sobre cómo apresar la vida de las estrellas* (1989), *Yo soy ella* (1998), *Poemas en exhibición* (2003) y *Yer blues* (2011), así como la crónica política *El águila, la serpiente y el tucán* (2000). Varias de sus novelas han sido traducidas al inglés, francés, italiano, alemán y portugués. Actualmente es profesor de literatura latinoamericana en The Citadel College, en Charleston, South Carolina. Eloyurroz@hotmail.com.

bajo se da a la tarea de desentrañar la forma helicoidal en que Vargas Llosa ha estructurado la historia de su protagonista, Roger Casement. Al lado del análisis formal, se explican las posibles razones por las cuales la tercera parte de *El sueño del celta*, “Irlanda”, tiende a ralentizarse. Entre ellas Urroz destaca un cierto abuso de la historia recabada en detrimento de la imaginación creadora en el cuerpo de la narración.

1

Ha sido un ejercicio interesante releer *La ciudad y los perros* inmediatamente después de concluir *El sueño del celta*. En esta ocasión, releí la primera novela de Vargas Llosa por razones académicas (se trataba de un curso dedicado enteramente al novelista peruano entre estudiantes norteamericanos subgraduados). En cambio, su última novela la he leído por solaz, por adicción vargasllosiana. A pesar de ello, algo curioso aconteció y paso a referirlo escuetamente: conforme avanzaba en mi lectura de *El sueño del celta*, mi interés o fruición desvanecía, mi lectura de placer se volvía, a intervalos, farragosa, especialmente en la última de sus tres grandes partes titulada “Irlanda”. Algo similar les había acontecido a dos excelentes lectores que conozco. Cuando éstos arribaron a la tercera sección del libro, “Irlanda”, es decir, 350 páginas luego de comenzada la lectura, ésta de pronto se ralentizó, se hizo espasmódica, algo más o menos semejante a lo ocurrido a otros lectores avezados con *El Paraíso en la otra esquina*, especialmente en los capítulos dedicados a la sindicalista Flora Tristán y sus largas y monótonas luchas obreras en París. Al tratar de ahondar en las posibles razones por las que ocurre lo anterior se aboca este trabajo. Insisto: he leído la última novela del escritor peruano como la mayoría, por placer, por adicción y ansioso por repetir (vivir) el mecanismo de artificio al que Vargas Llosa nos tiene acostumbrados desde hace medio siglo. En cambio, he releído por tercera ocasión *La ciudad y los perros* por otros motivos (motivos pedagógicos) y para estar a la par que mis estudiantes. Una lectura futura de *El sueño del celta* tal vez me permita hallar claves fundamentales en la obra y unirla al grupo de sus mejores cuatro o cinco

producidas hasta el día de hoy¹, pues lo cierto es que *El sueño del celta* conjuga (tanto como *La guerra del fin del mundo*, *La fiesta del Chivo*, *La casa verde* y *Conversación en La Catedral*) voluntad totalizadora con voluntad formal, una clara concepción artística jamás supeditada a una visión política o ideológica y, sobre todo, un impresionante despliegue histórico y social aunado a una aguda interpretación biográfica del protagonista. A pesar de estos atributos, habría que mencionar una cuestión que *El sueño del celta* no tiene y *La ciudad y los perros* conserva a cincuenta años de haber sido publicada. Se trata de una cualidad que ninguna otra novela de Vargas Llosa muestra con tanta nitidez: su estilo. *La ciudad y los perros* es, sobre todo, una obra de estilo, y si toda novela es, finalmente, lenguaje y sintaxis, como apunta Vargas Llosa, *La ciudad y los perros* lo es probablemente menos que ninguna: destruye ese orden y hace añicos el lenguaje y la sintaxis con claro conocimiento de causa. Nada de lo anterior vuelve a suceder (o al menos no de tal manera y en tal grado) en las novelas posteriores, mucho menos en sus últimas tres grandes obras donde lo anterior brilla por su ausencia: *La fiesta del Chivo*, *El Paraíso en la otra esquina* y *El sueño del celta*².

Pero ¿por qué disminuye esta especie de riesgo estilístico?, ¿se desvanece de modo gradual, en cada novela, o bien, retorna por épocas? Vargas Llosa, lo sabemos, es un autor metódico, claro, obsesivo de la verdad aunque comprenda, como Popper, su maestro³, que a ella nunca se llega. Él mismo se ha jactado de ser un escritor de oficio en el mejor sentido de la palabra, un autor flaubertiano con todo lo que esto implica. Por ello, décadas y lustros de oficio escritural (oficio estrictamente novelístico) han afilado y decantado su estilo hasta límites insospechados. No sólo la sintaxis y la gramática es (*debe ser*) impecable; se trata de la claridad de esa gramática, de su orden interno, de la confianza que Var-

¹ En la presentación del libro en la FIL (Feria Internacional del Libro, en Guadalajara) el pasado mes de noviembre, José Miguel Oviedo hizo esta confesión pública.

² *Travesuras de la niña mala* representa, sin embargo, un caso aparte en esta serie de novelas publicadas en la última década. No sólo es su mejor novela de amor (acaso su *única* novela de amor), sino también una de sus cuatro o cinco mejores novelas publicadas a la fecha. No obstante, éste no es el mejor sitio para comentarla.

³ Recomiendo ver mi ensayo “Karl Popper y Mario Vargas Llosa: ¿Libertad o igualdad?”, 2011, para la relación del escritor peruano con el filósofo austriaco.

gas Llosa le atribuye y deposita (después de años de experiencia y lucha con la palabra) al signo lingüístico que va a expresar un significado específico. Esta hiperconciencia lo hace incluso (en estos últimos años) más racional que nunca, más claro y metódico de lo que, de hecho, siempre ha sido. Vargas Llosa está convencido de que su labor (su oficio de escritor) es, ante todo, el de un artista que transmite (y representa) un mensaje con apabullante claridad, meticulosidad, sin devaneo y sin ambigüedades. La comunicación lo es todo. Popper y su crítica despiadada al oscuro discurso hegeliano pueden estar detrás de ello; incluso más que el propio Flaubert y su pasión por *le mot just*. Y ése es, paradójicamente, el posible origen del problema que acarrearán algunos pasajes de *El sueño del celta* como tendré ocasión de analizar. Sin embargo, tal vez no se trate de un problema; quizás estemos presenciando un cambio en el estilo, una evolución más o menos gradual hacia la certidumbre del signo, hacia la claridad del mensaje y la fiabilidad (a ultranza) de la comunicación. No deja de resultar curioso, sin embargo, que justo acontezca esta suerte de evolución estilística cuando más admiración profesa Vargas Llosa a un autor que hizo de lo contrario un arte narrativo: Juan Carlos Onetti. Nada más diametralmente opuesto a *Cuando ya no importe*, *Dejemos hablar al viento* o *El astillero* que una novela tan bien trabada, tan claramente estructurada y transmitida, tan fiablemente armada y documentada, como *El sueño del celta*. En esta última no encontraremos asomo de ambivalencia, incertidumbre, devaneo o duda. El lenguaje transmite fielmente el arte del autor, y el arte del autor es, aunque no lo pretenda, su estilo. Éste ha sido conscientemente sacrificado, crucificado, en aras de la fiabilidad y la transparencia narrativas (Camus y Hemingway son asimismo sus maestros). Vargas Llosa ha evolucionado entonces hacia un arte de la razón y la claridad. No está mal, insisto. Sencillamente es un arte distinto. El precio, si lo hubiera, es que el lenguaje ya no será el principal motor o personaje de la historia, el estilo no será la anécdota ni el vehículo de la narración y viceversa; en resumen: el estilo ya no es preponderantemente la forma. Cuanto más, éste sirve otro propósito: comunicar fielmente, transmitir el mensaje y expresar ese mensaje sintácticamente (ordenadamente) y del modo más próximo al pensamiento racional, al pensamiento analítico y deductivo de un autor en la cima de la claridad mental. Vargas Llosa es, en su madurez, un novelista capaz de desdoblarse y ver, desde fuera, los propios vicios o virtudes de su prosa; un autor capaz de organizar y concatenar

sus materiales novelísticos (toda la información recabada) con un único y solo empeño: que el estilo pretenda no estar, no existir, que el estilo resulte directo, llano y consiga representar, lo más acuciosamente posible, el material que se pretende contar. Esa selva, caos o enjambre que el lector percibió en *La ciudad y los perros*, no lo encuentra cincuenta años más tarde en *El sueño del celta*.

2

Aunque no autobiográfica, *El sueño del celta* proyecta varios rasgos biográficos del propio novelista en el personaje de Roger Casement. Ya desde las primeras páginas nos encontramos con la descripción de algunas características psicológicas del niño irlandés, las cuales, todas las distancias salvadas, parecieran extraídas de *El pez en el agua*, las memorias de Mario Vargas Llosa. Veamos.

En el capítulo II, leemos, por ejemplo, que:

Pero no eran los hechos de armas lo que más encandilaba la imaginación del pequeño Roger, sino los viajes, abrir caminos por paisajes nunca hollados por el hombre blanco, las proezas físicas de resistencia, vencer los obstáculos de la naturaleza. Su padre era entretenido pero severísimo y no vacilaba en azotar a sus hijos cuando se portaban mal, incluso a Nina, la mujercita, pues así se castigaban las faltas en el Ejército y él había comprobado que sólo esa forma de castigo era eficaz. Aunque admiraba a su padre, a quien Roger quería de verdad era a su madre [...] Una de las primeras cosas que aprendería fue —¿tenía cinco, seis años?— que sólo podía correr a echarse en brazos de su madre cuando el capitán no estaba cerca (p. 20).

A diferencia de Jorge Luis Borges, quien quedaba encandilado de niño por los hechos y proezas de armas y héroes militares, esta vez serán las aventuras y hazañas las que enajenen la imaginación del adolescente Vargas Llosa y del niño irlandés de *El sueño del celta*. Lo mismo que el padre de Alberto, el Poeta, o el padre de Ricardo Arana, el Esclavo —ambos personajes de *La ciudad y los perros*, ambos tomados del recuerdo fresco del joven Vargas Llosa a fines de los cincuenta cuando redactaba su primera novela—, el padre de Roger Casement es “severísimo”, de una severidad que no lo hace dudar al momento de azotar

a sus hijos y a su hija Nina cuando es necesario hacerlo. Para colmo, esa misma disciplina militarizada que Vargas Llosa tanto ha abominado y denunciado en *¿Quién mató a Palomino Molero?*, *Pantaleón y las visitadoras*, *Historia de Mayta* o *La ciudad y los perros*, reaparece en la crítica que Casement indirectamente hace a la férrea disciplina de su padre, a quien, de paso, sólo admira, pero no quiere. A quien Roger Casement verdaderamente ama es, lo mismo que Vargas Llosa, a su madre. Y de la misma manera que el novelista peruano confesaba en sus memorias la súbita distancia que se apoderó entre su madre y él a raíz de la llegada del desaparecido padre, Roger Casement sabe desde muy pequeño que no debe correr a echarse en brazos de su madre cuando su padre, el capitán, se encuentre cerca de ellos. Son estos duros aprendizajes los que marcarán la niñez de ambos individuos de manera indeleble y, por lo mismo, serán éstos también sus fieles “demonios personales”.

Sin embargo, las similitudes no paran aquí. Veamos.

Lo mismo que Alberto y Vargas Llosa cuando era niño, Roger Casement escribía poesía y devoraba libros desde muy temprana edad. Lo mismo que el héroe irlandés, Vargas Llosa leía aquellos folletos que describían las proezas y hazañas de los héroes de sus novelas favoritas: *Los miserables* y *El conde de Montecristo*. En el caso de Casement, leemos que “el niño vivió la novelesca historia del doctor David Livingstone con asombro y envidia” (p. 24). Ambos, Vargas Llosa y Casement, quisieron, asimismo, desde niños, vivir “vidas tan extraordinarias” (p. 25) como la de los héroes que describían los libros y folletos que devoraban. Lo mismo que Casement en su edad adulta, Vargas Llosa jamás fue amigo de fiestas, bares y prostíbulos⁴. En *El sueño del celta*, leemos, por ejemplo, que Casement era “enemigo de francachelas, casi no bebía y jamás se le vio frecuentar los bares y lupanares del puerto” (p. 25) y, al igual que Vargas Llosa: “Desde entonces fue un fumador empedernido” (p. 26). Por último, y para cerrar este cúmulo de analogías, intuimos la clase de personaje que Casement ha sido cuando nos enteramos que “su pasión por África y su empeño en hacer méritos en la compañía lo llevaban a leerse con cuidado, llenándolos de anotaciones, los folletos y las publicaciones que circulaban por las oficinas relacionadas con el comercio marítimo entre el Imperio británico y el África Occidental” (p. 26). ¿No podríamos imaginar (visualizar) al mismo Mario Vargas Llosa en aquella

⁴ El pasaje ¿biográfico? de *La casa verde e Historia secreta de una novela* es una excepción a la regla y acaece durante su adolescencia.

vieja buhardilla parisina hacia 1964 escribiendo *La casa verde* en circunstancias bastante similares, es decir, leyendo con cuidado y llenando de anotaciones los folletos, mapas y publicaciones relacionados con la Amazonía peruana y la miserable situación de los aborígenes explotados por culpa de la codicia que despertó el caucho (látex negro) en Occidente a principio del siglo XX? Ambos métodos de trabajo, ambos empeños, ambos caracteres disciplinados y tenaces, dejan pocas dudas del porqué Vargas Llosa se sintió imantado hacia la figura del famoso héroe irlandés (sus “demonios” eran casi idénticos a los “demonios” de Casement). Si a todo lo anterior sumáramos la casualidad (o fortuna) que implicó el que el explorador irlandés hubiese estado justamente en la Amazonía peruana y en los mismos recónditos parajes que Vargas Llosa visitó en 1958 —y el hecho contiguo de que esta visita informara su segunda novela—, entonces no podemos sino concluir que *El sueño del celta* estaba llamada a ser escrita tarde o temprano por el gran novelista peruano.

3

¿Hasta dónde debemos legitimar la transgresión, el atropello o invasión a los derechos inalienables del otro? O, bien, tal y como le dice el famoso explorador Henry Morton Stanley a Roger Casement hacia 1884 durante su primera expedición en el África: “Poco a poco reemplazarán sus costumbres bárbaras por las de seres modernos e instruidos. Si supieran lo que hacemos por ellos, nos besarían los pies. Pero su estado mental está más cerca del cocodrilo y el hipopótamo que de usted y de mí. Por eso, nosotros decidimos por ellos los que les conviene y les hacemos firmar esos contratos” (p. 43).

Independientemente de que sea o no cierta la categorización del famoso explorador enviado por el rey belga Leopoldo II a abrir la ruta comercial en el Congo, de quien presumiblemente Conrad tomó rasgos para la creación del personaje de Kurtz en *Heart of Darkness*, la pregunta popperiana que incide una y otra vez oblicuamente a lo largo de *El sueño del celta* es la siguiente: ¿tenemos el derecho o la obligación moral de “reemplazar” unas costumbres por otras (fueran éstas “modernas” o no, “instruidas” o no)?, ¿debemos civilizar a los otros?, ¿es acaso nuestra razón de ser en la Tierra, nuestra obligación ética o religiosa, ayudar y enderezar a los demás, a esos que no son como nosotros?, ¿es

acaso nuestro deber “decidir” por los oprimidos y hacer por ellos lo que les “conviene”, según nuestro punto de vista, nuestra razón o nuestra ética particular? La pregunta (o preguntas) son arduas, más complicadas de lo que, en apariencia, podrían ser (y aquí veremos por qué).

Para empezar, podríamos traer a colación la situación que ejemplifica la novela con otra semejante si, por ejemplo, nos hiciéramos la siguiente pregunta: ¿debemos intervenir en Libia o en Ruanda y la antigua Yugoslavia, o bien debemos dejar que se autodeterminen los pueblos a través de la lucha interna y fratricida, y que, bueno, simplemente gane el más fuerte? ¿Debemos dejar que sobrevivan los fuertes y perezcan los débiles de Bosnia, Libia, Ruanda, Guatemala y Afganistán? Otra vez Henry Morton Stanley responde darwinianamente: “El África no se ha hecho para los débiles. Las cosas que le preocupan son un signo de debilidad [...] En el África los débiles no duran” (p. 42). ¿Debemos pues intervenir o dejar que los débiles perezcan a manos de los fuertes... llámense poderosas tribus vecinas africanas, mercaderes de esclavos de Zanzíbar, facciones enemigas, razas pretendidamente superiores o civilizaciones poderosas como la belga? Y si debemos intervenir, ¿cómo hacerlo, hasta dónde es legítimo hacerlo? Evidentemente, la novela de Vargas Llosa apunta hacia dos tipos de intervención o legitimación: la de aquellos que intervienen con fines de lucro, explotación y codicia sin reparar en el daño o crueldad producida, y la de aquellos que intervienen con fines altruistas, filantrópicos, llámense misiones cristianas, modernizadoras o llámese Roger Casement y su largo historial de denuncias (contra Leopoldo II, contra la Peruvian Amazon Company de Julio C. Arana, contra el gobierno colonizador inglés, contra la hipocresía y las falsas buenas costumbres de su época, contra la codicia, la crueldad y la maldad humanas). Desde un inicio oímos en tercera persona indirecta libre el pensamiento de Casement cuando leemos: “...suponía que había un precio que pagar. Era inevitable que se cometieran abusos. Entre los colonizadores no sólo vendría gente altruista como el Doctor Livingstone, sino pillos abusivos, pero hechas las sumas y las restas, los beneficios superarían largamente a los prejuicios. La vida africana le fue mostrando que las cosas no eran tan claras” (p. 44). Este cambio gradual de perspectiva en Casement, bien visto, tiene grandes parangones con el cambio que el mismo Vargas Llosa fue sufriendo a partir de su lectura de Karl Popper y su distanciamiento del comunismo. En el juego de las sumas y las restas, no debemos jamás justificar las restas,

menos aducir que hay indefectiblemente “un precio que pagar”. Ésa es la enseñanza popperiana pues de ahí al totalitarismo hay un solo y pequeño paso. Por lo mismo, tal y como leemos al final del párrafo citado, “las cosas no eran tan claras”. Igualmente, las cosas no fueron ni han sido tan claras para muchos de sus detractores. Ya desde 1990, el escritor peruano reconocía que “las sociedades totalitarias modernas han dado un impulso grande a la educación, la salud, el deporte, el trabajo, poniéndolos al alcance de las mayorías [...] Pero cuando un Estado, en su afán de controlarlo y decidirlo todo arrebató a los seres humanos el derecho de inventar y de crear las mentiras que a ellos les plazcan [se refiere a la libertad de escribir y leer ficciones], un gran centro neurálgico de la vida social queda abolido. Y hombres y mujeres padecen una mutilación que empobrece su existencia aun cuando sus necesidades básicas se hallen satisfechas”⁵.

Pero volviendo al asunto que nos atañe, ambas facciones “colonizadoras” no dejan de ser, a pesar de ellas mismas, una suerte de hermanas gemelas pues las dos se sienten impelidas, a su muy particular manera, a intervenir, a actuar y a meterse en lo que no es de su incumbencia. Han hecho del problema del otro un serio problema individual, moral y, en algunos casos, hasta un problema patriótico; ambos grupos se sienten legitimados a cambiar las cosas aunque sus fines sean diametralmente opuestos. Por lo mismo, la pregunta inicial sigue sin responderse todavía: ¿tenemos o no el derecho a intervenir, a imponer o transgredir la libertad y las costumbres del otro cuando se trata de su propia “conveniencia”, cuando sabemos o creemos que es “bueno” hacerlo? O tal y como se pregunta Casement: “¿Qué otra manera había de hacerlo? ¿Cómo dar legitimidad a la futura colonización con gente que no podía entender una palabra de esos ‘tratados’ en los que quedaba comprometido su futuro y el de sus descendientes?” (p. 40). Las respuestas son, como las preguntas, complejas, y encierran a su vez otras (inevitables, difíciles) preguntas, por ejemplo: ¿de qué futuro “comprometido” estamos hablando?, ¿qué significa “conveniencia”?, ¿cuál es el rasero a partir del cual medimos lo “conveniente” o “inconveniente” de un hecho o de una acción en aras de un incierto futuro “comprometido”?, ¿quién puede probar o refutar (y bajo qué punto de vista) una vía o camino a seguir?, ¿cuál es la mejor vía a final de cuentas?, ¿cuál es la

⁵ *La verdad de las mentiras*, p. 19.

más óptima o positiva y desde qué ángulo?, ¿quién legitima lo anterior? Y yendo más allá en nuestra pesquisa: ¿acaso lo óptimo o lo positivo, lo que llamamos “lo mejor” o “conveniente”, es lo que los demás siempre desean?, y ¿cómo podemos estar seguros de ello si esos otros no hablan nuestra lengua, no tienen nuestro código moral ni nuestras leyes ni costumbres y, sobre todo, si no conocen las consecuencias? Aristotélicamente sabemos que lo bueno es lo mejor y “lo mejor”, según el estagirita, se llama *eudemia*. Nietzscheanamente, sin embargo, no podemos estar ya tan seguros. Los valores se subvierten, transmutan, en cada caso y con el paso del tiempo. No son estáticos y ellos dependen del punto de vista del observador, del valorador (o genealogista) de valores. En este caso, dependen de aquel que tiene el poder, del vencedor y no del vencido, del opresor y no del oprimido. Un caso limítrofe de lo que aduzco es el del memorable personaje de *Leaving Las Vegas*. Sabemos que este hombre encarnado en Nicolas Cage quiere morir, añora la muerte, y sólo la desea por llevar a cabo su pura y soberana voluntad. ¿Habría que detenerlo? Esta salida (el suicidio gratuito) es para todos los demás habitantes del mundo la peor salida, pero no lo es para el personaje de Cage, lo mismo que no lo es para Kirilov, el famoso suicida de *Los demonios*, de Dostoyevski. Leamos, por ejemplo, el pasaje en que el ruin Piotr Stepanovich lo visita hacia el final de la novela. Allí Kirilov le dice a rajatabla:

—Yo quiero poner de manifiesto mi voluntad. Quizá sea el único que lo haga, pero lo haré.

—Pues hágalo.

—Estoy obligado a pegarme un tiro porque el nivel más alto de mi voluntad es matarme.

—Pero usted no es el único que se mata; hay muchos suicidas.

—Ésos tienen un motivo. Yo soy el único que lo hace sin motivo alguno, por pura voluntad (p. 760).

Claro: los ejemplos citados son, insisto, el límite de la libertad, y en ambos casos se trata de una libertad empleada (conscientemente) para atentar contra uno mismo, no contra el otro y mucho menos contra un pueblo en franca desventaja. De uno u otro modo, la novela de Vargas Llosa no hace en el fondo sino cuestionar una y otra vez esos sólidos (o no tan sólidos) presupuestos morales, al menos aquellos re-

lacionados con los límites de nuestra libertad y responsabilidad hacia el otro, el oprimido, el desaventajado, el martirizado. ¿Es más legítima la intervención de Roger Casement que la del explorador Henry Morton Stanley? La respuesta, en un primer estadio, es muy sencilla. Uno denuncia, el otro explota. Uno desea ayudar, el otro invade para ayudar. Uno salva, el otro engaña para salvar. No obstante, al final, ambos creen firmemente que hacen lo más “conveniente” para los aborígenes del Congo, por su futuro, el cual, según Popper, no existe. En todo caso, para el explorador y los suyos es menester, primero, engañar, invadir, colonizar y explotar si los fines, al cabo, son superiores, si esos fines o *telos* posteriores benefician a los habitantes del Congo. Ambas instancias imponen, no obstante, su voluntad por encima de la voluntad del otro, y, a diferencia, de Kirilov o el personaje de *Leaving Las Vegas*, ese otro se vuelve pieza indispensable en la justificación de la existencia de uno.

En este sentido, vale la pena recordar la respuesta que Karl Popper ofrece a este difícil dilema moral (el dilema del futuro y las falsas justificaciones sacadas del presente), el cual, otra vez, coincide con el personaje de Kirilov de Dostoyevski cuando Stavogrin le pregunta:

—¿Le gustan los niños?

—Me gustan —repuso Kirilov, pero con bastante indiferencia.

—Por lo tanto, ¿le gustará a usted la vida también?

—Sí, también la vida. ¿Por qué?

—¿Pero no ha decidido pegarse un tiro?

—¿Y eso qué tiene que ver? ¿Por qué juntar lo uno con lo otro? La vida es una cosa y eso es otra. La vida existe, pero la muerte no existe.

—¿Cree usted en una futura vida eterna?

—No. No en una vida futura eterna, sino en una vida presente eterna (p. 297).

Leamos qué responde Karl Popper en *La sociedad abierta y sus enemigos* y comprendamos las razones que el filósofo austríaco esgrime contra el futuro y la intervención e imposición sobre el otro para su “improbable” beneficio:

De todos los ideales políticos quizás el más peligroso sea el de querer hacer felices a los pueblos. En efecto, lleva invaria-

blemente a la tentativa de imponer nuestra escala de valores “superiores” a los demás, para hacerles comprender lo que a nosotros nos parece que es de la mayor importancia para su felicidad; por así decirlo, para salvar sus almas. Y lleva al utopismo y al romanticismo. Todos tenemos la plena seguridad de que nadie sería desgraciado en la comunidad hermosa y perfecta de nuestros sueños; y tampoco cabe duda de que no sería difícil traer el Cielo a la Tierra si nos amáramos unos a los otros. Pero como dije antes, cualquier tentativa de llevar el Cielo a la Tierra produce como resultado invariable el infierno. Ella engendra la intolerancia, las guerras religiosas y la salvación de las almas mediante la inquisición. Se basa además en una interpretación completamente errónea de nuestros deberes morales (p. 450).

Popper concluye diciendo que la única obligación que tenemos es la de “ayudar a aquellos que necesitan nuestra ayuda, pero no la de hacer felices a los demás” (p. 450). La exigencia política popperiana, pues, se inclina, al final, por el tipo de intervención que lleva a cabo Roger Casement en el Congo y el Putumayo al elegir como única obligación moral la de “luchar contra el sufrimiento” (p. 450) de los otros y no la de la lucha por su felicidad.

Algo similar a lo acaecido en el Congo con Henry Morton Stanley acontece en la segunda sección, “La Amazonía”, cuando Roger Casement se encuentra a punto de zarpar en el *Liberal* rumbo al Putumayo. En el capítulo X leemos dos conversaciones fundamentales, las cuales no hacen sino poner sobre la mesa (nuevamente) la añeja discusión popperiana.

En la primera de ellas, Roger Casement le pregunta a Mr. Stirs, cónsul inglés en Iquitos, sobre el “otro drama humano” que ocurre en esa misma ciudad y frente a sus narices: “el de las niñas y niños robados a las tribus. Traídos aquí y vendidos por veinte o treinta soles a las familias” (p. 203), asunto que ya había tratado y denunciado profusamente en *La casa verde*. Mr. Stirs responde con crudeza: “Los heredé. Formaban parte de la casa, cuando mi antecesor, el cónsul Cazes, partió a Inglaterra. No se puede decir que los contratara porque, aquí en Iquitos, eso no se estila. Los cuatro son analfabetos y no sabrían leer ni firmar un contrato [...] En cierto sentido, para estos niños es una suerte lo que les ocurre. Ser sirvientes, quiero decir. Sería mil veces peor que

crecieran en las tribus, comiéndose los piojos, muriendo de tercianas y cualquier peste antes de cumplir diez años” (pp. 203-204). No sólo aparece, nuevamente, como en el Congo, el problema de la legitimación a través de los contratos y las firmas, documentos que ni los aborígenes del Congo ni los indígenas del Putumayo comprenden (Mr. Stirs lo resume en una simple frase: “Aquí en Iquitos, eso no se estila”), sino que también escuchamos la justificación de la trata de los niños: su suerte, su destino, según el inglés, sería mil veces peor si no los salvamos, si no los civilizamos. Vargas Llosa, lo mismo que Casement, no responde, no asiente, no refuta, no pregunta. Expone y deja que el lector resuelva o se decante hacia el pragmatismo de Mr. Stirs o el idealismo de Roger Casement. ¿Tenemos una responsabilidad hacia los demás, estamos obligados a salvarlos según nuestro propio rasero moral, nuestro propio código de valores y, sobre todo, cuáles son los límites de nuestra libertad tratándose de la libertad del otro?

Donde, sin embargo, se complica este problema, es en largo diálogo que Casement entabla con Víctor Israel, un judío de Malta, avecindado en la Amazonía, con quien había navegado entre la frontera del Brasil y el Perú.

En primer lugar, oímos de labios del judío una apología sobre el rey del caucho, Julio C. Arana, quien muy pronto se convertirá en el mayor enemigo de Casement. Según Víctor Israel: “El hombre estaba sacando a la Amazonía del salvajismo e integrándola al mundo moderno” (p. 206). No obstante, tal y como nos enteraremos muy pronto, el gran problema de la selva (o mejor dicho: el gran problema de Europa y Estados Unidos) es la falta de trabajadores que recojan el precioso látex negro, ese “maná del cielo” que la patria peruana ha estado desperdiciando por culpa de la pereza y renuencia a colaborar de las tribus amazónicas. Roger Casement le responde:

—Bueno, ésa es una manera de ver las cosas. También hay otra.

[...]

—¿Qué quiere usted decir?

—Me refiero al punto de vista de los que usted llama salvajes —explicó Casement, en tono trivial, como si hablara del tiempo o los mosquitos—. Póngase en su lugar por un momento. Están allí, en sus aldeas, donde han vivido años o siglos. Un buen día llegan unos señores blancos o mestizos

con escopetas y revólveres y les exigen abandonar a sus familias, sus cultivos, sus casas, para ir a recoger caucho a decenas o centenas de kilómetros, en beneficio de unos extraños, cuya única razón es la fuerza de que disponen. ¿Usted iría de buena gana a recoger el famoso látex, don Víctor? (p. 206).

La pregunta no está dirigida solamente a don Víctor sino a los lectores. Vargas Llosa pide un ejercicio de entropía. La respuesta de don Víctor Israel es, sin embargo, la que sigue:

—¿Pone usted en un mismo plano a los caníbales de la Amazonía y a los pioneros, empresarios y comerciantes que trabajamos en condiciones heroicas y nos jugamos la vida por convertir estos bosques en una tierra civilizada?

[...]

—Tal vez usted y yo tengamos un concepto distinto de lo que es civilización, mi amigo —dijo Roger Casement, siempre con ese tonito de bonhomía que parecía irritar a Víctor Israel.

—Me gustaría saber cuál es su idea de la civilización —dijo Víctor Israel.

[...]

—Se podría sintetizar diciendo que es la de una sociedad donde se respeta la propiedad privada y la libertad individual [...] Usted no piensa que la civilización sea eso. ¿O me equivoco? (p. 207).

El concepto de civilización de Roger Casement no es otro, podemos imaginar, que el mismo de Vargas Llosa, el cual parece (otra vez) extraído de *La sociedad abierta y sus enemigos*. Son estos, como sabemos, los dos grandes bastiones con que Popper ha fundado su exégesis: libertad individual y propiedad privada.

En el ejercicio entrópico que el novelista peruano propone de manera oblicua, don Víctor Israel obviamente fracasa: no consigue ponerse en el lugar de los aborígenes del Amazonas y, muy al contrario, se defiende recitando una sarta de justificaciones semejantes a la de Mr. Stirs y Henry Morton Stanley. ¿Nosotros, sus lectores, fracasamos o triunfamos en el ejercicio entrópico? ¿Podemos intentar al menos ver (vislumbrar) ese otro punto de vista, como propone Roger Casement?

4

Aunque el primer viaje “infernol” se anuncia desde muy iniciada la novela, éste no acontece (luego de largas demoras) sino hasta el 5 de junio de 1903, esto es, en el capítulo VI de *El sueño del celta*. Los casi anteriores 20 años de experiencia en el Congo y sus aldeas más importantes (y habitables), no han sido, a la postre, sino un mero preámbulo de lo que está por venir. Todo lo leído (lo aprendido) sobre el Congo y sus atrocidades, no ha sido, pues, sino una mera introducción a lo que Roger Casement está a punto de experimentar y ver con sus propios ojos. Y en este sentido, “infernol” hace clara referencia al viaje infernal de Charles Marlow en *Heart of Darkness*, de la que *El sueño del celta* es hermana gemela. Una de las obvias diferencias entre ambas es, no obstante, que el relato del peruano abarca tres dimensiones, tres países y tres épocas en la vida de su personaje. El *scope* de *El sueño del celta* resulta, en este sentido, mayor, intentando cubrir la vida entera de su héroe irlandés, desde su infancia hasta su muerte.

Al igual que otras novelas de Vargas Llosa, *El sueño del celta* comienza *in media res*. Las cosas ya pasaron, pero todavía resta conocer el final. El lector es invitado a adentrarse, en una suerte de movimiento pendular, del pasado que todavía no conoce (y del que aprenderá los hechos), al posible futuro que no existe y está por suceder conforme avance en la lectura. La técnica es vieja, sabemos. El mismo Vargas Llosa la ha empleado de manera efectiva en *La ciudad y los perros*, *La fiesta del Chivo* y *Conversación en La Catedral*. Ahora bien, aparte de las tres grandes secciones en que se divide la novela (“El Congo”, “La Amazonía” e “Irlanda”), tenemos un total de quince capítulos, ocho de los cuales ocurren *dentro* de la celda en Pentonville Prision en la que Roger Casement espera —los capítulos nones— la resolución del proceso del que se le ha acusado: traición y conspiración contra la patria inglesa a pesar de ser (y sentirse) irlandés, problemática que sin embargo no abordaré en estas páginas. Estos ocho capítulos nones o impares *dentro* de la celda van a variar en extensión, y si hay algo que cambia drásticamente en ellos es que, en primer lugar, su número de páginas aumenta conforme avanza la novela (en este sentido, el capítulo XIII será, presumiblemente, el más largo); segundo, las retrospecciones del héroe durante esos capítulos impares van a extenderse más y más para dejar (de manera inversamente proporcional) menos sitio al momento

presente, el tiempo real de la relación entre Casement y su carcelero, el sheriff Mr. Stacey. A pesar de lo anterior, estos ocho capítulos nones o impares *dentro* de la celda en Pentonville nunca son tan largos como los capítulos pares, aquellos que cuentan la historia de Casement *fuera* de la celda, es decir, todo ese pasado suyo (su vida entera) hasta el momento del encarcelamiento.

Por lo anterior, me atrevo a sugerir que *El sueño del celta* se construye no sólo pendularmente (oscilando del presente en su celda con el sheriff al pasado a partir de su niñez, tal y como he dicho), sino helicoidalmente, en una suerte de movimiento en espiral que vuelve, de ramalazo, una y otra vez, a pasajes ya conocidos por el lector. Ésta es, como se verá, su mayor virtud, pero también será su mayor lastre. Veamos por qué.

En primer lugar, y para comprender mejor lo dicho, esclarezcamos la división de la novela, la cual queda repartida de la siguiente manera:

“El Congo” (4 capítulos nones, 3 capítulos pares: 7 en total);

“La Amazonía” (2 capítulos nones, 3 capítulos pares: 5 en total);

“Irlanda” (2 capítulos nones, 1 capítulo par: 3 en total).

(Dijimos que todos los capítulos pares son más extensos que los impares. Los pares pueden llegar a tener entre 40 hasta 65 páginas, mientras que los nones suelen tener de 12 a 20 páginas, alargándose en algunos casos conforme nos adentramos en la novela.)

Lo primero que notamos en la distribución es que las tres grandes secciones se adelgazan en su número de capítulos. También notamos que la alternancia entre los capítulos *fuera* y los capítulos *dentro* de la celda en Pentonville Prision no se rompe. Lo que sin embargo no miramos en nuestra repartición pero acontece en la novela es que, tal y como ya dije, los ocho capítulos que transcurren *dentro* de la cárcel a la espera de la resolución del proceso dejan, poco a poco, de tener contacto con la realidad misma de la prisión. En cambio, Vargas Llosa aprovecha los sueños, descansos, elucubraciones y meditaciones de nuestro héroe (en otras palabras, todo ese otro tiempo muerto en el que, o bien no recibe una visita, o bien no dialoga con el sheriff) para dar marcha atrás en el pasado del héroe y hacerlo describir y sopesar acciones y decisiones que pudieron o no llevarlo al momento presente. En este sentido, los capítulos nones o impares van perdiendo gradualmente contacto con la realidad presente (la de su celda) y, al mismo tiempo, van engranándose

(encajándose) más y más con partes de la novela que ya conocíamos por la lectura de los extensos capítulos pares dedicados a contar (como se ha dicho) la vida entera de Roger Casement: desde su infancia, pasando por sus travesías en el Congo, el Putumayo amazónico e Irlanda, hasta su detención final por supuesta sedición contra Inglaterra.

El sueño del celta es, no obstante, helicoidal en dos sentidos. Primero, basados en la descripción de su estructura, los capítulos nones o impares se imbrican más y más —conforme avanza la novela— en el *corpus* de los capítulos pares. Segundo y más importante, la primera sección, “El Congo”, arroja información sobre la segunda y tercera secciones (“La Amazonía” e “Irlanda”) que, sin embargo, aún no conocemos ni leemos. Es decir, en “El Congo” se nos adelantan ya pasajes, datos y personajes que, aunque no aparecidos en la vida de Casement todavía, serán imprescindibles en las siguientes dos grandes secciones del relato. Esto queda evidentemente bien justificado desde el momento en que el lector ha sido avisado que el presente real de la novela es y ha sido siempre el del héroe encarcelado en su celda a pocos de días de conocer el veredicto sobre su apelación de clemencia. En este sentido, estructurar la obra *in media res* permitió a Vargas Llosa la posibilidad de arrojar luz a un futuro todavía insospechado, pero conocido al mismo tiempo (mejor dicho: un futuro *reconocido* por el héroe *a posteriori*).

Del mismo modo, la segunda sección, “La Amazonía”, arrojará luz y adelantará información sobre datos, pasajes y personajes que, aun cuando no han aparecido *stricto sensu* en la vida de Casement (como el caso de su amante noruego Eivind/Lucifer), serán decisivos en su destino final. En este caso, sin embargo, ya no sólo se arroja luz sobre ese futuro insospechado sino que también el relato se retrotrae (cada vez que considera necesario) hacia pasajes que hemos conocido y leído en la primera sección. Así, tanto “La Amazonía” como “Irlanda” (segunda y tercera secciones de la novela) conllevan un movimiento pendular: van al futuro, se encadenan en la proairesis del relato, pero también oscilan (cuando el autor lo considera pertinente) hacia el pasado. Y es ahí precisamente donde, tal vez, vaya a surgir el problema, el lastre, de *El sueño del celta*. Esta forma helicoidal (de entradas y salidas como hélices que vuelven a aparecer y desaparecer en el relato repitiendo escenas ya conocidas) tiene evidentemente grandes beneficios, pero aparea el costo de cubrir un periodo en la vida de Casement (por ejemplo, Irlanda) que ya habíamos conocido vagamente a través de innumera-

bles dosis desparramadas en las primeras dos secciones de la novela. *El sueño del celta*, hacia el final (y sobre todo, insisto, en su tercera sección) no consigue sino rizar el rizo de la narración. El apasionamiento con que el lector leyó la primera sección, “El Congo”, e incluso la segunda, “La Amazonía”, se va desvaneciendo en la tercera sección, “Irlanda”. Y es que ya sabemos, comas más o comas menos, lo que entonces pasó y lo que esos acontecimientos provocaron en el destino final del protagonista. Sumado a esto, habría que añadir la tumultuosa y abrumadora información que la tercera sección aglutina haciendo (al menos en una primera lectura) casi indiscernibles a los personajes y datos de la conspiración irlandesa y alemana. La selección de materiales, qué datos se incluyen o qué datos se excluyen de la narración, es el otro problema que la novela no consiguió remediar y que, al final, no hace sino ralentizar su lectura.

Ahora bien, esta suerte de autoimpuesta preorganización y división simétrica de las secciones es algo que, como he dicho, Vargas Llosa había llevado a cabo en varios libros anteriores. Desde *La tía Julia y el escritor* o *El pez en el agua*, hasta *La fiesta del Chivo* y *El Paraíso en la otra esquina*, el premio Nobel ha planeado y estructurado varias de sus novelas con dos características sobresalientes: la alternancia y la simetría. Ambas no son, en estricto sentido, lo mismo. *La tía Julia*, por ejemplo, es, como *La fiesta del Chivo*, alternante, pero no es simétrica, mientras que *El Paraíso en la otra esquina* y *El sueño del celta* son, en cierta medida, simétricas y alternantes.

La simetría vargasllosiana autoimpuesta resulta un elemento (en algunos casos) establecido a regañadientes. Es decir, el autor se ha fijado aparentemente una cuota de páginas más o menos idénticas en los capítulos pares y los capítulos nones. La alternancia, sin embargo, nada tiene que ver con ello. Ésta sólo indica que leeremos un capítulo paralelo y a la vez distinto, el cual no necesita tener un número específico de páginas. La simetría, por otro lado, se aboca a homologar lo más posible el número de páginas (el volumen de la narración). Tal parece, esta imposición conlleva un precio: imposible sostener siempre y en cada momento el mismo nivel de atención, intriga o suspenso. *El sueño del celta* sufre, pues, del mismo problema que *El Paraíso en la otra esquina*. Curiosamente, no sucede así en *La tía Julia y el escritor* y tampoco en *La fiesta del Chivo*. La razón es, supongo, doble.

La primera ya la he dicho: estas dos novelas son alternantes pero no pretenden ser simétricas, sus capítulos no están obligados a satisfacer una cuota o volumen en nombre de la simetría. La segunda razón tiene que ver con algo más sutil: la imaginación.

5

La verdad de las mentiras es, como todo en la obra y el pensamiento de Vargas Llosa, una poderosa apuesta por la imaginación, una reivindicación de la imaginación y, por eso mismo, una exaltación del arte de la ficción. La misma introducción de este hermoso libro de ensayos es una declaración de principios en toda la escala: imaginación, libertad, ficción, fabulación, arte, todo aunado e imbricado. En ella no sólo cita a Karl Popper, sino que esgrime un argumento que nadie, creo yo, ha comentado y que ni siquiera el mismo Vargas Llosa ha vuelto a desarrollar con posterioridad.

A partir del filósofo austríaco, Vargas Llosa aduce que la literatura y la historia consiguen coexistir sólo en las sociedades abiertas donde ambas disciplinas son autónomas y soberanas, donde una trata y examina las verdades históricas de manera científica, y la otra fábula “la verdad escondida en el corazón de las mentiras humanas” (p. 15). No obstante, en las sociedades cerradas (totalitarias) “la ficción y la literatura han dejado de ser cosas distintas y pasado a confundirse y suplantarse” (p. 16). A pesar de esta terrible confusión perpetrada por las facciones en el poder encargadas de mantener esas sociedades cerradas, la humanidad ha sabido crear y preservar un antídoto para salvarse. Leamos cuál es: “La imaginación ha concebido un astuto y sutil paliativo para ese divorcio inevitable entre nuestra realidad limitada y nuestros apetitos desmedidos: la ficción” (p. 19). Vargas Llosa no demerita el valor de la historia, sencillamente apuesta y exalta el valor de la ficción o el arte libre de fabular, el cual no existiría, aduce, sin libertad: “Los hombres no viven sólo de verdades; también les hace falta las mentiras: las que inventan libremente, no las que les imponen” (p. 19), y a continuación remacha con contundencia: “Es un derecho que debemos defender sin rubor. Porque jugar a las mentiras, como juegan el autor de una ficción y su lector, a las mentiras que ellos mismos fabrican bajo el imperio de sus demonios personales, es una manera de afirmar la soberanía indivi-

dual y de defenderla cuando está amenazada; de preservar un espacio propio de libertad” (p. 20).

La tesis vargasllosiana (historia/literatura) a partir de la defensa de la libertad popperiana no sólo resulta fundamental para la comprensión política y moral de la evolución de nuestro novelista, sino que, en este caso preciso, ilumina el problema que vengo tratando: el del empobrecimiento de la imaginación a favor del enriquecimiento de la historia y documentación fidedignas.

El sueño del celta y *El Paraíso en la otra esquina* son, lo mismo que *La guerra del fin del mundo* y *La fiesta del Chivo*, novelas “históricas”⁶. ¿Por qué entonces las dos primeras novelas no alcanzan, a pesar de su grandeza, la cuota artística de las dos segundas si las cuatro son, finalmente, “novelas históricas”, si las cuatro son, sobre todo, novelas totalizadoras, si todas parten de hechos verídicos, documentados y más o menos fehacientes?

Mi tesis es que *El sueño del celta* y *El Paraíso en la otra esquina* adolecen, hasta cierto punto, de esa imaginación en libertad que Vargas Llosa ha defendido en sus ensayos y novelas. Junto con las restricciones autoimpuestas por el propio autor a esa libertad imaginativa que impulsa sus mejores relatos, tenemos el ya citado problema de la simetría que Vargas Llosa se impone en algunas ocasiones como camisa de fuerza, una simetría con que el premio Nobel se constriñe con el fin de satisfacer una cuota. No podría decir a cabalidad cuál es la pretendida cuota; conjeturo, sin embargo, que se trata de un prurito o pasión por el orden surgida, paradójicamente, de la lógica y el método popperianos. Insisto: esta indiscutible virtud por la sintaxis y la forma, misma que produce una proclividad hacia la simetría a ultranza, corre el riesgo de volverse (a ratos) una deficiencia, un obstáculo. El autor conoce de antemano su proyecto, las partes y la distribución del mismo; tiene, por tanto, poco espacio para los meandros, bifurcaciones y desperdicios de la imaginación. El autor ha llevado a cabo una tarea de documentación tan avasalladora (tal es la cantidad de datos y material histórico recabado), que el escritor ya no puede o no debe (a los ojos del mismo Vargas Llosa) desviarse del objetivo primordial. En otras palabras: el novelista

⁶ Pongo históricas en entrecorchetos pues no es mi intención dirimir los límites o matices que el adjetivo puede o no tener para cada crítico o lector. Empleo el término “novela histórica” en un sentido laxo, general, en un sentido a partir del cual todos nos podamos entender.

entabla una querrela a muerte, una lucha interna, entre la información y la imaginación, entre la historia estudiada y rastreada y la imaginación, entre sus “demonios personales” y los “demonios históricos”, entre la abrumadora información recabada y su fantasía. Ahora bien, si a esto añadimos lo dicho sobre la posible gradual evolución en el estilo vargasllosiano (un arte de la razón y la claridad cuyo principal propósito no es otro sino comunicar, transmitir y representar fielmente el mensaje), tenemos como resultado grandes novelas que sin embargo adolecen de algo (¿la libertad sin trabas de la imaginación?). Esta carencia los lectores de Vargas Llosa quizá no la sepamos nombrar o identificar, pero sabemos que no se halla en *La casa verde*, *La tía Julia y el escribidor* o *Travesuras de la niña mala*.

Donde quizá podamos encontrar (entre muchos otros sitios) la genuina libertad imaginativa de Vargas Llosa en *El sueño del celta* es, al igual que con Gauguin en *El Paraíso en la otra esquina*, en esos pasajes eróticos donde el autor peruano desatiende esa camisa de fuerza para relatar, en cambio, los posibles encuentros fortuitos y amorosos de Roger Casement a lo largo de su vida, cuestión que, como se sabe, ha sido centro de controversias históricas. Aquí vale la pena traer a colación lo que Vargas Llosa dice al respecto en el epílogo del libro y también en el cuerpo de la novela.

En el epílogo leemos: “Nunca cesó ni probablemente cesará la controversia sobre los llamados *Black Diaries*. ¿Existieron de verdad y Roger Casement los escribió de puño y letra, con todas sus obscenidades pestilentes, o fueron falsificados por los servicios británicos para ejecutar también moral y políticamente a su antiguo diplomático, a fin de hacer un escarmiento ejemplar y disuadir a potenciales traidores? Durante decenas de años el Gobierno inglés se negó a autorizar que historiadores y grafólogos independientes examinaran los diarios [...] Cuando, hace relativamente pocos años, se levantó el secreto y los investigadores pudieron examinarlos y someter los textos a pruebas científicas, la controversia no cesó. Probablemente se prolongará mucho tiempo. Lo que no está mal. No está mal que ronde siempre un clima de incertidumbre en torno a Roger Casement, como prueba de que es imposible llegar a conocer de manera definitiva a un ser humano, totalidad que se escurre siempre de todas las redes teóricas y racionales que traten de capturarla. Mi propia impresión —la de un novelista, claro— es que Roger Casement escribió los famosos diarios pero no los vivió, no

por lo menos integralmente, que hay en ellos mucho de exageración y ficción, que escribió ciertas cosas porque hubiera querido pero no pudo vivirlas” (p. 449). Hasta aquí, pues, eso que muchos lectores hubiésemos deseado que sucediera en los pasajes más densos de *El sueño del celta*, es decir, la construcción de una novela cuyo héroe histórico estuviera, sin embargo, rodeado de “un clima de incertidumbre”, tal y como propone Vargas Llosa.

Esta misma cuestión de los *Black Diaries* aparece mencionada en el capítulo XIII de la novela cuando leemos en estilo indirecto libre lo que sigue: “Él había sido débil y sucumbido a la concupiscencia muchas veces. No tantas como había escrito en sus agendas y cuadernos de notas, aunque, sin duda, escribir lo que no se había vivido, lo que sólo se había querido vivir, era también una manera —cobarde y tímida— de vivirlo y por lo tanto de rendirse a la tentación. ¿Se pagaba por ello a pesar de no haberlo disfrutado de verdad, sino de esa manera incierta e inasible como se vivían las fantasías? ¿Tendría que pagar por todo aquello que no hizo, que sólo deseó y escribió?” (p. 375).

Ambas citas (la del epílogo y la del capítulo XIII) demuestran la convicción del novelista en los presupuestos artísticos apuntalados en *La verdad de las mentiras* y sus demás ensayos. He aquí resuelta, creo yo, la ecuación: Vargas Llosa escribe autobiográfica o biográficamente (no importa en este caso) para poder vivir lo que no vivió o lo que no vivió “por lo menos integralmente”; Vargas Llosa tiene la convicción de que en los diarios de Casement hay, como en sus propias novelas autobiográficas, “exageración y ficción”, y que, finalmente, “escribió ciertas cosas porque hubiera querido pero no pudo vivirlas”.

En la citada introducción de *La verdad de las mentiras*, Vargas Llosa se pregunta: “¿Qué quiere decir que una novela siempre miente? No lo que creyeron los oficiales y cadetes del Colegio Militar Leoncio Prado, donde —en apariencia, al menos— sucede mi primera novela, *La ciudad y los perros*, que quemaron acusándola de calumniosa a la institución. Ni lo que pensó mi primera mujer al leer otra de mis novelas, *La tía Julia y el escribidor* [...] Desde luego que en ambas historias hay más invenciones, tergiversaciones y exageraciones que recuerdos y que, al escribirlas, nunca pretendí ser anecdóticamente fiel a unos hechos y personas anteriores y ajenos a la novela. En ambos casos, como en todo lo que he escrito, partí de algunas experiencias aún vivas en mi memoria y estimulantes para mi imaginación y fantaseé algo que refleja de manera muy infiel esos materiales de trabajo” (p. 7). En estas

llamadas “novelas autobiográficas” tanto como en las novelas históricas mejor logradas, Vargas Llosa fantasea y exagera más que lo que se atreve en *El sueño del celta*; cuanto más infiel a sus materiales de trabajo, Vargas Llosa es, paradójicamente, mejor artista, un fabulador más fértil e imaginativo. Cuanto más y mejor miente sobre sus personajes históricos, más contundentes o vivos parece que consiguen ser. En cambio, cuanto más se adhiere y se ajusta a esos “materiales de trabajo” —esa documentación largamente recabada sobre un hecho histórico o sobre un personaje—, más constreñido y sujeto parece sentirse (y expresarse). Su orden, su disciplina y los límites que se impone, parecen ir en contra de él en algunas ocasiones, o mejor dicho, consiguen asfixiar su ubérrima y sediciosa imaginación.

Finalmente, en la misma introducción Vargas Llosa se pregunta y se responde: “¿Hubiera podido yo, en aquellas novelas, intentar una escrupulosa exactitud con los recuerdos? Ciertamente. Pero aun si hubiera conseguido esa aburrida proeza de sólo narrar hechos ciertos y describir personajes cuyas biografías se ajustaban como un guante a la de sus modelos, mis novelas no hubieran sido, por eso, menos mentirosas o más ciertas de lo que son?” (p. 8). Vargas Llosa da en el clavo cuando explicita cómo una justa o fidedigna descripción biográfica o histórica no es, a pesar de todos los esfuerzos, más cierta o menos mentirosa cuando se habla de una novela. Ésta es, de entre otras muchas grandes lecciones vargasllosianas, una que ningún lector o novelista debería jamás olvidar. A pesar de lo dicho, y ciñéndonos a esas partes de *El sueño del celta* mencionadas, Vargas Llosa intenta, contra lo que él mismo ha establecido, “una escrupulosa exactitud” de los hechos históricos recabados; ajusta y describe la biografía de Casement “como un guante a la de su modelo”, y cuando se atreve a no hacerlo, cuando imagina o subvierte la historia más de la cuenta, es cuando, paradójicamente, tenemos, pienso, las mejores partes de *El sueño del celta*⁷. Es entonces por culpa o debido a lo examinado hasta aquí, que la tercera sección, “Irlanda”, consigue en varios pasajes la “aburrida proeza de narrar hechos ciertos”. Con todo, y a pesar de lo señalado, cabe aclarar que estas deficiencias o carencias no consiguen restar su valor y grandeza a una obra

⁷ Un fenómeno muy similar al que acontece, por ejemplo, con *La guerra del fin del mundo*. En esta obra es fácil adivinar cómo y cuánto su autor imagina, fabula y exagera los datos de la guerra de Canudos y la biografía de Antônio Conselheiro y sus feligreses.

cuya voluntad formal y capacidad totalizadora es comparable a la de sus mejores novelas. *El sueño del celta* es, sobre todo, una valiente lección de denuncia histórica, moral y política jamás supeditada, sin embargo, a una agenda: nos enseña cómo hacer del alegato y la diatriba una obra de arte. La denuncia del *El sueño del celta* logra estar sabiamente supeditada a los designios artísticos y éticos de un autor en la cima de sus facultades y su libertad creadora.

BIBLIOGRAFÍA

- Dostoyevski, Fyodor. *Los demonios*. Volumen 2. Traducción de Juan López-Morillas. Madrid, Alianza Editorial, 2007.
- Oviedo, José Miguel. *Mario Vargas Llosa: La invención de una realidad*. Barcelona: Seix Barral, 1982.
- Popper, Karl, *La sociedad abierta y sus enemigos*. Traducción de Eduardo Loedel. Barcelona: Editorial Paidós, 2006.
- Urroz, Eloy. “Karl Popper y Mario Vargas Llosa: ¿libertad o igualdad?” Madrid: *Claves*, Nº 208, diciembre, 2010, y *Revista Universidad de México*, Nueva Época, Nº 86, abril, 2011.
- Vargas Llosa, Mario. *Conversación en La Catedral*. Barcelona: Seix Barral, 1981.
- *La casa verde*. Barcelona: Seix Barral, 1981.
- *La ciudad y los perros*. Barcelona: Seix Barral, 1992.
- *La tía Julia y el escribidor*. Barcelona: Seix Barral, 1983.
- *Historia secreta de una novela*. Madrid: Tusquets Editores, 1971.
- *Carta de batalla por Tirant lo Blanc*. Barcelona: Seix Barral, 1992.
- *La verdad de las mentiras*. Barcelona: Seix Barral, 1990.
- *Entre Sartre y Camus*. Río Piedras, Puerto Rico: Ediciones Huracán, 1981.
- *García Márquez: Historia de un deicidio*. Barcelona: Barral Editores, 1971.
- *El pez en el agua. Memorias*. Barcelona: Seix Barral, 1993.
- *Los jefes. Los cachorros*. Barcelona: Seix Barral, 1982.
- *Historia de Mayta*. Barcelona: Seix Barral, 1984.
- *La Chunga*. Barcelona: Seix Barral, 1986.
- *La orgía perpetua. Flaubert y “Madame Bovary”*. Barcelona: Seix Barral, 1981.
- *La guerra del fin del mundo*. Barcelona: Seix Barral, 1981.
- *El sueño del celta*. México: Alfaguara, 2011.
- *Los cuadernos de don Rigoberto*. Madrid: Alfaguara, 1997.
- *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- *Contra viento y marea III*. Barcelona: Seix Barral, 1990. □

EL MISTERIOSO IRLANDÉS

David Gallagher

En este ensayo sobre la novela más reciente de Mario Vargas Llosa, *El sueño del celta*, se sostiene que aun cuando no se pueda decir que es la mejor del Nobel de Literatura (porque no hay una que lo sea) sí es una novela cúspide: una novela escrita con la sabiduría, la compasión y la entereza de quien ha vivido todas las pasiones y ha llegado a un entendimiento profundo de lo que es el ser humano, con todas sus grandezas y miserias. El ensayo parte recordando la conversación que David Gallagher sostuvo con Vargas Llosa, varios años antes de que éste escribiese *El sueño del celta*, sobre la historia del irlandés Roger Casement y sobre las reflexiones que suscita esa historia respecto a la “verdad” de los hechos. A continuación se aborda la particular configuración entre historia, biografía y novela que se da en *El sueño del celta*, así como

DAVID GALLAGHER. Educado en Oxford, fue luego profesor de literatura latinoamericana del St. Antony's College de esa misma Universidad. Actualmente es socio de ASSET-CHILE y combina sus actividades como ensayista y crítico con las de banca de inversiones. Colabora con *TLS (The Times Literary Supplement)* y es columnista de *El Mercurio* de Santiago. Ha publicado *Modern Latin American Literature* (Oxford University Press, 1973), *Improvisaciones* (Centro de Estudios Públicos, 1992), *Otras improvisaciones* (El Mercurio-Aguilar, 2004) y numerosos ensayos. Es miembro del Consejo Directivo del Centro de Estudios Públicos. David@assetchile.com.

las similitudes ideológicas entre el personaje Casement y el propio Vargas Llosa. Luego se compara la exploración del mal que hace el Casement de Vargas Llosa con la que hace Marlow, protagonista de Conrad en *El corazón de las tinieblas*. Finalmente, se describen notables parecidos entre la figura del Quijote y el Casement de Vargas Llosa, planteándose que nunca antes había Vargas Llosa diseñado un personaje tan complejo y tan proteico como lo es su Casement en *El sueño del celta*.

1. Introducción

Era febrero del 2007. Estábamos con Mario y Patricia Vargas Llosa, y un grupo de sus amigos, navegando por los ríos amazónicos del Perú. Tórridos ríos tropicales como los de *La casa verde*, de *Pantaleón*, de *El hablador*. Habíamos zarpado en Iquitos, y habíamos subido por el río Marañón para después tomar el Ucayali. De vez en cuando salíamos en lancha para meternos en algún afluente pequeño, para penetrar la selva tupida, y acceder a alguna laguna escondida, para admirar las victorias regias, esas plantas cuyas inmensas hojas verdes flotan en el agua, y dejan asomar, entre ellas, unos nenúfares de asombrosos pétalos blancos o rojos.

En una de esas salidas en lancha, al atardecer, Mario empezó a hablar del *boom* del caucho que se dio en la Amazonía peruana; de la época, hacia 1910, en que Iquitos era tan próspero, que construían en su plaza una casa diseñada nada menos que por Gustave Eiffel. Nos contó en especial de Julio C. Arana, el magnate cauchero cuya empresa, la Peruvian Amazon Company, estaba cotizada en la Bolsa de Londres, y que se había hecho inmensamente rico explotando el caucho de la selva del Putumayo, hasta que un observador irlandés hizo un lapidario informe en que desenmascaró las brutalidades con que la gente de Arana forzaba a los indios de la selva a trabajar. Era el mismo irlandés que había denunciado la crueldad con que los agentes de Leopoldo II, el rey de los belgas, se imponían a los nativos del Congo, también para obligarlos a juntar caucho. “¿Cómo es que se llamaba ese irlandés, Patricia?”, le pregunta Mario a su mujer. “¿Ese irlandés que en Matadi, en

pleno Congo, conoció a Conrad, en ese viaje a África de Conrad que inspiró *El corazón de las tinieblas?*”. Patricia tampoco se acordaba al comienzo, pero poco a poco le fue saliendo el nombre. “Casement”, dijo ella, finalmente. “Roger Casement”. Y allí Mario contó la historia de este singular hombre, de una familia protestante de Irlanda, pero de madre católica, que se había desempeñado como un agente de la Corona británica, que había sido ennoblecido por el Rey Jorge V por su trabajo ejemplar en pro de los derechos humanos de los nativos del Congo y del Putumayo, pero que después, en plena Primera Guerra Mundial, había partido para Alemania, para tratar de juntar, entre los prisioneros de guerra tomados por los alemanes a voluntarios para la constitución de una brigada irlandesa, que con la ayuda de los alemanes, liberara a Irlanda. Detenido por los ingleses al desembarcar en Irlanda en un submarino alemán, Casement, a los 51 años, había sido ejecutado en Londres por traidor, el 3 de agosto de 1916.

Con ese don narrativo natural que tiene, Mario nos tenía concentrados mientras contaba la historia y apenas nos dimos cuenta que ya había anochecido cuando volvimos al barco que nos esperaba en el Ucayali. Ya a bordo, Mario nos admitió que más de alguna vez había pensado escribir una novela sobre Casement, pero ya no creía que lo iba a poder hacer. Lo veía como una tarea demasiado inmensa, una tarea inabordable.

No me acuerdo cuándo fue que me llegó la noticia de que el intrépido novelista la estaba emprendiendo a pesar de todo. Lo primero que supe fue que Mario se había puesto a estudiar todo lo que podía sobre Casement. La noticia me alegró mucho, por lo que prometía. Me alegró en parte porque Casement de alguna manera me había acompañado durante toda una vida. En el colegio benedictino en que estudié en Inglaterra, era un caso obligado de estudio. En un colegio católico, en que muchos compañeros eran irlandeses, la ejecución de Casement era un tema emblemático. ¿Era Casement, quien por cierto se convirtió al catolicismo antes de morir, un héroe o un traidor? Era la pregunta sobre la cual teníamos que escribir un ensayo. Nos obligaba a reflexionar. Para los compañeros irlandeses era un héroe y para los ingleses, en la década postcolonialista de los sesenta, no era tan claro que fuera un traidor, ya que luchaba por la legítima independencia de su país. Por otro lado en Inglaterra era cada vez más numerosa la gente que quería

abolir la pena de muerte, y para ella, la ejecución de Casement provocaba vergüenza. Casement en fin era un tema que nos ayudaba a entender lo que es la base de toda buena educación, sobre todo cuando se trata de historia: la conveniencia de someter todo prejuicio, toda creencia, toda afirmación, al más acucioso escrutinio; y la de entender que mucho de lo que se tiene por verdad absoluta es relativo, porque lo que es cierto para uno no lo es para otro.

Claro que me alegré que Mario estuviera escribiendo sobre Casement, no sólo por razones personales egoístas. Me parecía un tema ideal para él. La investigación que había hecho Casement de las atrocidades del Putumayo le permitirían volver a la selva peruana, que siempre le había inspirado un lenguaje sensual, evocativo, exuberante, un lenguaje denso y frondoso como la selva misma. Por otro lado Casement era, como Mario, un adalid de los derechos humanos, en su caso los de nativos que en esa época eran apenas considerados como humanos. Además, en sus ensayos, Mario había desenmascarado, como Casement, las vilezas de Leopoldo II en el Congo. Enseguida, estaba la interesante amistad de Casement con Conrad. Vargas Llosa había descubierto a Casement a través de Conrad, un escritor que él ha leído con manifiesto placer, y cuyas huellas aparecen, a mi parecer, en esa joya de novela corta que es *La historia de Mayta*. Más que nada, Casement era un personaje proteico: un hombre multifacético, insondablemente complejo, ideal para un novelista. Tenía la doble vida tortuosa de quien sirve a un país y sueña en secreto con servir a otro. También estaba el tema de los “Black Diaries”, los “diarios negros”, unos diarios de vida que le habrían encontrado en su departamento de Londres cuando ya estaba preso, diarios en que Casement habría anotado con inusual crudeza los escabrosos detalles de una vida homosexual promiscua y secreta, librada muchas veces con menores de edad, y tan secreta que hasta sus más íntimos amigos la ignoraban. Hasta ahora, hay expertos en Casement que piensan que los ingleses falsificaron estos diarios para desprestigiarlo, para evitar que se convirtiera en un mártir de la causa irlandesa. Para un novelista como Vargas Llosa, el hecho de que haya diarios íntimos que puedan haber sido falsificados toca la médula de los enormes desafíos epistemológicos que enfrenta un novelista cuando pretende convertir en ficción la historia.

Publicado menos de cuatro años después de esa conversación memorable en un río amazónico, *El sueño del celta* valió la espera. No sé si es la mejor novela escrita por Vargas Llosa. No creo que haya una que lo sea. Sí creo que es una novela cúspide, una novela escrita con la sabiduría, la compasión, la entereza de quien ha vivido todas las pasiones, y ha llegado a un entendimiento profundo de lo que es el ser humano, en todas sus grandezas y sus miserias.

2. Las fases de una vida

La novela tiene una estructura bastante simple. Comienza en Pentonville, la cárcel londinense en que Casement está recluido, mientras espera el veredicto del Primer Ministro Asquith y su gabinete. ¿Le conmutarán la sentencia de muerte? Los capítulos se alternan entre los que están situados en Pentonville, a los que volvemos siempre, y los que nos llevan, o a la infancia de Casement en Irlanda, o a sus viajes al Congo y al Putumayo, o de nuevo a Irlanda, la de su madurez, o, hacia el final, a Alemania, en búsqueda de la brigada irlandesa, y de allí de nuevo a Irlanda, donde desembarca por última vez y lo detienen. Pero en cada capítulo puede haber una mirada a uno anterior o a uno por venir. Muchas veces el pretexto es un sueño. La mañana en que llega a Iquitos por primera vez, Casement, atribulado por una enfermedad de los ojos, y por dolores de artritis, elige descansar en vez de almorzar. Se duerme y sueña detenidamente con el año y medio que pasó en Irlanda entre 1904 y 1905. Así en plena selva peruana viajamos a la lejana y brumosa isla con que, en realidad, el empedernido celta que es Casement está soñando siempre. Pero a pesar de que el autor la va revelando en múltiples relatos paralelos, la vida de Casement progresa en forma relativamente lineal en la novela, salvo que volvemos siempre a Pentonville, a la celda en que Casement no puede ver ni la luz del día. Todos los caminos conducen a esta última morada en que Casement se va preparando para la muerte.

La mirada es siempre la de Casement. Rara vez Vargas Llosa se ha metido tanto en la cabeza de un personaje. Pero a la vez el narrador mantiene una sutil distancia. Desde ya usa la tercera persona. Además nos va revelando de a poco la doble vida sexual de Casement: es el narrador, no Casement, el que va dosificando la revelación de una vida secreta que para Casement es vergonzosa. De a poco vienen aparecien-

do los diarios secretos, los diarios negros. Allí el narrador, y el autor, toman una decisión. Deciden que los diarios no son falsos, pero que sí lo son algunos de los hechos que describen. O sea lo que en ellos describe Casement a veces corresponde a algo que hizo, a veces sólo a una fantasía que tuvo. A medida que avanza la novela, el homosexualismo de Casement se va sincerando cada vez más a través de recuerdos y de sueños. Lo que al comienzo es sólo insinuado con sutileza termina invadiendo la página.

En la novela aparecen muchos personajes con que Casement tiene discusiones, en que pone a prueba sus ideas. Estas discusiones son pequeñas joyas. Son como pequeñas obras de teatro. Uno se puede imaginar a Vargas Llosa, el actor, en el escenario, jugando el papel de Casement, debatiendo, discutiendo con cada contraparte. Con el Padre Carey, el capellán de la cárcel, de Irlanda y del catolicismo. Con la historiadora Alice Stopford Green, de Irlanda y de Conrad. Con Theodore Horte, un misionero bautista en el Congo, o con Edmund D. Morel, un periodista, o con Herbert Ward, un escultor, de su desilusión con el colonialismo, y de su descubrimiento del mal, del grado de bajezas a la que es capaz de caer el ser humano. Con Ward, también, de Irlanda: Ward ridiculiza el creciente nacionalismo de Casement, “su patriotismo de oropel —banderas, himnos, uniformes— que, le decía, representaba, siempre, a la corta o a la larga, un retroceso hacia el provincialismo, el espíritu de campanario, y la distorsión de los valores universales”¹. Uno sospecha que el mismo Vargas Llosa, siempre contrario al nacionalismo, comparte estas ideas de Ward, pero el narrador nunca permite que se inmiscuyan las ideas de Vargas Llosa en su exploración rigurosa de la mente de Casement.

A veces los interlocutores de estas piezas teatrales son amigos de Casement, amigos íntimos como Morel o Ward (aunque ambos se negaran al final a firmar la petición para conmutar su sentencia, por estar escandalizados con su incursión a Alemania), o Stopford Green, y muy afines a él. A veces son personajes que están en las antípodas de Casement, como Víctor Israel, un cauchero judío a quien él conoce en una mesa de póquer, en un barco que los lleva de Brasil a Iquitos. Casement ha defendido a los indios de la Amazonía, objetando la forma en que los sacan por la fuerza “de sus aldeas, donde han vivido años o siglos”, y le pregunta a Israel si

¹ Mario Vargas Llosa, *El sueño del celta*, 2010, p. 305.

a él le gustaría que a fuerza de torturas lo sacaran de sus quehaceres para obligarlo a juntar caucho en la selva. “—Yo no soy un salvaje que vive desnudo, adora el yacumama y ahoga en el río a sus hijos si nacen con el labio leporino— repuso el cauchero, con una risotada sardónica que acentuaba su disgusto—. ¿Pone usted en un mismo plano a los caníbales de la Amazonía y a los pioneros, empresarios y comerciantes que trabajamos en condiciones heroicas y nos jugamos la vida por convertir estos bosques en una tierra civilizada?”².

Así una y otra vez en esta novela se van dando estos pequeños diálogos en que se debaten ideas, sobre los derechos humanos, la identidad de las naciones, las causas de la maldad, el alcance de la civilización, o la naturaleza del colonialismo, en un contexto en que lo que pensaba Casement era osado y novedoso: él fue pionero en su época en cuestionar el concepto de progreso, de desarrollo.

3. Entre la novela y la biografía

Vargas Llosa se ha sentido cómodo a través del tiempo escribiendo novelas basadas en personajes históricos. Sólo en el último decenio, están los notables casos de Trujillo en *La fiesta del Chivo*, o de Flora Tristán y Gauguin en *El Paraíso en la otra esquina*. En algunas ha entremezclado a los personajes históricos con personajes ficticios más que en otras. Lo ha hecho con el aplomo de un escritor cuyos relatos irradian todas las virtudes de la verosimilitud. Lejos de cuestionar, como un Borges, el status ontológico de sus textos, lejos de postularlos como ontológicamente precarios, Vargas Llosa siempre nos ha convencido que sus ficciones son más reales que la realidad, que sin ellas simplemente no veríamos las verdades ocultas que desenmascaran. Y es así: conozco a lectores que nunca habían entendido la vileza y la degradación de la tortura hasta leer *La fiesta del Chivo*.

En *El sueño del celta*, la confluencia entre historia, biografía y novela es muy particular. Por un lado la novela es una clara vindicación de Casement. Con la sed que se le conoce de verdad y justicia, Vargas Llosa ha escrito una novela que deja a Casement como héroe. Un héroe fallido tal vez, pero héroe de todas maneras. Héroe y gran hombre. La novela se encarga de corregir mentiras, de enmendar ficciones que se

² Ibidem, pp. 206-207.

habían quedado como parte de su historia, y lo hace con la autoridad de quien ha estudiado la vida de Casement con la acuciosidad y disciplina que se le conocen a Vargas Llosa. Por ejemplo, cuando Casement desembarca en Irlanda un Viernes Santo de 1916, no es para fomentar o liderar el famoso Alzamiento de Semana Santa, como después se afirmó en el juicio. Es más bien para pararlo, porque Casement no había podido conseguir ayuda militar alemana, y estaba convencido que sin ella el alzamiento no podía sino fracasar. Casement pondera la ironía de la equivocación desde su celda.

Sólo veía un cuadradito minúsculo de cielo grisáceo y pensaba en la gran paradoja: había sido juzgado y condenado por traer armas para un intento de secesión violenta en Irlanda, y, en realidad, él había emprendido ese viaje riesgoso, acaso absurdo, desde Alemania hasta las costas de Tralee, para tratar de evitar ese alzamiento que, desde que supo que se preparaba, estaba seguro que fracasaría. ¿Sería así toda la Historia? ¿La que se aprendía en el colegio? ¿La escrita por los historiadores? Una fabricación más o menos idílica, racional y coherente de lo que en la realidad cruda y dura había sido una caótica y arbitraria mezcla de planes, azares, intrigas, hechos fortuitos, coincidencias, intereses múltiples, que habían ido provocando cambios, trastornos, avances y retrocesos, siempre inesperados y sorprendentes respecto a lo que fue anticipado o vivido por los protagonistas³.

Uno recuerda acá las ironías del narrador de Tolstoi en *La guerra y la paz*, en cuanto a la brecha que separa lo que realmente pasó con lo que los historiadores dicen que pasó, y como el de Tolstoi, el narrador de Vargas Llosa claramente pretende corregir la historia con su ficción, con la ventaja de que es mucho más verosímil que el de Tolstoi, porque es más ecuánime: sus ironías son menos sesgadas que aquellas con que el narrador de Tolstoi pretende destruir a Napoleón. Por su lado Casement está siempre esmerado en registrar correctamente la historia, anotando todo lo que ve en el Congo o en el Putumayo. “Si no hubiera llevado en sus cuadernos un registro tan minucioso de fechas, lugares, testimonios y observaciones, en su memoria todo aquello andaría revuelto y trastocado”, comenta el narrador⁴.

³ *Ibidem*, p. 130.

⁴ *Ibidem*, p. 94.

Sin embargo en su afán de corregir la historia y, de alguna manera, concederle a Casement el juicio justo que nunca tuvo, ¿es enteramente fidedigno el narrador de Vargas Llosa? ¿No está sesgado también? Por otro lado Vargas Llosa está obligado a tomar una decisión de novelista respecto a los “diarios negros”. Cuenta en su Epílogo que cuando el gobierno británico permitió que investigadores, entre ellos grafólogos, los examinaran, las opiniones sobre su autenticidad siguieron divididas. “Lo que no está mal”, acota Vargas Llosa. “No está mal que ronde siempre un clima de incertidumbre en torno a Roger Casement, como prueba de que es imposible llegar a conocer de manera definitiva a un ser humano, totalidad que se escurre siempre de todas las redes teóricas y racionales que tratan de capturarla”⁵. Y de allí revela la decisión de novelista que él toma. “Mi propia impresión” dice, “—la de un novelista, claro está— es que Roger Casement escribió los famosos diarios pero no los vivió, no por lo menos integralmente, que hay en ellos mucho de exageración y ficción, que escribió ciertas cosas porque hubiera querido pero no pudo vivirlas”⁶.

Es así que, con la autoridad que le da el evidente cariño que siente por Casement, el narrador de *El sueño del celta* a veces lo tiene anotando en su “diario negro” el crudo resumen de un encuentro sexual que quiso, pero no pudo tener, y otras a veces, en el mismo lenguaje crudo, uno que sí tuvo. En una escala que hace en Barbados, lo turba a Casement un “muchacho muy joven, adolescente, de quince o dieciséis años”. El narrador nos cuenta que “de su ajustado pantalón de baño, emergían unos muslos lampiños y elásticos que a Roger le causaron un comienzo de vértigo”⁷. Roger lo invita a tomar un helado, pero el joven no acepta. De regreso en su hotel, Roger escribe en su diario, “en el lenguaje vulgar y telegráfico que utilizaba para los episodios más íntimos: ‘Baños públicos. Hijo de clérigo. Bellísimo. Falo largo, delicado, que se entiesó en mis manos. Lo recibí en mi boca. Felicidad de dos minutos’”⁸. Casement de allí se masturba y se baña. El día siguiente, otra vez en los baños públicos, tiene más suerte. Esta vez lo que escribe no es fantasía sino verdad. Vive la felicidad por dos libras esterlinas. “Baños públicos. Stanley Weeks: atleta, joven, 27 años. Enorme, du-

⁵ Ibidem, p. 449.

⁶ Ibidem, p. 449.

⁷ Ibidem, p. 295.

⁸ Ibidem, p. 296.

rísimo, 9 pulgadas por lo menos. Besos, mordiscos, penetración con grito. Dos pounds”⁹. Así por cierto son los diarios negros de Casement: telegráficos, personales, con sentido sólo para su autor, quien aparece en ellos como un incansable coleccionista, real o imaginario, de hombres. Sus diarios son comparables a esas telegráficas “colecciones” de pájaros que hacen los ornitólogos en su libro de pájaros, cuando anotan cada pájaro nuevo que ven.

Es interesante por cierto la forma abierta y comprensiva en que Vargas Llosa describe el homosexualismo de Casement. El autor de *Conversación en La Catedral*, que nos hacía creer que la vida homosexual secreta de un Fermín Zavala era la prueba de su abyecta corrupción moral, tanto por el doblez y la hipocresía implicados en ella como por el homosexualismo mismo, en *El sueño del celta* nos presenta a un homosexual de vida doble que es muy querible. Vargas Llosa lo acompaña en sus aventuras y en sus sufrimientos. Nos muestra cómo Casement recién se libera un poco cuando llega, virgen, a África. “África”, explica el narrador, “aquel continente atroz pero hermosísimo, de enormes sufrimientos, era también tierra de libertad, donde los seres humanos podían ser maltratados de manera inicua, pero, asimismo, manifestar sus pasiones, fantasías, deseos, instintos y sueños, sin las bridas y prejuicios que en Gran Bretaña ahogaban el placer”¹⁰. Cabe acordarse de que Casement llega a África en 1884, once años antes de que empezara en Inglaterra el primer juicio a Oscar Wilde, por “delitos” semejantes a los de Casement. No es sorprendente, para la época en que vivió, que Casement siempre sufra con su homosexualismo. Llevado por un impulso irresistible, sale a la calle para levantar a un muchacho pero después, ya aliviado, siente asco. Sin embargo, a pesar de que a veces se autoimpone meses de abstinencia, está feliz cuando le vuelve el deseo. “Vuelvo a ser yo mismo”, se dice¹¹. Como en la escena de ardor lesbiano en *El Paraíso en la otra esquina*, entre Flora Tristán y su amiga Olympia, Vargas Llosa nos brinda escenas homosexuales tremendamente sensuales, de fuerte carga erótica, sobre todo cuando Casement se duerme y lo invaden sus sueños. Pero nunca se libera del todo de la culpa, ni en los sueños, como cuando, todavía en sus primeros días en Iquitos, habiendo entrevistado recién a Eponim Thomas Campbell, el

⁹ *Ibidem*, p. 298.

¹⁰ *Ibidem*, pp. 280, 281.

¹¹ *Ibidem*, p. 113.

capataz de Barbados que le cuenta de las terribles atrocidades que él mismo ha sido obligado a perpetrarles a los indios, Casement se pone a descansar un rato. Lo que viene es magnífico. Sin duda un festín para analistas.

Soñó con su madre en un lago de Gales. Brillaba un sol tenue y esquivo entre las hojas de los altos robles, y, agitado, con palpitaciones, vio asomar el joven musculoso al que había fotografiado esta mañana en el malecón de Iquitos. ¿Qué hacía en aquel lago galés? ¿O era un lago irlandés, en el Ulster? La espigada silueta de Anne Jephson desapareció. Su desasosiego no se debía a la tristeza y la piedad que provocaba en él aquella humanidad esclavizada en el Putumayo, sino a la sensación de que, aunque no la veía, Anne Jephson andaba por los alrededores espiándolo, desde aquella arboleda circular. El temor, sin embargo, no atenuaba la creciente excitación con que veía acercarse el muchacho de Iquitos. Tenía el torso empapado por el agua del lago de cuyas aguas acababa de emerger como un dios lacustre. A cada paso sus músculos sobresalían y había en su cara una sonrisa insolente que lo hizo estremecerse y gemir en el sueño. Cuando despertó, comprobó con asco que había eyaculado. Se lavó y se cambió el pantalón y el calzoncillo. Se sentía avergonzado e inseguro¹².

Algo parecido le pasará también al Casement de Vargas Llosa en Pentonville, cuando tendrá un sueño erótico nada menos que con Eivind Adler Christensen, un joven noruego que lo acompaña a Alemania y que después lo traiciona. O sea, tiene en su celda un sueño erótico nada menos que con uno de los responsables de su inminente ejecución¹³.

Vargas Llosa por cierto le inyecta a su vez un toque de humor a la vida sexual torturada de Casement. En 1913, en una escala en Las Palmas, se encuentra “con un moreno de cabellos ensortijados recién salido de la adolescencia”¹⁴. Tras tomar con él un trago en un bar, van caminando hacia un hotel cuando “Roger sintió una cuchillada en la cadera que lo hizo encogerse en la baranda de una ventana [...]. Debió sentarse en el suelo, doblado en dos”¹⁵. En este mundo de alto riesgo al que se expone Casement, uno cree al comienzo que Miguel,

¹² *Ibíd.*, pp. 163-164.

¹³ *Ibíd.*, p. 194.

¹⁴ *Ibíd.*, p. 379.

¹⁵ *Ibíd.*, p. 380.

o alguien, lo ha acuchillado, pero resulta que ha tenido un ataque de artritis. Miguel huye despavorido. La mañana siguiente, al desayuno, Roger escribirá, en su diario, “con letra apretada”, que hizo el amor con Miguel varias veces. En sus descripciones de un Casement que se va envejeciendo, y que es asediado constantemente por la mala salud, está siempre el ojo clínico que ha tenido Vargas Llosa, en su madurez como escritor, por las humillaciones con que el cuerpo socava a la voluntad.

Para escribir esta novela biográfica, Vargas Llosa, tal como lo hizo con Gauguin y Flora Tristán, visitó todos los lugares en que Casement vivió, incluidos el Congo e Irlanda. Dudo que le haya quedado mucho por leer de lo escrito sobre el atribulado irlandés. Pero a diferencia de una novela como *La fiesta del Chivo*, en que construye una ficción para que entendamos mejor la realidad histórica, en *El sueño del celta*, la realidad histórica, en muchos de sus aspectos, es reconocida como inverificable. Desde luego son inverificables los pensamientos secretos de Casement, a los que se libra en su celda, sus dudas de si hizo bien al ir a Alemania, su preocupación de que se puede haber vuelto loco. Cuestionables e inverificables son también sus sueños y sus aventuras sexuales. Pero Vargas Llosa, al elaborar sus hipótesis, siempre opta por lo verosímil. Es lo que hace con la de los diarios. Su hipótesis, que tiene algunas similitudes con la de W. J. McCormack¹⁶, uno de los biógrafos de Casement, de que muchas de las anotaciones son fantasías, parece razonable. Después de todo, piensa uno, ¿cómo pudo Casement haber estado con tantos hombres jóvenes día tras día, y a la vez investigar tan acuciosamente las atrocidades, y al final del día escribir 5.000 palabras sobre ellas? ¿En qué momento? ¿Y cómo lo pudo haber hecho sin ser detectado? Era altísimo, y en una ciudad de gente de estatura baja como Iquitos, tiene que haber sido tremendamente conspicuo, sobre todo que la Peruvian Amazon Company, que tenía todas las de perder con el informe que iba a preparar, lo habría seguido por todos lados. Casement, según el narrador de Vargas Llosa, era generalmente muy cuidadoso. “Tenía fama, como diplomático, de no tomar una iniciativa ni dar el menor paso sin prever todas las consecuencias posibles. Y ahora, helo aquí, atrapado en una estúpida trampa construida a lo largo de toda su vida por él mismo, para dar a sus enemi-

¹⁶ W. J. McCormack, *Roger Casement in Death, or Haunting the Free State*, 2002.

gos un arma que lo hundiera en la ignominia”¹⁷. ¿Será que Casement se tendió una trampa a sí mismo justamente para que tarde o temprano lo detectaran? Vargas Llosa nos deja haciéndonos preguntas como ésta para que como lectores vayamos armando nuestras propias hipótesis.

4. La progresión ideológica de Casement

Difícil no acordarse de la transformación ideológica del mismo Vargas Llosa al leer las descripciones de cómo va cambiando Casement. Parte al África en 1884 lleno de entusiasmo con el imperialismo británico. Quiere “salvar” a los caníbales africanos, trayéndoles comercio, cristianismo y civilización. Esa etapa de su vida corresponde de alguna manera a aquella en que Vargas Llosa se entusiasmaba con ideales colectivistas. Casement, con una sed innata de verdad y justicia como la de Vargas Llosa, va cambiando ante la evidencia empírica. Como Vargas Llosa, desilusionado cuando descubre los verdaderos motores del socialismo real impuesto por Velasco Alvarado en el Perú o por Fidel Castro en Cuba, Casement empieza a dudar cuando ve que el motor real del colonialismo es la codicia, y que para alimentarla los europeos recurren a las atrocidades más viles. Y es siempre la evidencia empírica la que manda. Para que no tengamos duda, en la novela hay incontables descripciones de las atrocidades. Sea en el Congo o el Putumayo, a los nativos que no cumplen con la cuota de caucho que se les requiere, se les corta una mano, una oreja, un falo, o los queman vivos, según la gravedad de la falta. Tanta es la degeneración a la que llegan los mandamases de Leopoldo II o de Arana, que hay casos en que mutilan a los nativos sólo para divertirse, por sadismo. En la estación Último Retiro apuestan a “quién cortaba más rápido y limpiamente la oreja de un hui-toto castigado en el cepo”, por ejemplo. “Velarde consiguió desorejar al indígena de un solo tajo de su machete, pero Montt, que estaba ebrio perdido y le temblaban las manos, en vez de sacarle la otra oreja le des-cerrajó el machetazo en pleno cráneo”¹⁸.

Casement, al ver que los europeos despojan a los africanos de su hábitat, su cultura, sus costumbres, para obligarlos a trabajar y a satisfacer su codicia por el caucho, piensa en Irlanda. Tal vez la coloni-

¹⁷ Mario Vargas Llosa, *El sueño del celta*, p. 137.

¹⁸ *Ibidem*, p. 229.

zación de Irlanda fue menos brutal. Pero “¿no era Irlanda también una colonia, como el Congo? Aunque él se hubiera empeñado tantos años en no aceptar esa verdad que su padre y tantos irlandeses del Ulster, como él, rechazaban con tanta indignación. ¿Por qué lo que estaba mal para el Congo estaría bien para Irlanda? ¿No habían invadido los ingleses a Eire? ¿No la habían incorporado al Imperio mediante la fuerza, sin consultar a los invadidos y ocupados, tal como los belgas a los congolese?”¹⁹. Es en el Congo donde empieza a interesarse por el pasado de Irlanda y a querer inmiscuirse en sus historias y leyendas. Más tarde, en el Putumayo, llegará a la conclusión de que la única forma en que los indígenas podrán salvarse de sus explotadores es a través de la lucha armada. Y esa conclusión la extenderá a Irlanda²⁰. En todo esto hay, claro, una gran diferencia con la progresión ideológica de Vargas Llosa. Mientras que la mente de Vargas Llosa se va abriendo hasta abrazar enteramente la libertad individual, Casement cambia una ideología cerrada por otra: cambia el imperialismo británico por el nacionalismo irlandés.

5. La exploración del mal: Casement y Conrad

El descubrimiento de las atrocidades cometidas en el Congo y el Putumayo le hacen a Casement reflexionar sobre la naturaleza del mal. ¿Cuáles son sus causas? Tiene sobre el tema numerosas conversaciones con Edmund D. Morel. Son íntimos amigos y se dicen entre ellos Tiger (Casement) y Bulldog (Morel). ¿Hay explicaciones psicológicas, históricas, sociológicas, o proviene el mal de un pecado original inexplicable e incurable?²¹ Tiger es el más propenso a creer que el mal no tiene límites o remedio. Bulldog no quiere aceptar tanto pesimismo, ya que en ese caso no habría nada que hacer, lo que para él, durante años un asiduo activista que ha denunciado la crueldad de los europeos en el Congo, sería terrible. Tiger, en cambio, asume su pesimismo. Tras el conmovedor testimonio de Eponim, Thomas Campbell en Iquitos se da cuenta que aun si lograra reducir las atrocidades cometidas en el Putumayo, el mundo seguiría lleno de enclaves de salvajismo similares. “¿Se podía

¹⁹ *Ibidem*, p. 110.

²⁰ *Ibidem*, p. 239.

²¹ *Ibidem*, p. 196.

derrotar a esa hidra? Se le cortaba la cabeza en un lugar, y reaparecía en otro, más sanguinaria y horripilante”²².

Es interesante comparar la exploración del mal que hace Casement con la de Joseph Conrad en su novela africana *El corazón de las tinieblas* (1899). Casement conoció al novelista polaco-irlandés en Matadi, en 1890. Por dos semanas compartieron un cuarto. Conrad lo describe en una carta, de 1903, a su amigo antiimperialista R. B. Cunningame Graham. Se queda asombrado con la frialdad y la audacia de Casement y su visión despiadada y escéptica del mundo. “Es un irlandés protestante”, escribe Conrad. “Piadoso también. Pero también lo era Pizarro.” Conrad le cuenta a su amigo que le ha visto a Casement partir a la selva con dos bulldogs, y un joven cargador, sin otra arma que un bastón, para salir, meses después, sólo un poco más flaco y tostado, con los mismos perros y el mismo cargador, “tan sereno que parece que se hubiera ido a pasear en el parque”. Después comenta lo mucho que tiene Casement que contar. “Cosas que he tratado de olvidar; cosas que nunca supe”²³. Al Casement de Vargas Llosa, Conrad le dice “Usted me ha desvirgado, Casement. Sobre Leopoldo II, sobre el Estado Independiente del Congo. Acaso sobre la vida”²⁴. Es que con Casement Conrad ha hablado largo sobre la explotación colonialista, y sobre los abismos de maldad a que puede llegar el ser humano. Claramente Casement le ha abierto los ojos a un Conrad todavía inocente.

Cuando en la novela Alice Stopford Green visita a Casement en Pentonville, se ponen a conversar sobre Conrad. Casement está ofendido porque Conrad no ha querido firmar la petición para conmutar su sentencia. Según Alice, Casement y Conrad tienen visiones discrepantes del mal. Conrad, en *El corazón de las tinieblas*, escribe “una parábola en que África vuelve bárbaros a los civilizados europeos que van allá. Tu ‘Informe sobre el Congo’ mostró lo contrario, más bien. Que fuimos los europeos los que llevamos allá las peores barbaries. Además tú estuviste 20 años en África sin volverte un salvaje. Incluso, volviste más civilizado de lo que eras cuando saliste de aquí creyendo en las virtudes del colonialismo y del Imperio”²⁵. Casement la rebate con un matiz importante: “Conrad decía que, en el Congo, la corrupción moral del ser

²² *Ibidem*, p. 163.

²³ Jeffrey Meyers, *Joseph Conrad: A Biography*, 2001.

²⁴ Mario Vargas Llosa, *El sueño del celta*, p. 73.

²⁵ *Ibidem*, pp. 76-77.

humano salía a la superficie”²⁶. O sea la maldad es innata y el europeo llega con ella: África sólo ayuda a que florezca.

En realidad la visión que tiene Marlow, el protagonista de Conrad en *El corazón de las tinieblas*, es similar a la de Casement. Al llegar al Congo, Marlow describe con brutal ironía la crueldad con que los europeos tratan a los nativos. Y lo hacen, según él, por la misma razón que denuncia Casement: porque son irrefrenablemente codiciosos. En ningún caso pretende Conrad que los europeos hayan llegado buenos para entonces malearse en África. Lo que descubre es el efecto que tiene en ellos estar lejos de sus pares, y no verse sujetos a los límites que impone un vecino, una comunidad, un policía, un Estado de derecho²⁷. Marlow parte río arriba en busca de Kurtz, un aventurero convertido en leyenda por lo salvaje que dicen que se ha vuelto. Stopford Green está implícitamente comparando a Casement con Marlow cuando afirma que este último no se volvió salvaje en África. Marlow también se compara con Kurtz. Explica que la distancia de la civilización, de la censura, de la ley, hace que Kurtz cruce un umbral, dé un salto fatal a un vacío moral y espiritual, del cual no hay retorno, mientras que él —Marlow— de alguna manera logra contenerse, logra mantenerse a este lado del abismo²⁸. Sin embargo ambos están en el mismo corazón de África, por lo que no es África, sino algún insondable impulso metafísico, lo que hace la diferencia. El Casement de Vargas Llosa le hace una última acotación a Stopford Green, que me parece acertada. “Yo creo que no describe el Congo, ni la realidad, ni la historia, sino el infierno” dice del Conrad de *El corazón de las tinieblas*. “El Congo es un pretexto para expresar esa visión atroz que tienen ciertos católicos del mal absoluto”²⁹. En el fondo este Casement, que se va poniendo cada vez más católico, y Conrad exploran un mismo mal, el que aflora cuando no hay convenciones o fuerza que pongan límites, cuando hay impunidad, sobre todo aquella impunidad que da el poder absoluto³⁰. Es la maldad, “la que llevamos en el alma”, que describe el Dr. Dickey, un médico norteamericano que había trabajado para Arana, que Casement conoce en un barco que los lleva de Barbados a Pará: “En los países europeos y en el mío está más

²⁶ *Ibidem*, p. 77.

²⁷ Joseph Conrad, *Heart of Darkness*, 2007, p. 60.

²⁸ *Ibidem*, p. 88.

²⁹ Mario Vargas Llosa, *El sueño del celta*, 77.

³⁰ *Ibidem*, p. 236.

disimulada, sólo se manifiesta a plena luz cuando hay una guerra, una revolución, un motín. Necesita pretextos para hacerse pública y colectiva. En la Amazonía, en cambio, puede mostrarse a cara descubierta y perpetrar las peores monstruosidades sin las justificaciones del patriotismo y la religión. Sólo la codicia pura y dura. La maldad que nos emponzoña está en todas partes donde hay seres humanos, con las raíces bien hundidas en nuestros corazones”³¹. Es la maldad, claro, que Vargas Llosa ha desenmascarado en toda su obra, tal como Conrad lo hizo en la suya.

6. El idealista quijotesco

Uno piensa mucho en el Quijote leyendo esta novela. Por la forma en que, a pesar de su pesimismo, el Casement de Vargas Llosa quiere siempre remediar el mal. Quiere que el mundo sea mejor. Pero sobre todo por lo llevado de sus ideas que es. Quiere que el mundo sea mejor pero a su pinta. No sólo quiere, inobjetablemente, que se respeten los derechos humanos de los indígenas del Congo y del Putumayo. Como Don Quijote en su nostalgia por una supuesta Edad de Oro, quiere que Irlanda vuelva a un pasado idílico, el de sus mitos y leyendas, un pasado en que los irlandeses hablaban todos el gaélico, y en que no estaban contaminados por los ingleses. Como Don Quijote, Casement lee y lee; si bien no novelas de caballería, libros sobre la Irlanda bucólica de antaño, y trata desesperadamente, con poco éxito, de aprender él mismo el gaélico. En un barco que lo lleva a África en 1898, compone “El sueño del celta”, un poema épico que denuncia el mal gobierno de los ingleses en Irlanda bajo los tudores y los estuardos³². Para acercarse más a Irlanda se va volviendo católico.

Imposible no pensar en Don Quijote al leer de este hombre “muy alto, de profundos ojos grises, delgado”³³, que cuando finalmente decide irse a África a vivir, lo hace “de una manera exaltada”, y, según le dijo su tío Edward, “como esos cruzados que en la Edad Media partían al Oriente a liberar Jerusalén”³⁴. Uno se da cuenta que Casement no podría haberse quedado tranquilo trabajando detrás de un escritorio en

³¹ *Ibidem*, p. 298.

³² Angus Mitchell, *Casement*, 2003, p. 39.

³³ Mario Vargas Llosa, *El sueño del celta*, p. 25.

³⁴ *Ibidem*, p. 27.

Irlanda o Inglaterra. Necesita la aventura que le da África. Después, munido de todo lo que ha aprendido en los libros sobre Irlanda en que se ha sumergido, emprenderá su viaje temerario a Alemania, a las fauces del enemigo de la Gran Bretaña que ha servido tantos años, para levantar entre los harapientos prisioneros irlandeses una brigada que ha de liberar a su país. Imposible no pensar en Don Quijote cuando, en una escena que bordea el surrealismo, el Casement de Vargas Llosa se dirige a los prisioneros irlandeses, y se sorprende cuando ellos lo pifian y hasta le escupen con indignación. En su fanático ensimismamiento, a Casement no se le ha ocurrido que es por algo que son prisioneros de los alemanes: lo son porque habían optado por pelear por los ingleses³⁵. Más aun uno piensa en Don Quijote cuando Casement desembarca en Irlanda con su fiel escudero, el “valeroso” capitán Robert Monteith. Apenas saben remar y, en la espesa neblina de ese Viernes Santo, no avanzan en el bote en que los deja el submarino alemán³⁶. Muy poco después de llegar a tierra, casi ahogado, Casement es descubierto por los ingleses. En su celda se quedará pensando en estas aventuras, como Don Quijote en esos ocasionales momentos en que lo vemos solo y abandonado, en toda su vulnerabilidad. Allí en su celda Casement, humillado, derrotado y frágil, se dice la verdad. “Su vida”, se dice, “había sido una contradicción permanente, una sucesión de confusiones y enredos truculentos, donde la verdad de sus intenciones y comportamientos quedaba siempre, por obra del azar o de su propia torpeza, oscurecida, distorsionada, trastrocada en mentira”³⁷.

7. La novela del hombre completo

Vargas Llosa cita los *Motivos de Proteo* de Rodó en su epígrafe al libro, para recordarnos que “cada uno de nosotros es sucesivamente, no uno, sino muchos. Y estas personalidades sucesivas, que emergen las unas de las otras, suelen ofrecer entre sí los más raros y asombrosos contrastes”³⁸. Las novelas de Vargas Llosa son sin duda testimonios de la complejidad humana, pero nunca antes había diseñado él un personaje tan complejo, tan proteico como lo es su Casement. Además, si en algún

³⁵ *Ibidem*, p. 185.

³⁶ *Ibidem*, pp. 179, 180.

³⁷ *Ibidem*, p. 265.

³⁸ *Ibidem*, p. 9.

momento Vargas Llosa podría haber criticado esa complejidad, para no decir doblez, en esta novela la complejidad es recogida con compasión, y el doblez como un arduo desafío que el sufrido y querido protagonista está obligado a vivir. La novela, al vindicar a un hombre tan noble, pero tan complejo y tan fallido, irradia compasión. Es una doble compasión. La del mismo Casement cuando descubre con nobleza las atrocidades que se cometen contra los indígenas, y la de Vargas Llosa, que defiende a Casement contra viento y marea. Lo entiende, lo justifica, y lo vindica, sin nunca ignorar sus defectos, sus debilidades, sus ocasionales bajezas, que hacen que la vindicación sea aun más generosa.

En fin de cuentas, *El sueño del celta* es una novela muy humana, como tal vez ninguna de Vargas Llosa. Es una novela que rescata la humanidad, lo mejor de la humanidad, tras haber penetrado en los más infernales abismos. Es una novela en que la maldad, la miseria humana, es disecada con la misma despiadada ferocidad que en *Conversación en La Catedral* o en *La fiesta del Chivo*. Pero la profunda humanidad del protagonista la redime. La de él y la de otros. En ese sentido cabe destacar la conmovedora relación que se va estableciendo entre Casement y su carcelero, el Sheriff, que al comienzo lo trata con odio, con desprecio, por ser traidor y homosexual, pero que de a poco siente la necesidad de contarle de su hijo, que murió en la guerra a pesar de haber podido eximirse por tener los pies planos. Un hito en la relación es el día del primer aniversario de la muerte del hijo, en que el Sheriff, en un arrebato de sensibilidad, le permite a Casement ducharse.

La humanidad que hay en esta novela sobrevive al ojo clínico que tiene Vargas Llosa siempre por las humillaciones que nos depara el cuerpo, cuando se rebela contra nuestra voluntad, sea en algún acto sexual, o en un achaque inesperado, y por las humillaciones que un ser humano es capaz de depararle al cuerpo de otro: en ninguna novela de Vargas Llosa he visto tantos cuerpos salvajemente mutilados. Hacia el final hay un toque que me pareció muy especialmente típico de ese ojo clínico. El médico que asiste a la ejecución de Casement, el doctor Percy Mander, antes de autorizar el entierro, se enfunda unos guantes de plástico para explorar el ano del cadáver. “Comprobó que ‘a simple vista’, el ano demostraba una clara dilatación”, lo que lo lleva a concluir que quedaban confirmadas “las prácticas a las que al parecer el ejecutado era afecto”³⁹. Por ser tan de Vargas Llosa esta escena, pensé

³⁹ *Ibíd.*, p. 447.

que —legítimamente— él la había inventado. Pero en una biografía de Casement encontré que el episodio había ocurrido⁴⁰.

Comenté este hecho, en que me parecía que la ficción se cruzaba en forma particularmente asombrosa con la realidad, en una reseña que hice de la novela para el *TLS*⁴¹. Pronto después llegó al editor una carta de Angus Mitchell, un biógrafo de Casement, que duda de la autenticidad de los “diarios negros”. La carta de Mitchell, que es una respuesta, desde su realidad, a mi reseña de la ficción de Vargas Llosa, es magnífica. Mitchell hace una breve historia del año de Casement. Hace un recuento de las muchas veces que fue examinado u operado ese año, debido a los hemorroides de los que sufría. Agrega que encima de todo, los años de los recién ahorcados están siempre dilatados. Mitchell termina su carta preguntándose si éste no era un caso de venganza de las autoridades por haber Casement penetrado y explorado las extremidades del imperialismo en África y Sudamérica⁴².

No me cabe duda que esta ficción de Vargas Llosa, y la realidad postulada por sus biógrafos, van a seguir entrelazándose, sobre todo cuando aparezca la traducción de la novela al inglés, y la podrán leer todos los expertos en Casement, y también incontables ingleses e irlandeses, para quienes Casement encarna un momento en la historia, en que el poderoso imperialismo británico, exhausto de esa terrible guerra de trincheras que es la Primera Guerra Mundial, empieza a perder su aplomo y a cuestionarse. Cuando ya esté esa traducción, no me cabe duda que saldrán numerosos textos como esta joya de Mitchell, y que se abrirá otra vez el debate sobre un hombre que no deja indiferente a nadie que sabe de él.

REFERENCIAS

Obras citadas

- Conrad, Joseph. *Heart of Darkness*. Penguin, 2007.
 Gallagher, David. “Mario Vargas Llosa’s Latest Hero: Roger Casement”. *TLS*, 15 de diciembre de 2010.
 McCormack, W. J. *Roger Casement in Death, or Haunting the Free State*. Dublin: UCD Press, 2002.

⁴⁰ Séamas Ó. Síocháin, *Roger Casement: Imperialist, Rebel, Revolutionary*, 2008, p. 493.

⁴¹ David Gallagher, “Mario Vargas Llosa’s Latest Hero: Roger Casement”, *TLS*, 15 diciembre 2010.

⁴² Angus Mitchell, Letters to the Editor, *TLS*, 12 de enero 2011.

Meyers, Jeffrey. *Joseph Conrad. A Biography*. Cooper Square Press, 2001 [1991].

Vargas Llosa, Mario. *El sueño del celta*. Alfaguara, 2010.

Bibliografía consultada sobre Casement

Dudgeon, Jeffrey. *Roger Casement: The Black Diaries*. Belfast Press: 2002.

Foster, Roy. "Roger Casement versus the British Empire". *TLS*, 24 septiembre 2008.

McCormack, W. J. *Roger Casement in Death, or Haunting the Free State*. Dublin: 2002.

Mitchell, Angus. *Sir Roger Casement's Heart of Darkness: The 1911 Document*. Dublin: 2003.

———. *Casement*. London: 2003.

——— (editor). *The Amazon Journal of Roger Casement*. London: 1997.

Siócháin, Séamas Ó. *Roger Casement: Imperialist, Rebel, Revolutionary*. Dublin: 2008.

Siócháin, Séamas Ó., y Michael O'Sullivan (editores). *The Eyes of Another Race: Roger Casement's Congo Report and 1903 Diary*. Dublin: 2003.

Tóibín, Colm. "The Tragedy of Roger Casement". *New York Review of Books*, 27 de mayo 2004. □

**DE LA UTOPIA A LA RECONCILIACIÓN
EN LAS ÚLTIMAS NOVELAS
DE MARIO VARGAS LLOSA**

Efraín Kristal

En este trabajo se sostiene que las últimas cuatro novelas de Vargas Llosa corresponden a un nuevo período de su trayectoria literaria. No son como sus primeras novelas, cuando había sido un defensor de causas revolucionarias, expresiones de un mundo social irredimible. Tampoco son exploraciones literarias de las consecuencias del fanatismo, o de personajes que tratan de conciliar su necesidad de transgredir con la vida gregaria, como sus novelas de los años ochenta. En este último período —señala Efraín Kristal— Vargas Llosa ha perdido el optimismo que lo caracterizaba y parece dar a entender que el mal en la humanidad es irradicable, pero esa actitud más pesimista lo ha llevado también a tratar el tema de la reconciliación. Vargas Llosa sigue interesado en el tema del fanatismo, pero ha cambiado de enfoque: se interesa ahora en las causas y las razones que

EFRAÍN KRISTAL. Catedrático y director del Departamento de Literatura Comparada de la Universidad de California, Los Angeles (UCLA). Es autor de *Temptation of the Word: The Novels of Mario Vargas Llosa e Invisible Work: Borges and Translation*. Ha editado *The Cambridge Companion to the Latin American Novel*, y con otros tres colegas editó asimismo *The Blackwell Encyclopedia of the Novel*. Con John King, de la Universidad de Warwick, está editando *The Cambridge Companion to Mario Vargas Llosa* cuya publicación está prevista para febrero del 2012. Kristal@ucla.edu.

riñeron a sus personajes con el mundo que les tocó vivir. En la nueva época las novelas de Vargas Llosa implican una apertura hacia el tema del amor, pero también hacia el tema de la resignación; y ha logrado elaborar un nuevo procedimiento literario mediante el cual su prosa narrativa puede leerse simultáneamente en un registro realista y en un registro fantasioso.

Durante su larga carrera literaria, Mario Vargas Llosa ha tenido una preocupación central: la propuesta de que nuestras esperanzas y deseos son inevitablemente más poderosos que nuestra capacidad para satisfacerlos. Algunos de sus personajes más memorables sienten —a veces de manera intuitiva y otras de manera visceral— lo que Vargas Llosa ha afirmado en sus ensayos literarios más importantes: que algo está mal con la sociedad en la que les tocó vivir; que los medios que disponemos para enfrentarnos con las dificultades de la vida son insuficientes; que hay fuerzas irracionales, destructoras —dentro y fuera de nosotros— que nunca podremos domar ni controlar.

En el mundo literario de Vargas Llosa la infelicidad y el sufrimiento son tan ubicuos como las dos respuestas con las cuales sus personajes hacen lo que pueden para sobreponerse a sus malestares: la rebelión y la fantasía. En la década de 1960 cuando Vargas Llosa era un socialista comprometido, estaba convencido de que la insatisfacción humana provenía directamente de los sistemas políticos y económicos que la acción revolucionaria podría dismantelar; y en sus primeras novelas Vargas Llosa deslumbró al mundo literario por la maestría literaria con la cual logró representar los efectos nefastos de una sociedad corrupta.

En la década de 1980 Vargas Llosa abandonó sus convicciones socialistas. Dejó de insistir en que la violencia debería ser una herramienta legítima para llevar a cabo el cambio político que eliminaría las causas fundamentales de la infelicidad. Más aun, empezó a insistir en que los orígenes de la inestabilidad social y la violencia política se encontraban en las mismas ilusiones que él mismo había tenido en su época socialista: que las utopías sociales eran posibles. En la década de los 80, sus novelas trataron la fragilidad de las sociedades cuya estabilidad estaba comprometida por fanáticos, oportunistas políticos, o idealistas

bien intencionados para los cuales la violencia es el medio más atractivo para cambiar el mundo. Su obra maestra de este período, *La guerra del fin del mundo*, se puede leer como una investigación literaria sobre la idealización de la violencia ya sea con los presentimientos apocalípticos de los líderes religiosos, el fervor patriótico de los militares profesionales, o las abstracciones de los intelectuales que no logran apreciar la guerra por lo que es: la más devastadora de todas las experiencias colectivas.

En las décadas de 1960 y 1980 Vargas Llosa sostuvo convicciones políticas sumamente distintas y hasta opuestas, pero su actitud hacia la actividad política era la de un optimista convencido de que los problemas sociales de Latinoamérica tenían claras soluciones. Estaba convencido, asimismo, de que la literatura podría contribuir a mejorar la sociedad. En su época socialista estaba convencido de que la literatura denunciaría las injusticias de una sociedad corrupta, y cuando se dio su giro hacia la defensa del mercado libre, afirmó que la literatura podría refrenar nuestra propensión a la violencia. Especulaba, entonces, que la imaginación literaria podría mezclar elementos de las realidades de nuestras vidas imperfectas con nuestras pulsiones más irracionales para darnos la ilusión de una plenitud que jamás se podría realizar en el mundo real.

En la década de 1990, una visión cada vez más pesimista ha cundido por todos sus escritos —tanto en sus ficciones como en sus ensayos—, es decir un sentimiento de creciente resignación según el cual todos nuestros esfuerzos para sobrellevar nuestros sentimientos de insatisfacción con nuestras vidas están destinados a la decepción. Vargas Llosa ha dejado de expresar sus convicciones; pero sus observaciones ya no son las de quien milita por un programa político sino más bien las de un moralista indignado con las injusticias de su mundo, pero resignado con las imperfecciones de la humanidad, y con la propuesta de que el mal nunca se podrá erradicar del todo. Su pesimismo se ha empezado también a manifestar en sus novelas, a partir de *Lituma en los Andes* (1993) cuando un personaje no puede explicar por qué participó en una masacre en el corazón de los Andes, pero es también lo que expresa un personaje de *El sueño del celta*:

La maldad la llevamos en el alma, mi amigo. En los países europeos está más disimulada, sólo se manifiesta a plena luz

cuando hay una guerra, una revolución, un motín. Necesita pretextos para hacerse pública y colectiva. En la Amazonía, en cambio puede mostrarse a cara descubierta y perpetrar las peores monstruosidades sin las justificaciones del patriotismo o la religión. La maldad que nos emponzoña está en todas partes donde hay seres humanos, con las raíces bien hundidas en nuestros corazones¹.

El creciente pesimismo de Vargas Llosa le ha quitado el fuego a sus pronunciamientos políticos dando espacio a una actitud menos polémica y más conciliatoria en sus ensayos, una actitud de mayor conmiseración con quienes Vargas Llosa tuvo sus más vivas polémicas en épocas anteriores. En su ensayo acerca de la confesión de Günter Grass sobre su breve adhesión al nazismo, Vargas Llosa se expresa con un tono que difiere considerablemente del período durante el cual participó en ácidas polémicas con escritores progresistas como Mario Benedetti y el propio Grass.

¿Por qué decidió hablar ahora? Seguramente para limpiar su conciencia de algo que debía atormentarlo y también, sin duda, porque sabía que tarde o temprano aquel remoto episodio de su juventud llegaría a conocerse y su silencio echaría alguna sombra sobre su nombre y su reputación de escritor comprometido. En todo esto no hay ni grandeza ni pequeñez, sino, me atrevo a decir, una conducta impregnada de humanidad, es decir, de las debilidades connaturales a cualquier persona común y corriente que no es, ni pretende ser, un héroe ni un santo².

El ensayo de Vargas Llosa concluye con la afirmación sobre las pretensiones que Grass y el propio Vargas Llosa habían tenido sobre la función social del escritor:

Mejor aceptar que los escritores, por el simple hecho de serlo, no tienen que ser ni más lúcidos ni más puros ni más nobles que cualquiera de los otros bípedos, esos que viven en el anonimato y jamás llegan a los titulares de los periódicos. Tal vez sea ésa la razón por la que, con motivo de la revelación

¹ Mario Vargas Llosa, *El sueño del celta*, 2010, p. 298.

² Mario Vargas Llosa, "Günter Grass en la picota", *El País*, agosto 27, 2006.

de su paso fugaz por la Waffen-SS cuando era un adolescente, haya sido llevado Günter Grass a la picota y tantos se encarnicen estos días con él. No es con él. Es contra esa idea del escritor que él ha tratado de encarnar, con desesperación, a lo largo de toda su vida: la del que opina y polemiza sobre todo, la del que quiere que la vida se amolde a los sueños y a las ideas como lo hacen las ficciones que fantasea, la del que cree que la del escritor es la más formidable de las funciones porque, además de entretener, también educa, enseña, guía, orienta y da lecciones. Ésa era otra ficción con la que nos hemos estado embelesando mucho tiempo, amigo Günter Grass. Pero ya se acabó.

El tono de los ensayos de Vargas Llosa en los que insiste en las limitaciones humanas corresponde a un cambio importante en su manera de presentar las imperfecciones de sus personajes literarios en sus novelas. El cambio es tan notable que se puede hablar de un tercer período en la trayectoria literaria de Vargas Llosa después de su período socialista y de su período liberal. Durante este nuevo período Vargas Llosa ha publicado cuatro novelas: *La fiesta del Chivo* (2000), *El Paraíso en la otra esquina* (2003), *Travesuras de la niña mala* (2006) y *El sueño del celta* (2010). Vargas Llosa ha dejado de creer en la acción revolucionaria, pero su voluntad de tratar la corrupción de un mundo imperfecto ha regresado con toda la fuerza con la que lo hizo en sus novelas de los años 60. Ha regresado también la valoración de aquellos personajes —como su Flora Tristán en el *Paraíso* o Roger Casement en *El sueño del celta*— que reconocen las injusticias de las sociedades plagadas de abusos y estropicios ya sea para confrontarlos con sus rebeldías o escapándose a otros ambientes más soportables. En sus últimas novelas Vargas Llosa sigue tan interesado como nunca en aquellos personajes que están dispuestos a cambiar sus vidas en nombre de alguna utopía, pero su actitud hacia ellos ha cambiado: ya no se trata, como lo fue en las novelas de la década de 1980, de seres despreciables por los estropicios que causan, o grotescos por sus absurdas convicciones. Vargas Llosa empieza a tratar a sus fanáticos, incluso a sus personajes revolucionarios, con compasión, preocupación, y hasta melancolía; se empieza a interesar ya no en el efecto de sus acciones, sino más bien en los traumas y los sufrimientos que los enemistó con el mundo que les tocó vivir.

También se ha dado un cambio con relación a sus personajes femeninos. Los personajes femeninos de Vargas Llosa habían sido, a grandes rasgos, ya sea las aliadas de sus compañeros, u objetos de sus deseos sexuales. Sus personajes femeninos más memorables de otras épocas, entre ellas Teresa de *La ciudad y los perros*, Lalita de *La casa verde*, o Jurema de *La guerra del fin del mundo*, se comportaban siguiendo el patrón de obediencia y sumisión, y sus relaciones románticas servían para realzar aspectos de los dramas de los protagonistas masculinos. El tipo femenino más recurrente de la ficción de Vargas Llosa había sido la mujer que responde con una sorprendente capacidad de recuperación, y hasta con una actitud de risueño optimismo, a las humillaciones y abusos que ha sufrido; pero mientras que entonces Vargas Llosa hacía hincapié en la vitalidad de sus personajes femeninos, en las últimas novelas ha reorientado su mirada hacia una exploración más realista y por ello más sombría y lúgubre con relación a esas mismas humillaciones. Ahora el tema del abuso sexual y de sus consecuencias en la vida de los individuos e incluso en las generaciones ocupa un lugar central en sus últimas novelas.

En *La fiesta del Chivo* la violación de su protagonista, Urania Cabral, llega a convertirse en la alegoría del ultraje sufrido por toda una nación a manos de un dictador. Ésta es probablemente la primera novela sobre un dictador latinoamericano que rastrea los procesos mediante los cuales un hombre fuerte tiene que envilecer la dignidad y el amor propio de sus colaboradores más cercanos para mantenerse en el poder; y una de las pocas novelas políticas latinoamericanas en las cuales la indignación ante los crímenes de un dictador se representa con los sentimientos de culpabilidad, de vergüenza, de mala conciencia tanto de las víctimas como de los que cometieron crímenes y vejaciones durante su régimen. Desde este punto de vista, el magnicidio de la novela por los antiguos colaboradores del dictador Trujillo es un acto de catarsis. Uno de los mensajes morales de la novela está en la novela misma cuando el narrador ingresa en la conciencia de un conspirador para tratar el tema del mal:

[E]se mal de tantos años, pensar una cosa y hacer a diario algo que la contradecía, lo que lo llevó, siempre en el secreto de su mente, a sentenciar a muerte a Trujillo, a convencerse de que, mientras viviera, él y muchísimos dominicanos estarían condenados a esa horrible desazón y desagrado de sí

mismos, a mentirse a cada instante y engañar a todos, a ser dos en uno, una mentira pública y una verdad privada prohibida de expresarse³.

Los conspiradores de la novela no se oponen al dictador Trujillo por razones ideológicas. No son militantes de un partido o movimiento político (y no podrían serlo porque los servicios secretos de Trujillo han logrado reprimir toda oposición política a la dictadura). La mayoría de los conspiradores son hombres adultos que estuvieron alguna vez asociados al régimen de Trujillo. Representan un panorama de la sociedad dominicana: militares, beatos, hombres de negocios, inmigrantes, etc. Los une el sentimiento de culpa por su previa sumisión a Trujillo. Participan en el magnicidio como si se tratara de un acto de contrición para recuperar la dignidad que todos ellos perdieron cuando colaboraron con el dictador. Los conspiradores de *La fiesta del Chivo* sienten asco de sí mismos, sienten nudos en sus estómagos, tienen pesadillas recurrentes, sienten vergüenza, tienen sus conciencias laceradas, se consideran viles a sí mismos. Los conspiradores participan en el magnicidio no solamente para redimirse a sí mismos de los crímenes y abusos en los que ellos mismos participaron, o aquellos que celebraron o que toleraron, sino también para redimirse por las humillaciones personales que sufrieron hasta que perdieran su dignidad. Viven el atentado en contra de Trujillo como una catarsis que parece redimirlos de su previa sumisión a la dictadura. Eso dicho, en la novela hay una experiencia catártica que es aun más significativa que la de los magnicidas. Se trata de la confesión de Urania —35 años después de los hechos— en la cual ella revela a sus tías y primas que había abandonado su patria porque su padre permitió que Trujillo abusara sexualmente de ella. No todas sus parientas desean escuchar los detalles de una historia que comprometería a algunas de ellas, pero a Urania se le quita un peso de encima cuando cuenta su historia, y siente que puede empezar a hacer las paces con los hijos de los parientes cuyas conciencias morales fueron paralizadas por la dictadura. Vargas Llosa da a entender que hace falta airear los trapos sucios del régimen para que la nación pueda reconciliarse con su propio pasado.

El Paraíso en la otra esquina es también una novela cuyo tema secreto es la reconciliación de dos generaciones que sufren las conse-

³ Vargas Llosa, *La fiesta del Chivo*, 2000, p. 187.

cuencias de algunos abusos que los han afectado a lo largo de su vida. En la novela Vargas Llosa recrea las vidas de la activista política Flora Tristán y de su nieto, el pintor Paul Gauguin. Los capítulos de la novela alternan entre el recuento ficticio de 1844, el último año de la vida de Flora Tristán, cuando se embarcó en una campaña por las ciudades provinciales de Francia para conseguir adeptos a un programa político que uniría a mujeres y trabajadores en una revolución pacífica; y la recreación del período de Tahiti de Gauguin (1891-1903), el período durante el cual el pintor había tenido la esperanza de revivir un sentimiento global de búsqueda física, espiritual y religiosa en el arte moderno. La narrativa de Vargas Llosa se desplaza elegantemente de una época de la vida de sus personajes a otra, de un espacio geográfico a otro para ofrecer *aperçus*, observaciones y anécdotas del pasado de los dos protagonistas cuando hacen esfuerzos, en diversas partes del mundo, para realizar sus aspiraciones. En estos *flash-backs* Vargas Llosa le da un lugar especial al período que Flora Tristán pasó en el Perú con la familia de su padre, en Arequipa —la ciudad donde el propio Vargas Llosa nació.

En los capítulos dedicados a Flora Tristán se le presenta como una testigo y una víctima de los abusos en contra de la mujer. Las autoridades francesas no reconocen el matrimonio de su madre con un ciudadano español del virreinato peruano y por ello se confisca su propiedad cuando su esposo muere. La ley francesa no es más benévola con Flora, considerada una hija ilegítima sin el derecho legal de heredar las propiedades de su padre. Flora se casa con un hombre violento y vengativo que abusa sexualmente de ella y de sus propias hijas. Al esposo de Flora se le trata con indulgencia porque el sistema legal francés favorece los derechos de los esposos por encima de los de sus esposas, y porque los abogados y los jueces juzgan conveniente estar del lado de los acusados en casos de violaciones y de incesto.

La sexualidad transgresiva ha sido siempre una preocupación central en la narrativa de Vargas Llosa. Siempre le han interesado los temas de la violencia, la humillación asociada a la sexualidad, las relaciones íntimas que ofenden la moralidad pública aun cuando ofrecen la plenitud a sus personajes, y la sexualidad como una fuerza que puede desequilibrar los vínculos humanos. Eso dicho, a partir de *¿Quién mató a Palomino Molero?* (1986) le ha preocupado a Vargas Llosa el tema del abuso sexual en la relación incestuosa. En *La fiesta del Chivo*, como lo vimos, trata el tema del abuso sexual de un padre aparentemente

cariñoso que hace un regalo de la virginidad de su hija a un dictador. Tanto en *La fiesta del Chivo* como en *El Paraíso en la otra esquina*, el abuso sexual es emblemático del abuso de la mujer por una sociedad que favorece las prerrogativas de los hombres. Después de que el dictador haya abusado de ella, Urania Cabral siente el horror a cualquier encuentro sexual; y en cada capítulo en el que Flora aparece, alguien la intenta seducir, y el narrador subraya su repugnancia ante la posibilidad de cualquier encuentro íntimo con un hombre. Pero aun su propensión hacia una relación satisfactoria con una mujer tiene el obstáculo de una coartada: que su propia vida romántica sería incompatible con su compromiso político por el derecho de las mujeres. En la novela de Vargas Llosa los periplos de Flora Tristán para promover sus ideas políticas se presentan como una empresa noble, pero también como un modo de sobrellevar los abusos que sufrió en carne propia, así como su angustia como madre ante la violación de sus propias hijas por su esposo.

Como con todos sus personajes literarios inspirados en personajes históricos, la Flora Tristán de Vargas Llosa es una invención literaria. En su novela Vargas Llosa refunde escritos, cartas y hasta manuscritos de Flora Tristán para crear a su personaje. En su escritura de la novela le fue sumamente útil el texto de un diario que Flora Tristán escribió durante sus viajes por Francia para conseguir adeptos a su causa política. Tristán tenía la intención de convertir esos apuntes en un libro, pero murió antes de llevar a cabo el proyecto. La Flora Tristán que aparece en su diario es distinta de la que aparece en la novela. Vargas Llosa soslaya muchos aspectos de sus convicciones: su curiosa religiosidad, sus teorías sobre el amor como el medio necesario para conseguir la lucidez en la política, su fervor nacionalista, su actitud paternalista hacia la clase trabajadora, las categorías fisiológicas con las que consideraba inferiores por razones congénitas o biológicas, su actitud antidemocrática. Con pleno conocimiento de causa Vargas Llosa transforma ciertos textos del diario de Flora para crear una imagen que corresponde a las necesidades de su novela. Así, el tema del horror a la sexualidad de Flora Tristán, en la novela —un tema que la emparenta directamente con Urania de *La fiesta del Chivo* y secretamente con “Emma Zunz” de Jorge Luis Borges— es una invención de Vargas Llosa. Para ilustrar el tema veamos cómo Vargas Llosa transforma un episodio del diario de Flora Tristán. Durante una visita a un pueblo provinciano, se le aparece un individuo interesado en su causa, un individuo que desea ayudarle, aunque no

puede comprometerse plenamente a la empresa por vicios que él mismo lamenta: “él reconoce sus vicios, los condena y sufre. Habiendo nacido bueno y bello, podría haber sido capaz de los actos más nobles, pero por sus debilidades se deja llevar [...] hacia todo tipo de vicios. Tiene el deseo sincero de servir a la clase más numerosa, comprende con gran inteligencia que en ello está la vida y el futuro de la humanidad, pero su carne lo precipita hacia los vicios y no podrá ser útil a nuestra causa”⁴.

En la novela Vargas Llosa transforma el episodio. El personaje aparece como un ser malsano que se da cuenta que detrás de su puritanismo Flora debe ser una mujer reprimida. Aprovecha esa intuición para azuzar los demonios de la mujer: “Flora sintió que las piernas le temblaban. Se las arregló para desviar la conversación, temerosa de que Escudíé, lanzado por ese camino, le desvelara su infierno secreto, esos fondos lúbricos de su alma donde, a juzgar por sus pupilas encanalladas, debían anidar muchos demonios”⁵. La sexualidad atormentada de Flora es un elemento añadido, pero necesario en la novela para elaborar el tema de su activismo político como una consecuencia de los traumas que sufrió.

La sexualidad de Gauguin es también un aspecto clave de la novela. Pero para el pintor se trata de una fuente de creatividad en vez de un lastre, por lo menos a primera vista. En cualquier caso, el apogeo artístico de Gauguin coincide con el relajamiento de su apego a la moralidad burguesa, con la aceptación de su bisexualidad, y con su fascinación con otras orientaciones sexuales. Eso dicho, está dispuesto a abandonar a cualquiera con quien ha tenido una relación si esta persona representa una interferencia con su arte, ya sea Mette Gade su esposa danesa, a quien abandona para que se las arregle como pueda en Europa, o a las niñas o adolescentes que le sirven aun cuando son las madres de sus hijos. Asumiendo el punto de vista de Gauguin, la voz narrativa de la novela dice repetidamente que el amor era un obstáculo para su misión artística.

El limitado sentimiento de remordimiento que siente Gauguin cuando abandona a sus mujeres y a sus hijos podría tener una relación con el rencor que sentía hacia Aline Gauguin, su propia madre y la hija de Flora Tristán, quien lo dejó en un colegio de pensionarios para con-

⁴ Flora Tristan, *Le tour de France. Journal 1843-1844*, Tomo 2, p. 145.

⁵ Vargas Llosa, *El Paraíso en la otra esquina*, 2003, p. 405.

vertirse en la amante secreta de un hombre de negocios vinculado al mundo del arte. El propio Vargas Llosa ha explicado que el tema central de su novela es el contraste entre dos utopías: la artística y la política; pero en su novela hay otro vínculo, quizás más profundo entre las dos historias: las consecuencias del abuso sexual. La reconciliación póstuma de Gauguin con Aline —ella también abandonada por su propia madre y víctima de abuso sexual por su padre— es un fuerte lazo entre las dos líneas narrativas de la novela. En un caso las consecuencias del abuso sexual producen el horror a la sexualidad, y en el otro caso produce un sentido exaltado de liberación sexual por un individuo casi indiferente a las consecuencias de sus acciones. En ambos casos la misión vital del personaje está vinculada con su actitud hacia la sexualidad y en ambos casos sus elecciones excluyen el amor en sus vidas personales.

En el mundo narrativo de Vargas Llosa hay antecedentes del fervor político de Flora Tristán en esos personajes comprometidos con sus utopías, como lo son Alejandro Mayta en *Historia de Mayta*, y Galileo Gall en *La guerra del fin del mundo*. Hay también antecedentes de Paul Gauguin en esos personajes determinados a cambiar un modo de vida por otro, como Saúl Zuratas en *El hablador* (1986) que abandona Lima para vivir con una comunidad indígena en el Amazonas. Pero Vargas Llosa trataba a sus fanáticos y excéntricos con distancia y reserva, a veces con ironía y aun con desprecio. En *El Paraíso en la otra esquina* presenta a sus protagonistas fanáticos con mayor indulgencia, hasta con cariño, y sin duda con menos distancia respecto a sus propias preocupaciones y a sus experiencias políticas. Se podría trazar un paralelo, por ejemplo, entre su versión ficticia del valiente pero fallido intento de Flora Tristán para lanzar un movimiento político y *El pez en el agua* (1993), el recuento autobiográfico de su propio intento de establecer un partido político perdurable durante la campaña política de 1990. Asimismo su representación de Gauguin resuena con la propuesta de Vargas Llosa (muy lejana a cualquier idea que el propio Gauguin haya expresado sobre el arte en sus cartas y escritos autobiográficos) según la cual la grandeza que un artista logra en un lienzo o en una novela —a veces después de muchos sacrificios personales— son dolorosos testimonios de lo que jamás se podrá lograr en el mundo de la vida cotidiana.

Como Flora Tristán en la novela, el Gauguin de Vargas Llosa es también una creación literaria. Vargas Llosa transforma tanto la biografía del pintor, como los cuadros de Gauguin a los que se refiere en la

novela para sus fines literarios. Así, por ejemplo, el tema de la relación entre la sexualidad y la creatividad del pintor no es un tema central de los escritos autobiográficos de Gauguin. Por lo demás, la actitud de Gauguin hacia sus propias creaciones en sus cartas y otros escritos autobiográficos no coincide exactamente con la del Gauguin de Vargas Llosa. Tomemos, por ejemplo, el famoso cuadro llamado “La visión después del sermón.” En sus escritos autobiográficos, Gauguin no estaba del todo contento con su técnica artística aunque se sintiera satisfecho con la promesa del cuadro:

Acabo de pintar un cuadro religioso, muy mal ejecutado, pero me interesó lo que hice y me gusta. Para mí el paisaje del cuadro y la lucha que representa entre Jacobo y el ángel solamente existe en la imaginación de estas personas que rezan después de haber escuchado un sermón⁶.

La discusión de Vargas Llosa en la novela es distinta. Su énfasis no está en la capacidad del pintor para captar una visión interna, sino en la creación de una nueva realidad que desdibuja las fronteras entre lo objetivo y lo subjetivo:

El verdadero milagro de aquel cuadro no era la aparición de esos personajes bíblicos en la mente de esas humildes campesinas. El milagro era haber conseguido en aquella tela acabar con el prosaico realismo una realidad nueva, en la que lo objetivo y lo subjetivo, lo real y lo sobrenatural, se confundían, indivisibles⁷.

La misma discrepancia entre la visión de Gauguin con la del Gauguin de Vargas Llosa se puede advertir en la descripción de algunos de los cuadros del Tahití mencionados en la novela. Para ilustrar el punto me gustaría comentar el tratamiento ficticio del famoso cuadro “Nevermore” en la novela de Vargas Llosa. El cuadro representa a Pau’ura, la compañera adolescente de Gauguin durante su segunda y última estadía en Tahití (1895-1903). En los escritos autobiográficos de Gauguin el pintor afirma que el cuadro está mal pintado, pero no obstante sus deficiencias artísticas, siente que logró representar el deleite salvaje

⁶ Paul Gauguin, carta a Vincent van Gogh de septiembre 22, 1888, citada en Belinda Thomson (ed.), *Gauguin by Himself*, 1993, p. 66.

⁷ *El Paraíso en la otra esquina*, 2003, p. 286.

y la triste resignación en su transformación del “cuervo” del poema de Edgar Alan Poe, en un pájaro local de Tahití. En su tratamiento literario del poema, Vargas Llosa hace un juicio que tiene menos que ver con el entendimiento de Gauguin de su propia obra, y más con las reflexiones recientes de Vargas Llosa sobre la impotencia del ser humano frente a las crueles fuerzas de lo irracional:

En este mundo pagano, la mujer tendida aceptaba sus límites, se sabía impotente contra las fuerzas secretas y crueles que se abaten de pronto sobre los seres humanos para destruirlos⁸.

Desde luego que Vargas Llosa no escribió un ensayo de historia del arte, sino una ficción en la cual, con todo conocimiento de causa, se distanció de los escritos autobiográficos de Gauguin para articular una visión artística que no es la del pintor, sino la del pintor que él inventó, una visión que se puede fácilmente compaginar con su convicción reciente de que la perfección que un artista pueda lograr en una obra de arte no se logrará jamás en la vida real. Esta idea tiene poco que ver con sus convicciones de los años 60 según las cuales la acción política podría resolver los mismos problemas que la literatura podría diagnosticar, y es también un distanciamiento de sus manifiestos de los 80, entre ellos el ensayo liminar de *La verdad de las mentiras*, cuando Vargas Llosa había planteado la tesis de que la imaginación literaria, o la erótica, podría ser una compensación satisfactoria para nuestras pulsiones más irracionales.

Es interesante subrayar que a lo largo de su trayectoria literaria sus propias ficciones han a veces corregido sus ideas sobre el arte antes de que elaborara nuevas ideas sobre el arte en sus ensayos. En *El Paraíso en la otra esquina*, como ya lo vimos, una obra literaria convincente ya no es una compensación satisfactoria, sino un ejemplo de aquello que no se podrá realizar en el reino de este mundo; y *Travesuras de la niña mala* hace una propuesta equivalente con relación a la imaginación erótica que en los años 90 Vargas Llosa suponía que podría ser una compensación equivalente a la de la literatura para las insuficiencias de la vida.

Travesuras de la niña mala tiene algunos de los mismos elementos humorísticos que *La tía Julia y el escribidor*, pero es —con *El sueño del Celta*— una de sus dos novela más tristes. En esta novela Vargas

⁸ *El Paraíso en la otra esquina*, 2003, pp. 203-204.

Llosa está mucho más cerca del realismo incorruptible de sus admirados escritores rusos que de la exploración flaubertiana de los engaños que un ser humano se puede hacer a sí mismo. Ricardo Somocurcio, el protagonista de *Travesuras* no es un gran artista, pero es un intérprete y un traductor. Eso dicho, su vida es una vida paralela a la de Vargas Llosa. Los dos nacieron prácticamente en la misma fecha, vivieron prácticamente en los mismos países, en las mismas ciudades, y en los mismos vecindarios prácticamente al mismo tiempo; y lo hayan querido o no, sus vidas se enmarañaron íntimamente con las vicisitudes de la historia del Perú. La novela incluye un comentario de los hechos políticos e históricos del Perú desde la década de los años 50 hasta la de los 80 parando justo antes de la campaña presidencial de Vargas Llosa; y la relación principal en la novela entre Ricardo Somocurcio y una mujer misteriosa llamada la “niña mala” es una alegoría sobre la relación de Vargas Llosa con el Perú. Dentro de la tipología de personajes de Vargas Llosa, Ricardo es una posible reencarnación de Santiago Zavala —no sólo el Santiago de *Conversación en La Catedral* sino también el de *Kathie y el hipopótamo*, por su impotente conmiseración con sus conciudadanos del Perú. Y por su orgullo y sentimiento de rebeldía la niña mala es también una especie de reencarnación femenina del Jaguar de *La ciudad y los perros*. Como Santiago Zavala, Ricardo Somocurcio está profundamente consciente de las injusticias sociales del Perú. Observa lo que significa “ese infierno que es el Perú para los pobres”⁹, y expresa asimismo su comprensión por los “millones de campesinos bajados de la sierra, huyendo del hambre y la violencia”¹⁰, y como Santiago Zavala, su mejor respuesta a la situación que comprende con dolor son sus sentimientos de malestar y de frustración. Como el Jaguar, la niña mala decide hacerse cruel porque “estaba convencida que la vida era una selva donde sólo los peores saben triunfar”¹¹. Ricardo no está comprometido con ninguna causa política, pero ayuda a un líder revolucionario latinoamericano radicado en París por haber entablado una amistad con él. Sus propias sensibilidades literarias están más cercanas a Ivan Bunin, el archiantibolchevista Premio Nobel ruso que evitó la política en sus exquisitos relatos. En la novela Ricardo es el traductor de Bunin y de Antón Chéjov, y ello es un homenaje a dos maestros de la literatura rusa

⁹ *Travesuras de la niña mala*, 2006, p. 79.

¹⁰ *Ibidem*, p. 292.

¹¹ *Ibidem*, p. 131.

con los cuales Vargas Llosa entabló un bello diálogo en su novela para elaborar el tema de la impermanencia y precariedad de las aspiraciones y los logros humanos. Para los elementos humorísticos, Vargas Llosa se inspiró en los diálogos de los melodramas del cine mexicano de los años 1940.

Hace treinta años, con *La tía Julia y el escribidor*, Vargas Llosa creó la primera de una serie de novelas, entre ellas *El hablador* y *Elogio de la madrastra*, en las cuales algunos capítulos consagrados a la realidad monótona de sus personajes alternan con otros capítulos que ensayan la naturaleza compensatoria de la imaginación. Este patrón literario es un homenaje a la novela de Flaubert que Vargas Llosa ha admirado más que a cualquier otra, *La tentación de San Antonio*, en la cual la realidad gris del eremita alterna con escenas propulsadas por los poderes salvajes de la imaginación humana. En estas novelas Vargas Llosa quería crear un contrapunto entre la mediocridad de la vida cotidiana y las compensaciones de la imaginación; y este impulso literario coincidía con sus ensayos sobre el papel social de arte.

Vargas Llosa había querido conciliar las ideas de Karl Popper sobre las sociedades abiertas, con las doctrinas de George Bataille sobre el erotismo. Para Popper la sociedad abierta es aquella que logra separar el mundo de la realidad del mundo de la imaginación; y la sociedad cerrada no lo sabe hacer. Si para Bataille el erotismo es la sexualidad azuzada por la imaginación, para Vargas Llosa el erotismo puede compensar por las insuficiencias de la vida cotidiana, respetando el hecho de que la separación entre la realidad y la imaginación es necesaria para que no se impongan las fantasías como si fueran realidades, como sucede en las sociedades cerradas. Estas ideas estaban detrás del procedimiento narrativo más importante para Vargas Llosa en los años 80 —el que alternaba capítulos realistas con capítulos fantasiosos—, pero se ha dado un cambio importante con *Travesuras* que es sintomático de un cambio importante en el pensamiento de Vargas Llosa respecto a la literatura. En *Travesuras de la niña mala*, la línea que separaba la monótona existencia de la imaginación erótica no solamente se ha desdibujado, sino que ha desaparecido. La protagonista de la novela, la niña mala, es simultáneamente una presencia real para el argumento de la novela como una fantasía erótica y una creación literaria. Aparece y reaparece en la vida de Ricardo en las circunstancias más extraordinarias, y no puede diferenciar, como el narrador lo dice, “el mundo en que vivía de aquel

en el que decía vivir”¹². Cada vez que reaparece en el mundo monótono de Ricardo Somocurcio lo hace como si fuera una mujer de carne y hueso, pero es también una fantasía, una creación literaria que ha ingresado en el mundo de los vivientes, como en “La continuidad de los parques”, esa brevísima obra maestra de Julio Cortázar en la cual el mundo de la ficción y el mundo cotidiano se conectan como los dos lados continuos de una tira de amebas. Como uno de los mayores maestros de la narrativa de nuestro tiempo, Vargas Llosa tiene todo el oficio que le hace falta para presentar a sus personajes con el suficiente número de ambigüedades, misterios, y elipsis, para que cada capítulo pueda ser leído simultáneamente como una fantasía o como una realidad. Como si se tratara de una variante ingeniosa de un procedimiento literario del Gabriel García Márquez de *Cien años de soledad*, cada capítulo de la novela avanza cronológicamente según la historia del Perú desde los años 50 hasta los finales de los 80, según también la cronología de la vida de Ricardo Somocurcio; pero el tiempo parece detenerse como si se estuviera repitiendo una misma historia, como si se tratara de una variación sobre el mismo tema, como si se tratara de la repetición de una obsesión: en cada capítulo la niña mala aparece en la vida de Ricardo, en cada capítulo ella es el objeto de sus deseos eróticos; en cada capítulo lo erótico se contrasta con la muerte o con la agonía de algún personaje. Como en una composición musical en la cual un tema ligero se contrasta con otro más hondo, el tema ligero no resiste la repetición; en la novela la repetición de lo risueño se debilita ante el realismo de la mortalidad. La gran revelación de la novela es el pasado de la niña mala, un pasado duro que ella ha reprimido. Esta revelación ofrece, quizás, una de las claves más pertinentes para aclarar toda la obra literaria de Vargas Llosa.

Durante muchos años Vargas Llosa ha argumentado que la imaginación literaria es una compensación por las insuficiencias de la vida. Su personaje la “niña mala” es un contraejemplo de su propia doctrina. La clave de la novela está posiblemente en un comentario de Ricardo, cuando descubre los orígenes peruanos de la mujer, cuando aprende que ella fue la hija de inmigrantes andinos a Lima que vivieron en una pobreza sórdida: “la imaginaba de pequeñita, en la promiscuidad y la mugre de esas casuchas contrahechas de las orillas del Rímac”¹³. En

¹² *Travesuras de la niña mala*, 2006, p. 175.

¹³ *Ibidem*, p. 322.

la novela, la “niña mala” sufre un trauma severo asociado a la violencia sexual, y el narrador comprende por qué ella necesita escapar a un mundo de la ficción: “Vivir en esa ficción le daba razones para sentirse más segura, menos amenazada, que vivir en la verdad. Para todo el mundo es más difícil vivir en la verdad que en la mentira. Pero más para alguien en su situación. Le va a costar mucho acostumbrarse a la verdad”¹⁴. El comentario se explaya en la novela por un especialista de tortura y trauma: “Pero ella, y todos quienes viven buena parte de su vida encerrados en fantasías que se construyen para abolir la verdadera vida, saben y no saben lo que están haciendo. La frontera se les eclipsa por períodos, y luego reaparece”¹⁵.

En sus meditaciones sobre José María Arguedas, Vargas Llosa ha insistido que las tensiones más desgarradoras en las novelas de Arguedas tienen su origen en las experiencias infantiles de su compatriota. La imaginación literaria de Arguedas, en la cual la sexualidad es invariablemente presentada como un pecado, y su voz narrativa que busca lo que él mismo llamó “el fuego purificador”, tiene, según Vargas Llosa, su fuente en algunas experiencias traumáticas que Arguedas sufrió de niño. La imaginación literaria de Arguedas es presentada por Vargas Llosa como una compensación por su sentimiento de ultraje, más profundo que sus convicciones políticas y sus contradicciones antropológicas.

Con *Travesuras de la niña mala* Vargas Llosa ha cerrado un ciclo. Siempre se ha referido, sin especificar los detalles —y no hace falta que lo haga—, que hubo experiencias traumáticas que lo llevaron a ser un escritor de ficciones. Durante muchos años ha insistido en las peligrosas fuerzas irracionales que conllevan a la necesidad de inventar realidades alternativas: pero en esta novela las compensaciones de la imaginación literaria y de la experiencia erótica resultan insuficientes, y dichas insuficiencias son conmensurables con un grado de sufrimiento que las hace palidecer porque son demasiado reales. Esta novela es tan explícitamente y gráficamente sexual como cualquier otra de Vargas Llosa, pero en ella la sexualidad está matizada por el dolor, la tristeza y los sufrimientos del pasado; y en la medida que deja de ser el motor principal de la relación entre sus protagonistas Vargas Llosa empieza a tratar un tema que no había tratado antes: el tema del amor; o la constatación de que en algún momento del pasado algo malogró la posibilidad

¹⁴ *Travesuras de la niña mala*, 2006, p. 26.

¹⁵ *Ibidem*, p. 268.

del amor. Ello conlleva al duro pero maduro y honesto reconocimiento de que las compensaciones de la literatura y del erotismo pueden ser subterfugios para proteger a un ser dañado; para evitarle otras emociones más dolorosas, pero quizás también más redentoras. Como en los relatos de Antón Chéjov, que Ricardo Somocurcio tradujo, las verdaderas complejidades de la vida nunca se resuelven con facilidad, y no se comprenden sin el doloroso realismo del amor.

Desde este punto de vista la última novela de Vargas Llosa, *El sueño del celta*, es una versión trágica del tema que elabora en *Travesuras de la niña mala*, porque en *El sueño del celta* hay también un viaje que va de la utopía a una confrontación con la realidad, pero a diferencia de *Las travesuras*, que termina con la posibilidad del amor, *El sueño del celta* termina con un sentimiento de resignación, con la aceptación de la muerte por un personaje que se ha sentido defraudado por la vida y defraudado en el amor.

El protagonista de *El sueño del celta* había sufrido muchos cambios y mudanzas en su vida, pero con cada cambio y con cada mudanza vienen nuevas decepciones. Tiene decepciones en su vida como diplomático cuando se da cuenta de los abusos humanos en los lugares donde representaba a Inglaterra, tiene decepciones en sus actividades a favor de los derechos humanos en el Congo y en el Amazonas cuando se da cuenta de que las labores de los que luchan por los derechos humanos pueden ser manipuladas por los políticos, tiene decepciones cuando decide luchar por la liberación de Irlanda, y tiene decepciones también en su vida amorosa, e incluso en su intento de convertirse al catolicismo. Al final de su vida, cuando ha sido condenado a morir, el personaje se resigna, no protesta, no recuerda sus labores como defensor de los derechos humanos, no desea que lo acompañen los curas, y su última palabra es un susurro, la palabra “Irlanda” que pronuncia sin el fervor nacionalista que hasta hace poco lo había caracterizado. Las últimas novelas de Vargas Llosa comparten el sentimiento de que las fuentes de la insatisfacción humana no se resolverán ni con la rebelión ni con la fantasía, son novelas cuyo tema central es la reconciliación humana, son novelas con añoranzas espirituales, y con una frágil apertura hacia el amor.

REFERENCIAS

- Tristan, Flora. *Le tour de France. Journal 1843-1844*. Tomo 2. Paris: Indigo & Coté-femmes éditions.
- Vargas Llosa, Mario. *La fiesta del Chivo*. Madrid: Alfaguara, 2000.
- . *Travesuras de la niña mala*. Madrid: Alfaguara, 2006.
- . *El Paraíso en la otra esquina*. Santillana Ediciones, 2003.
- . “Günter Grass en la picota”. *El País*, agosto 27, 2006.
- . *El sueño del celta*. Madrid: Alfaguara, 2010.
- Thomson, Belinda (ed.). *Gauguin by Himself*. London: Little Brown and Company, 1993. □

BREVE RELACIÓN DEL SIGLO DE ORO

EL CABALLERO DE VARGAS LLOSA Y LA COFRADÍA DE LA EXPLOSIÓN

Jorge Volpi

A través de un paralelismo lúdico entre el Siglo de Oro español y el gran momento que vivió la literatura latinoamericana en la segunda mitad del siglo XX, el autor revisa en estas páginas la aparición y la importancia de la “Cofradía de la

JORGE VOLPI (México, 1968). Licenciado en derecho y maestro en letras mexicanas por la UNAM y doctor en Filología por la Universidad de Salamanca. Profesor de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, y colaborador de los periódicos *El País* y *Reforma*. Es autor de las novelas *La paz de los sepulcros*, *El temperamento melancólico* y *En busca de Klingsor* (Premios Biblioteca Breve, Deux Océans-Grinzane Cavour). Con esta última inició una “Trilogía del siglo XX”, cuya segunda parte es *El fin de la locura* y la tercera *No será la Tierra*. También ha escrito las novelas cortas reunidas en el volumen *Días de ira*, así como *Sanar tu piel amarga*, *El jardín devastado* y *Oscuro bosque oscuro*. Es autor de los ensayos *La imaginación y el poder: Una historia intelectual de 1968*, *La guerra y las palabras: Una historia del alzamiento zapatista*, *Mentiras contagiosas* (Premio Mazatlán al mejor libro del año 2008) y *El insomnio de Bolívar: Cuatro consideraciones intempestivas sobre América Latina en el siglo XXI* (Premio Debate-Casa de América 2009). Su libro más reciente es el ensayo *Leer la mente: El cerebro y el arte de la ficción*. En 2009 obtuvo el Premio José Donoso de Chile por el conjunto de su obra. Ha sido profesor en las universidades de Emory, Cornell, De las Américas de Puebla, Pau y Católica de Chile. Ha sido condecorado como Caballero de la Orden de Artes y Letras de Francia y con la Orden de Isabel la Católica de España. Fue director general del Canal 22 entre 2007 y 2011. Actualmente es profesor de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, y colaborador de los periódicos *El País* y *Reforma*. Jorgevolpi@yahoo.com.mx.

Explosión” (es decir, el *boom*), su nacimiento como grupo, su relevancia estética y política y su influencia en las generaciones posteriores. Se centra especialmente en la figura de “Don Mario de Vargas Llosa, duque de Lituma” (el cual, en un guiño de la realidad, en realidad fue nombrado Duque de Vargas Llosa por el rey Juan Carlos I de España). El escritor peruano aparece en estas páginas como protagonista esencial de su tiempo y como un escritor cuya congruencia política parece innegable, pese a los cambios ideológicos radicales que experimentó en su vida. Al final de estas páginas, Vargas Llosa aparece como un novelista completo y como un incansable batallador en la arena política.

I. Donde se habla de la Gran Justa de las Letras del Reino de Suecia

Dícese, no sin razón, que no existe en el mundo premio más codiciado ni más ineluctable —ni más propicio a las reyertas— que el concedido por Su Graciosa Majestad, el Rey de Suecia, a instancias de la Academia de Letras de esa pródiga y excelsa nación, en los helados confines de Escandinavia, celebrada tierra de bardos y guerreros. Tras más de quince años de penosa ausencia de nuestra lengua en la fastuosa ceremonia —desde que en 1994 se hiciese con el galardón el eximio hechicero novohispano Don Octavio de Paz—, en el año de gracia de 2010 el insigne caballero Don Mario de Vargas Llosa volvió a reclamar para sí la apetecida venera, para unánime gozo de las naciones de nuestro idioma. Empero, como no es mi intención glosar aquí los azarosos trabajos de la poesía, tarea tan improbable como arcana para un humilde cronista como el que esto escribe, es menester precisar que en realidad hubieron de trascurrir más de tres decenios para que el ansiado cetro recayese, de nuevo, en un narrador proveniente de la América Latina, tierra pródiga en verdugos y fantasmas. Don Mario de Vargas Llosa transformóse, de este modo, en el inesperado sucesor de Don Gabriel de García Márquez, durante años su glorioso compañero de armas, con quien por desgracia —inescrutable designio de los hados— Don Mario acabó por enemistarse debido a infaustas hostilidades amorosas que no vienen a cuento en esta crónica.

En el año de gracia de 1982, en efecto, el joven caballero Don Gabriel de García Márquez sumóse al insigne elenco de triunfadores de la Justa, contando apenas con la edad de cuarenta y cuatro años, apropiándose a partir de entonces del título de Adelantado de la América Latina y Capitán General del Gran Macondo. Al recibir la presea de manos de Su Graciosa Majestad, el Rey de Suecia, Don Gabriel no imaginaba, acaso, que su lugar entre los más grandes escritores de la historia había quedado asegurado, y que ese superlativo producto de su ingenio, el artilugio magicorrealista, acabaría por convertirse no sólo en sinónimo de su deslumbrante y vasta obra, no sólo en equivalente de sus escritos y de los escritos de sus muchos compañeros de batallas, sino en el nombre que más veces habría de asociarse, a partir de esa ilustre fecha, con toda la América Latina.

Encumbrado a los altares, saqueado e imitado hasta en las comarcas más apartadas del continente, el artilugio magicorrealista dejó de ser admirado como una mera invención de Don Gabriel y trocóse, sin razón alguna, en unánime baldón de nuestras letras. En una burda simplificación, críticos y lectores asumieron, de pronto, que todas las narraciones escritas en estos pagos hallaban su fundamento en la fortuita magia presente aquí desde tiempos inmemoriales: en su imaginación, monstruos y prodigios nos acechaban por doquier y nosotros, infaustos pobladores de la América Latina, nos habíamos acostumbrado tanto a observarlos y padecerlos que ni siquiera levantábamos la vista ante esta catarata de milagros y fechorías, prefiriendo alzarnos de hombros y continuar nuestros enrevesados caminos como si nada ocurriese, ciegos al asombro.

Si el artilugio magicorrealista era ya merecedor de la más alta admiración y la más profunda envidia en el campo de las letras, al desbocarse como adjetivo para calificar a los hombres y mujeres de carne y hueso de nuestras tierras, se generó un infausto malentendido que dura hasta la fecha. Por más rústica y casposa y soberbia y enrevesada que fuera la América Latina —la América Latina auténtica, no la surgida del talento de Don Gabriel—, jamás fue ese ható de fantasmagorías y engaños que creyeron advertir los críticos en las páginas de su magna obra, acaso porque jamás se habían dado la ocasión de visitar nuestros pueblos y ciudades. La América Latina no estaba hechizada y tampoco era milagrosa, sino que podía ser tan pedestre o tan prosaica como cualquier otra comarca del mundo.

Empero, el artulugio resultaba tan deslumbrante y genial, que nadie reconocía esta verdad clara y evidente. Allende los mares y la frontera norte de la América Latina, críticos y lectores empeñáronse en estudiar a nuestro gigantesco continente, con todas sus letras y todas sus contradicciones, a partir de este prisma hermoso pero insuficiente. Y algo peor: los obcecados críticos obstináronse en sostener que todos los compañeros de armas de Don Gabriel, a saber, Don Carlos de Fuentes y Macías, duque de Terra Nostra, Don Julio de Cortázar, señor de la Rayuela, Don José de Donoso, marqués del Loira, don Guillermo de Cabrera, infante de Cuba, o el propio Don Mario de Vargas Llosa, Señor de Lituma, eran sin duda adeptos de la secta magicorrealista. Por más que lidiaron y se quejaron y se batieron para contradecir semejante calumnia, los miembros de esta excelsa hermandad, bautizada por alguno con el insolente nombre de Cofradía de la Explosión, jamás lograron convencer a sus enemigos de que ninguno de ellos, a excepción del ya mencionado Don Gabriel, practicó jamás las susodichas artes magicorrealistas.

Todo cambió por fin, como se ha dicho al principio de esta crónica, cuando Su Graciosa Majestad, el Rey de Suecia, concedió en el año de gracia del 2010 el primer lugar en su Justa a Don Mario, demostrando su error a propios y extraños, pues a diferencia de Don Gabriel, su antiguo amigo y compañero de armas, el Duque de Lituma sólo practicó el realismo, sin nada de la magia asociada con quien, desde hacía ya tres décadas, habíase erigido en su incómodo rival. Si no para otra cosa, la presea sirvió para demostrarle al orbe entero, ya sin asomo de duda, que tanto los integrantes de la Cofradía de la Explosión, como las propias tierras de la América Latina, suscribían un credo más complejo, variado y contradictorio de lo que las engañosas crónicas de la época nos habían llevado a imaginar.

II. Donde se narran los orígenes de la muy ilustre Cofradía de la Explosión

Mucho antes de que se fundase la hoy excelsa y envidiada Cofradía de la Explosión, a mediados de la pasada centuria la América Latina había padecido una interminable reyerta que había llenado de sangre su vasta arena literaria. Uno de los bandos, que reivindicaba para sí la negra insignia del nacionalismo, llevaba lustros tratando de aniquilar a sus contrincantes, que enarbolaban a su vez los blancos lábaros del cosmo-

politismo. Su pelea duraba ya una centuria, sin que los ejércitos nacionalistas hubiesen logrado reducir del todo a sus heroicos opositores.

Para los nacionalistas, las letras no eran sólo una rica fuente de placer y de gozoso entretenimiento, sino un instrumento para dar vida, en el siglo, a esa peligrosa superchería que se conoce con el nombre de Estado. Los libros, en su opinión, no debían estar llenos de aventuras e historias provenientes de todos los confines de la tierra, sino que estaban llamados a fomentar en sus lectores una poderosa e indestructible idea de comunidad, fundada en realidad con el avieso objetivo de enaltecer las fechorías de sus señores. La rebelión cosmopolita, entretanto, resistía el acoso, pues sus seguidores se hallaban convencidos de que el reino de las letras debería ser el más libre de cuantos haya concebido la humana inteligencia. Para éstos, las historias podían ocurrir en la América Latina o en las más apartadas regiones del planeta, y podían responder a cualquier influjo, sin por ello perder su vigor y lozanía.

A mediados de la vigésima centuria, los ejércitos nacionalistas parecían a punto de aniquilar aviesamente a sus rivales, aprovechándose del miedo desatado entre sus pueblos ante el alud de infundadas amenazas extranjeras a que los sometían. Los cosmopolitas subsistían apenas, guarecidos en cavernas o desiertos, a la espera de tiempos mejores. Fue entonces cuando, en uno de esos prodigios inimaginables que sólo se repiten muy de vez en vez en el curso de la historia, de repente llegaron los refuerzos. Los integrantes de una nueva y valerosa camada de escritores cosmopolitas comenzaron, cada uno por su cuenta, a alzarse en armas contra los inicuos decretos de los tiranos nacionalistas. Aquí y allá, en el Norte y en el Sur, a lo largo de todas las agobiadas provincias de la América Latina, estos jóvenes aprendices desafiaron a los esbirros de nacionales y escribieron sus primeros volúmenes, plagados de anatemas contra los añosos prejuicios de su tiempo, decididos a romper el estado de sitio impuesto por las armadas enemigas.

Uno de sus primeros estrategas fue don Carlos de Fuentes y Macías, en el antiguo virreinato de la Nueva España, ahora conocido como México; en 1958 se atrevió a dar a la imprenta un libro suyo, muy hermoso y muy lleno de verdades, titulado *La región más transparente*. Por primera vez, los habitantes de su imaginación no eran ya los caudillos y campesinos que fascinaron la imaginación de sus ancestros, sino sus propios contemporáneos, devorados no ya por la vorágine de la naturaleza, sino por las entrañas de ese nuevo monstruo de mil cabezas,

la urbe. A él habrían de sumarse Don Mario, quien publicó en 1963 el muy celebrado volumen titulado *La ciudad y los perros*, enaltecido con el Alto Galardón de la Biblioteca Breve, y Don Gabriel, que si bien dio antes a la imprenta algunas obrillas menores, en 1961 hizo publicar *El coronel no tiene quien le escriba*.

A éstas, se sumarían sus obras mayores, a saber: *La muerte de Artemio Cruz* (1961), *Cambio de piel* (1967) y *Terra Nostra* (1975), de Don Carlos, *La casa verde* (1966) y *Conversación en La Catedral* (1969), de Don Mario, *Rayuela* (1963), de Don Julio de Cortázar, Barón del Sena, y sobre todo *Cien años de soledad* (1967), de don Gabriel, que habría de alcanzar la más justa y notoria fama en todos los rincones de la tierra. De hecho, la celebridad de esta última obra fue tan grande y tan inesperada que desató, como se ha dicho ya en esta crónica, el malentendido de contagiar su ingenio magicorrealista a todos sus compañeros de batallas.

Nació entonces la Cofradía de la Explosión, así denominada por algún crítico poco sagaz para demostrar la repentina vitalidad de las letras de la América Latina. Una explosión de viveza, sin duda, cuyo único precedente en nuestra lengua es aquel otro Siglo de Oro reclamado por nuestros pares peninsulares hace ya muchas centurias. Muy pocas veces en la historia ha logrado conjuntarse una semejante suma de talentos como la que vivióse en la América Latina en aquella gloriosa era. Don Mario, Don Carlos, Don Gabriel y Don Julio, como cuatro mosqueteros, sumados a sus pares a lo largo y lo ancho de la América Latina, no sólo derrotaron brutalmente a sus rivales nacionalistas, sino que los obligaron a resguardarse en sus guaridas, condenándolos al oprobio y a una prolongada y severa penitencia. Porque los miembros de la Cofradía no sólo comulgaban con el credo cosmopolita de sus ancestros, sino que habíanse planteado llevarlo a sus extremos, insertándose de plano en las mejores y más novedosas tradiciones del planeta. Sus potentes juegos literarios, su afán experimental y su desafío a las convenciones nacionalistas les granjearon un sinnúmero de enemigos y anatemas, pero ninguno con la talla suficiente para incordiarlos o siquiera pretender hacerles sombra.

Es menester señalar ahora, sin empacho de lo anterior, que su victoria fue tan drástica y definitiva que la Cofradía de la Explosión, surgida con el loable fin de acabar con los excesos del bando nacionalista, a la larga terminó por alzarse como la única expresión del ingenio

de la América Latina. Cada uno de sus ilustres miembros fue elevado a los altares, convertido en embajador plenipotenciario de esta malograda región, famosa por sus verdugos y fantasmas. Al declararse vencedores en la antigua querrela de las letras, los ilustres miembros de la Cofradía de la Explosión decidieron ya no sólo decantarse por perseverar con sus obras, sino que no dudaron en empuñar también las armas cuando lo creyeron justo y conveniente.

III. Donde se da cuenta de los asombrosos y a veces ríspidos combates librados por la Cofradía de la Explosión

No ha de olvidarse señalar que, justo cuando los caballeros de la Cofradía iniciaban sus andaduras por las amplias extensiones de la América Latina, esta comarca padecía las más atroces tiranías, instauradas en sus suelos con el beneplácito o la complicidad de la mayor y más grande potencia de su tiempo. Era aquélla una época de oscuridad y de terror, dividida entre dos fuerzas antagónicas, de un lado quienes defendían esa entelequia llamada libre mercado, financiados por el singular Imperio Estadounidense, y aquellos que, en contraparte, buscaban instaurar reinos dominados por el gran poder del Estado, cuya soldada era pagada, a su vez, por el lejano e imponente Imperio Soviético. En sus escudos de armas, los primeros presumían el blasón azul de la Libertad, en tanto los segundos la roja insignia de la Igualdad, y llevaban ya más de una década batiéndose en las más celebradas arenas del planeta.

Igual que muchos siglos antes Su Santidad el papa Alejandro VI había dividido las Américas entre los muy cristianos reinos de España y Portugal, en aquellos años el mundo hallábase separado asimismo en dos campos distintos, sin que ninguno fuese capaz de destruir por completo al otro. Igualados en poder y fuerza, a lo único que se atrevían estas grandísimas potencias era a tratar de arrancarse pequeñas parcelas de dominio la una a la otra. La muy rica y desdichada América Latina había quedado desde el principio bajo la tácita y obligada protección del Imperio Estadounidense, resignada a padecer en buen número de casos a sus inicuos y brutales procónsules.

Sin embargo, en el año de gracia de 1959, una banda de insurrectos logró arrinconar y derrotar a la dinastía de tiranos que desde hacía varios decenios se saqueaba las riquezas de la hermosa ínsula de

Cuba, puesta al servicio del Imperio Estadounidense. Poco después, el cabecilla de la revuelta, el antiguo bandido Don Fidel de Castro y Ruz, entregó su patria al Imperio Soviético a cambio de protección contra los mercenarios contratados por los estadounidenses para despojarlo de su trono.

Durante unos pocos años, Don Fidel I instauró un reino que despertó la admiración de la progresía del orbe entero, pues no sólo dio la instrucción de mejorar las condiciones de vida de su pueblo, sino que transformó a la ínsula en destino obligado de los mayores filósofos y escritores de aquella era. La Cofradía de la Explosión no tardó en ensalzar las virtudes del nuevo gobierno de la ínsula; todos sus miembros fueron convidados por Fidel I a visitarla, e incluso Don Gabriel de García Márquez volvióse amigo y fiel escudero de su anfitrión desde esos lejanos tiempos.

Por desgracia, las promesas de Don Fidel I no tardaron en revelarse como engañosos espejismos, y las muchas libertades que se disfrutaron en la ínsula al principio de su reinado se fueron desvaneciendo poco a poco. Incluso los trovadores y juglares que habían redactado endechas y sonetos a mayor gloria suya comenzaron a ser ferozmente perseguidos, acusados de espionaje y traiciones aún mayores, y condenados a la cárcel o al destierro. Se trataba, en casi todos los casos, de burdas calumnias, pero el miedo que para entonces ya inspiraba Don Fidel I, apodado el Longevo, provocó que la mayor parte de los miembros de su corte prefiriera silenciar sus muchas críticas.

Sólo unos cuantos perseveraron en sus protestas, y entre los primeros y más enjundiosos encontrábase Don Mario de Vargas Llosa. Mientras Don Carlos se distanciaba del nuevo tirano con cierta prudencia, Don Gabriel mantenía su amistad con él a toda costa, y Don Julio no paraba de elogiarlo con pomposas y absurdas loas en su honor, Don Mario se aventuró a enjuiciarlo y atacarlo por sus espantosos crímenes, y de inmediato recibió el oprobio y las calumnias de los vates de aquel reino, así como de muchos de sus antiguos compañeros de armas.

A partir de esa infausta fecha, las ideas de Don Mario experimentaron un viraje radical, que lo llevó a encaminarse lo más lejos posible del influjo maléfico del Imperio Soviético, y de las secretas doctrinas que lo amparaban, y a aproximarse cada vez más a los principios defendidos por el Imperio Estadounidense. Como fuere, la Cofradía de la Explosión empezó así a resquebrajarse, y muy pronto, debido a esa pelea

familiar cuyos entresijos no vienen a cuento en esta crónica, la disputa entre Don Mario y Don Gabriel, dirimida con un eficaz puñetazo, acabó por romperla sin remedio, para horror y espanto de sus fervorosos partidarios.

IV. Donde se habla del solitario viaje de Don Mario de Vargas por la selva y se perfilan sus triunfos ulteriores

Separado así de sus antiguos camaradas —Don Carlos compartía cada vez más sus ideas, pero al final se decantó por su amistad con Don Gabriel—, Don Mario emprendió un camino solitario y hubo de buscarse una nueva camarilla que lo acogiese entre los suyos. Fue así como Don Mario se internó en la selva y al cabo de muchas jornadas por fin encontró la guarida del célebre hechicero Don Octavio de Paz, quien a partir de entonces no cesaría de inspirarlo con sus conjuros. Don Mario se internó, así, en la esforzada lectura de una pila de libros mágicos que acabarían por conquistar su espíritu a partir de entonces: la lectura de celebrados brujos herederos del gran Merlín, como Karl Popper o Isaiah Berlin, le hizo redescubrir la auténtica verdad, una verdad que abrazó, hay que decirlo, con el mismo celo y el mismo fervor con que antes defendió a Don Fidel y a la soldadesca soviética.

La “piedra de toque” de su mutación —no es casual que sea éste el título general que les ha dado a las célebres epístolas que envía dos veces por mes a sus discípulos en toda la América Latina— fue la idea de que la libertad no ha de ser limitada nunca, ni siquiera en favor de la igualdad. Para Don Mario, nada hay peor que un reino que, con la engañosa promesa de hacer a sus súbditos idénticos, limite sus deseos y los constriña a obedecer un solo credo. La legión de enemigos de Don Mario, tan grande como su talento, no cejó a la hora de recriminarle la dureza de sus nuevas posiciones, la firmeza con que exhibía a diestra y siniestra sus creencias y la ferocidad con la cual desafiaba y luego hería de muerte a sus contrincantes.

Como mero cronista de sus hazañas, a mí no me corresponde enjuiciar su proceder, sino apenas señalar que, si en efecto a Don Mario lo poseyó un extremismo que muchos consideran diabólico, en su caso la vehemencia fue siempre sinónimo de coherencia y, en contra de quienes lo tachan de dogmático, en muchas ocasiones demostró su disposición a reconocer sus excesos o incluso retractarse, como probó al arrebatarle

su apoyo irrestricto al Reino de Israel en su insaciable lucha contra sus súbditos de los territorios conquistados de la Palestina.

Si uno revisa el largo itinerario de Don Mario, así como sus muchas epístolas y escritos, toparáse con un sinfín de polémicas y desacuerdos, de reyertas y disputas, que reflejan su talante polémico pero dispuesto siempre al combate. Al leerlo, uno puede entrever sin embargo que sus opiniones eran producto de una feroz lucha interior, no de una mera posición de principio o un dogma preconcebido. Igual que el hechicero Don Octavio de Paz, Don Mario se reconoció ahora como miembro de la Orden Militar de los Liberales, de modo que, si bien comulgó con la defensa a ultranza del mercado y de esa sinuosa forma de gobierno que era la democracia de su tiempo, por el otro, en términos morales, no se cansó de exigir por doquier el respeto a ultranza de las preferencias individuales, en especial en lo referido a los modos de ayuntarse de cada uno. Y, cosa rara entre los caballeros de su alcurnia, se declaró sin falta apóstata, recibiendo así la condena de la cristiandad en su conjunto. Todo ello lo distanciaba, pues, de quienes aspiraban a convertirse a toda costa en sus nuevos compañeros de armas, esa gavilla de penitentes y fanáticos de la Orden Militar de los Neoliberales.

V. Donde se enumeran algunos de los célebres combates librados por el caballero de Vargas Llosa y se cantan sus grandes victorias

Pocas empresas literarias tan deslumbrantes y sólidas existen en el ámbito de las letras como la desarrollada durante poco más de media centuria por el caballero de Vargas Llosa. Desde *Los jefes* (1959), su primera y tempranísima recopilación de relatos, hasta *El sueño del celta* (2010), el lector aguzado puede encontrar una línea de continuidad más allá de los desvíos y acechanzas sufridos en tan prolongada ruta. Si alguien se impusiese la tarea de encontrar y detallar los temas centrales que le han preocupado en tan dilatada e ilustre carrera, tendría que volver, en efecto, a unos cuantos temas principales: la defensa de la libertad individual frente al poder autoritario (aunque los nombres de las víctimas y los verdugos haya mutado con el tiempo), el poder de la literatura sobre la realidad, las variaciones tragicómicas entre la dicha y el infortunio, los encuentros y desencuentros acaecidos en su propia vida, y el carácter a la vez universal e individual de las humanas tragedias.

Espejo y concentrado de su obra es el primero de sus grandes romances, *La ciudad y los perros* (1963), escrito cuando nuestro caballero no contaba siquiera con la edad de veintiocho años. Relato parcialmente autobiográfico, redondo y casi perfecto, recibió el Alto Galardón de la Biblioteca Breve, ensalzándolo de inmediato como uno de los narradores más prometedores de su tiempo. En esta obra se cifra buena parte de sus pasiones ulteriores: la tensión entre la lealtad y la rebeldía, la perversión y la ceguera del poder, la debilidad extrema y la crueldad de los desesperados. Temas todos que volverán una y otra vez en su trayecto: *La casa verde* (1966), *Conversación en La Catedral* (1969), *La guerra del fin del mundo* (1981), *Historia de Mayta* (1984), *¿Quién mató a Palomino Molero?* (1986), *El hablador* (1987), *Lituma en los Andes* (1993), *La fiesta del Chivo* (2000) y *El sueño del celta* (2010). Si uno fuese capaz de sumergirse en todos estos volúmenes, sin la sapiencia previa de en qué año fue escrito cada uno, de seguro se asombraría al corroborar una visión continua de los conflictos personales, las decisiones morales y las reivindicaciones liberales que los enhebran y los guían.

Aunque en el siglo el caballero de Vargas Llosa se desliza, en ocasiones, en una suerte de arrebató que lo lleva a mirar héroes y villanos casi siempre reconocibles (y a situarse él mismo invariablemente entre los primeros), en su obra es en cambio infinitamente más propenso a reconocer las sombras y los grises, esos meandros que suelen acechar a los hombres entre los reflejos de la virtud y las sombras del vicio. No es el mundo literario del caballero de Vargas Llosa pasto de fuerzas ciegas o de la voluntad de un dios en el que no confía, sino un entorno enredado y descompuesto que aprovechan unos cuantos para apoderarse de las libres voluntades de los otros (pensemos en Conselheiro o en Trujillo). Los tiranos encandilaron siempre los entendimientos de la Cofradía de la Explosión, pero que, a diferencia de las figuras retratadas por Don Gabriel u otros caballeros, los malvados de Vargas Llosa no terminan convertidos en esperpentos o fanticos, en arquetipos de la maldad o de la insania, sino en criaturas mezquinas y brutales que acaban invariablemente consumidas por su ambición y sus desmanes.

El caballero de Vargas Llosa jamás dejó de reconocer su deuda con los romances de la decimonónica centuria, especialmente con dos figuras que habrían de marcar sendas contrapuestas en su propia labor de artista: de un lado la épica de Victor Hugo (no por nada dedicóle

un estudio ejemplar a *Los miserables*), y del otro el ámbito de las relaciones humanas gracias a Flaubert (a quien dedicó, a su vez, otro esplendoroso ensayo, *La orgía perpetua*). Más adelante he de volver a este segundo influjo, pero por ahora quiero señalar que la influencia de Victor Hugo es determinante en la primera porción, llamémosla política o comprometida, de su ingente obra.

La obsesión del caballero de Vargas Llosa por *Los miserables* llevólo a esbozar, a lo largo de toda su carrera, una larga serie de variaciones sobre “los miserables” de su tiempo. El universo regido por la injusticia y la inequidad, y por unos cuantos idealistas con altos valores, detallado por el francés, se replicará en las mayores novelas del peruano, gran retratista de esos mismos territorios turbios y enfermizos (el Colegio Leoncio Prado, Lima, el Brasil decimonónico, la selva amazónica, la República Dominicana de Trujillo). A su vez, la feroz oposición entre héroes y villanos de Victor Hugo se continúa en muchos de los protagonistas del caballero de Vargas Llosa.

Incluso podría imaginarse que aquel joven de izquierdas, a quienes sus amigos llamaban no sin guasa “el sastrecillo valiente”, considerábase a sí mismo una reencarnación de Jean Valjean —mezclado un poco con el conde de Montecristo—, y que esa figura de su ingenio quedaría de alguna forma transportada a muchos de sus personajes, enfrentados siempre a un trasunto del fiero e implacable Jabert. Si ello ocurre en incontables páginas suyas, esta identificación con Hugo queda cristalizada sobre todo en su obra postrera, *El sueño del celta*, donde el valeroso y arriesgado (y asimismo oscuro) Roger Casement se revela mejor que nadie como el modelo de héroe del caballero de Vargas Llosa, a la vez perverso e idealista.

Si nos atreviéramos a ir aún más lejos, podríamos insinuar que el propio caballero de Vargas Llosa edificó toda su fama pública siguiendo —acaso de manera no consciente— idéntico modelo. Revisando los cientos de epístolas que componen su “Piedra de Toque”, y sobre todo la inigualable *El pez en el agua*, sus memorias políticas y familiares, y en opinión de este cronista el mejor de sus muchos libros, se advierte esta misma voluntad, en la vida y en la obra, en las armas y las letras, de rebelarse contra los poderes establecidos, de asumirse como trágico héroe frente a las tinieblas del autoritarismo (primero capitalista, luego marxista), aun a riesgo de su propia fama (o de una derrota electoral, como la sufrida contra el avieso tiranuelo Fujimori).

La segunda de las influencias del caballero de Vargas Llosa es igualmente gálica: Flaubert. Pero, más allá del carácter trágico de Madame Bovary, es como si nuestro egregio poeta hubiese absorbido de este romance una obsesión por el retrato de familia que, en su caso, bordea los terrenos del melodrama, de la novela erótica, del humor y, en fin, del esperpento. Habría que enumerar, en este apartado, obras que frente a la otra corriente principal de su trabajo parecerían menores, mas no dignas de desprecio: *La tía Julia y el escribidor* (1977), *Elogio de la madrastra* (1988), *Los cuadernos de don Rigoberto* (1997) y *Travesuras de la niña mala* (2006). Sólo dos de sus romances, *Pantaleón y las visitadoras* (1973) y *El Paraíso en la otra esquina* (2003), se hallarían a medio camino entre ambas corrientes.

Como fuere, en el caballero de Vargas Llosa adviértense una convicción semejante, una poderosa fuerza interior, a lo largo de su venerable carrera: los grandes retratos morales de su tiempo, con sus héroes y villanos —y ese espectro intermedio de personajes desgajados entre una y otra condición, acaso los más estimulantes—, en historias que anteponen dos concepciones contrapuestas del mundo, una tiránica y dogmática, la otra abierta e incluyente, como si en el interior del propio caballero de Vargas Llosa conviviesen estas dos predisposiciones y él, a lo largo de su vida, hubiese hecho hasta lo imposible para vencer a aquellas que lo llevaban hacia el poder y el autoritarismo, frente a las que lo condujeron hacia el orden liberal. En su otra faceta, el caballero de Vargas Llosa desarrolla un retrato igualmente moral —pero, en este caso, agudamente irónico— de sus propias fallas, deseos y anhelos, de los de su propia familia, y de los de figuras que parecieran igualmente anodinas, pero no por ello menos extraordinarias en su pequeñez y sus prejuicios burgueses.

De un lado, pues, la Historia con mayúscula, convertida en permanente fuente de conflictos, en la pugna entre el poder y la razón, entre el dogma y la voluntad individual, en una espiral dialéctica que tanto tiene de las oscuras doctrinas del marxismo abrazadas en su juventud como de la propia dinámica de los romances de la decimonónica centuria. Y, del otro, la historia con minúscula, con su profusión de personajes menores, indecentes, advenedizos, frágiles y rotos, digno contraste frente a la soberbia de héroes y villanos. Y, en medio de todos ellos, el mismísimo caballero de Vargas Llosa, oscilando entre uno y otro espectro, entre sus tentaciones autoritarias y su firmeza liberal, entre su papel

como vocero de la América Latina y Generalísimo de la Orden de los Liberales, y su rutina y sus amores cotidianos, sus deseos lujuriosos y su risa, la misma desventura y la misma miseria de cualquiera de sus personajes.

VI. Donde se hace un muy sucinto balance del itinerario del Caballero de Vargas Llosa y de la Cofradía de la Explosión

Ya se ha dicho una y otra vez en esta humilde crónica: pocas veces en la historia, y nunca antes en la América Latina, tierra de prodigios y fantasmas, se vio una suma de talento semejante a la ocurrida durante el apogeo de la Cofradía de la Explosión. De pronto, de la noche a la mañana, pareció como si un ejército sobrenatural hubiese hecho su aparición en nuestras tierras. Por supuesto no fue así exactamente: desde la decimonónica centuria los escritores de las naciones de la América Latina habían ido fraguando una tradición propia, todavía tambaleante, que empezó a desarrollarse con gran fuerza desde los primeros años de la vigésima centuria. Desde entonces, la acumulación de genialidad en los terrenos de la poesía y de la prosa no habría de cesar, aunque ahora nos parezca que la Cofradía de la Explosión fue una repentina muestra de lucidez y de cordura. De hecho, muchos de los sabios prohombres que precedieron a sus miembros terminaron en las sombras del olvido —al igual que muchos de sus coetáneos y aprendices posteriores— debido a la miopía de los críticos, cuyo entendimiento siempre se ha limitado a clasificar y engrandecer unos cuantos nombres. La culpa de semejante olvido no puede achacársele, pues, a la propia Cofradía.

Sus prolongadas carreras no carecieron, por supuesto, de yerros y desventuras, de equívocos y sinsentidos, pero nadie podrá negar jamás que sus obras y sus vidas constituyen algunos de los testimonios más preclaros de lo que significaba ser parte de la vigésima centuria en la América Latina. Algunos desbarraron en sus amistades y filiaciones con los poderosos —caso ejemplar, la oprobiosa amistad entre Don Gabriel y Fidel I, el Longevo—, otros se dejaron cortejar por individuos de la peor de las calañas, y unos más perdieron la brújula al final de sus días y no hicieron otra cosa sino repetirse sin fin en sus escritos ulteriores. Poco importa: dos o tres volúmenes de cada uno de ellos han pasado ya a la inmortalidad, y nadie podrá negarles nunca la majestad de sus conquistas.

De entre todos, la envidia liberal de Don Mario pudo tener sus excesos y sus vicios —es uno de los miembros de la Cofradía que no supo medir a quienes se obstinaron en acogerlo en su camino, en muchas ocasiones meros oportunistas o espurios miembros de la Orden de los Liberales, es decir, Neoliberales o Conservadores—, y él mismo pudo colocarse muchas veces en posiciones que lo acercaban un tanto a los dogmáticos que siempre se empañó en denunciar, pero a fin de cuentas le rindió un servicio inmejorable a la América Latina, despojándola definitivamente de su hipocresía y de sus máscaras, y ayudando a convertirla en un territorio moderno y arrojado, dispuesto a reconocer sus muchas taras y a intentar solucionarlas sin el concurso del autoritarismo que tanto encandiló a algunas de las mejores mentes del pasado. □

LAS NOVELAS DE MARIO VARGAS LLOSA: UNA TEOLOGÍA DEL PODER

Alonso Cueto

Este ensayo presenta una visión de la obra de Vargas Llosa a partir de la relación entre sus personajes y el poder. La tesis del autor es que los personajes de Vargas Llosa viven para ejercer respuestas individuales frente a las presiones de una realidad opresiva, marcada por los designios de lo todopoderoso. De este modo, en Vargas Llosa toda forma de realidad se encuentra marcada por una condena ontológica. El poder es el pecado original de una realidad inescapable. Según el autor, los personajes de Vargas Llosa protagonizan el drama vital de buscar dos respuestas al poder: la rebeldía y el sueño.

ALONSO CUETO (Lima, 1954) es profesor asociado de la Universidad Católica del Perú y miembro de la Academia Peruana de la Lengua. Su obra incluye trece libros de narrativa, dos libros de ensayos y una obra teatral. En 2000 fue galardonado con el Premio alemán Anna Seghers por el conjunto de su obra narrativa y el año 2005 obtuvo el Premio Herralde por su novela *La hora azul* (2005). En 2007 fue primer finalista del Premio Planeta Casa América por *El susurro de la mujer ballena*. Su novela *Grandes miradas* fue llevada al cine por Francisco Lombardi. Alonsocuetocaballero@yahoo.com.

La obra de Vargas Llosa es una gran exploración narrativa sobre el poder. En el universo de Vargas Llosa, el poder es la única garantía de supervivencia social, la clave a través de la cual se accede a la supremacía, en un universo marcado por la ley de la violencia. Sin embargo, el instinto de poder no es sólo social o político. Aparece también en las relaciones íntimas que mantienen sus personajes, en sus afectos y amores privados, en sus rencores, en sus ambiciones y deseos. Sus novelas, ensayos y obras de teatro giran en torno a los efectos que tiene en nosotros vivir en un universo definido en su origen por los designios del poder. En este universo los poderosos, es decir los más violentos, se imponen a los demás. La historia es narrada siempre por sus víctimas, pues el narrador (y el autor) siempre están de su lado. Para Vargas Llosa, la historia del poder está contada desde el lado de las respuestas de los oprimidos.

Frente al poder, con frecuencia ejercido por un líder pero también por un sistema social o incluso por la realidad misma, el individuo tiene dos respuestas. Una de ellas es social y puede definirse como la rebeldía, con frecuencia marcada por el sueño utópico colectivo. La otra es privada y se encarna en las utopías privadas del arte, la religión y el amor. Alberto, Jum, el Conselheiro y Flora Tristán pertenecen al primer grupo. El Escribidor, Gauguin, Rigoberto y la niña mala, al segundo. En todos estos casos, sin embargo, la división no es absoluta, pues ambas respuestas con frecuencia coexisten en sus personajes, como veremos luego.

En los protagonistas de Vargas Llosa la respuesta al poder social o político es la formulación de un nuevo poder, un ejercicio alternativo. La conclusión es evidente: para enfrentar al poder, el individuo necesita de su propia cuota de poder (real o ilusorio). No hay una forma inocente de enfrentarse a una realidad marcada por un poder anónimo y brutal.

Si, como dice Zavalita en *Conversación en La Catedral*, el universo social está dividido entre “quienes joden” y “quienes son jodidos”, entonces las relaciones entre los seres humanos están definidas por una voluntad natural de dominio. El poder no es sólo un mecanismo de inserción en la colectividad o una condición del dominio político. Su necesidad también impregna las relaciones privadas. En obras como *Elogio de la madrastra*, *Las travesuras de la niña mala*, o *Cuadernos de don Rigoberto*, la sexualidad, el amor e incluso el afecto son insepa-

rables de algún impulso esencial de dominio, como bien lo sabe Ricardo, el personaje que vive en manos de la niña mala.

Si alguna conclusión se desprende de sus obras es que esta relación con el poder en cualquiera de sus formas (político, erótico, doméstico y familiar) define de un modo decisivo la identidad de sus personajes. En el rebaño de lo humano, el instinto por el poder siempre encumbra a unos líderes que crean en torno a ellos un macroclima social, basado en su predominio. Nadie es ajeno al poder del líder. Todos deben definir qué hacen, qué dicen, a quién aman, a quién desean, a quién odian, qué esperan y a qué le temen, en suma quiénes son, de acuerdo a la existencia del líder o del sistema poderosos. Tanto el instinto de la obediencia como el de la rebelión son impulsos derivados de la existencia de un todopoderoso. El modo como los rayos del poder se refractan en la comunidad, afectan las fibras más íntimas de los individuos que pertenecen a ella, su vida privada y familiar, es la premisa desde la cual se genera el universo de sus novelas.

El tema del poder está ligado, por lo tanto, al de la rebeldía. En cada novela de personaje hay un líder pero hay también uno o más rebeldes. La perspectiva del rebelde es esencial a las obras de Vargas Llosa. Gran parte de su obra es un homenaje al heroísmo del rebelde como un confrontador, pero también un elogio al soñador, como un evasor y un creador.

El fuego transgresor

Si los personajes de Vargas Llosa (el Esclavo, el Jaguar, Pantaleón, Flora Tristán, etc.) sienten la violencia del poder, su respuesta va a ser la rebeldía. Pero la ecuación entre el líder y el rebelde no agota su problemática. La rebeldía, para serlo realmente, toma la forma de otro poder, un poder alternativo que crea a su vez una sociedad (el Círculo, las células de estudio marxistas, la comunidad del prostíbulo perfecto en la Amazonía). El rebelde, por lo tanto, se convierte en un poderoso en sus obras, es decir se transfigura en el mismo ser que combate. El Jaguar se rebela contra las autoridades del colegio pero termina siendo más violento que ellos. Pantaleón se rebela contra el ejército pero sigue sus códigos de organización y disciplina y convierte a las visitadoras en sus soldados. El Conselheiro se rebela contra la República pero forma su propia comunidad de militantes. Lo mismo hace Roselli, con su

comunidad de cruzados que buscan defender los balcones coloniales. El rebelde es un poderoso que con frecuencia ejerce el poder con más autoridad que aquel contra el cual se rebela. En esta paradoja podemos deducir que el instinto por ostentar el poder, de algún modo, es esencial a sus personajes. Todos los transgresores se vuelven, o aspiran a volverse, poderosos. Ésta es una paradoja trágica que termina por diluirlos. El fin de muchos de estos poderosos o de rebeldes es el olvido. Es el final de Mayta o del Jaguar o de los Cachorros.

Si la obra de Vargas Llosa es una exploración en la problemática del poder, es en consecuencia también una exploración sobre los límites de la libertad. La rebeldía puede ser vista como un apogeo de la libertad frente al poderoso. Ejercer la libertad frente al poderoso se convierte en un dilema trágico para sus personajes, como ocurre con Alberto al denunciar al Círculo en *La ciudad y los perros*. Pero tanto el poder como la rebeldía, para serlo, necesitan de un tiempo y un espacio. El poder crea un espacio ilusorio. El Jaguar es poderoso dentro de las cuadras del colegio pero su poder se va a terminar al final del periodo escolar, cuando sale al mundo y se casa. Pantaleón tiene el poder en la medida en que navegue el espacio de la selva con las visitadoras, pero su tiempo está limitado a la llegada de las sanciones de sus superiores. Cayo Bermúdez tiene el poder cuando accede a las oficinas del Ministerio, pero antes de eso, en el tiempo anterior, era un pobre diablo que se ganaba la vida como podía. El poder como creador de un espacio y un tiempo sagrados, el espacio y el tiempo del líder, es esencial a su visión del poderoso.

Frente al ejercicio o a los abusos del poder, es decir en el riesgo, en el peligro, sus personajes adquieren su identidad. Son quienes son en el acto de rebelión. La rebeldía es un definidor. Del Alberto de *La ciudad y los perros* al Roger Casement de *El sueño del celta*, los personajes de Vargas Llosa muestran a un autor obsesionado por definir a sus personajes en el ejercicio de la transgresión, la rebeldía, la libertad.

Un dominio natural

El mundo (o al menos el mundo de sus novelas) se origina en un acto de dominio, parece pensar Vargas Llosa. No es posible imaginar una vida, cualquier tipo de vida social, familiar, institucional o erótica, que no esté marcada por el instinto de poder.

Uno de los ejemplos más significativos es la primera escena de *La ciudad y los perros*, cuando el dado marca el número cuatro, y nos enteramos de que el Cava es el encargado de robar el examen para el Círculo:

—Cuatro —dijo el Jaguar.

Los rostros se suavizaron en el resplandor vacilante que el globo de luz difundía por el recinto, a través de escasas partículas limpias de vidrio: el peligro había desaparecido para todos, salvo para Porfirio Cava. Los dados estaban quietos, marcaban tres y uno, su blancura contrastaba con el suelo sucio.

—Cuatro —repitió el Jaguar—. ¿Quién?

—Yo —murmuró Cava—. Dije cuatro.

—Apúrate —replicó el Jaguar—. Ya sabes, el segundo de la izquierda¹.

El pasaje introduce a un narrador omnisciente, que asiste a la reunión de los miembros del Círculo y aparece en un espacio cercano a ellos. En esa mirada exterior, que no toma partido en el inicio por la conciencia de ninguno de los personajes, el narrador crea un clima de fatalismo marcado por los dados que eligen al Cava. Una construcción oximorónica (“resplandor vacilante”) define un juego de oposiciones en el escenario. Las “escasas partículas limpias” y la blancura de los dados contrastan con el “suelo sucio”. El alivio de los demás cadetes contrasta con la tensión en el rostro del Cava.

En este espacio de claridades, oscuridades y contrastes, la voz del Jaguar diciendo “Cuatro” (la primera línea de la novela) es algo así como la voz del destino. Cuando ese destino se expresa en el Jaguar, quien parece encarnarlo, se produce el primer hecho de una cadena. La escena de los dados es, por lo tanto, una premisa de la historia.

Los cadetes han decidido que quien salga sorteado va a robar el examen. Pero esa decisión pertenece al Jaguar. Cuando los dados salen, el Jaguar solamente le recuerda a Cava los datos de la realidad. El poder natural del Jaguar es anterior a los hechos, pertenece a un universo original. No necesita, por lo tanto, dar o repetir una orden.

En esta primera escena de *La ciudad y los perros*, por lo tanto, los dados tienen la fuerza de un acto de creación del mundo. Todo parece haber sido decidido. La historia acaba de adquirir una dirección. El énfasis que pone el autor en la inmovilidad de los dados (“estaban quie-

¹ *La ciudad y los perros* [1963], 2001, p. 7.

tos”), la suma fatal de sus cifras (“marcaban tres y uno”) y el contraste entre su blancura definida y el “resplandor vacilante” del globo de luz, señalan, en medio de sus contradicciones, una orden primordial. En este momento, Cava sabe que no tiene ninguna opción frente a la autoridad del Jaguar que respalda el azar de los dados. El Jaguar no le indica la acción que debe realizar (robar el examen), pues ésta es sobreentendida. Solamente le ofrece unas indicaciones operativas, basándose en su autoridad, en el imperativo (“Apúrate”) y la confirmación del lugar (“Ya sabes, el segundo de la izquierda”).

El “ya sabes” es en particular una señal que apunta a una referencia anterior, un recordatorio de todas las instrucciones previas entre ellos (ya les ha dicho dónde queda el lugar de donde van a robar). Pero es también una alusión al sistema de autoridad y de poder que el Jaguar ha creado, antes de los hechos que narra la novela. Cuando la novela empieza, el Jaguar ya ha sido investido de la autoridad. “Ya sabes” es una frase mágica en el líder, pues le recuerda al subordinado la composición esencial del mundo en un sistema de lealtades y obediencia. El nexo entre el jefe y su subordinado está apuntalado en esta frase. El “saber” al que se refiere el Jaguar no solamente es la ubicación del lugar donde debe robar el examen. Se refiere también a la conciencia (“ya sabes”) por parte de Cava de todo el conjunto de relaciones entre él y el Jaguar que hace necesario que él le obedezca.

El acto fundacional de la novela es, por lo tanto, una orden que no admite réplica. Los dados fijos señalan un destino tan inquebrantable como la frase del Jaguar, “Ya sabes”. El Cava sabe dónde queda el lugar donde debe robar el examen pero también sabe que no hay escapatoria posible a su misión. Se encuentra cargado de una misión que debe asumir:

Cava sintió frío. Los baños estaban al fondo de las cuadras, separados de ellas por una delgada puerta de madera, y no tenían ventanas. En años anteriores, el invierno sólo llegaba al dormitorio de los cadetes, colándose por los vidrios rotos y las rendijas; pero este año era agresivo y casi ningún rincón del colegio se libraba del viento, que, en las noches, conseguía penetrar hasta en los baños, disipar la hediondez acumulada durante el día y destruir su atmósfera tibia. Pero Cava había nacido y vivido en la sierra, estaba acostumbrado al invierno: era el miedo lo que erizaba su piel².

² *La ciudad y los perros* [1963], 2001, p. 7.

La descripción del espacio es en cierto modo la de una cárcel a la intemperie. Todo lo que separa a los cadetes del frío es precario. La “delgada puerta de madera”, la falta de ventanas, los “vidrios rotos”, las rendijas, son construcciones endebles y al mismo tiempo son los muros de una cárcel. El narrador desvía la atención hacia el frío del Cava atribuyéndolo en apariencia al clima desprotegido del recinto. Aunque luego va a concluir que no era el frío sino “el miedo lo que erizaba su piel”, el recurso ya le ha servido para introducirnos en el recinto que rodea a los cadetes. Aquí también hay un sistema de contrastes, entre el viento frío, la “hediondez acumulada” y la “atmósfera tibia”. El universo de Vargas Llosa está constituido por la convivencia de los contrarios. El frío y lo cálido, la oscuridad y la luz, el blanco y el negro: polos entre los cuales sus personajes sufrirán existencias entregadas a sus extremos. El poder y la rebeldía van a encontrar un escenario natural en este entorno. En un mundo marcado por los límites máximos, la lucha, el desafío van a marcar las conductas.

El frío y el miedo son indicadores de la inmensa soledad de Cava. El azar lo ha convertido en un ser marginal, un personaje que acepta el orden del universo en que ha nacido, incapaz de rebelarse. Cava está marcado por el lugar que tiene en la estructura del colegio y en la del Círculo, la de ser un subordinado. El hecho de que sea serrano lo remite, asimismo, al fondo de la estructura de la sociedad peruana. El miedo de Cava, que le eriza la piel, contrasta con la firmeza del Jaguar. Este contraste entre ambos tiene un contexto en las relaciones entre el blanco y el negro de lo que los rodea: los dados blancos contra la suciedad del suelo. Desde entonces, en una cadena de causas y consecuencias, se establece la secuela perversa de la novela: Cava rompe una luna al robar el examen, las autoridades descubren la falta y castigan a los cadetes los fines de semana, el Esclavo que quiere ver a Teresa denuncia al Círculo, el Círculo mata al Esclavo, el Poeta denuncia al Jaguar, etc.

No es casualidad que *La ciudad y los perros* se inicie con un acto de mando y de obediencia. Estos ocurren en el círculo privado del poder de los cadetes y se rigen bajo sus códigos. Pero esta sumisión de parte de Cava no ocurre solamente en relación con el Jaguar sino a partir de su relación con el mundo, la de ocupar un lugar en su estructura inamovible. En ese sentido el Jaguar, como cualquier dictador, busca congelar el tiempo. Frente a él, Alberto va a tratar de movilizarlo. A lo largo de la novela, cuando la acción se traslada a otros dos cadetes,

como el Esclavo y Alberto, la relación entre el subordinado y el poder va a transformarse. A diferencia del Cava que es un sumiso, el Esclavo es un delator y Alberto va a convertirse en un rebelde. El arco del héroe enfrentado al poder va a irse marcando hasta llegar a su escena crucial, la del encuentro entre el Jaguar y Alberto en la celda, donde se produce la lucha entre ambos.

Esta percepción del poder como un hecho inscrito en la realidad no es, por lo tanto, ajena a la que anima a Santiago Zavala cuando se pregunta “en qué momento se había jodido el Perú”. Las reglas de la realidad ya están establecidas. Son parte de la naturaleza. Están inscritas en ella. En el inicio de *La ciudad y los perros* y de *Conversación en La Catedral* todo parece estar sobreentendido.

En el mundo de Vargas Llosa, como en el de Balzac (tal como éste planteó su visión de la sociedad en el famoso prólogo a *La Comedia Humana*), las personas sólo tienen la opción de ejercer o sufrir el dominio del poder. La clave de esta visión del mundo aparece en el vocablo “joder” o “ser jodido”.

Toda búsqueda de poder, como hemos visto, necesita de sus propios espacios y tiempos. El poder es inseparable de una señalización en el tiempo y en el espacio. Pantaleón Pantoja es un heredero del Jaguar, pues busca un tiempo fluido —el barco, el río—, donde se plantean espacios itinerantes —las guarniciones—, a las que el poder se traslada. El Círculo del Jaguar se repite en la comunidad de las visitadoras, que actúan al margen del poder oficial, al servicio de un poder alternativo, el de Pantaleón. Es evidente que Pantaleón es un líder risueño y amable, que se enamora de una de las visitadoras, pero su juego, el de construir un poder alternativo al del poder central, es similar al que ocurre en *La ciudad y los perros*. El ideal de Pantaleón es el de una comunidad utópica, una aspiración que no es distinta al sueño de la utopía social de Flora Tristán y del Conselheiro e incluso al Círculo del Jaguar.

El poderoso para serlo, por tanto, requiere de su propia comunidad de seguidores. El Jaguar se enfrenta al poder ejerciéndolo en el Círculo. El Conselheiro se enfrenta al poder ejerciéndolo en los Canudos. Flora Tristán se enfrenta al poder tratando a su vez de ejercerlo a través de su influencia en los movimientos sociales del siglo XIX. Bruno Rosselli ejerce la marcha de los cruzados en *El loco de los balcones* contra el poder de quienes quieren traerse abajo los balcones coloniales.

Sin embargo, en la obra de Vargas Llosa, esta respuesta frente al poder, la del rebelde, con frecuencia es aplastada. Los rebeldes de Vargas Llosa, desde Alberto y el sargento Gamboa hasta Casement, pasando por el Conselheiro, Jum, Zavalita y Mayta, son aplastados por el poder central o por sus propias insuficiencias.

El entorno y la voluntad

En este contexto, la representación del entorno físico como un espacio opresor que destruye o limita la libertad de los personajes es un tema recurrente en la obra de Vargas Llosa, especialmente en sus primeras novelas. El recinto sombrío, apenas iluminado por un globo de luz que aparece al comienzo de *La ciudad y los perros*, como una cárcel que desafía la voluntad de sus habitantes, reaparece con variantes en el pasaje inicial de *La Casa Verde*. En ese primer pasaje de la novela, mientras el sargento “echa una ojeada” a la Madre Patrocinio y “el moscardón sigue allí”, una sombrilla de jefenes escolta la lancha y entre los cuerpos “evolucionan mariposas, avispas, moscas gordas”. A continuación el práctico Nieves se pregunta: “Estos selváticos no eran normales, ¿por qué no sudaban como los demás cristianos?”

La selva opresiva, hostil, extraña define la relación con el entorno para los protagonistas de la novela. Tanto el práctico Nieves como el sargento se perciben como ajenos, unos exilados en la naturaleza amazónica. En una operación similar a la de *La ciudad y los perros*, el entorno es percibido como un espacio ajeno al individuo, un espacio de confrontación. Esa misma operación puede verse en el inicio de *Conversación en La Catedral*.

Desde la puerta de La Crónica Santiago mira la avenida Tacna, sin amor: automóviles, edificios desiguales y descoloridos, esqueletos de avisos luminosos flotando en la neblina, el mediodía gris. ¿En qué momento se había jodido el Perú? Los canillitas merodean entre los vehículos detenidos por el semáforo de Wilson voceando los diarios de la tarde y él echa a andar, despacio, hacia La Colmena. Las manos en los bolsillos, cabizbajo, va escoltado por transeúntes que avanzan, también, hacia la plaza San Martín. El era como el Perú, Zavalita, se había jodido en algún momento. Piensa: ¿en cuál?³

³ *Conversación en La Catedral* [1969], 2001, p. 13.

Tanto el colegio militar en *La ciudad y los perros* como la Avenida Tacna en *Conversación en La Catedral* son espacios carcelarios. La Avenida Tacna que Santiago mira “sin amor” es percibida, al igual que las cuadras del colegio militar, como un encierro. Los “edificios desiguales y descoloridos”, “esqueletos de avisos luminosos flotando en la neblina”, “el mediodía gris” parecen llevar, en una secuencia fatal a la pregunta de la novela que es asimismo su conclusión: ¿En qué momento se había jodido el Perú?

Por otro lado, la imagen del individuo frente al entorno puede definirse por la postura de Zavalita (“echa a andar, despacio...”, “Las manos en los bolsillos, cabizbajo”) y por una afirmación que define la ecuación entre el individuo y el entorno del que parte la novela: “El era como el Perú, Zavalita, se había jodido en algún momento”.

La acumulación de evidencias de un entorno urbano opresivo, caótico y hostil (la Avenida Tacna) recuerdan la atmósfera sombría y sucia de la cuadra del colegio militar en *La ciudad y los perros* y el espacio inclemente de la selva en el inicio de *La Casa Verde*. Todo lo que sigue en el pasaje inicial de *Conversación en La Catedral* no parece sino enfatizar esta ecuación esencial entre el destino de los personajes y las presiones del entorno.

El entorno hostil, enajenante que aparece en estas novelas iniciales no es del todo distinto al que encuentra Urania cuando vuelva a su país en el inicio de *La fiesta del Chivo*:

La superficie azul oscura del mar, sobrecogida por manchas de espuma, va a encontrarse con un cielo plomizo en la remota línea del horizonte, y, aquí, en la costa, rompe en olas sonoras y espumosas contra el Malecón, del que divisa pedazos de calzada entre las palmeras y almendros que lo bordean. [...] Entonces la imagen le devuelve el recuerdo del día en el que entra al restaurante del hotel Jaragua, donde está ahora, con su padre, para “almorzar los dos solos”⁴.

La ciudad de Santo Domingo, una pesadilla de la memoria, reaparece de un modo insistente, lo mismo que el antiguo local del hotel (que ha sido reemplazado por uno nuevo). La ciudad se ha llenado de barrios, avenidas, parques y hoteles pero ella está segura de que su casa apenas ha cambiado con su “pequeño jardín, el viejo mango y el flam-

⁴ *La fiesta del Chivo* [2000], 2001, p. 12.

boyán de flores rojas recostado sobre la terraza donde solían almorzar al aire libre los fines de semana; su techo de dos aguas y el balconcito de su dormitorio, al que salía a esperar a sus primas Lucinda y Manolita, y, ese último año, 1961, a espiar a ese muchacho que pasaba en bicicleta, mirándola de reojo, sin atreverse a hablarle”⁵.

Esta relación entre el personaje y su entorno físico, de raigambre romántica, es constante en la obra de Vargas Llosa. Como hemos visto, con frecuencia el entorno es percibido como un ambiente hostil, siniestro, opresivo, frente al cual se resalta la figura del héroe individual.

La cuadra del colegio en *La ciudad y los perros*, la Avenida Tacna en *Conversación en La Catedral*, la capital de Santo Domingo en *La fiesta del Chivo*, son espacios malignos que definen la identidad de los individuos a los que rodean. El hecho de que estas novelas se inicien con una descripción del entorno es en cierto modo una afirmación de la relación profunda que el entorno tiene sobre el personaje y los hechos perversos de la historia. De acuerdo a su herencia romántica, el medio es determinante en la naturaleza de los personajes y las situaciones que viven bajo su dominio. La frase final del primer capítulo de *Conversación en La Catedral* (“la miserable garúa de siempre”), parece referir a una identidad esencial del entorno (“de siempre”) que condiciona a sus individuos y define sus historias. Ninguna forma de redención, de inocencia es posible bajo las condiciones que marca este entorno.

Vargas Llosa, por lo tanto, en estas novelas concibe los espacios como encierros. El encierro del colegio en su primera novela equivale al encierro de la ciudad en *Conversación en La Catedral*. Oprimidos, encerrados por una realidad primordial, los personajes están a merced de su poder. Los espacios son sistemas activos de la realidad, no meros escenarios o decorados. Hay en su diseño una perversión original que ha aprisionado a los héroes. Frente a ellos, como frente a cualquier forma de poder, queda la rebelión o el arte. Son los caminos del guerrillero o del novelista.

El cuerpo como registro de la violencia

Una de las constantes en las novelas de Vargas Llosa es su pasión por la exploración minuciosa de los cuerpos como expresiones de la identidad de los personajes. Algunas de estas descripciones van

⁵ *La fiesta del Chivo* [2000], 2001, p. 13.

adosadas a los diálogos, en lo que constituye un salto del narrador de un registro del habla del personaje a una percepción simultánea de su aspecto. En el inicio de *La ciudad y los perros*, luego del encargo que recibe Cava, aparece el Boa:

—¿Se acabó? ¿Puedo irme a dormir? —dijo Boa: un cuerpo y una voz desmesurados, un plumero de pelos grasientos que corona una cabeza prominente, un rostro diminuto de ojos hundidos por el sueño. Tenía la boca abierta, del labio inferior adelantado colgaba una hebra de tabaco. El Jaguar se había vuelto a mirarlo⁶.

Si el narrador describe al Boa con ese aspecto desmesurado, de tono expresionista, la mirada del Jaguar aparece para domesticarlo. Si el Boa quiere irse a dormir, basta que el Jaguar lo mire para devolverlo a su papel de subordinado. La desmesura del cuerpo y el rostro del Boa no pueden atentar contra el poder del Jaguar. Los rasgos del Boa están hechos de contrastes (“cabeza prominente” y “rostro diminuto”, “cuerpo y voz desmesurados” y “ojos hundidos por el sueño”), que construyen el aspecto de un ser deformado y grotesco. Ésta es la definición del Boa, vista desde la óptica del narrador que va a definir su conducta a lo largo de la novela. La identidad del Boa está atada a su cuerpo. En las novelas de Vargas Llosa, el cuerpo es una seña esencial de la identidad de sus personajes.

Una de las descripciones físicas más logradas sin duda es el primer párrafo de *La guerra del fin del mundo*. La primera definición del cuerpo del Conselheiro (“era tan flaco que parecía siempre de perfil”) parece definir su naturaleza sagrada. Esta definición implica evidentemente la naturaleza religiosa del Conselheiro, cuyo cuerpo parece estar siempre apuntando al cielo. El relato de las acciones del personaje parece derivarse de su descripción:

El hombre era alto y tan flaco que parecía siempre de perfil. Su piel era oscura, sus huesos prominentes y sus ojos ardían con fuego perpetuo. Calzaba sandalias de pastor y la túnica morada que le caía sobre el cuerpo recordaba el hábito de esos misioneros que, de cuando en cuando, visitaban los pueblos del sertón bautizando muchedumbres de niños y casando

⁶ *La ciudad y los perros* [1963], 2001, p. 7.

a las parejas amancebadas. Era imposible saber su edad, su procedencia, su historia, pero algo había en su facha tranquila, en sus costumbres frugales, en su imperturbable seriedad que, aun antes de que diera consejos, atraía a las gentes⁷.

Una vez más, en esta descripción se aplica la técnica de rasgos con contrastes visuales. La oscuridad de la piel contrasta con el fuego de los ojos y la forma del cuerpo “alto y tan flaco que parecía siempre de perfil” contrastan con sus “huesos prominentes” y sus ojos que “ardían con fuego perpetuo”.

Por otro lado, la novela sigue una estructura clásica pues se inicia con una descripción y luego con las acciones del personaje, en la tradición del inicio del *Quijote*. De hecho, la descripción de Vargas Llosa parece tomar como modelo la de Cervantes para transformarla. Si en la página inicial de su novela Cervantes habla de “complexión recia, seco de carnes” y de una edad (“frisaba la edad de nuestro hidalgo en los cincuenta años”), Vargas Llosa toma este modelo de descripción no para crear una familiaridad con el personaje sino precisamente para hacerlo más extraño: “Era imposible saber su edad, su procedencia, su historia”. Esta extrañeza sobre el origen está compensada por los efectos de su conducta: “atraía a las gentes”. Vargas Llosa parece proceder por un sistema que vincula una conducta a un aspecto.

El inicio de *La guerra del fin del mundo* por otro lado es en cierto modo un homenaje a las convicciones de la frenología, es decir la pasión de Galileo Gall, pues asimila las acciones a la apariencia física del protagonista. Uno no puede imaginar al Conselheiro sino como un hombre con el aspecto que describe. La descripción es una premisa de su conducta, de la narración.

La pasión por el cuerpo humano en la obra de Vargas Llosa tiene una vertiente sombría en sus descripciones de víctimas muertas y mutiladas. Una de las más famosas es sin duda la del comienzo de *¿Quién mató a Palomino Molero?*:

El muchacho está a la vez ahorcado y ensartado en el viejo algarrobo, en una postura tan absurda que más parecía un espantapájaros o un Ño Carnavalón despatarrado que un cadáver. Antes o después de matarlo lo habían hecho trizas, con

⁷ *La guerra del fin del mundo*, 1981, p. 15.

un ensañamiento sin límites: tenía la nariz y la boca rajadas, coágulos de sangre reseca, moretones y desgarrones, quemaduras de cigarrillo, y, como si no fuera bastante, Lituma comprendió que también habían tratado de caparlo, porque los huevos le colgaban hasta la entrepierna. Estaba descalzo, desnudo de la cintura para abajo, con una camisita hecha jirones. Era joven, delgado, morenito y huesudo. En el dédalo de moscas que revoloteaban alrededor de su cara relucían sus pelos, negros y ensortijados. Las cabras del churre remoloneaban en torno, escarbando los pedruscos del descampado en busca de alimentos y a Lituma se le ocurrió que en cualquier momento empezarían a mordisquear los pies del cadáver⁸.

La magnitud de este crimen está ligada a la descripción del cuerpo como una huella de la violencia. El cuerpo es el rastro inmóvil, definido, irrefutable del acto violento. El cuerpo mutilado representa en ese sentido la congelación del espacio de la violencia. Vargas Llosa describe con minuciosidad todos los elementos de la huella violenta en el cuerpo. La descripción va del rostro (“nariz y boca rajadas”), la entrepierna (“los huevos le colgaban hasta la entrepierna” y los pies (“estaba descalzo, desnudo de la cintura para abajo...”). Luego de pasar por el cuerpo de arriba hacia abajo hay una descripción general: “joven, delgado, morenito y huesudo.”

El cuerpo es, por lo tanto, un registro de la violencia. En este caso, el autor de la muerte es un ser anónimo (la incógnita de *¿Quién mató a Palomino Molero?* nunca se resuelve), pero la víctima cobra una fuerza inusitada. El narrador toma el punto de vista de Lituma pero actúa como un narrador objetivo. A partir de entonces, toda la novela empieza a girar en torno del cuerpo mutilado de Palomino Molero. La pregunta del título (“¿Quién mató a Palomino Molero?”), nunca resuelta, queda enfatizada en la descripción de la víctima.

En *La ciudad y los perros* el cuerpo también se convierte en el objeto de la agresión. El Esclavo sufre precisamente porque quiere mortificar y modificar su cuerpo:

Su cuerpo no respondía ni esquivaba los golpes; debió esperar que el otro se cansara de pegarle. Era para castigar a ese cuerpo cobarde y transformarlo que se había esforzado en

⁸ *¿Quién mató a Palomino Molero?*, 1986, p. 5.

aprobar el ingreso al Leoncio Prado; por ello había soportado esos veinticuatro meses largos⁹.

Si el cuerpo de la víctima es un registro de su posición en el mundo, el cuerpo del victimario se convierte asimismo en un instrumento de la autoridad. Es así que Alberto intuye al Jaguar:

Ladeando un poco la cabeza, Alberto podía ver sus grandes botines, sus gruesas piernas, su vientre apareciendo entre las puntas de la camisa caqui y el pantalón desabotonado, su cuello macizo, sus ojos sin luz¹⁰.

Una expresión más acabada del reconocimiento del cuerpo como señal de autoridad ocurre en otras novelas como en *La fiesta del Chivo*:

El Generalísimo, en su escritorio, lucía un uniforme que Antonio no recordaba: guerrera blanca y larga, de faldones, con abotonadura de oro y grandes charreteras de dorados flecos sobre la pechera, de la cual pendía un multicolor abanico de medallas y condecoraciones. Llevaba un pantalón azul claro, de franela, con una raya blanca perpendicular. Se dispondría a asistir a alguna ceremonia militar. La luz de la lamparilla iluminaba la cara ancha, cuidadosamente rasurada, los cabellos grises bien asentados y el bigotito mosca, imitado de Hitler (a quien, le había oído decir alguna vez Antonio, el Jefe admiraba “no por sus ideas, sino por su manera de llevar el uniforme y presidir los desfiles”). Aquella mirada fija, directa, clavó a Antonio en el sitio apenas cruzó el umbral¹¹.

El cuerpo del subordinado, en cambio, aparece registrado claramente, como ocurre con Abbes García:

Tenía encima, rozándolo, la cara abotargada, los ojos de párpados caídos, de tortuga, de Abbes García¹².

Pero el cuerpo no es sólo señal del poder del victimario o de la sumisión de la víctima sino también de la obra del mayor verdugo de

⁹ *La ciudad y los perros* [1963], 2001, p. 124.

¹⁰ *La ciudad y los perros* [1963], 2001, p. 114.

¹¹ *La fiesta del Chivo*, 1986, p. 118.

¹² *La fiesta del Chivo* [2000], 2001, p. 321.

todos: el paso del tiempo. La obsesión de Rigoberto por su cuerpo (y su necesidad de estar a la altura de las necesidades de Lucrecia) es un ejemplo de cómo busca detener el tiempo, para conservarlo. Su necesidad de satisfacer a Lucrecia lo obliga a una serie de rituales de embellecimiento corporal frente al espejo.

El mismo terror al deterioro se presenta en el narrador colectivo de *Los cachorros*. Esta novela define también a los cuerpos en relación con la identidad. El cuerpo de Pichula Cuéllar está precisamente definido por su carencia, la falta de su órgano sexual, que en el mundo de Vargas Llosa se convierte en la falta de su virilidad. La falta del sexo es una señal de debilidad en un universo definido por el poder, es decir el sexo. Pichula Cuéllar es un paria, un hombre sin sexo, con un cuerpo reducido. No es de extrañar que los órganos sexuales aparezcan con frecuencia como símbolo de la mutilación esencial en el comienzo de *¿Quién mató a Palomino Molero?* y en las torturas a los conspiradores en *La fiesta del Chivo* (donde uno de ellos es obligado a comerse sus órganos sexuales). El cuerpo deteriorado del Chivo, quien es incapaz de una erección en la escena con Urania Cabral joven, es una señal que anticipa su fin. No es distinto el camino que llevan los protagonistas de *Los cachorros* tal como aparecen en el último, melancólico pasaje del relato:

Eran hombres hechos y derechos ya y teníamos todos mujer, carro, hijos que estudiaban en el Champagnat, La Inmaculada o el Santa María, y se estaban construyendo una casita para el verano en Ancón, Santa Rosa o las playas del sur, y comenzábamos a engordar y a tener canas, barriguitas, cuerpos blandos, a usar anteojos para leer, a sentir malestares después de comer y de beber y aparecían ya en sus pieles algunas pequitas, ciertas arruguitas¹³.

El cuerpo como registro del deseo

La lectura del cuerpo como registro del deseo tiene también abundantes ejemplos en la obra de Vargas Llosa. En el capítulo seis de *¿Quién mató a Palomino Molero?*, el sargento Silva y Lituma miran con los prismáticos a Adriana, especialmente cuando ésta se quita la

¹³ *Los cachorros* [1967], 2001, p. 153.

ropa para entrar al mar: “Lituma pudo verle los muslos, gruesos como troncos de laurel, y los pechos que sobresalían hasta la orilla misma del pezón”¹⁴. El cuerpo de Adriana es una obsesión para Lituma y el sargento Silva así como el de la madrastra lo es para don Rigoberto. El cuerpo es un botín del deseo. El que desea poseer sexualmente al cuerpo ajeno, como ocurre con La Chunga y la deseada Mechita, se convierte en un depredador, es decir en alguien que encarna el poder. El deseo sexual es un instrumento del poder que se presenta como una expresión violenta. Desear, poseer y violar un cuerpo ajeno se convierte en un acto de afirmación. El cuerpo de la víctima de ese modo es un registro del poder, una evidencia de su posición en el universo.

La historia de *Las travesuras de la niña mala* es la historia del cuerpo como una fantasía del deseo. Su protagonista es una mujer que cambia de cuerpo. La niña mala ofrece diferentes identidades. Su vida está dedicada a poder transmutarse en otro cuerpo, a ser otra gracias a la total enajenación de su aspecto y su voz, en cierto sentido también de su personalidad. Sus transformaciones —pasa de ser peruana a ser chilena, después japonesa y luego inglesa, etc.—, y el vestirse y hablar como tales son la realización de una utopía del cuerpo múltiple, la noción de todos los cuerpos en uno. Con ello, la niña mala realiza en la vida aquello que Ricardo hace en su obra como traductor. Traductor de libros, Ricardo se convierte en un agente que transforma las palabras de un idioma en palabras de otro. La niña mala realiza un proceso más radical: convierte su cuerpo, y su vida, en otros. A diferencia de Ricardo que realiza la transformación de las palabras, ella realiza la transformación de las realidades. Es capaz de realizar en la vida aquello que Ricardo sólo puede hacer en las palabras.

Las travesuras de la niña mala es la historia del dominio, es decir la historia del poder de una mujer sobre un hombre, a través del amor. El rol que cumplen muchos tiranos y dictadores violentos en otras novelas se transfiere a la niña mala en el plano íntimo. Sin embargo, la diferencia con las figuras autoritarias de las otras novelas (el Jaguar, Trujillo o Cayo Bermúdez) es que la niña mala no tiene una sola identidad. Tiene muchas. Cambia de nombre y de identidad. Tiene siempre otro cuerpo. Es otra. Y sin embargo, en esta historia de cuerpos transformados, hacia el final de la novela, su cuerpo aparece precisamente

¹⁴ ¿Quién mató a Palomino Molero?, 1986, p. 111.

como el registro de la enfermedad y la muerte, cuando Ricardo descubre su enfermedad en las marcas de las cirugías.

La niña mala es una heredera del Escribidor y de Gauguin pero también de Trujillo y del Jaguar. Es el intento por oponer a la crudeza de la realidad, la variedad del sueño, pero también es una dominadora implacable. Ella inventa el sueño como realidad —en una operación que no es ajena a la de Madame Bovary—, y trata de habitarlo. Pero somete a Ricardo, en el mundo real, que es incapaz de rebelarse a ella.

Hay que recordar, a propósito de la obsesión por el cuerpo en la obra de Vargas Llosa, que Gauguin es pintor de cuerpos. Pantaleón Pantoja usa los cuerpos como materiales de su utopía. El Jaguar es el dueño de los cuerpos de los miembros del Círculo. Las descripciones de Queta y de Hortensia en *Conversación en La Catedral* están llenas de alusiones a sus cuerpos desnudos. Por otro lado Roger Casement, lo sabemos a través del narrador, se siente fascinado por los cuerpos de los muchachos que puede ver en la Amazonía:

Uno de ellos, el más joven, era muy hermoso. Tenía un cuerpo alargado y atlético, músculos que asomaban en su espalda, sus piernas y brazos con el esfuerzo que hacía. Su piel oscura, algo azulada, brillaba de sudor. Con los movimientos que hacía al desplazarse con la carga al hombro desde la carreta al interior del depósito, el ligero pedazo de tela que llevaba envuelto en la cadera se abría y dejaba entrever su sexo, rojizo y colgante y más grande que lo normal. Roger sintió una oleada cálida y urgentes deseos de fotografiar al apuesto cargador¹⁵.

Como en el caso de Lituma y el sargento Silva, este pasaje muestra la mirada como un agente de posesión erótica. La descripción minuciosa, que supone un ejercicio de posesión visual, se convierte en una suma de contrastes (el brillo de la piel oscura, el juego entre el rojo del sexo y el azul de la piel) que eleva el cuerpo a la categoría de objeto sagrado del deseo. Esta prosa visual, cargada de elementos que definen al personaje por sus colores y formas, registra el cuerpo anhelado, como una expresión del deseo, es decir del poder. No es casual que el poder de la mirada se quiera resolver en una fotografía, como ocurre al final del pasaje.

¹⁵ *El sueño del celta* (Madrid: Alfaguara, 2010), p. 113.

En torno al deseo, el cuerpo se convierte en un templo privado de los amantes. No en balde leemos en *Elogio de la madrastra* que el sultán manda ejecutar a uno de sus sirvientes que casualmente vio el cuerpo desnudo de su esposa. La devoción de Rigoberto hacia su esposa Lucrecia se traduce en una adoración a su cuerpo. El cuerpo es un altar y a la vez un campo de exterminio.

El sexo, el amor y el poder

La sacralización y la demonización del cuerpo como expresiones del poder y del deseo son operaciones constantes en la narrativa de Vargas Llosa. Sin embargo, las fronteras que dividen el poder del deseo erótico no son claras. Con frecuencia, el deseo erótico y el deseo de poder se confunden, como puede verse fácilmente en *La Chunga* o en *Las travesuras de la niña mala*. A su vez, el poder político de Trujillo se expresa en la posesión sexual en *La fiesta del Chivo*.

Una prueba del cuerpo como objeto simultáneo del poder y del deseo puede encontrarse en uno de los pasajes de *La ciudad y los perros*. Alberto está escribiendo las novelitas que va a vender. Es una de las primeras señales de la relación del cuerpo como un agente de apetencia y posesión sexual.

“Tenía las piernas gordas, blancas y sin pelos. Eran ricas y daba ganas de morderlas”. Alberto se quedó mirando la frase, tratando de calcular sus posibilidades eróticas, y la encontró bien¹⁶.

Las “posibilidades eróticas” de la frase que escribe Alberto pueden extenderse a muchos pasajes en la obra de Vargas Llosa. En general, los cuerpos que prefieren sus personajes son parecidos a los de Adriana, grandes, ampulosos y, en palabras de Lituma, “bien despachados”. No es casualidad que los cuerpos de Botero hayan estimulado la imaginación de Vargas Llosa en sus ensayos sobre el pintor colombiano¹⁷.

La violencia original

Esta percepción de la realidad como un espacio maligno del poder, que se expresa en el deseo y la destrucción de los cuerpos, responde

¹⁶ *La ciudad y los perros*, p. 130.

¹⁷ “Botero en los toros”, diario *El País*, 6 de septiembre de 1992.

a su visión de una realidad esencialmente violenta. En una declaración que cita Luis Harss, Vargas Llosa afirmaba:

Yo creo que en un país como el mío la violencia está en la base de todas las relaciones humanas. Se halla omnipresente en todos los instantes de la vida de un individuo. El individuo se afirma, se consolida socialmente venciendo resistencias de toda índole¹⁸.

El sagrado poder

El poder ocupa un lugar sagrado en la obra de Vargas Llosa. Es el centro en torno al cual convergen las voluntades y limitaciones de sus personajes. Estos ostentan o transgreden o evaden el poder, o hacen todo ello al mismo tiempo. El deseo, la violencia, la transgresión, el sueño, giran en torno al poder como situación original de la vida social y privada. En ese sentido, es la fuente esencial de su universo narrativo, la fuente sagrada en torno a la cual convergen sus habitantes.

Exploración de la violencia y del deseo, de la violencia del deseo, y del deseo de la violencia, la obra de Vargas Llosa es por eso mismo una exploración de los límites de la libertad. En sus novelas los seres humanos parecen buscar las experiencias extremas en su ejercicio del poder o en su lucha contra el mismo. El cuerpo como un registro de la violencia y el deseo, de la plenitud y el deterioro, es sin embargo sólo una huella de una vocación esencial. Lo que sus novelas muestran es la esencial insatisfacción de los seres humanos, su hambre permanente de transgresión, su vocación por explorar los límites. El poder y, frente a él la rebelión o el sueño, aparecen así como los elementos de un universo en constante movimiento. Nada en este mundo está detenido. Los personajes de Vargas Llosa siempre están insatisfechos con el poder propio o el ajeno. Buscan extremar el propio o destruir el ajeno y al mismo tiempo realizar una fuga a través del arte, el erotismo y el amor. Si hay algo que anima a sus personajes es una sed primitiva de buscar siempre nuevos mundos, en la realidad o fuera de ella. La violencia y el deseo son las armas esenciales con las que cuentan para esta gesta esencial.

Si el poder, la rebelión y el sueño pueblan las novelas de Vargas Llosa, se debe a que el impulso de sus personajes es la insatisfacción. Si

¹⁸ Luis Harss, *Los nuestros*, 1966, p. 432.

hay algo que iguala a Alberto, al Esclavo y al Jaguar, a Trujillo y a Urania, a Flora y a Gauvain, es su necesidad de traspasar los límites que los confinan. Lo mismo puede decirse de todos sus personajes hasta el caso ejemplar de Roger Casement. Vargas Llosa concibe a los seres humanos como unas voluntades inquebrantables, apuntando siempre a una nueva dimensión, que se ponen a prueba en la incandescencia de la lucha por y contra el poder.

Pero si Vargas Llosa ve la realidad como una permanente lucha, su corazón para siempre estará del lado de los rebeldes, de los transgresores, de los poetas Alberto, de los Jum, de los Conselheiro de este mundo. Los rebeldes y los soñadores, los transgresores y los artistas, hacen que la vida, para él, tenga un sentido y una dirección. El fuego de la transgresión es inseparable del de la novela. Es el antiguo alimento de los héroes.

REFERENCIAS

- Harss, Luis. *Los nuestros*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1966.
- Vargas Llosa, Mario. *La ciudad y los perros* [1963]. Lima: Peisa, El Comercio, 2001.
- *Los cachorros* [1967]. Lima: Editorial Peisa, 2001.
- *Conversación en La Catedral* [1969]. Lima: Ediciones Peisa, 2001.
- *La guerra del fin del mundo* [1981]. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1981.
- *¿Quién mató a Palomino Molero?* [1986]. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1986.
- “Botero en los toros”, diario *El País*, 6 de septiembre de 1992.
- *La fiesta del Chivo* [2000]. Madrid: Alfaguara.
- *El sueño del celta* [2010]. Madrid: Alfaguara, 2010. □

LA FECUNDA AVENTURA*

David Gallagher

Una de las calidades más definitorias de Mario Vargas Llosa ha sido la falta de pretensión, la intransigente autenticidad de su obra. Mientras por ejemplo el talento, tan fértil y cómico, de Julio Cortázar se ha disipado muchas veces por tratar con demasiada conciencia de superar los límites tanto de la literatura como de la vida convencional, cayendo en un misticismo dudoso y a veces ridículo (en semejante pretensión naufragó también el talento de Carlos Fuentes en *Cambio de piel*),

DAVID GALLAGHER. Educado en Oxford, fue luego profesor de literatura latinoamericana del St. Antony's College de esa misma Universidad. Actualmente es socio de ASSET-CHILE y combina sus actividades como ensayista y crítico con las de banca de inversiones. Colabora con *TLS (The Times Literary Supplement)* y es columnista de *El Mercurio* de Santiago. Ha publicado *Modern Latin American Literature* (Oxford University Press, 1973), *Improvisaciones* (Centro de Estudios Públicos, 1992), *Otras improvisaciones* (El Mercurio-Aguilar, 2004) y numerosos ensayos. Es miembro del Consejo Directivo del Centro de Estudios Públicos. David@assetchile.com.

* Este artículo sobre la novela de Mario Vargas Llosa *Conversación en La Catedral* (1969) fue publicado en la revista *Marcha* (Montevideo) del 9 de octubre de 1970. Luego fue recogido en el libro *Asedios a Vargas Llosa*, publicado por Editorial Universitaria en 1972 (Santiago). Posteriormente David Gallagher revisitó este tema en su libro *Modern Latin American Literature* (Oxford University Press, 1973).

Vargas Llosa, teniendo quizás mucho más que decir, sólo ha tratado de comunicar de la manera más eficaz posible las experiencias, por cierto terribles, de su vida, convirtiéndolas sin esfuerzo en mitos de trascendencia universal. Si sus libros han seguido una trayectoria de creciente complicación estructural, ésta es profundamente necesaria para expresar sus experiencias y su visión del mundo, igualmente complejas, y nunca una efusión de originalidad gratuita.

Conversación en La Catedral (novela que, parece mentira, excede espectacularmente a las anteriores obras de Vargas Llosa), emplea muchos de los recursos estructurales, a veces faulknerianos, a veces originales, de *La ciudad y los perros* y de *La Casa Verde*. Continúa Vargas Llosa con las narraciones paralelas que barajaban, en las novelas anteriores, el tiempo y el espacio; y como en las novelas anteriores, los personajes y los acontecimientos se enfocan de diversos puntos de vista, tanto exteriores como interiores. Vargas Llosa ya nos había demostrado, en *La ciudad y los perros*, la manera en que un hombre puede cambiar según el contexto en que se halla, y cómo es distinto para cada uno que lo contempla. Richi para su tía que le adoraba era y no era la misma persona que el Esclavo visto por sus compañeros de escuela; el yo tímido y sensible que no se atrevía a “declararse” a Teresa era y no era el Jaguar matón que ultimaba al Esclavo; y en *La Casa Verde* ya nos había exhibido el abismo que separa al hombre profesional del hombre particular: el Lituma holgazán y travieso de la Mangachería no era, en Santa María de Nieva, más que un sargento a secas, sin nombre, y sin más destino que el de dar y recibir órdenes. Más que nada, el perspectivismo logrado por las narraciones paralelas nos enseñaban que somos dos o varias personas por causa del conflicto entre nuestra vida real y nuestra vida ideal, especialmente en una sociedad machista. Significativamente Vargas Llosa citaba a Kean, personaje de Sartre, al comienzo de *La ciudad y los perros*:

On joue les héros parce qu'on est lâche et les saints parce qu'on est méchant; on joue les assassins parce qu'on meurt d'envie de tuer son prochain, on joue parce qu'on est menteur de naissance.

Son esas mismas técnicas las que se emplean, intensificadas, en *Conversación en La Catedral*, para investigar contradicciones entre

apariencia y realidad, fachada (emocional, política, social) y verdad. Por un lado se nos presenta la fachada: un Perú elegante y civilizado: industriales bonachones, ministros impecables, y un odriísmo progresista, admirado por un pueblo que acude eufórico al balcón presidencial; por debajo sin embargo hay otro cuento: el industrial bonachón (don Fermín Zavala) es un homosexual masoquista que besa con excesiva pasión el sexo de su chofer negro; el respetado ministro es un policía cínico que vive del maniobreo cochino y desparrama su fortuna mal adquirida en exhibiciones lesbianas: y el presidente mismo depende muy demasiado de las maniobras de su ministro, cuyos matones chantajistas recorren las barriadas para asegurar la presencia del pueblo en las manifestaciones de adhesión al régimen. Muy distintas son, además, las perspectivas que tienen de don Fermín Zavala, industrial y oligarca, su mujer esnob y sus hijos fieles, a las que tienen las prostitutas de “chez” Ivonne, donde el “señorón” ya no es don Fermín sino Bola de Oro, y ¿qué vamos a decir de la perspectiva que tiene la prostituta Queta del para otros temido ministro don Cayo Bermúdez, conocido “chez” Ivonne como Cayo Mierda?

La mano de él sudaba. Era esquelética, minúscula... Queta sentía los deditos rápidos, mojados, pegajosos, cosquilleándole los senos, la espalda, el vientre, las piernas... Un impotente lleno de odio, pensó Queta, un pajero lleno de odio.

En páginas anteriores, ya habíamos visto a ese mismo Cayo Bermúdez proyectar con respetable formalidad la acogida de Odría a Cajamarca (su vida exterior) mientras corrían simultáneamente por su mente imágenes de erotismo lesbiano (su vida interior):

Agradeció al distinguido senador Heredia, a la representación parlamentaria cajamarquina su desinteresado esfuerzo para que la visita fuera un éxito, al fondo del salón tras unos tules ondulantes, las dos sombras cálidamente se dejaban caer una junto a la otra sobre un colchón de plumas que las recibía sin ruido, a los miembros del Comité de Recepción por haber tenido la amabilidad de venir a Lima a cambiar ideas e instantáneamente brotaban ahogadas risitas atrevidas y las sombras ya se habían estrechado y rodado y eran una sola forma sobre las sábanas blancas, bajo los tules; él estaba convencido de que la visita sería, un éxito, señores.

¿Falta decir que *Conversación en La Catedral* no es una novela para lectores impacientes? Cayo Bermúdez no se está dirigiendo a ningún “Senador Heredia”: Heredia es el nombre de una de las lesbianas. Las varias narraciones que, con sus diversas perspectivas, se alternaban en las novelas anteriores en distintas secciones de un capítulo, sección por sección, aquí llegan a alternarse frase por frase; en otras partes del libro se verán, en vez de narraciones paralelas brevemente alternadas, diálogos paralelos alternados pero sostenidos simultáneamente en una sola página:

A. —Estas hojitas subversivas van a desaparecer de inmediato —dijo Bermúdez—. ¿Entendido, Lozano?

B. —¿Estás listo, negro? —dijo don Melquíades—. ¿Te deben estar ardiendo los pies, no, Trifulcio?

C. —¿No sabes ni quiénes ni dónde? —dijo Ludovico—. ¿Y cómo así tenías una “Tribuna” en el bolsillo cuando te detuvieron en Vitarte, papacito?

B. —¿Estoy listo? —rió con angustia Trifulcio—. ¿Listo, don Melquíades?

D. —Cuando recién vine a Lima yo le mandaba plata a la negra y la iba a visitar de cuando en cuando —dijo Ambrosio—. Después, nada. Se murió sin saber de mí. Es una de las cosas que me pesan, don.

Sería inútil tratar de elucidar el significado de estos cuatro diálogos, cacofónicamente entretrejidos, en un corto artículo; baste decir que Vargas Llosa los manobra con imponente maestría. Más interesante será preguntarnos para qué sirven ya que no son, como afirmé al comienzo, una efusión de originalidad gratuita.

En primer lugar, el mero hecho de enfrentarse con una lectura compleja obliga al lector a compartir con los personajes de la novela la experiencia laberíntica que el autor pretende sea la del Perú de los 50. Si los personajes mismos están perdidos y no saben a qué atenerse a la vuelta de la esquina, lo mismo le pasará al lector mientras navega por la estructura de la novela. Si la vida de los personajes equivale a un esfuerzo sólo a veces exitoso de descifrar signos ambiguos que se elucidarán por completo mucho más tarde, igual será la experiencia del lector mientras lee. Obligado a desenmadejar la compleja estructura del libro, éste está obligado a participar en los acontecimientos laberínticos que la novela describe tanto como participan en ellos los personajes.

Además la estructura de *Conversación en La Catedral* tiene su propia elocuencia, no sólo porque es una estructura aparentemente caótica que refleja el caos social y emocional expresado por el autor: el lector atento se fijará que los diálogos cacofónicos aparecen en ciertas ocasiones más que en otras. A medida, por ejemplo, que nos acercamos al eje del poder —a la oficina, digamos de Cayo Bermúdez— más compleja se hace la estructura. Lo mismo pasa cuando se describen escenas sexualmente escandalosas: así como los personajes mismos las quisieran esconder, enterrar con sus más aferrados mecanismos de defensa, el autor las entierra en la cacofonía, las insinúa instantáneamente para pasar de inmediato a otro tema, elucidándolas sólo mucho más tarde, cuando ya no hay cómo esconderlas. Tal sucede con la homosexualidad de don Fermín. En cambio hay escenas que nunca se insinúan, nunca se entierran; al contrario, se describen de la manera más explícita. Entre aquéllas, las más notables son las que se desarrollan en la Universidad de San Marcos: allí están los grupos comunistas que aunque clandestinos no tienen nada que esconder: en vez de perversiones, confianza en sus ideas; en vez de terror y maniobreo enmascarado en legalidad, un camino recto, sin problemas.

Vargas Llosa no es por cierto ningún social-realista simplista que nos va a ofrecer una oposición maniquea entre laberintismo odríista (reflejado en cacofonía de diálogos) y rectitud de izquierda (reflejada en narraciones convencionales). Aun la rectitud de izquierda tendrá que resignarse a ser poco más que metafórica, tendrá que perderse, con los personajes, con el lector, en fin con todo, dentro de la estructura de la novela, que refleja la condición laberíntica del país que las aspiraciones de San Marcos todavía no son capaces de superar. Hemos dicho que el tiempo y el espacio están barajados en *Conversación en La Catedral* tanto como en las anteriores novelas de Vargas Llosa: dentro de la novela la elección de Prado es capaz de preceder a una efusión comunista sanmarquina de la época de Odría. La estructura de la novela encaja a todo acontecimiento histórico dentro de un laberinto temporal y espacial. Al final, por mucha acción histórica que se haya desempeñado, por mucho que Cayo Bermúdez haya aparentado controlar el proceso histórico de su país y por mucho que los estudiantes de San Marcos hayan intentado transformarlo, nada ha cambiado. El laberinto sigue siendo laberinto. La visión histórica que la estructura de la novela sugiere resulta ser cíclica, ya que los acontecimientos más positivos, los que más

se orientan hacia el futuro, están perdidos dentro del tiempo barajado de la novela. Los mismos acontecimientos son cíclicos sin la ayuda de la estructura: ¿qué diferencia hay entre Prado y Odría, entre Belaúnde y Prado?

Si la estructura de la novela tiene que “ser” caótica para poder expresar el caos que Vargas Llosa pretende describir, en realidad no lo es. La estructura de *Conversación en La Catedral* es como la de los laberintos de Borges: si los personajes no la pueden descifrar, Dios (o Vargas Llosa o el lector atento) sí pueden. La alusión más minuciosa y aparentemente gratuita tiene posibilidad de ser signo. Si no sabemos por qué Cayo Bermúdez compra, al ser reclutado al gobierno, un libro intitulado *Los misterios de Lesbos*, eventualmente lo sabremos (aunque el lector-hembra, de que tanto abusa Cortázar, lo olvide). Si nos preguntamos en un momento dado quién diablos es el senador Heredia, tarde o temprano lo sabremos. Haber expresado un caos aparente dentro de un orden impecable, aunque laberíntico y por cierto arbitrario como todo orden, es el gran triunfo artístico que logra Vargas Llosa en esta novela; el triunfo de un arte, que no se resigna a encajar su caos dentro de fórmulas fáciles y esquemas demasiado accesibles. Recordemos una reseña típicamente superficial que hizo el crítico inglés Kenneth Graham, en *The Listener* del 1 de enero de 1970, de la traducción de *La Casa Verde*. Después de compendiar el contenido del libro Graham nos dice: “Es obvio que hay un talento enterrado dentro de esta confusión monótona... Quizás el autor haya caído en la trampa de hundir su imaginación en cada uno de los detalles vibrantes de su mundo vaporoso: por allí no está la verdad, sólo la autodispersión, la fatuidad. Un autor necesita cierta distancia, una forma que les dé unidad, y por lo tanto realidad, a los acontecimientos de su libro; y necesita caracteres bien proyectados, que puedan vivir dentro de la independencia que la forma confiere”. ¡Hasta tales extremos ha llegado el creciente provincianismo cultural de Inglaterra! Graham no se ha dado cuenta de que para que un libro tenga forma, su forma no tiene que ser fácil; una forma laberíntica puede ser tan minuciosa como una forma sencilla; bien manejada como lo es la de *Conversación en La Catedral* abarcará y expresará un mundo mucho más amplio y auténtico.

¿Qué más hay en *Conversación en La Catedral* que no esté insinuado en su estructura misma? Como *La ciudad y los perros*, es, en uno de sus múltiples niveles, una novela de escándalo. Así como la novela

anterior nos reveló un escándalo escabroso escondido bajo la ordenada fachada militar de la Academia Militar, *Conversación en La Catedral* pretende revelarnos lo que se encuentra en el Perú detrás de su fachada política y social. La novela a este nivel funciona como denuncia social: ejemplo elocuente de que todavía es posible la protesta social en la novela si no cae en dogmatismos contraproducentes. La admirable novela *Z* de Vassilis Vassilikos y el aún más admirable filme que se hizo de ella lograron transmitir a un público internacionalmente conmovido el verdadero sabor de la Grecia de los coroneles de una manera que dos años de denuncias periodísticas no pudieron lograr. Ocurre lo mismo en *Conversación en La Catedral*: como en *Z*, llegamos a conocer exactamente de qué tipo de matón, por ejemplo, es capaz de depender un gobierno en apariencia “respetable”.

Minuciosamente atento a las diferencias de clase, Vargas Llosa las percibe, como en *La ciudad y los perros*, a través de sus respectivas culturas y de su actitud hacia el sexo más que a través de su situación económica. (La figura de Teresa había servido, en *La ciudad y los perros*, como metáfora de las diversas reacciones a una mujer que pudieran tener tres muchachos de distintas clases sociales, la del Jaguar, la del Esclavo, y la mirafflorina de Alberto. En *Conversación en La Catedral* las descripciones de actitudes sexuales, desde las más escabrosas hasta las más tiernas, siempre son vistas a través de connotaciones de clase). Como en las novelas anteriores, percibimos casi todos los matices sociales del Perú: choferes, prostitutas, periodistas, criadas, huachafos (la pobre Ana, heroína del cine mexicano, que se peina y se viste impecablemente para enfrentar a la familia oligarca de su novio Santiago Zavala y luego se ve por ellos despreciada; la señora Lucía, dueña de pensión, aterrada con los apristas que “iban a robarle sus cosas a las personas decentes”, y de quien piensa Santiago Zavala: “Pobre señora Lucía, si hubieras sabido que para mi mamá tú ni siquiera serías persona decente”). Y finalmente el mundo de los Zavalas, en especial el de los jóvenes. Nunca acierta más Vargas Llosa que en las descripciones de los jóvenes de la alta burguesía peruana, con su mundo dividido en dos categorías implacablemente irreconciliables (lo bestial y lo fatal), con sus declaraciones, sus bajadas de mano, sus peregrinaciones a Ancón, sus matrimonios, con *showers* y luna de miel en Miami. Este es el mundo en que ya habíamos entrado, por supuesto, al leer *La ciudad y los perros* y que se trató con tanta obsesión en *Los cachorros*.

Minuciosas descripciones de culturas de clase; minuciosa descripción, además, de Lima a través de sus delineamientos sociales, *Conversación en La Catedral* incluso le presta a la Lima nocturna de Odría el mismo servicio que Cabrera Infante, en sus *Tres tristes tigres*, le prestara a La Habana nocturna del 58: junto con los personajes nos hundimos en toda especie de bar, cafetería, burdel y cabaret, comenzando con la Catedral misma a que alude el título (bar de mala muerte cerca de la perrera donde se alquilan cuartos a las prostitutas baratas), el Negro-Negro, bar bohemio de periodistas alcohólicos (visitado por Becerrita, reportero de crímenes que se hace fotografiar con los cadáveres para adornar su álbum). El Embassy (cabaret elegante donde había cantado La Musa, lesbiana de Bermúdez, en sus mejores tiempos) y finalmente el “Monmatre” (donde acaba La Musa, abandonada por Bermúdez, en aferrada lucha contra la droga, la pobreza y una voz arruinada).

Conversación en La Catedral es pues la novela de Lima de los años 50, ciudad no de catedrales barrocas sino de Catedrales que alimentan a los obreros de la perrera, ciudad “color moco”, “color caca”, ciudad “jodida”, ciudad que se nos presenta así en las primeras frases de la novela: “Desde la puerta de ‘La Crónica’ Santiago mira la avenida Tacna, sin amor: automóviles, edificios desiguales y descoloridos, esqueletos de avisos luminosos flotando en la neblina, el mediodía gris. ¿En qué momento se había jodido el Perú?” Novela de país jodido, de hombres jodidos donde es imposible no joderse: imposible que Santiago Zavala no haya pasado del comunismo “puro” de San Marcos a un puesto mal pagado en un diario —¡de los Prado!— donde escribe reportajes sobre la Polla; imposible que el general Espina no haya sido “callado” tras intentar un golpe contra Odría, con una embajada en Madrid; imposible que la estructura social del país no imponga a sus habitantes un proceso de continuo compromiso, aquel mismo proceso que el autor trazara en *La ciudad y los perros*. País donde el engaño de la fachada sigue escondiendo la dura realidad pero donde la dura realidad misma obliga a todo el mundo a asumir la máscara de la fachada.

Como toda gran novela *Conversación en La Catedral* no es obra cuyos méritos se puedan compendiar en pocas palabras. Su inmenso talento reside no sólo en su magistral estructura (que refleja, ya lo hemos visto, con su laberíntico circularismo, la condición “jodida” manifiesta asimismo en las descripciones que la estructura abraza) sino también en

el lenguaje, aquel lenguaje sardónico y cruel de Vargas Llosa que es capaz además de expresar una ternura que nunca cae (contrario a lo que a veces se ha dicho) en el sentimentalismo; lenguaje auténtico, sin pretensión, sin verbalismo, de quien parece insistir en que escribir es expresar la realidad con la mayor *eficacia* posible y que la palabra no es lo que la moda quiere crear: una mera efusión gratuita y autónoma; lenguaje capaz de captar un mundo de muy densa textura.

La pluralidad, la multivocidad que Guillermo Cabrera Infante logra con la palabra, las logra Vargas Llosa con una estructura que hace lo mismo. Ambos nos recuerdan cuánto ha transcurrido desde la novela primitiva de los años 20 y 30: del dogma arbitrario y a veces por cierto un poco oligarca (recordemos que *Doña Bárbara* describe los esfuerzos de un aristócrata de Caracas por recuperar una *propiedad* usurpada por una mulata insolente) a la crítica auténtica e imaginativa de la realidad y a la expresión de lo real en toda su complejidad, en un lenguaje que lejos de resignarse a ser una bonita fachada, penetra, desgarrar y pregunta. □