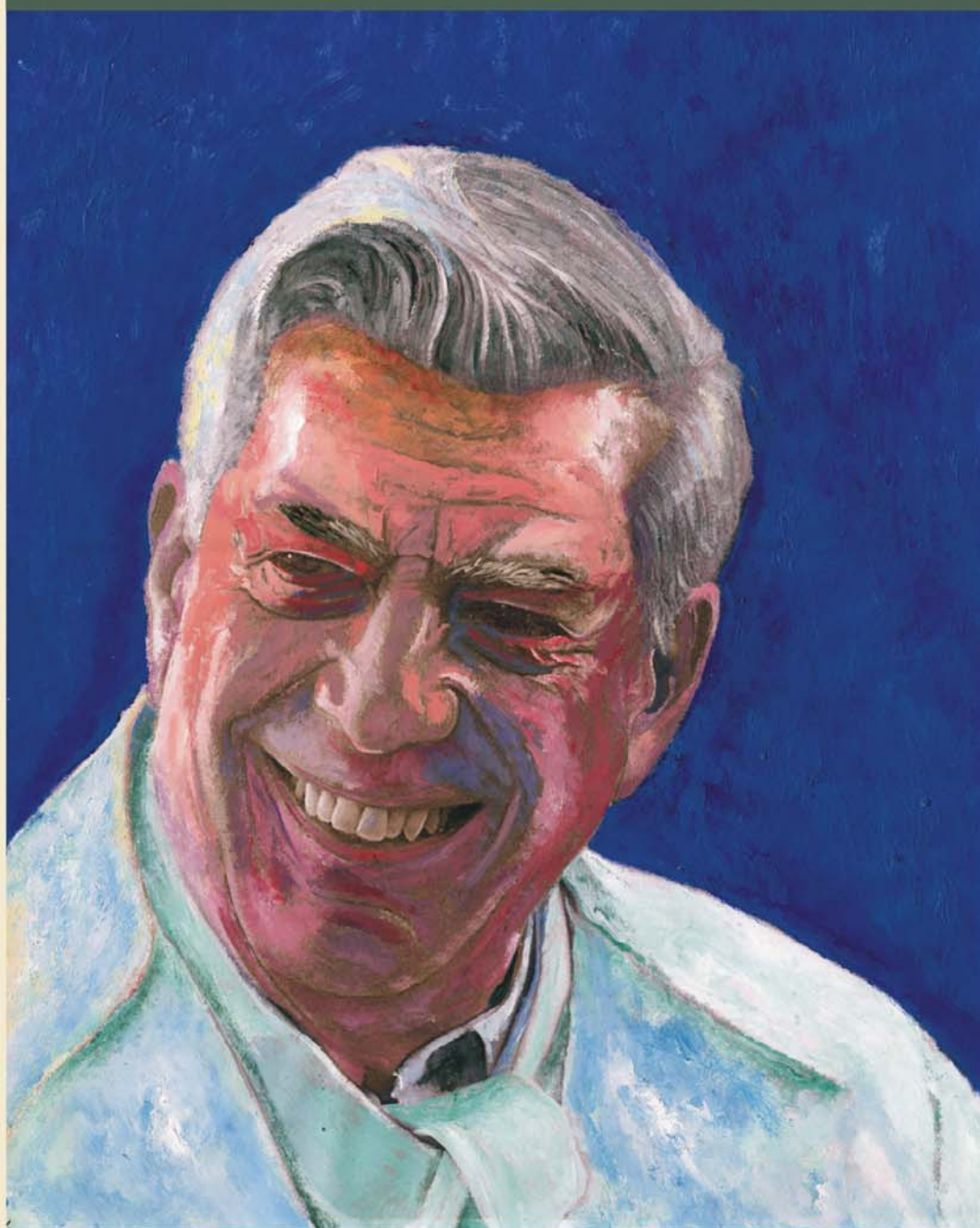


LIBROS & ARTES

Año IX N° 44-45

Revista de cultura de la Biblioteca Nacional del Perú

Diciembre 2010



Mario Vargas Llosa. Foto iluminada por Enrique Polanco

Mario Vargas Llosa: El arte de la novela

■ José Miguel Oviedo ■ Róger Rumrill ■ Giulia De Sarlo ■ Martha Canfield ■ Peter Elmore
■ Carlos Germán Belli ■ Carlos Eduardo Zavaleta ■ Max Silva Tuesta ■ Ricardo González Vigil
■ Pilar Núñez Carvallo ■ Fernando de Szyszlo ■ Hugo Neira ■ Federico de Cárdenas ■ Marcel Velázquez.

Discurso en Estocolmo: Elogio de la lectura y la ficción

En varias ocasiones a lo largo de su producción novelística, Mario Vargas Llosa ha migrado de las historias y ambientes peruanos que constituyen el centro natural de su ficción. La primera vez fue en *La guerra del fin del mundo* (1981), que narra la rebelión de El Consejero en el sertón brasileño. Luego fue la República Dominicana, donde transcurre *La fiesta del Chivo* (2000), durante los años de la dictadura de Leónidas Trujillo.

Uno de los hemisferios —el que protagoniza Paul Gauguin— en los que se divide *El paraíso en la otra esquina* (2003) nos lleva de París a Tahití y las Islas Marquesas. Y en *Travesuras de la niña mala* (2006) cada uno de los capítulos, salvo el primero, que ocurre en Lima, se sitúa en una ciudad distinta: París, Londres, Tokio, Madrid.

El sueño del celta

EL VUELO ÉPICO DE VARGAS LLOSA

José Miguel Oviedo

Esto revela el crecimiento cosmopolitismo de su visión, que desborda los límites habituales de un escritor latinoamericano, pues resultan cada vez más estrechos para el impulso universal de la aventura humana.

Todo esto tiene especial relevancia a la luz de la última novela del autor, *El sueño del celta*, que, sin ninguna exageración, debe considerarse una obra maestra, no sólo por su impecable ejecución, sino por la temeraria audacia de su concepción y la minuciosa documentación que supone. La idea de escribirla surgió cuando Vargas Llosa descubrió, leyendo una biografía de Joseph Conrad, que un tal Roger Casement había sido, aparte de un muy cercano amigo del gran escritor anglopolaco, la persona que le brindó la información esencial que lo movió a escribir *El corazón de las tinieblas*. Así se configura una triangulación entre Casement, Conrad y Vargas Llosa, cuyo hilo común es la colonización del Congo, centro de esta novela.

LAS TRES «C»

Iniciada por Bélgica a fines del siglo XIX tras los pasos de exploradores, aventureros y comerciantes ingleses, norteamericanos y de otros países, tie-

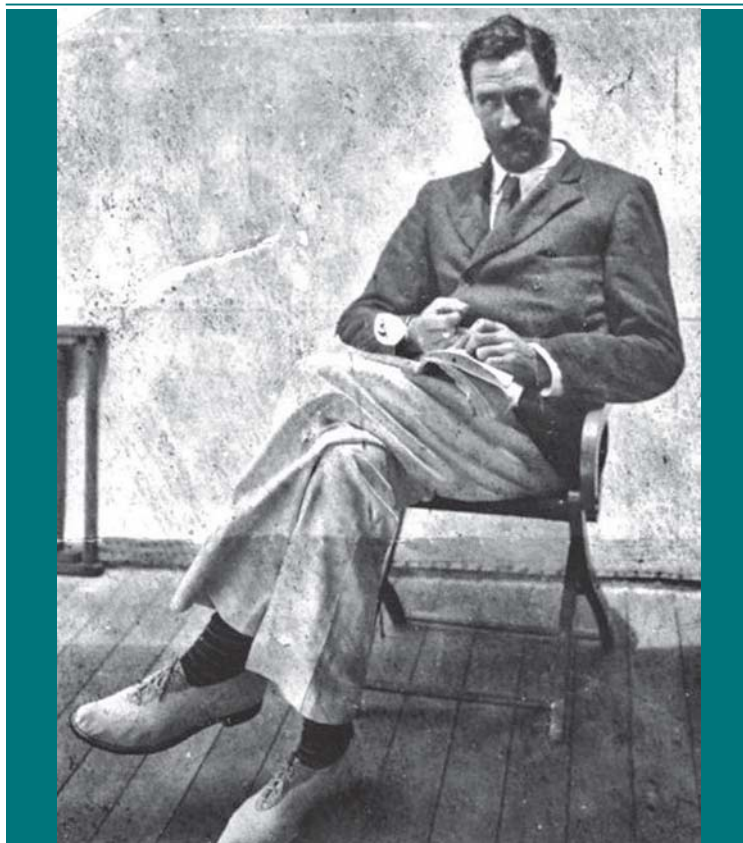
ne como propósito principal la explotación del caucho, material estratégico entonces para fines industriales y bélicos. Eran los comienzos del imperialismo y el colonialismo europeos en África, Asia y otros territorios. Esa expansión de las grandes potencias se hizo en nombre

de una misión civilizada, que sacaría de su triste condición a pueblos sumidos en el atraso y la pobreza. El paradigma de lo que en verdad ocurrió fue el Congo, muy rico en caucho. Colonizado por Bélgica, fue escenario de los peores crímenes imaginables bajo las órdenes del

rey Leopoldo II, un hombre de increíble crueldad y responsable de un genocidio que sólo puede compararse con el de Hitler. Este es el marco histórico y el mundo concreto en el que actúa Roger Casement.

Con raíces irlandesas por el lado materno, pero

criado como un inglés, llega, muy joven, al Congo y entra a trabajar en la compañía belga antes de ser cónsul al servicio del Foreign Office. Lo movía un idealismo bastante ingenuo y una sed de aventuras estimulada por el ejemplo de exploradores como Stanley y Livingstone. Su experiencia de veinte años en África lo cambiaría profundamente: haber trabajado para los intereses belgas —comunes con los de Inglaterra en el Congo— es como un descenso al infierno. Presencia las más brutales formas de tortura; mutilaciones, decapitaciones, flagelaciones, incineraciones de cuerpos vivos, violaciones y matanzas ejemplarizantes de todos aquellos —sin excluir niños, mujeres o viejos— que no pudiesen entregar la cuota diaria de caucho a los amos blancos. En un angustioso proceso moral, Casement descubrirá que de «su santísima trinidad personal de las tres C [...]: cristianismo, civilización y comercio» con la que justificaba el colonialismo, lo único que sobrevivía era el último término; en verdad, lo demás era un simple pretexto para disimular la codicia y voracidad incontrolables del europeo por las nuevas riquezas que consolidarían su dominio del



Roger Casement (Dublín 1864 – Londres 1916).

mundo. Con creciente horror, va comprobando que el hombre blanco puede ser más salvaje que los nativos a los que ellos mismos llaman «salvajes».

EL CEPO

En esas tierras se produce una terrible inversión de conceptos. Hay avances que parecen retrocesos a un momento anterior porque los agentes de la civilización resultan ser los nuevos bárbaros. Por ejemplo, la trinidad personal de Casement es la misma que invocaron los españoles para la conquista y colonización de América. Las palabras con las que el protagonista resume su experiencia en el Congo (esclavitud, asesinatos, mutilaciones) bien pueden aplicarse a esa y otras situaciones del pasado; Conrad, quien dice que Casement lo «desvirgó» sobre la realidad del Congo, cree que «merece ser llamado el Bartolomé de las Casas británico» por su defensa de los congoleños. Estas alusiones ahondan y enriquecen el tejido narrativo de la novela al proyectarla más allá de la historia que nos cuenta.

Simultáneamente, Casement sufre en el Congo un secreto y atormentado proceso interior: aunque representa oficialmente al Gobierno inglés, en verdad se siente cada vez más un irlandés que sólo desea pertenecer a una nación independiente y soberana. Cree que los irlandeses están sometidos a una situación colonial que les niega su dignidad y sus derechos. Pese a que el proceso se inicia en el Congo, su radicalización ideológica tendrá el más inesperado escenario: la Amazonía peruana, donde ocurre la segunda parte de la novela.

La razón es que, después de servir como cónsul en Manaus, el Foreign Office lo envía a la región del Putumayo para investigar la situación en las caucherías explotadas por la Peruvian Amazon Company —propiedad del peruano Julio C. Arana—,

que es legalmente una empresa inglesa. Esta nueva aventura de Casement, aunque parezca imposible, es todavía más terrible e infernal que la del Congo: las atrocidades, castigos y otros actos execrables desafían la imaginación más febril. Incluyen indecibles privaciones, niños doblados bajo los «chorizos» de caucho, cuyo peso es su-

miento por sus servicios, la Corona inglesa lo nombra sir y el personaje empieza a gozar de una celebridad que nunca buscó. Esto hace más aguda la duplicidad que vive por su adhesión a la creciente beligerancia política irlandesa.

Pero hay otro conflicto aún más secreto que lo desazona: su homosexua-

lidad, que le impide amar a nadie más allá de ellos—, es difícil saber cuánto hay de real o de imaginario en estos apuntes. Lo cierto es que con ellos estaba sellando su propio destino, como veremos en la tercera y última parte de la novela: «Irlanda».

ALTA TRAICIÓN

Aquí se narran, con

rra Mundial, durante el apoyo táctico de Alemania a los fines políticos de una Irlanda libre, la labor de Casement aparece como un acto de alta traición contra Inglaterra. Es despojado de su título, humillado al revelarse sus apuntes íntimos, enjuiciado y encarcelado. Allí lo encontramos al comenzar la novela, en el presente a partir del cual se reconstruye su apasionante historia y su trágico final.

Me referiré sólo a algunas de las razones por las cuales afirmé que esta es una obra de excepcional importancia literaria. En primer lugar, se apoya en una documentación e investigación monumentales, que le permiten tratar de mundos y situaciones tan alejados de su propia realidad como el Congo e Irlanda a comienzos del siglo XX, con una pasmosa familiaridad que produce total convicción. No deja de ser una notable hazaña que un latinoamericano se haya convertido en un novelista del Congo (como Conrad) y de un héroe de la insurgencia irlandesa; es como si un novelista africano hubiese escrito *La Casa Verde* o un inglés *Conversación en La Catedral*. La minuciosidad de los detalles y la coherencia interna de todo el complejísimo tramado narrativo contribuyen a ese efecto.

¿Cuánto hay de verdad en la aventura de Casement, cuánto de ficción? Imposible saberlo: el ensamblado de esos elementos es perfecto y no deja señales de la sutura. Por otro lado, la consabida vocación de Vargas Llosa por los grandes espacios salvajes, donde sólo impera la ley del más fuerte y donde toda aventura es posible, reaparece aquí para plantearnos, con un vuelo épico, la eterna tensión entre la aspiración civilizadora y el respeto a las formas tradicionales de la cultura humana. Una novela que quedará entre las mayores contribuciones de nuestro tiempo al género. ■

«La idea de escribirla surgió cuando Vargas Llosa descubrió, leyendo una biografía de Joseph Conrad, que un tal Roger Casement había sido, aparte de un muy cercano amigo del gran escritor anglopolaco, la persona que le brindó la información esencial que lo movió a escribir El corazón de las tinieblas. Así se configura una triangulación entre Casement, Conrad y Vargas Llosa, cuyo hilo común es la colonización del Congo, centro de esta novela».

terior al de sus cuerpos, y hasta suplicios en un cepo medieval para rebeldes o indisciplinados. Tras más de un año de penosos trabajos, investigaciones y entrevistas, el informe de Casement provoca un gran escándalo en Inglaterra y posteriormente la caída y ruina del acaudalado Arana. En reconoci-

lidad, de la que hubo primeros indicios en el Congo, donde se insinúa la atracción que siente cuando fotografía los armoniosos cuerpos desnudos de los jóvenes nativos. Tal como los registraba en sus notas o diarios privados —furtivos encuentros eróticos de un hombre solitario y sensible que jamás

lujo de detalles, las campaneas, las infinitas discusiones, las discrepancias tácticas, los inesperados tropiezos y complicaciones que marcan el camino que lleva de los ideales a la realidad de una acción liberadora. Un aspecto importante es que, como todo esto ocurre en el contexto de la Primera Gue-

LIBROS & ARTES

REVISTA DE CULTURA DE LA BIBLIOTECA NACIONAL DEL PERÚ

Sinesio López
Director fundador

Ramón Mujica Pinilla
Director de la Biblioteca Nacional

LIBROS & ARTES
Editor Luis Valera Díaz

Nancy Herrera Cadillo
Directora Técnica de la Biblioteca Nacional

Catalina Zavala Barrios
Directora General del Centro de Investigaciones y Desarrollo Bibliotecológico

Benjamín Blass Rivarola
Director Ejecutivo de Ediciones

Diagramación: José Luis Portocarrero Blaha
Secretaría: María Elena Chachi Gambini

© Biblioteca Nacional del Perú
Lima, 2010
Reservados todos los derechos.

Depósito Legal: 2002-2127 / ISSN: 1683-6197

Biblioteca Nacional del Perú - Av. de la Poesía 160, San Borja. Teléfono: 513-6900 anexo 7204
http://www.bnp.gob.pe Correo electrónico: ediciones@bnp.gob.pe

Estaba esa mañana de abril en el Instituto de Investigaciones de la Amazonía Peruana (IIAP), en Iquitos, coordinando una reunión entre Jorge L. Chediek, representante residente de las Naciones Unidas en el Perú (ahora está en Brasil) y los investigadores del IIAP, cuando recibí una llamada de Lima. El Dr. Mario Vargas Llosa quiere hablar urgente contigo-, me dijo mi esposa con un tono de apremio. Casi automáticamente le contesté: –Debe ser un error o alguien se está haciendo pasar por Mario Vargas Llosa.

El sueño del celta EL PARAÍSO DEL DIABLO

Róger Rumrill

Hace cuarenta años que no cruzo palabra con él-, le respondí incrédulo y de zopetón llegó a mi memoria esa llamada telefónica en la que me expresaba su felicitación, generosa y gentil, por unos poemas publicados en el suplemento dominical de *El Comercio* de un libro aún inédito y titulado «El retorno de Axpikondí» sobre un mito fundacional de los indígenas Tukano del Vaupés colombiano.

–No es un error. Me han dejado dos teléfonos y esperan tu llamada-, sonó casi imperativa la voz al otro lado de la línea.

Escuché que la secretaria que me contestó la llamada le decía: «Dr., tengo al teléfono al señor Róger Rumrill».

Su voz inconfundible exclamó al otro extremo de la línea:

–Róger, que alegría volver a escucharte después de tantos años. Siempre he estado leyendo cosas tuyas sobre la Amazonía y ahora tengo un gran interés en conversar contigo porque, como sabes, estoy escribiendo una novela sobre Roger Casement...–.

Tres días después retorné a Lima y fui, tal como habíamos acordado, a buscarle en su casa de Barranco.

–¿Has llegado fácil a la casa?-, me preguntó dándome un abrazo cálido al tiempo que llamaba a su esposa, Patricia Llosa, avisándole que yo acababa de llegar.

–Mario, llegar a tu casa



Expedicionarios ingleses en el Putumayo agitan la bandera británica.

es muy fácil. Porque hasta la calle se llama Mario Vargas Llosa- le respondí y el ahora Premio Nobel de Literatura del 2010 rió de buena gana, al tiempo que me invitaba a conversar en la terraza de su casa barranquina.

Lo tenía frente a mí y dos ideas me asaltaron. La primera fue recordar la descripción que el notable

crítico literario peruano, Ricardo González Vigil, me hacía de la concentración que pone Mario Vargas Llosa en los ojos, en la mirada, cuando habla de literatura. «Se interesa tanto por el tema, que da la impresión que se va a tragar a su interlocutor con la mirada. Atrapa y devora todo. No se le escapa nada, ni el menor detalle»,

me decía González Vigil.

La segunda idea fue aprovechar la ocasión para expresarle mi desacuerdo con su posición sobre los trágicos sucesos de Bagua de abril, mayo y junio del 2009 y la resistencia indígena frente a la política del *perro del hortelano* del presidente Alan García Pérez y su tesis de la *utopía arcaica* sobre la cosmovisión

andino-amazónica formulada en su ensayo sobre José María Arguedas. Pero rápidamente pensé: «Este no es el momento y nos pasaríamos todo el tiempo discutiendo esos temas. Mejor hablamos sobre lo que a él le interesa», me dije.

En efecto, lo que al autor de *El sueño del celta* le interesaba más que ninguno otro tema era hablar de Benjamín Saldaña Roca, el periodista que tuvo las agallas, el coraje y el atrevimiento de denunciar las tropelías de Julio C. Arana en el Putumayo en sus periódicos *La Sanción* y *La Felpa* en Iquitos de la primera década del siglo XX, de Roger Casement, el héroe irlandés de su novela, y de tantos otros personajes y de la compleja, desmesurada y trágica realidad amazónica del ciclo del caucho. Sólo a los pocos segundos de haber iniciado nuestro diálogo me percaté que Mario Vargas Llosa había leído todo o casi todo sobre los sucesos del Putumayo y sus protagonistas. Con ese obsesivo rigor que le caracteriza para acopiar y acumular ingentes cantidades de información de toda naturaleza para la construcción de su universo narrativo, conocía los mínimos detalles de la historia del caucho y sus protagonistas.

Entonces, se me ocurrió darle algunas sorpresas. Porque, pensé, al mejor cazador se le va la paloma. «Y a este gran cazador literario creo que se le han ido algunas palomas

amazónicas», me dije así mismo.

LAS PRESAS QUE EL CAZADOR NO HABÍA TODAVÍA CAZADO

—Entrevisté en los años sesenta del siglo XX en Iquitos a Miguel Loayza, hombre de confianza de Julio C. Arana y, como tal, confidente y cómplice de la violencia contra los indígenas de la familia etnolingüística *Witoto*, es decir los Andoque, Wito, Ocaina y otros—, le dije.

—¿Has conocido y entrevistado a Miguel Loayza?— me interrogó asombrado.

Entonces le narré con lujo de detalles que en los sesenta del siglo XX, cuando acababa de cumplir 22 años, decidí entrevistar a todos los sobrevivientes del ciclo del caucho que vivían en Iquitos, pero también a los últimos testigos de la revolución del capitán Guillermo Cervantes Vásquez de 1921 y a los actores de otros ciclos económicos de la Amazonía. En una de mis pesquisas y exploraciones llegué al asilo de ancianos Chanteclair, que estaba ubicado en la «circular», como se denominaba y aún se denomina a la carretera al lago Moronacocho. Revisando la lista de hospedados en el asilo, descubrí nada menos ni nada más que a Zacarías Valdez Lozano, el lugarteniente de otro de los barones del caucho, Carlos Fermín Fitzcarrald.

Miguel Loayza vivía en el distrito de Punchana, en una casa de dos pisos que casi era una copia de esas casas donde funcionaba la administración en los campamentos caucheros en La Chorrera en el río Igará Paraná y El Encanto, en la confluencia del Carapará con el río Izá, el nombre indígena del río Putumayo. Tenía 90 años de edad y estaba fuerte como un shihuahuaco. Era más alto que bajo y su apariencia, para la edad que tenía y para la vida que había llevado, denotaba buena salud que se traslu-

cía en su piel blanca y rosada. «Parece un puca bufeo», pensé apenas empezamos a conversar.

Dubitativo y receloso al principio (me preguntó a quemarropa quién era, a qué me dedicaba y por qué le visitaba), luego entró en confianza y me contó el sistema de trabajo en las caucherías, las pugnadas con los colombianos a quienes Julio C. Arana había comprado sus posesiones o había desalojado a la fuerza y sobre la violencia contra los indíge-

Benjamín Saldaña Roca, la inhumana crueldad contra los indígenas era algo natural?

Tan natural que en los años setenta del siglo XX todavía se vendían esclavos indios en la plaza de armas de Atalaya, en el río Tambo. Tan natural que aún ahora, en el año 2010, lo he visto con mis propios ojos, persiste el semiesclavismo en el Yurúa, en el Purús, en el Putumayo, en Madre de Dios.

Si antes la causa de este oprobio contra los in-

en el siglo XXI, la misma importancia estratégica o más que tuvo a fines del siglo XIX y principios del siglo XX para la economía mundial.

El egoísmo, la sed insaciable de riquezas, la acumulación sin límites de bienes materiales encallece la conciencia y la moral de los seres humanos en todas las épocas y sociedades.

EL TESORO DE BODLEY

—Hay muy pocos datos

varro Cáuper, que fue una especie de secretario del Dr. Jenaro Ernesto Herrera, miembro de la magistratura loreto, director del semanario *Loreto Comercial*, escritor y erudito y sin duda el más prominente intelectual amazónico de las primeras décadas del siglo XX. Pero quizás la mejor forma de conocer a Benjamín Saldaña Roca es leyendo *La Sanción* y *La Felpa*—, le dije.

—He leído las únicas ediciones que he encontrado en los archivos—, dijo con cierto tono de desencanto.

—Yo he leído casi todas las ediciones—, le dije provocadoramente y como quien no le da importancia al asunto.

Mario Vargas Llosa se sobresaltó en su asiento y mirándome con una fijeza abrumadora, me preguntó:

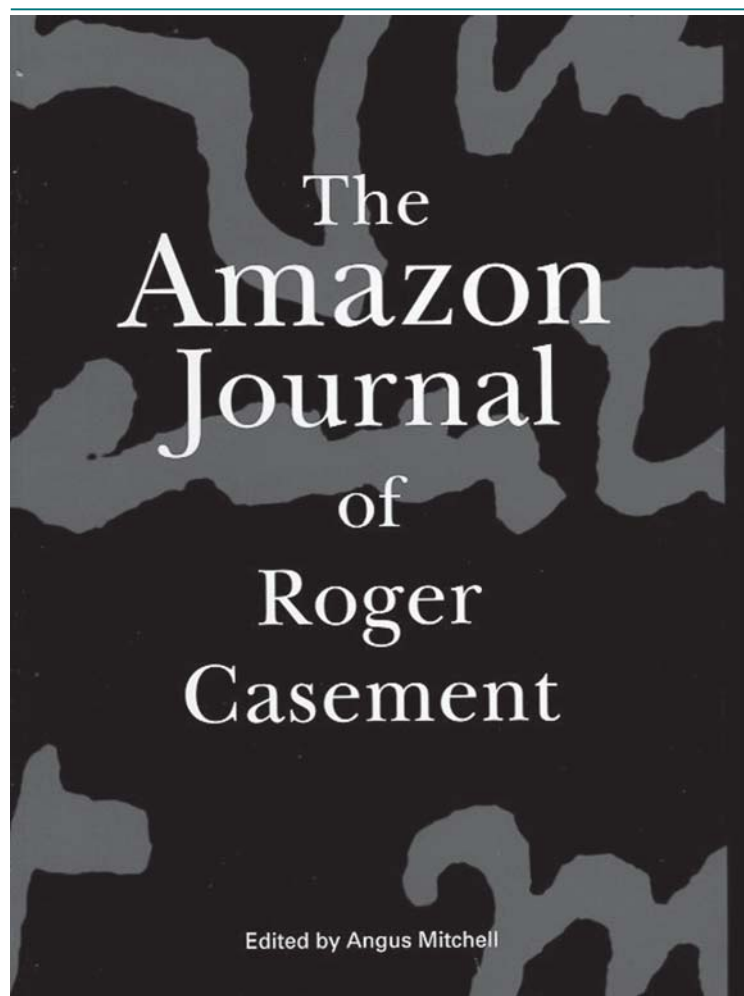
—¿Dónde?

—En el archivo Bodley, en la Universidad de Oxford, en Inglaterra—, le contesté.

Mario Vargas Llosa estaba hecho un mar de curiosidad. Su mirada denotaba que sólo esperaba la historia del tesoro Bodley.

Esta historia empieza en los ochenta. En esa década fui invitado a Europa y parte del periplo incluía Londres y Oxford. Teniendo como guías al periodista peruano Javier Farje, que en ese tiempo trabajaba en la BBC, y a Andrew Gray, un joven inglés que dedicó su vida al estudio y defensa de los pueblos indígenas, en especial de Madre de Dios, y que murió trágicamente ahogado en el Atlántico, llegué a Oxford. Allí fue donde Gray me habló por primera vez del famoso archivo Bodley, guardado bajo siete llaves en el sótano de la biblioteca de la universidad.

Gray estaba escribiendo en esos días el ensayo titulado *The Putumayo Atrocities Reexamined* y había leído y revisado posiblemente las miles de páginas guardadas en 13 cajas. El archivo Bodley atesora con seguridad la ma-



nas. Cuando terminó la entrevista y me despedí, una idea preocupante revoloteaba en mi cabeza. ¿Por qué para Miguel Loayza, y seguramente para Arana y sus carniceros, entre ellos Víctor Macedo, Miguel Flores, Armando Normand, Abelardo Agüero y Augusto Jiménez, todos ellos denunciados por el periodista

dígenas fue el caucho, el oro blanco, ahora es la caoba, el oro rojo de la Amazonía, las pepitas de oro de los ríos Huaypetue, Colorado e Inambari. Y en el presente y en el futuro la causa será el agua, la energía, la biodiversidad y las tierras amazónicas en el nuevo ciclo de las materias primas, cuando la Amazonía vuelve a tener,

sobre Benjamín Saldaña Roca. Sé que era de origen judío. Pero se sabe muy poco o nada sobre su vida después de las denuncias contra la Casa Arana y sus crímenes—, reflexionó el escritor.

—Es cierto, en los años sesenta del siglo XX había muy pocas personas que lo habían conocido. Uno de ellos fue don Alfonso Na-

→ yor cantidad de originales de documentos confidenciales acopiados por diversas fuentes y entregados a la Sociedad Antiesclavista de Londres y cuya difusión, por razones humanitarias y también comerciales y geopolíticas, provocó sin duda el primer escándalo mundial de los tiempos modernos y con ello el derrumbe del imperio Arana en la Amazonía peruana.

Porque no hay que olvidar, para entender cabalmente el *Informe Casement*, el por qué de la vasta repercusión que tuvo en el contexto político, económico y geopolítico de Europa, Estados Unidos y América Latina y del resto del mundo. Las denuncias de las atrocidades cometidas en los campamentos caucheros de Arana en el Putumayo ayudaron de modo decisivo y eficaz a los intereses colombianos en la región. Veamos. El 6 de junio de 1906 el Perú y Colombia suscribieron un acuerdo de *modus vivendi* en la zona de conflicto del Caquetá y del Putumayo. Pero menos de un año después, en octubre de 1907, Bogotá comunicó a Lima el cese unilateral del acuerdo. El gobierno de Lima pidió a Julio C. Arana que ayudara con su gente a repeler una posible invasión colombiana. Hubo enfrentamientos en las localidades de La Unión y La Reserva.

Todo este diferendo fronterizo culminó con el Tratado Salomón-Lozano, negociado y firmado secretamente por Leguía en el año 1920 y ratificado por el Congreso peruano el 20 de diciembre de 1927 y rechazado por todo el país y en particular por la población amazónica peruana. El entreguismo del dictador del 'oncenio' le costó al Perú la pérdida de 128 mil kilómetros cuadrados del trapecio amazónico. Estados Unidos jugó un rol fundamental en la formulación y ratificación del Tratado Salomón-Lozano.

Con este acuerdo zanjaba su deuda con Co-

lombia por el territorio panameño. En octubre de 1903 el presidente estadounidense Theodore Roosevelt traza su estrategia. Establece dos medios para vencer la resistencia colombiana. En primer término, una secesión: si los habitantes del istmo tienen materialmente interés en establecer el canal en su territorio pueden, por tanto, proclamar su independencia y establecer un trato con Estados Unidos. En segundo término, en el caso de que la secesión no tuviese lugar, se produciría la invasión del istmo. El 10 de octubre de 1903 Roosevelt escribe: «Estaría encantado de ver a Pana-

una innegable importancia económica. El imperio británico había establecido plantaciones del *Hevea brasiliensis* en sus colonias de Asia, en Indonesia, Java y Sumatra, con 70 mil semillas hurtadas por el mayor biopirata del siglo XIX, el agente inglés Henry Alexander Wickham, en 1876 en el río Tapajós, en Brasil. Cuando se desata el escándalo del Putumayo y la Peruvian Amazon Rubber Company colapsa, ya los ingleses tenían lista una oferta de caucho producido en sus plantaciones asiáticas suficiente para cubrir la demanda mundial. Esta oferta cauchera terminó por arruinar toda

mergi durante una semana en el escenario de pesadilla del Putumayo de la primera década del siglo XX, el teatro de horror que ha servido a Mario Vargas Llosa para escribir el capítulo amazónico de *El sueño del celta*.

Los archivos son 13 cajas de Pandora. Porque como en la versión del mito griego del poeta Hesíodo, los documentos revelan todos los males y desgracias de los seres humanos. En este caso, de los indígenas Witoto. Por supuesto que una de las cajas contiene todo el *dossier Casement*. Luego están los testimonios y las evidencias bajo el título *Evidence 1913. Minutes of Evi-*

paradise. A catalogue of Crime y está dedicado al periodista Benjamín Saldaña Roca y al Dr. Darío A. Urmeneta. Hardenburg fue denunciado por Arana y personalidades de la política peruana de ese tiempo de ser un agente pagado por la cancillería colombiana para desprestigiar a Arana acusándolo de genocida.

En una de las 13 cajas está la correspondencia de la Peruvian Amazon de 1912 y 1913. En otra encontramos todas las cartas dirigidas a Walter Legge Comité Office House of Commons S.W. Otra de las cajas es el depósito de las cartas, memos y los contratos de trabajo. Uno de esos contratos es el suscrito entre J.C. Arana y hermanos, la razón social de la también llamada Casa Arana, y Preston Johnson, de Barbados. El contrato establece un salario mensual de 5 libras esterlinas, más casa y alimentación en La Chorrera, además de medicinas gratis y pasaje de ida y vuelta a Iquitos. La fecha es del 25 de abril de 1908 y firma el contrato por The Peruvian Amazon Rubber Co. Ltd. el gerente general Pablo Zumaeta, cuñado de Julio C. Arana.

Una de las cajas contiene la edición del diario *El Comercio* de Lima del miércoles 11 de setiembre de 1912 con un artículo titulado «Los crímenes en el Putumayo». *El Oriente*, el decano de la prensa iquiteña, también informa al respecto en su edición del viernes 2 de diciembre de 1910. Está archivada asimismo la edición del diario *La Prensa* de Lima del lunes 25 de noviembre de 1912 que publica los artículos «El porvenir del Oriente peruano», «La despoblación de Loreto y sus causas» y «Un régimen inicuo», donde el autor de las crónicas, Manuel Rivera Iglesias, señala que con el régimen esclavista del ciclo cauchero la población del Putumayo ha descendido de 61,125 habitantes a 45,000 pobladores.

“Por esta y otras razones, resulta ingenuo pensar que las denuncias de Casement, que parecen calçadas a la que hizo sobre el Congo belga, hayan tenido sólo fines humanitarios. También por estas y otras razones, tanto Julio C. Arana como Roger Casement, cada uno desde sus propios intereses personales o nacionales, desde sus propias conductas o inconductas, fueron también piezas de un tablero de ajedrez donde se movían las estrategias económicas y geopolíticas de un imperio declinante y de otro emergente.”

má convertirse en un estado independiente».

La feroz campaña británica contra Arana, legítima en términos humanitarios, estuvo siempre cargada de cinismo y de intereses políticos y económicos. El gran historiador de la república, Jorge Basadre, escribe a este respecto: «Las atrocidades en el Putumayo fueron bochornosas, pero no representaron, por lo demás, un hecho histórico aislado ni pueden ser imputadas al Perú como un baldón exclusivo o singular. Basta recordar lo ocurrido en Irlanda, África del Sur, Australia y Jamaica para mencionar unos cuantos casos en el imperio británico donde tanto abundaron las protestas en aquella oportunidad, así como el sojuzgamiento de los pieles rojas en Estados Unidos, el otro país donde halló estentóreos ecos el escándalo».

La caída de Julio C. Arana y con él de todo el sistema cauchero de la cuenca amazónica tenía

la economía de la cuenca amazónica, derrumbando estrepitosamente el efímero esplendor de Iquitos, Manaus y de Belém do Pará. Esta última ciudad amazónica brasileña llegó a tener la mayor flota fluvial del mundo para transportar caucho.

Por esta y otras razones, resulta ingenuo pensar que las denuncias de Casement, que parecen calçadas a la que hizo sobre el Congo belga, hayan tenido sólo fines humanitarios. También por estas y otras razones, tanto Julio C. Arana como Roger Casement, cada uno desde sus propios intereses personales o nacionales, desde sus propias conductas o inconductas, fueron también piezas de un tablero de ajedrez donde se movían las estrategias económicas y geopolíticas de un imperio declinante y de otro emergente.

Andrew Gray me ayudó a tramitar el permiso especial de la Universidad de Oxford y una vez obtenido el documento me su-

dence taken before the Select Committee on Putumayo Atrocities, 1912.

Les atrocités du Putumayo. Les explications du Pérou par le juge Rómulo Paredes, es otro documento. Paredes, el juez que viajó en reemplazo del juez Carlos A. Valcárcel al Putumayo en marzo de 1911, se refiere a la British Peruvian Amazon Company y en su informe afirma que las mayores atrocidades son cometidas por los ingleses, es decir, los capataces barbadenses. También sostiene que el cónsul inglés en Iquitos desde 1903, David Cazes, sabía de los crímenes cometidos en los campamentos caucheros de Arana.

Un *Index and Digest of Evidence to the Report and Special Report* aporta testimonios de torturas y crímenes y otro titulado *Select Committee on Putumayo Atrocities, 1912* agrega más pruebas. El archivo Bodley también guarda el famoso texto del norteamericano Walt Ernest Hardenburg *The devil's*

En otra de las cajas están precisamente las ediciones de *La Felpa* del 1 de noviembre de 1907 y *La Sanción* del jueves 24 de setiembre de 1907.

—Pasado mañana me voy a Inglaterra invitado para dictar una conferencia en Oxford. Lo primero que haré luego de mi conferencia será ver el archivo Bodley—, expresó francamente emocionado Mario Vargas Llosa luego de escuchar mi versión del archivo Bodley.

EL SOCIO DE DIOS

Creo que fue a mediados del año 1986 que recibí una llamada del cineasta y escritor cusqueño Federico García Hurtado pidiéndome una historia amazónica para su próxima película. Estaba decidido a no perder la continuidad creativa luego de su largo metraje *Túpac Amaru* (1984).

El tema amazónico que me pedía Federico García estaba hace tiempo en mi cabeza: Julio C. Arana, el «Rey del Caucho». Había estado pensando además que para una película o una novela el título sería «El socio de Dios», un título prestado al empresario norteamericano Roy Le Tournau que, en los años cincuenta del siglo XX, se había instalado en el Ucayali con el sueño de conquistar la Amazonía con maquinaria y construir un imperio, el mismo sueño del multimillonario Henry Ford y su «Forlandia» en Brasil. Le Tournau, que se hacía llamar «El socio de Dios» porque entregaba el 10 por ciento de sus utilidades a su iglesia, sucumbió lo mismo que Ford y otros que creen, como Francis Bacon (1561-1626), el llamado padre de la ciencia moderna, que a la naturaleza hay que someterla y conquistarla. Pero todos mueren en este intento porque con la naturaleza amazónica hay que coexistir y convivir armoniosamente como piensan y sienten los indígenas amazónicos.



Eran los años de la fiebre del caucho y del siniestro Julio C. Arana.

El tema amazónico y el personaje Julio C. Arana entusiasmaron a Federico García. Me pidió que escribiera la sinopsis y luego juntos acordamos elaborar el guión técnico. Decidí entonces cumplir un antiguo reto, un viejo proyecto que había nacido en las interminables tertulias con Fernando Barcia García, descendiente de una poderosa familia cauchera de principios del siglo XX, político y dueño de un enciclopédico conocimiento de la historia y la vida de la Amazonía. Partí pues a realizar ese sueño: recorrer el Putumayo y sus afluentes del Igara Paraná, el Carapará y algunos de los campamentos donde, según la conclusión del *Informe Casement*, en 12 años de operaciones se habían extraído 4 mil toneladas métricas de caucho, con una utilidad de 1 millón 500 mil libras esterlinas y a un costo de 30 mil muertos indígenas.

Las referencias a los ríos Putumayo, Igara Paraná, Carapará y Caquetá y

de los campamentos La Chorrera, El Encanto, Matanzas, Abisinia, Último Retiro y otros detalles de esa y otras travesías que efectué por «el paraíso del diablo», de acuerdo al título de la novela de Walt Ernest Handeburg, desataron una profunda emoción en Mario Vargas Llosa.

—¡Qué maravilla que hayas conocido esos territorios!—, exclamó. —Si organizamos un viaje al Putumayo, ¿tú me podrías acompañar?—, me preguntó eufórico.

—Por supuesto, Mario, con mucho gusto. Sólo me avisas con tiempo la fecha de la partida—, le contesté.

Tuvimos tiempo aún de elegir el mejor mes para el viaje. «Junio o julio, en pleno verano amazónico, son los mejores meses para viajar por la Amazonía», le dije. Pensé también, aunque me guardé el secreto, que durante ese viaje le haría conocer (si es que ya no lo conocía), le mostraría la solici-

tud que Julio C. Arana del Águila le entregó a Augusto B. Leguía, el 5 de enero de 1921, demandando el título de propiedad definitiva del lote Putumayo, con una extensión de 5 millones 774 mil hectáreas, en posesión por compra y por ocupación por más de 20 años.

El documento es, si no el único, uno de los pocos alegatos personales que se conocen de Julio C. Arana dirigidos al gobierno peruano. A lo largo de sus 44 páginas no hay ningún propósito de mea culpa por los errores cometidos. Todo lo contrario, reclama para él el mérito de defensor de la patria para lo cual —dice— formó un ejército privado de centenares de licenciados que contuvo los aprestos invasores de las fuerzas del general Rafael Reyes, presidente de Colombia y antiguo extractor de cascarilla en el Alto Putumayo. Muestra las cifras que invirtió en la compra de propiedades colombianas por insinuación del presiden-

te Pardo para contener la invasión del territorio peruano, 1 millón 710 soles.

Informa detalladamente sobre la construcción de 604 kilómetros de vías de herradura y de 175 kilómetros de caminos para viandantes para interconectar el Putumayo y sus afluentes, la dotación de sus vapores «Liberal» y «Cosmopolita» para la defensa nacional y sus aportes a las rentas fiscales por derechos de exportación desde agosto de 1901 al 30 de enero de 1920 por un monto de 103,960,000 libras peruanas, además del pago a la aduana de Iquitos de 200,000 libras peruanas por los derechos de importación de bienes para sus campamentos caucheros por 792,389.355 libras peruanas.

El título de propiedad definitiva del lote Putumayo de 5 millones 774 kilómetros cuadrados fue expedido por Resolución Suprema No. 103 del 12 de agosto de 1921. El inmenso territorio, cuyos límites eran por el norte el río Caquetá, por el sur los ríos Tamboryacu, Algodón y Yaguas y por el este el río Yuris o Pupuñas y el oeste «montaña baldía», pasó a Colombia con la firma del Tratado Salomón-Lozano. En el año 1939 el gobierno colombiano acordó compensar a la familia Arana con 200 mil dólares por el bien perdido. En ese año desembolsó 40,000 y el año 1964 pagó el resto.

El viaje no se pudo realizar porque Mario Vargas Llosa tenía múltiples e impostergables compromisos, entre ellos, concluir en la fecha prevista *El sueño del celta*. Pero ahora que viajará a Estocolmo en diciembre de este año para recibir el Premio Nobel de Literatura del año 2010, con seguridad estará pensando en el Putumayo, en «el paraíso del diablo», convertido, gracias a su enorme talento, en gloria literaria. ■

Lake Elsinore, California, 24 de noviembre del 2010.

La gran literatura de Vargas Llosa se ha desarrollado, al menos durante tres décadas, alrededor de un mundo varonil, en el que el único espacio posible para las figuras femeninas parecía ser el margen o el estereotipo. Por esta razón acogemos con sorpresa, placer y gran curiosidad la novedad del último decenio: el cambio de un mundo que de masculino se ha hecho femenino. En este trabajo nos concentraremos en las tres novelas que han marcado la producción del autor en la primera década del nuevo milenio: en el 2000 Vargas Llosa publica *La fiesta del Chivo*, en 2003 *El paraíso en la otra esquina*, y en 2006 *Travesuras de la niña mala*. Las tres obras ruedan alrededor de personajes femeninos. ¿Por qué un cambio tan significativo? Y sobre todo, ¿cómo ha cambiado la prosa de Vargas Llosa al experimentar este cambio?

Entre masculino y femenino

LA NARRATIVA DE VARGAS LLOSA A LA VUELTA DEL MILENIO

Giulia De Sarlo

Antes de entrar de lleno en el análisis, merece la pena reflexionar rápidamente sobre el trayecto que ha llevado a Vargas Llosa a dar espacio a lo femenino en su escritura. Porque, en efecto, se ha tratado de un proceso complejo, no repentino, que implica el descubrimiento *ex abrupto* de un mundo distinto, que era necesario contar.

Volviendo a leer la obra de Vargas Llosa a la luz de las teorías de género, es evidente cómo la evolución de su relación con lo femenino se manifiesta como el producto de una toma de conciencia articulada. Si en las primeras obras, por ejemplo en *Los jefes* (1959), los personajes femeninos son simples máscaras mudas, cuyo único rol es compensar a los personajes masculinos, con el transcurrir de los años y la maduración no solo artística del autor, su espacio literario va poblándose de figuras de mujer cada vez más complejas.

Pensemos en *La ciudad y los perros*, primera novela de Vargas Llosa (1963). En esta obra ningún personaje femenino tiene un papel autónomo: más bien, como escribe Ellen



El novelista junto con la actriz Aitana Sánchez Gijón durante la interpretación de *Odiseo y Penélope*.

Watnicki Echeverría, «la mujer es un arquetipo marginado, visto a través de los personajes masculinos».¹ En la dualidad exasperada que caracteriza la novela, evidenciada también por José Miguel Oviedo,

«se polarizan lugares (interno y externo de la academia militar), formas de ser, humanidad e inhumanidad; y la dicotomía masculino/femenino no queda fuera de este juego de espejos. La relación de

los jóvenes con sus modelos femeninos se transforma de hecho en emblema de aquella sociedad machista que no da a la mujer otro espacio más allá de los clásicos estereotipos de lo femenino: la mujer víc-

tima, callada, por un lado; la prostituta, objeto sexual privado de cualquier dignidad, por otro.

Como en el mundo exterior, en la escuela militar lo femenino aparece reprimido² (pensemos en todos los insultos sexuales que los cadetes se intercambian a lo largo de toda la novela), y al mismo tiempo es mitificado, aunque siempre como medio para la afirmación de la virilidad de los jóvenes protagonistas (es el caso, por ejemplo, de la figura de la prostituta Pies Dorados). Las madres de los cadetes son todas víctimas de las figuras masculinas de su universo doméstico (sean estas maridos o hijos), y la joven Teresa, disputada por los tres protagonistas en sus primeros amores adolescentes, como dice José Miguel Oviedo, no es más que un personaje-puente⁴, un pa-

¹ Ellen Watnicki Echeverría, La significación de la mujer en la narrativa de Mario Vargas Llosa, tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense, 1993, p. 259.

² José Miguel Oviedo, Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad, Barcelona, Seix Barral, 1982, p. 94 ss.

³ Uso el verbo «reprimir» en su significado psicoanalítico freudiano, como el proceso que relega impulsos o ideas inaceptables en el inconsciente.

⁴ José Miguel Oviedo, op. cit., p. 119.

pel creado por el autor para unificar el mundo de la academia con el de fuera, con la vida cotidiana y real que sin embargo se refleja en la violencia institucionalizada de la escuela. Nunca se describe a Teresa en sí, sino siempre a través de los ojos de quien la desea: como la dama de una novela de caballería, pero distorsionada por una modernidad cruel, Teresa mueve la acción de Arana, Alberto y el Jaguar, pero no elige, no participa, no actúa.

Podríamos volver a leer todas las novelas de Vargas Llosa desde este punto de vista y descubriríamos cómo, de obra en obra, las figuras femeninas van adquiriendo cuerpo y autonomía literaria, sin que eso comporte una autonomía psicológica. Consideremos, por ejemplo, el *Elogio de la madrastra*, de 1988. El personaje de Doña Lucrecia es sin duda el protagonista absoluto. La madura madrastra que seduce al hijastro todavía niño (¿o es seducida por él?) tiene una dignidad autónoma, y no faltan páginas en que ella se cuestiona su sentimiento por el niño. Sin embargo, lo que parece ser una profundización psicológica de la protagonista se demuestra un espejo del imaginario masculino, que hace de lo femenino el receptáculo de sus fantasías eróticas. Doña Lucrecia no es un personaje real: al contrario, es tan irreal que encarna, a través de la historia, mitos clásicos y *topoi* del arte renacentista. El único factor relevante en el personaje de Lucrecia parece ser el que la ata sexualmente al personaje masculino, como había ocurrido con las mujeres vargasllosianas de las novelas precedentes. Su rol no es del todo pasivo; pero todavía no ha adquirido la autonomía que encontraremos a partir de *La fiesta del Chivo*.

En esta novela, publicada en marzo del 2000, Vargas Llosa vuelve a inspirarse en hecho histórico: el final de Rafael Trujillo,

dictador de la República Dominicana por treinta y un años hasta el magnicidio de 1961, y el trauma del régimen, aún actual en el país caribeño. Para contar esta doble realidad, pasada y presente, el autor divide la novela en tres hilos narrativos que se van cruzando: la historia del último día de vida del dictador; la preparación de su asesinato por parte de los conjurados con sus sangrientas consecuencias; y en fin, con un salto a los años 90, el trauma personal de una dominicana, Urania Cabral, que vuelve a Santo Domingo después de treinta años. Es en el personaje de Urania que toma cuerpo la revolución literaria de Vargas Llosa: en los capítulos contados por este personaje, el drama del pueblo dominicano se encarna y se

la isla, oficialmente para visitar al padre parapléjico, constituye por fin la posibilidad de hacer las cuentas con un pasado incommensurable. En los primeros capítulos, la protagonista recorre con la memoria sus últimos meses dominicanos en un diálogo lleno de odio con su padre. Pero más que de un diálogo se trata de un monólogo, ya que la enfermedad de él no le permite intervenir en la conversación. Justamente por esto, por esta total falta de intercambio, este primer oleaje de recuerdos no ayuda a Urania. Habrá que esperar a la segunda parte de la novela y al reencuentro de Urania con sus parientes —la tía, las primas, la joven sobrina (nótese, todas mujeres)— para que por fin el trauma pueda concretarse

“Me inventé el personaje de Urania porque no quería que la novela se contara sólo desde el interior de la dictadura [...] También quería contarla desde el presente y quería una protagonista mujer porque me impresionó la relación de Trujillo con las mujeres”.⁵

Urania funciona entonces como mirada *distinta*, femenina, y como mirada *actual* de la dictadura. En una afirmación como esta se hace explícito el papel arquetípico del personaje, que se vuelve metáfora dos veces: de todo el universo femenino bajo el yugo de Trujillo (o de cualquier dictadura), y de la misma nación dominicana, según el paralelismo evidenciado por Doris Sommer,⁶ nación vejada y humillada por el dictador. De hecho, muchos

se ha curado todavía: en el hall del hotel, ante los piropos de un desconocido, reacciona de manera violenta. Pero tal vez, más adelante, lo logrará: «Si Marianita me escribe, le contestaré todas las cartas».⁸

Podríamos analizar los significados escondidos detrás del nombre de la protagonista, o las técnicas usadas por el autor para darle voz, pero no es esta la sede adecuada para hacerlo. Aquí debemos limitarnos a reconocer en *La fiesta del Chivo* el comienzo de un nuevo curso de la escritura vargasllosiana, en el que el drama de las mujeres se hace explícito y por fin auténtico, en el que los personajes femeninos resultan creíbles gracias a la profundización psicológica, igual a la concedida a los personajes masculinos, constituyendo además una voz central en la narración.

A partir de estas premisas comienza la construcción de la siguiente novela de Vargas Llosa, *El paraíso en la otra esquina*, de 2003, una novela en que la parte femenina adquiere incluso una fuerza mayor: no solamente el retrato psicológico de la protagonista es maduro y completo, sino que se agrega una variante, impensable en los tiempos de *La ciudad y los perros*: la identificación del autor, parcial y relativa, con el personaje femenino.

También en este caso son dos las historias que se entrecruzan: por un lado, se nos cuentan las vicisitudes de Flora Tristán, es-

“El paraíso en la otra esquina, de 2003, una novela en que la parte femenina adquiere incluso una fuerza mayor: no solamente el retrato psicológico de la protagonista es maduro y completo, sino que se agrega una variante, impensable en los tiempos de *La ciudad y los perros*: la identificación del autor, parcial y relativa, pero auténtica, con el personaje femenino”.

transforma en grito, en denuncia. Y la voz del pueblo es una voz de mujer.

Urania Cabral, hija de un jerarca del régimen, se ha trasladado adolescente a Estados Unidos, y allí ha llegado a ser abogada de éxito; sin embargo, desde las primeras páginas de la novela se intuye que algo horrible la empujó al exilio; algo que, a pesar de la aparente perfección de su vida, la ha destruido interiormente. Como descubrimos a lo largo de la lectura, a los catorce años Urania había sido entregada por su propio padre a Trujillo, famoso por su avidez sexual: y esto es una realidad historiográfica. Traumatizada por la violencia sufrida, pero aún más por la traición de su padre, Urania no tolera la cercanía de los hombres; y lo que es aún peor, está corroida por el odio feroz que dejan detrás de sí los traumas no elaborados.

El retorno de Urania a

en palabras y en intercambio, y así empezar a ser elaborado.

Urania es uno de los pocos personajes totalmente ficticio de la novela. Justamente por su importancia, la crítica, sobre todo dominicana, no siempre aceptó bien el hecho de que fuera producto de la imaginación del autor; como si el drama del personaje, al ser de ficción, cayera en lo inverosímil enlodando el pasado de la isla. Sin embargo, como el mismo Vargas Llosa ha subrayado en varias ocasiones, en su novela sobre el trujillato no hay nada que no sea plausible: y muchos fueron los testimonios, recogidos por el autor, de episodios parecidos al de Urania.

La razón de la centralidad del personaje en la novela fue explicada por el propio autor en distintas ocasiones. En una entrevista con Xavier Moret, leemos:

autores dominicanos han usado la palabra «trauma», en su acepción psicoanalítica, para referirse a la Era de Trujillo.⁷

Y no sólo es significativo que Vargas Llosa haya elegido una mujer para dar voz a este trauma, sino también que la elaboración de su trauma empieza sólo en el ámbito femenino de su familia. El hombre, el ser masculino, que ha sido verdugo, en la persona de Trujillo, y traidor, en la persona del padre, no puede formar parte del proyecto de redención de la memoria. La novela se cierra con una esperanza para el futuro: Urania vuelve a Estados Unidos prometiéndose a sí misma que escribirá a la sobrina: o sea, la nueva generación, que no ha vivido la tragedia de la dictadura, pero que, después de conocerla, no podrá permitir que se cometan los mismos errores. Al final de la historia, la protagonista no

⁵ Xavier Moret, «Mi libro quiere ser la novela de todas las dictaduras», «Mario Vargas Llosa presenta en Barcelona su última obra, titulada *La Fiesta del Chivo*», en *El País*, 9/11/2000.

⁶ Doris Sommer, *One Master for Another. Populism as Patriarchal Rhetoric in Dominican Novels*, Lanham, UP of America, 1983.

⁷ Uno de ellos es sin duda Fernando Valerio-Holguín: cfr. su «En el tiempo de las mariposas de Julia Alvarez: una reinterpretación de la historia», en *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*, XXVII,1, 1998, p. 92.

⁸ Mario Vargas Llosa, *La fiesta del Chivo*, Madrid, Alfaguara, 2000, p. 518.

→critora, viajera y precursora del movimiento feminista y sindical en la Francia del siglo XIX; por otro, seguimos en sus viajes polinesios a Paul Gauguin, pintor post-impresionista y nieto de Tristán. Algo más del vínculo de sangre une a los dos protagonistas: ambos viven para realizar un sueño, una utopía: Flora, la construcción de un mundo mejor a través de la emancipación de la mujer y la organización de un movimiento obrero; Paul, una vuelta al pasado, a la espontaneidad primitiva, en pos de una autenticidad acaso imposible.

A una primera lectura, las utopías de los protagonistas y ellos mismos nos parecen antitéticos. Flora se proyecta hacia el futuro, Paul hacia un pasado ancestral; Flora vive para el compromiso con el prójimo, Paul hace del egocentrismo y el desempeño su bandera. Flora ha sido víctima, como Urania Cabral, del mundo masculino: hija ilegítima y por ello excluida de la herencia, casada con un hombre violento e ignorante que abusa de ella física y psicológicamente y que incluso intenta matarla. Asimismo como Urania, Flora se libera de la figura masculina, no soportando a su lado a otros hombres; es más, según la ficción vargasllosiana se refugia en la homosexualidad. Paul, visto con la perspectiva de las mujeres que lo rodean, no es víctima sino victimario: ha abandonado a su esposa para seguir su vocación de pintor, descubierta en la madurez, y se ha desinteresado tanto de ella como de sus cinco hijos. Su vida sexual es desordenada y bulímica, pues cree que sólo así puede estimular su creatividad; y no le importa si contagia de sífilis a las mujeres con quienes trata: sólo cuenta la satisfacción de sus instintos en nombre del arte.

Casi parecería que los dos personajes hubieran sido elegidos para ser uno lo opuesto del otro. Sin embargo, profundizando

la lectura del texto, se ve que en realidad sus utopías se funden en una: ambos buscan un mundo más feliz, una vida más auténtica, donde las personas valgan como seres humanos y no como sujetos masculinos y femeninos, donde ya no se mire al género como construcción cultural e imposición social, sino donde el amor, hacia los demás y hacia sí —porque no existe el uno sin el otro—, pueda ser el camino para la realización personal. Es el mismo Vargas Llosa quien evidencia esta reciprocidad entre los dos personajes y sus utopías, cuando afirma que «la idea social de Flora y la idea individual de Gauguin son fundamentales y complementarias»⁹.

Hablando de esto, es significativo subrayar el interés de Paul Gauguin por la libertad sexual de los nativos de Tahití. Un aspecto sobre todo le fascina, el mismo que fasci-

fine no es cómo ni con quién hace el amor, sino, habiendo nacido con los órganos sexuales del varón, haber optado por la femineidad, generalmente desde la niñez, y, ayudado en ello por su familia y la comunidad, haberse convertido en mujer, en su manera de vestir, de andar, de hablar, de cantar, de trabajar y, a menudo también, claro está, pero no necesariamente, de amar»¹¹.

Es justamente con un mahu que Gauguin vive, tanto en las páginas de la novela como en la realidad según sus diarios, donde señala esta como la única experiencia homosexual de su vida (él, que siempre había dicho con orgullo, en sus años de marinero, que nunca había padecido alguna iniciación homoerótica, de rutina en la flota). Y se trata de una experiencia espontánea, libre de sentido de culpa, que no hace de

daba desde hace mucho tiempo [...], desde que era estudiante. Sabía vagamente que Gauguin era su nieto, pero sólo cuando comencé la novela se me ocurrió incorporarlo.¹²

El paraíso en la otra esquina entonces nace como novela de y sobre Flora Tristán. Pero ¿por qué semejante interés por una mujer que, aunque peculiar, había muerto pobre y casi olvidada a sus cuarenta y un años, en una pensión en el puerto de Bordeaux? Como decíamos, no hay duda que en la decisión de Vargas Llosa ha jugado un factor nuevo: su identificación, por primera vez, con un personaje del otro sexo. Lo cual, obviamente, implica el salto psicológico que es la verdadera utopía de la novela: reconocer en el otro, no un representante de un género, sino una persona, un ser humano que con su humanidad lanza un puente hacia nosotros. Hacia

es el mismo proceso cumplido por Vargas Llosa en novelas claramente autobiográficas, como *La ciudad y los perros* o *La tía Julia y el escribidor*, pero no sólo. Como afirma el mismo Vargas Llosa, «la raíz de todas las historias es la experiencia de quien las inventa, lo vivido es la fuente que irriga las ficciones».¹³ La estudiosa Adriana Aparecida de Figueiredo ya se ha encargado de profundizar la relación entre Vargas Llosa y la Flora escritora.¹⁴ Sin embargo, no se ha evidenciado aún otro parecido fundamental entre el autor peruano y la abuela de Gauguin, que es la experiencia política. No es casual que el hilo narrativo que da voz a Flora Tristán se desarrolle durante su recorrido en Francia (justamente *Tour de France* se tituló el libro que la mujer escribió para contar la primera parte de su viaje y del que, es evidente, Vargas Llosa ha sacado mucha información). Esta gira había sido llevada a cabo por Tristán para difundir sus ideas en favor de los obreros y fundar los primeros círculos de la Unión Obrera, una suerte de pre sindicato que, según ella, iba a constituir la base de una nueva sociedad. De ciudad en ciudad, encuentra a los representantes obreros, los artesanos, los responsables de fábrica, exactamente como Vargas Llosa, durante la campaña electoral de 1990, cuando viajó por todo Perú para fundar los círculos locales de su partido, el FREDEMO, y para difundir su proyecto de cambio liberal de la socie-

“Muchos son, efectivamente, los aspectos que unen a Vargas Llosa y Flora Tristán: algunas coincidencias biográficas, como el haber nacido ambos en la ciudad de Arequipa, en Perú; y sobre todo el haber encontrado en la escritura, en parte autobiográfica, en parte de ficción, la manera de enfrentarse a los propios demonios”.

nara a Vargas Llosa, quien dedicó al tema, además de muchas páginas de la novela, un artículo para el diario *El País*,¹⁰ o sea el reconocimiento, en la sociedad polinesia, de un tercer sexo, llamado «mahu». Para las culturas polinesias, mahu es quien, nacido con caracteres sexuales masculinos, decide ponerse ropa de mujer y actuar en consecuencia. Nada más lejano, sobre todo desde el punto de vista social, del travestismo occidental: en Tahití los mahu integran perfectamente la sociedad y encuentran espacio en el sistema de vida de la comunidad. Como escribe Vargas Llosa,

“[...] el mahu puede practicar el homosexualismo o ser casto, como una muchacha que hace voto de castidad. Lo que lo de-

él un hombre peor o menos macho: así como la paridad que Flora busca para las mujeres, su emancipación, no las volvería menos femeninas, sino simplemente más libres.

Aun más significativo para nuestro análisis de género es el hilo narrativo dedicado a Flora Tristán. Hasta podemos afirmar que de alguna forma es ella, más que Gauguin, la verdadera protagonista de la novela. Sabemos que el personaje de Flora Tristán apasionaba a Vargas Llosa desde hacía tiempo, y que ya en los años de estudiante en la Universidad de San Marcos el futuro Premio Nobel pensaba escribir una novela que la tuviera como protagonista. De hecho, ha afirmado:

“La idea de escribir sobre Flora Tristán [me] ron-

cada uno de nosotros, independientemente de nuestro sexo.

Muchos son, efectivamente, los aspectos que unen a Vargas Llosa y Flora Tristán: algunas coincidencias biográficas, como el haber nacido ambos en la ciudad de Arequipa, en Perú; y sobre todo el haber encontrado en la escritura, en parte autobiográfica, en parte de ficción, la manera de enfrentarse a los propios demonios. Vargas Llosa quedó muy impresionado por la lectura, en sus años universitarios, de *Peregrinaciones de una paria*, donde Tristán cuenta su viaje a Perú, entre 1832 y 1834, en busca de sus orígenes (su padre era peruano). Escribir para contarse, para dar un sentido a la experiencia y encontrar en ella la fuerza para luchar por el cambio,

⁹ Rosa Mora, «Juego con la búsqueda de lo imposible», entrevista a Mario Vargas Llosa, en *El País*, 2/IV/2003.

¹⁰ Mario Vargas Llosa, «Los hombres-mujeres del Pacífico», en *El País*, 4/III/2002.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Rosa Mora, *op. cit.*

¹³ Mario Vargas Llosa, *Cartas a un joven novelista*, Barcelona, Ariel, 1997, p. 21.

¹⁴ Adriana Aparecida de Figueiredo, «La fiesta del chivo y *El paraíso en la otra esquina* [sic] de Mario Vargas Llosa: la reescritura de la ficción y de la historia», en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, X, 30 (julio-octubre 2005).

dad peruana. No pueden ser casuales las muchas páginas que nos cuentan las frustraciones de no sentirse entendido en las reuniones con los trabajadores, la satisfacción frente a interlocutores realmente interesados, el cansancio al llegar la noche, cuando después de un día de campaña vuelve al hotel y piensa que a lo mejor ha sido todo inútil. En la autobiografía de Vargas Llosa, *El pez en el agua*, encontramos casi las mismas palabras usadas por Flora, y justamente en los capítulos dedicados a la campaña para las presidenciales. Como se sabe, Vargas Llosa no ganó las elecciones: su utopía no se realizó. Justo como la de Flora, que muere en Bordeaux después de la enésima, agotadora reunión obrera. En esta óptica, contar la historia de Tristán es como cantar una declaración de amor, de confianza, de esperanza en el futuro. La utopía no muere, alguien más mañana estará dispuesto a contarla y hacerla suya.

De identificación en identificación, llegamos a la última novela de nuestro análisis, *Travesuras de la niña mala*, de 2006. También en este caso, la protagonista es un personaje femenino, el epónimo. A su lado, en lo que parecería ser una oposición pero que una vez más se demostrará una perfecta complementariedad, encontramos a un personaje masculino, el niño bueno, Ricardo Somocurcio, la voz narradora de toda la novela. Y, a pesar de que los dos personajes encarnan dos antítesis, su unión merece ser contada.

Aunque son muchas las reflexiones que propone el texto, nos limitaremos a lo relevante para una crítica de género. Por ejemplo, el lector queda fascinado con los homenajes a otras mujeres de la literatura diseminados por Vargas Llosa en la novela, empezando por los nombres de las «reencarnaciones» de la *niña mala*: en el tercer capítulo, cuando la

encontramos en versión francesa, su nombre es Madame Arnoux, como la protagonista de *L'éducation sentimentale* del tan querido Gustave Flaubert. En este caso, el homenaje literario va más allá de la coincidencia homónima, ya que, como bien subraya Luis Quintana Tejera, la relación con la *niña mala* constituye para Ricardo una auténtica educación sentimental;¹⁵ y como Frédéric Moreau, Ricardo mi-

taciones son autobiográficas. Como Ricardo, yo también en los años 60 estaba en Francia, en los 70 vivía en Londres y en los 80 en España. He conocido aquellos lugares en momentos fatídicos, cuando expresaban ciclones de pensamientos, modas y culturas con repercusiones en todo el mundo. El París de las fantasías utópicas, la Londres psicodélica, la España de la movida...¹⁷

«Me parezco más a la niña mala: rebelde, ambiciosa, llena de ganas de cambiar y probarlo todo».¹⁸ ¿La identificación, como en el caso de Flora Tristán, ocurre entonces con el personaje femenino? Efectivamente, la niña es un sujeto narrativo particularmente fuerte, como ya lo habían sido Urania y Flora: es un alma inquieta, siempre en busca de una realidad nueva, que continuamente intenta rein-

de la ficción y manifiesta, a través de sus máscaras, una insatisfacción profunda. Y sin embargo, vuelve siempre al pobre Ricardo, su amor inconfesado e innegable. El arquetipo implícito en esta relación es evidente, y es uno de los más queridos por Vargas Llosa: ¿quién es la niña mala si no un Ulises de la modernidad? ¿Y quién es Ricardo, si no una Penélope en pantalones? No es casual que la gestación de *Travesuras de la niña mala* sea contemporánea a la reescritura teatral de la *Odisea* por parte de Vargas Llosa, reescritura que él mismo ha puesto en escena con Aitana Sánchez-Gijón, en el verano de 2006.²⁰

El juego de los sexos, de las inversiones y de los reconocimientos especulares ha llegado entonces, en esta novela, a una cumbre impensable: lo masculino se ha hecho femenino, la utopía de Gauguin y Flora se ha realizado. Y sin embargo, solamente el encuentro de las dos mitades genera aquella palingenesia que el mundo espera después del apocalipsis de la modernidad. Sólo en la unión definitiva, *in extremis*, entre la niña y Ricardo, marcada por la muerte de ella, ocurre la fusión definitiva entre masculino y femenino. Es en esta unión que se encarna la utopía: y nace, en ella, una historia que de verdad merece la pena ser contada. ■



Flora Tristán (París 1803 - Burdeos 1844).

tifica su querida, la idealiza, y hace de su amor por ella la obsesión de toda una vida. Otras citas literarias son Mrs Richardson, versión inglesa de la niña, que lleva el apellido del gran narrador inglés, padre de heroínas como *Pamela* o *Clarissa*; o Kuriko, nombre de la reencarnación japonesa, que remite a un personaje de Yukio Mishima.¹⁶

Sin embargo, el espacio de esta reflexión nos permite concentrarnos solamente en un aspecto de la novela, o sea el juego de las identificaciones autor-personajes que ya hemos usado en el análisis de *El paraíso en la otra esquina*. La vertiente autobiográfica de *Travesuras de la niña mala* es evidente, y ha sido confirmada por el autor. Lee- mos en una entrevista:

«Es verdad, las ambien-

Para Vargas Llosa, entonces, los lugares de la narración son lugares del alma; para retratarlos no han hecho falta viajes de profundización y estudios *in loco*: ha sido suficiente cerrar los ojos y recordar. Sin embargo, por lo que concierne a los personajes, el juego es mucho más complejo. Hay algo de Vargas Llosa en los dos protagonistas: como Ricardo, el escritor fue traductor en la UNESCO (meses inolvidables vividos al lado de Julio Cortázar, empeñado en el mismo oficio). Y como para Ricardo, el deseo juvenil de mudarse a París fue una suerte de obsesión. No obstante, Vargas Llosa ha negado rotundamente la vertiente autobiográfica del niño bueno: «No —nos dice—, Ricardo es pasivo, resignado». Y va más allá:

ventarse una identidad, una vida. Ni más ni menos, según Vargas Llosa, que lo que hace un escritor cada vez que se pone a escribir:

«Las mentiras de las novelas no son nunca gratuitas: llenan las insuficiencias de la vida. [...] 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. En ella nos resolvemos y multiplicamos, viviendo muchas más vidas de la que tenemos y de las que podríamos vivir si permaneciéramos confinados en lo verídico, sin salir de la cárcel de la historia.»¹⁹

Esto es lo que hace la niña cada vez que se reinventa: entra en el mundo

¹⁵ Luis Quintana Tejera, «Seducción, erotismo y amor en *Travesuras de la niña mala*, de Mario Vargas Llosa», en *Especulo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, XII, 37 (noviembre 2007-febrero 2008).

¹⁶ Leonetta Bentivoglio, «Intervista a Mario Vargas Llosa», en *La Repubblica*, 23 settembre 2006, p. 45.

¹⁷ *Ibidem*. Aquí y sucesivamente, más las traducciones.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Mario Vargas Llosa, *La verdad de las mentiras*, Barcelona, Seix Barral, 1990, pp. 12 y 19.

²⁰ La obra, con el título de *Odiseo y Penélope*, se estrenó durante el Festival de Teatro Clásico de Mérida (Extremadura), el día 3 de agosto de 2006; fue editada el mismo año por Galaxia Gutenberg.

Pocas veces en la historia literaria encontramos escritores capaces de sobresalir en distintos campos, con obras memorables por la fuerza del contenido y por renovar la tradición literaria, por la invención de nuevas estructuras narrativas o teatrales, por las osadas transposiciones de la lengua hablada y, al mismo tiempo, por las propuestas teóricas o los ejemplares análisis textuales. Aún más raro es que un escritor con tantas y semejantes dotes sea al mismo tiempo un empecinado defensor de los derechos civiles y se prodigue como tal en la actividad pública y política. Bien: este es el caso raro y extraordinario de Mario Vargas Llosa.

ENTRE SARTRE Y CAMUS

Martha Canfield

El escritor peruano tiene ya millones de lectores en todo el mundo. Pero en el ámbito italiano, así como en otras lenguas europeas, él es conocido sobre todo como narrador. En Italia, donde a menudo sus obras han entrado en los programas de nuestros cursos en la Universidad de Florencia, de Venecia y de Nápoles –pero también en Roma, en Palermo, en Catania, en Génova, en Bari, etc.–, todas sus novelas están traducidas, así como también las obras de teatro. Mucho menos en cambio se ha traducido y se conoce el vasto sector de su producción ensayística. Y eso a pesar de que Vargas Llosa lo ha ejercitado intensamente, y con variadas temáticas –la teórico-literaria, la histórica y la política–, a menudo a través de su trabajo periodístico, otra vez a partir de su experiencia en la enseñanza universitaria.

Hace dos años, a raíz de la exposición de Jorge Eduardo Eielson, realizada en Florencia en la sede de Palazzo Vecchio (o Municipalidad) e inaugurada precisamente por Vargas Llosa, tuvimos tiempo y tranquilidad para charlar de muchas cosas. Así surgió la idea, junto con los responsables de la editorial Scheiwiller, de abrir una serie de publicaciones –no menos de quince– que abarcara sus ensayos más actuales y característicos, para poner finalmente remedio a esa injusta falta.



Jean-Paul Sartre (París 1905 – París 1980).

El primero de la serie, publicado el año pasado, fue *Israel-Palestina. Paz o guerra santa*, traducido por David Iori, joven estudioso florentino y miembro del Centro de Estudios Jorge Eielson. Ya ese volumen, ilustrado con una impresionante documentación fotográfica preparada por la hija Morgana, mostraba la capacidad de nuestro autor para movilizarse en territorios difíciles y peligrosos, de entre-

vestir directamente a los protagonistas de una compleja y dramática historia –protagonistas de una parte y de la otra, sin prejuicios ni anteojeras– hasta formarse una idea lo más objetiva posible de lo sucedido.

El segundo volumen, preparado por mí misma y publicado este año, fue *Entre Sartre y Camus*, importante testimonio de la lectura y análisis que a lo largo de varios decenios

Vargas Llosa ha dedicado a estos dos autores –pensadores y teóricos– que han marcado la literatura y la filosofía del siglo XX.

Ellos han marcado asimismo, de manera especialmente intensa y definitiva, el pensamiento y la vocación literaria del mismo Vargas Llosa.

Entre Sartre y Camus fue publicado por primera vez en español en 1981 y es importante leerlo sin olvidar el contexto histó-

rico en el que fue escrito. Haciendo así es posible constatar con cuánta inteligencia crítica el autor ha afrontado temas eternos –las relaciones entre literatura y política, entre historia y literatura, entre vida privada y ficción narrativa– y en ciertos casos ha incluso anticipado cuestiones destinadas a volverse de actualidad, como por ejemplo la aceptación de la diversidad, el multiculturalismo, la globalización.

Los artículos recogidos en este volumen fueron escritos entre 1962 y 1981, y permiten observar como se desarrolla y modifica a lo largo de estas dos décadas la perspectiva de análisis de Vargas Llosa, su juicio y su propia independencia como alumno declarado tanto de Sartre como de Camus. Como él mismo nos explica en la introducción, «bajo el desorden aparente» de los artículos recogidos, lo que da unidad al conjunto es la polémica que los autores franceses sostuvieron en los años cincuenta, además de la progresiva maduración de su propio juicio, primero claramente favorable a Sartre, y al final a Camus. Entre los dos franceses surge, pocas veces pero con notable intensidad, en dos artículos de un total de doce, la figura de Simone de Beauvoir, al mismo tiempo dulce y fuerte, además de ser profunda y sólidamente femenina. Así como surge también el

gran maestro de Vargas Llosa, Gustave Flaubert, mediante la compleja relación de Sartre con él, concluida con el monumental estudio –sin embargo inconcluso– intitulado *El idiota de la familia*, considerado por Vargas Llosa como un verdadero fracaso crítico. El artículo que Vargas Llosa recoge en el volumen, «Flaubert, Sartre y el nouveau roman», es de octubre de 1974 y lo escribió sin duda al mismo tiempo que su largo y notable ensayo sobre Flaubert, *La orgía perpetua*, de 1975, compendio de sus teorías personales sobre las relaciones entre vida y literatura.

Entre Sartre y Camus, por lo tanto, y no obstante lo que diga su autor, puede leerse como un solo ensayo, en el que se exponen y discuten varios temas, los cuales reunidos logran configurar una verdadera teoría literaria. Esta, partiendo de los maestros más inmediatos –o sea Sartre y Camus–, junto con el maestro sin tiempo (o de todos los tiempos) que es Flaubert, y con una referencia especial a Simone de Beauvoir, refleja además el pensamiento de Vargas Llosa, ofreciéndonos un hilo conductor para el análisis de su misma obra. El primer punto de esta teoría es la relación entre literatura e historia, focalizando de este modo la razón de ser de la literatura. «¿Qué significa la literatura en un mundo que tiene hambre?», se preguntaba Sartre; y su ensayo *¿Qué es la literatura?*, publicado en 1947, había sido una dramática y desengañada reflexión, después de los desastres de la Segunda Guerra Mundial. Vargas Llosa no puede estar de acuerdo: es inútil pedir a la literatura –dice– lo que la literatura no puede dar; y no pone en duda que ella pueda ciertamente cambiar la vida, aunque lo haga con gran lentitud. Si la novela es un espejo que se pasea a lo largo del camino, según la célebre fórmula de Stendhal, todos

los pueblos tienen necesidad de una literatura en la que puedan reflejarse, de otra manera no sabrían decir quiénes son (según la otra fórmula muy conocida de Juan Carlos Onetti, a quien Vargas Llosa ha dedicado otro estudio extraordinario). Pero para asumir la propia identidad y cambiar se necesita un tiempo que no es fácilmente calculable. Y en este tiempo, se pregunta Vargas Llosa, ¿es justo pedirle al escritor del Tercer Mundo que renuncie a la escritura para asumir tareas so-

(*Historia de un deicidio*, 1971), que luego, por motivos personales jamás revelados, quiso quitar del comercio.*

Los demonios incontrastables se nutren ante todo de lo vivido por el escritor, materia prima trascendida y sublimada mediante la escritura, a menudo disimulada mediante construcciones complejas, pero otras veces reproducida sin máscaras. Así ocurre con el discutido cuento de Simone de Beauvoir dedicado a la terrible agonía de su ma-

No es justo, por tanto, pretender que el intelectual del Tercer Mundo reprima su impulso creativo, antes que nada por respeto a sí mismo, pero también por el bien de su pueblo. Se pregunta Vargas Llosa, citando las reflexiones de Claude Simon: «si un novelista de color renuncia a escribir los libros que tiene adentro para enseñar el alfabeto a los escolares de Guinea, ¿qué leerán estos cuando el único que habría podido escribir libros en su lengua ha renunciado a hacer-

estimulante o contagioso de los «profetas de la aventura violenta», tipo Che Guevara o Frantz Fanon, porque los valores propuestos y defendidos por él se han vuelto hoy necesarios, «tanto como los que Guevara y Fanon convirtieron en religión y por lo cuales sacrificaron la propia vida».

Pero incluso manteniendo una distancia crítica con respecto a su viejo ídolo Jean-Paul Sartre, la admiración y el vínculo intelectual y afectivo con él no desaparecen, como resulta explícitamente declarado al final del espléndido artículo intitulado «El mandarino», escrito en mayo-junio de 1980. Y nosotros, atentos lectores de uno y otro, no podemos no notar las extraordinarias afinidades y semejanzas entre ambos, empezando por el «coraje de contradecirse y de rectificar todas las veces que considere que estaba equivocado». Y luego (las palabras de Vargas Llosa sobre Sartre las podemos aplicar perfectamente a él mismo), «su condición de francotirador, su independencia de criterio, su atenta disponibilidad, su imprevisibilidad, su anticonformismo militante». Ni la derecha ni la izquierda han logrado «oficializarlo», y por ello lo han atacado –Sartre– y lo atacan –Vargas Llosa–, a menudo con fastidio y hasta con virulencia.

Leer a Vargas Llosa –toda su vasta obra– significa emprender un largo camino, no fácil, pero al fin *molto* iluminante y absolutamente formativo. Entre Sartre y Camus nos enseña a conocer y amar pero también a juzgar racionalmente a dos grandes maestros del siglo XX, a través de los cuales aprendemos al mismo tiempo a conocer y amar a este otro maestro de nuestros días, de infatigable lucidez y coraje. ■



Albert Camus (Mondovi, Argelia 1913 – Villeblevin, Francia 1960).

cialmente más útiles? Él cree que no. La creación tiene siempre raíces sociales, pero los efectos sociales que esta crea tarde o temprano no son automáticos. Y la pulsión creativa, cuando es auténtica, es incontrolable. El tema de los demonios que asedian al escritor, otro hilo conductor del pensamiento de Vargas Llosa, había sido ya formulado por él en un notable ensayo dedicado a García Márquez

de, irónicamente intitulado «Una muerte muy dulce», y a favor del cual Vargas Llosa quiere romper una lanza, dado que, en efecto, según él, la literatura es un oficio naturalmente impúdico. Y de ello él mismo ha dado repetidas pruebas: desde *La ciudad y los perros* y *La tía Julia y el escribidor* hasta el más reciente *Travesuras de la niña mala*, donde hay una consciente proyección autobiográfica.

lo?». Es, por lo tanto, natural que Vargas Llosa se aleje de Sartre en este caso y empiece en cambio a considerar la posición de Camus con una óptica más favorable. A mitad de los años setenta, Camus se transforma para él, no solamente en la «voz de la razón y de la moderación», sino también en la «del coraje y la libertad, la belleza y el placer». Y considera injusto que los jóvenes lo juzguen menos

* Hace un par de años, para la nueva edición de sus obras completas, realizada por la editorial Planeta, él ha autorizado la reimpresión del libro.

Escrita entre mediados de 1966 y fines de 1969, *Conversación en La Catedral* parece a primera vista un minucioso fresco narrativo que revela los rostros velados y las prácticas sórdidamente secretas de la dictadura del general Manuel Odría, que rigió el Perú entre 1948 y 1956. Intensamente política y audazmente experimental, la novela excede con largueza el mero ajuste de cuentas en la ficción con un régimen autoritario y corrupto: la denuncia, que es el nervio moral del relato, va más lejos y más hondo que una mera requisitoria contra el llamado «ochenio» odríista.

La envergadura del proyecto de Vargas Llosa se cifra, más bien, en el epígrafe de Balzac que define a la novela como «la historia privada de las naciones». En esa cita me parece encontrar una de las claves de la poética de *Conversación en La Catedral*, aunque ciertamente la retórica del relato no sea la del realismo decimonónico. De hecho, la arquitectura de la novela —que rehúye la linealidad y opera mediante círculos concéntricos formados por diálogos ocurridos en tiempos diversos— y la admirable flexibilidad del discurso indirecto libre, aprendido con provecho en la prosa de Flaubert, hacen de *Conversación en La Catedral* una de las obras capitales del alto modernismo latinoamericano. Sin negar esa filiación artística, en la novela de Vargas Llosa alienta la certidumbre de que la sociedad puede ser representada como una totalidad secular cuya órbita es trazada, básicamente, por los intereses materiales y las contingencias históricas. En la sociedad oligárquica y rígida que el texto figura, todo se articula desde una élite —o, mejor dicho, desde una camarilla— empeñada en imponer su dominio y preservar sus privilegios. Buena parte de la seducción de *Conversación en La Catedral* consiste, de hecho, en que la novela se ofrece como un desenmascaramiento. En el perverso universo de la ficción, lo privado es el contenido oculto de lo público, es la verdad indiscreta y maloliente que se esconde tras la retórica mentirosa de las apariencias y las formalidades. El gesto ético del novelista, entonces, señala y acusa las premisas ideológicas

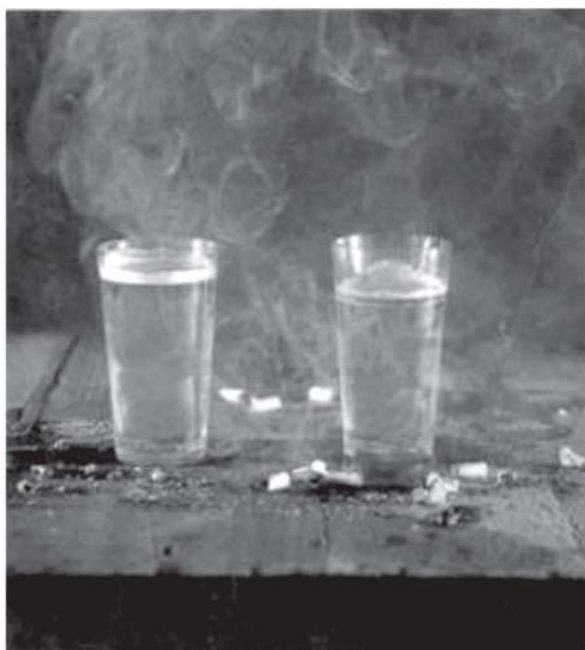
Conversación en La Catedral

CONFESIONES EN EL ÚLTIMO CÍRCULO

Peter Elmore

Conversación en La Catedral

Mario Vargas Llosa



Seix Barral Nueva Narrativa Hispánica

que sostienen el status quo: en el mundo representado, la Ley y el Orden son apenas coartadas cuyo propósito es el de encubrir prácticas ilegítimas, la respetabilidad de las capas

dominantes no pasa de ser una fantasía cimentada por la coerción y la propaganda. Algo similar, pienso, puede decirse de otra gran novela latinoamericana en la que el asun-

to político e histórico y la intriga criminal se imbrican: *Agosto*, del brasileño Rubem Fonseca.

Si en *Conversación en La Catedral* la escritura se propone revelar la inmo-

ralidad del Poder, esa revelación exige como escenario la capital, más aún tratándose de un relato sobre un país que, desde la época colonial, tiene una fuerte tradición centralista. Es cierto que en la novela las zonas de referencia no sólo incluyen a Lima y se extienden a buena parte del territorio peruano, pero vale la pena notar que la incorporación de las provincias se deriva de la necesidad de representar la ciudad donde está la sede del gobierno y desde la cual se toman las decisiones económicas de mayor peso. Por eso, es comprensible que la presencia de la región andina del Perú sea oblicua y fugaz, como en la alusión a una sequía devastadora en Puno y —sintomáticamente— mediante la mención de los pobladores de una reciente barriada en las afueras de la ciudad. En todo caso, si Lima concentra y condensa al país, la perrera —ese espacio primitivo, corrupto y brutal— se convierte en la imagen misma de la capital: por obra de la sinécdoque, la parte cifra y retrata al todo.

La acción que la trama de *Conversación en La Catedral* edifica tiene su piedra angular en el encuentro casual de Santiago Zavala con Ambrosio Pardo, ex chofer y antiguo amante de Fermín Zavala, el padre del protagonista. Ambrosio se gana pobremente la vida en la perrera municipal, lugar al que llega Santiago para rescatar a la mascota de su esposa: el presente de la historia se sitúa en un año indeterminado, más o menos a la mitad de la década de los 60, y los dos personajes no se han visto por más de una década. El tiempo los ha cambiado y

se reconocen con dificultad. No será fácil la conversación, cada vez más ebria y áspera, que sostendrán por cuatro horas en una mesa de un bar miserable que lleva por irónico nombre «La Catedral». Es ahí donde ocurren las confesiones, pero también las omisiones que el relato, a través de otros diálogos, completa. De hecho, el tenso diálogo en que se traban estos dos hombres de razas y extracciones diferentes convoca y arrastra una miríada de otras conversaciones que, en otros lugares y momentos, protagonizaron ellos y más de setenta personajes. Mosaico abigarrado de voces, la novela exige la colaboración activa de sus lectores: el orden y el sentido de la historia deben elaborarse a partir de la fragmentación del relato. «¿No era una olla de grillos este país, niño, no era un rompecabezas macanudo el Perú?», pregunta Ambrosio, y es obvio que la arquitectura misma de la novela alude a esa intuición del ex empleado de los Zavala.

Una tensa, crispada conciencia del malestar impregna a *Conversación en La Catedral* y la sella con un tono minuciosamente exasperado. En la lógica del relato, el drama histórico de una modernización fallida se trenza con el destino individual de los personajes, al punto que entre ambos se establece una precisa homología. José Miguel Oviedo lo ha señalado así: «La novela es la historia de múltiples frustraciones que se van mezclando y relacionando hasta abarcar el país mismo y completar un círculo vicioso: todos se frustran, porque todo se frustra, irremediablemente». Ya el primer párrafo de *Conversación en La Catedral* inscribe visceralmente esa convicción: «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 me-

diódia gris ¿En qué momento se había jodido el Perú? Los canillitas mero-dean 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? Frente al hotel Crillón un perro viene a lamerle los pies: no vayas a estar rabioso, fuera de aquí. El Perú jodido, piensa, Carlitos jodido, todos jodidos. Piensa: no hay solución».

En el párrafo inaugural alternan la voz del narra-

dio ambiente y la herencia no explican la condición de los personajes. Antes que una racionalidad pseudocientífica, la novela diseña una coherencia basada en simetrías y paralelismos; más importante aún, genera un efecto dinámico de simultaneidad en el lector a través de diálogos telescópicos y montajes espaciotemporales.

En *Conversación en La Catedral* hay, más bien, una estilización exacerbada afín al expresionismo o a obras como *Berlin Alexanderplatz*, de Alfred Döblin. Lo que vincula a Santiago Zavala con la ciudad y el país —y, ciertamente, el vínculo al que me refiero excluye la empatía— es la cancelación del futuro, la

cielo también estaba rojizo, como si Lima se fuera a convertir en el infierno de verdad». Esta epifanía negativa, que es como una iluminación a la inversa, ilustra bien la atmósfera claustrofóbica del relato. Al mismo tiempo, delimita con precisión la naturaleza y los límites del saber en *Conversación en La Catedral*: el conocimiento apenas sirve para comprobar, una vez más, que cualquier tentativa de cambio personal o colectivo es inútil. Así, la lucidez sólo conduce a la parálisis o, en todo caso, a la consciente elección de la mediocridad o a un inescrupuloso cinismo: esas habrán de ser, respectivamente, las opciones de Zavalita y Cayo Bermúdez,

desfiguradas y travestidas, minadas por un desplazamiento sistemático que lleva de lo alto a lo bajo, de lo socialmente prestigioso a lo maldito y despreciable. En una línea complementaria, por lo demás, los apodos procaces, burlones o escatológicos funcionan como los verdaderos nombres de los personajes. Conversando con su confidente, Carlos, Santiago murmura con dolorida perplejidad: «Nunca oí nada, ni en el colegio, ni en el barrio, ni en el barrio, ni en la Universidad». A lo que se refiere es al descubrimiento traumático de la homosexualidad de su padre y al hallazgo de que en los círculos de la noche limeña se le conoce, irónicamente, como «Bola de Oro». Más preciso y explícito es el sobrenombre que designa y califica a Cayo Bermúdez, el responsable de la represión gubernamental. El mismo submundo prostibulario que bautiza a Fermín Zavala lo llamará a él Cayo Mierda. Significativamente, en el mundo de la novela el lenguaje que mal dice es el que dice mejor.

En *Conversación en La Catedral*, el impulso abarcador de la representación no es lo único que le imprime al texto una vocación totalizadora. La poética de la novela total, que anima durante la década del 60 la obra de Vargas Llosa, se detalla y expone no sólo en sus textos de ficción, sino en su obra crítica. *Gabriel García Márquez: Historia de un deicidio* es, sin duda, la exposición minuciosa y cálida de la obra de García Márquez desde sus escritos tempranos hasta *Cien años de soledad*. Es también una obra en la que puede leerse, proyectada en la figura de un autor que Vargas Llosa ve como un par, la idea de la novela y de la creación literaria que el novelista de *Conversación en La Catedral* suscribe. Ciertamente, nada hay de realismo mágico en las ficciones de Vargas Llosa, pero el diseño ambicioso y complejo de *Cien años* ➔

“En *Conversación en La Catedral*, el impulso abarcador de la representación no es lo único que le imprime al texto una vocación totalizadora. La poética de la novela total, que anima durante la década del 60 la obra de Vargas Llosa, se detalla y expone no sólo en sus textos de ficción, sino en su obra crítica”.

dor, de la persona y la casi fusión de ambas en el estilo indirecto libre (esa forma flexible cuya primera realización plena se encuentra en *La educación sentimental*, de Flaubert). Santiago Zavala, el hijo de buena familia y ex universitario rebelde, es quien enfoca y es enfocado: la novela tendrá en él su insistente centro de gravedad. Es interesante notar que en el entorno urbano se proyecta la subjetividad del protagonista: la ciudad deteriorada es tanto un paisaje físico como la concreción en el espacio de un estado de ánimo. A mediados de la década del 60 del siglo pasado no era en absoluto consensual esa imagen del Centro de Lima. En el comienzo de la novela y en el curso de esta, la relación entre los sujetos y el medio no delata un ánimo naturalista, como una parte de la crítica ha sostenido. En contraste con la mimesis naturalista, *Conversación en La Catedral* no privilegia relaciones causales: el me-

debacle de toda promesa utópica: el mundo representado es una cárcel de círculos concéntricos, un laberinto que desalienta toda esperanza de escape. Ruinoso, fantasmagórico, el espacio urbano que encierra a Santiago duplica plásticamente la situación del personaje y refracta su fuero interior. Lo mismo se



Lima, años 50.

habrá de reiterar varios capítulos más adelante, en un pasaje que describe el trayecto de Zavalita a su oficina: «Los cristales del Lima-San Miguel repetían los avisos luminosos y el

➔ de soledad, su particular cartografía de la experiencia histórica y del imaginario colectivo, cifra bien la visión que Vargas Llosa defendía y practicaba en los años del *boom*. En 1971, cuando publicó su volumen de 660 páginas sobre García Márquez, el futuro Nobel del 2010 veía en el futuro Nobel de 1982 no solo a otro deicida, sino a un demiurgo del mismo tipo de mundo novelesco que él proponía formular.

En *Conversación en La Catedral*, la verdad se conoce en los bajos fondos: «Porque en el burdel estás más cerca de la realidad que en el convento, Ambrosio», asegura Santiago. El lado oscuro de la experiencia personal y colectiva es, en rigor, el único genuino. De ahí que la travesía del torturado antihéroe de la novela se figure, en más de un sentido, como un viaje al fin de la noche y, de hecho, la tensa virulencia y la fértil crudeza del lenguaje evocan más a Louis Ferdinand Céline o a Jean Genet que a Sartre, por entonces todavía el ídolo intelectual de Vargas Llosa. El arduo y tenebroso descenso a los infiernos evoca, sin duda, un motivo mítico, aunque esté presentado en una clave secular y realista. La contienda entre padres e hijos, por lo demás, inscribe en el cuerpo de la ficción el tema por excelencia de la época moderna.

Es vertiginosa la escala en la cual el novelista levanta el edificio de su invención, que se construye —paradójicamente— con los materiales de una sociedad y un tiempo ruinosos: esa transfiguración revela, sin duda, una fe tenaz y absoluta en el poder del verbo literario, cuya presencia resulta más nítida precisamente porque contrasta con el exasperado desencanto que penetra la visión de lo que, en una fórmula sólo en apariencia redundante, Vargas Llosa llama «la realidad real». ■

UN NOBEL VARGASLLOSIANO

Carlos Germán Belli

Mario Vargas Llosa ha tenido la virtud de depararnos no sólo su obra monumental sino que también podamos disfrutar de una fecha celebratoria, como es este día en que se ha anunciado el Premio Nobel de Literatura para él. Sí, pues, una explosiva alegría al conocer la noticia, que incluso ha venido acompañada de felicitaciones de algunos amigos lejanos. Pero además de todo ello esta ha sido una jornada verdaderamente nostálgica, un desandar lo andado, como es adentrarnos en el remoto pasado.

Lógicamente, ante estas circunstancias inusuales, nos ha sobrevenido el recuerdo de cómo conocimos a Vargas Llosa. El eslabón fue el mutuo interés por el surrealismo y, particularmente, por la obra poética de César Moro, escrita tanto en francés como en castellano. Con tal motivo me visitó en casa, y según recuerdo, mi madre ofició como anfitriona de nuestro encuentro.

Poco tiempo después coincidimos en el Senado, como incipientes pequeños funcionarios, si bien lo de él resultó una permanencia breve porque creo que por entonces viajó a Europa. Igualmente, otra coincidencia, como ocurrió con la publicación de la revista *Literatura*, junto con Luis Loayza y Abelardo Oquendo. Y, por último, en la reunión internacional de escritores celebrada a principios del decenio de los sesenta en Santiago y Valparaíso.

Este evento chileno, si es que no me equivoco, fue el primer hito de la trayectoria vargasllosiana sembrada de obras clásicas de la literatura contemporánea, amén de múltiples premios y distinciones académicas. Entre *La ciudad y los perros* y *El sueño del celta* hay una infinita bibliografía que se extiende en todos los idiomas. No dejo de vislumbrarla como un continente de títulos, que son unas empinadas cumbres, mejor dicho, un continente apellidado Vargas Llosa.

Por tratarse de un consumado escritor peruano, su obra inicial tenía que nacer y expandirse desde aquí, del Perú, lo que es absolutamente cierto. Pero también lo es el que brotara dentro mismo de una época rica y floreciente en la poesía, el teatro, el cuento, la novela y aun el ensayo. De tal modo, aparte de juicios que deben decantarse ya, podemos señalar que su obra empezó, de modo notorio y significativo, hacia 1955, dentro de un «segundo momento» de la llamada Generación de los años 50,

LAS RAÍCES PERUANAS

Carlos Eduardo Zavaleta

La Generación del 50 se extendió entre 1946 y 1961 (durante los quince años de *producción conjunta* que exigen los críticos de las llamadas generaciones), y que, por ello, él surge claramente, según juicio de la crítica argentina Rosa Boldori, en 1955, en un llamado «segundo momento» de aquel grupo, desde cuando aparece en compañía de sus colegas Luis Loayza, Abelardo Oquendo y Sebastián Salazar Bondy.

Ahora, de modo específico, todo el grupo de narradores de los 50 brotó, en verdad, en 1946, con los novísimos cuentos de Porfirio Meneses («Helme», en *Cholerías*) y Francisco Vegas Seminario («Taita Dios señala el camino», en *Chicha, sol y sangre*), que de veras se diferencian de los textos previos, por la prosa limpia y la tensión de elementos internos, y este nuevo camino prosigue en 1948 con los primeros cuentos de Congrains Martín («Melancolía. Cuento dramático»), de Zavaleta («Una figurilla»), y continúa en 1949 con «La vida gris», de Julio Ramón Ribeyro, al cual este llamaba «el padre de todos mis cuentos», y en 1950 se remata la época inicial con «El traslado», de Vargas Vicuña. Cada cuento fue un fruto revisado y aprobado, de modo que sirve incluso para probar su sonoridad verbal. Atrás quedó la ineficiencia de la prosa indigenista o los bocetos apegados al folclore. Sus autores, y desde tan



“Aparte de juicios que deben decantarse ya, podemos señalar que su obra empezó, de modo notorio y significativo, hacia 1955”.

temprano, se propusieron escribir cuentos y luego novelas (si hubiera apoyo editorial) como *obras de arte*, casi nunca por distracción.

En una rápida mirada a la *producción conjunta* de ese grupo que va de 1946 a 1961, hallamos veintiséis libros de cuentos (incluyendo tres valiosas antologías) y dieciocho novelas, cantidad y calidad que antes no se había publicado jamás en un lapso semejante. Cuando Vargas Llosa inicia en 1955 su carrera literaria, él es el precocísimo crítico que se

entera de todo y que escribe dos clases de columnas culturales, la primera dedicada a los narradores en el Suplemento Dominical de *El Comercio*, y la segunda a los pensadores o intelectuales en la revista *Cultura Peruana*.¹

Lo curioso y digno de subrayarse es, dentro de aquella precocidad, el acierto y atención que pone a este desfile de libros tanto de creación como de ensayos (pues incluso se ocupa de Riva Agüero y Mariátegui). Se ha transformado, pues, en un voraz lector y crítico,

tanto de fuentes peruanas como internacionales. Él mismo cuenta estas primeras hazañas en el artículo «Autocrítica» (*ABC*, Madrid, 1 abril 1979). Sólo Ciro Alegría y Julio Ramón Ribeyro no están dentro de sus entrevistados por hallarse ausentes de Lima.

O sea, pues, que él desde muy joven conocía y manejaba estas fuentes, y además formaba parte, según la crítica argentina Rosa Boldori, de un «subgrupo» de nuestra generación, y como tal fundó con Sebastián Salazar Bon-

dy, Luis Loayza y Abelardo Oquendo dos revistas literarias, *Cuadernos de Composición* (1955-57) y *Literatura* (1958-59). O sea que no hay forma de separarlo de quienes realmente fueron sus colegas o coetáneos.

Puestos ahora a gran distancia, seguimos viendo lo que veíamos entonces. El más movedizo y viajero, el que más puntos de vista usaba para juzgar libros, personas, y aun épocas literarias, era justamente Sebastián Salazar Bondy, sólo que todo se vio más claro cuando súbitamente enfermó y murió. ¡Vaya qué falta nos hizo este gran poeta (sí, sólo a última hora leímos lo que nos faltaba), sí, poeta, escritor de cuentos y aun novelas, periodista cultural, político, peruano integral, dramaturgo experimental como nadie, y de algún modo juez y crítico literario, y vaya cómo ejercía su oficio de custodio valiente e incansable de nuestras llamadas riquezas artísticas y de nuestros pocos ejemplos en la galería de héroes recordables! Y la verdad es que nadie lo pintó ni lo recordó mejor que el propio Mario Vargas Llosa, quien le rindió un cálido homenaje escribiendo un brillante prólogo a sus *Obras completas* en 1967. Lo que más admiró de él fue su valentía moral, su resistencia a la mediocridad, su osadía por tocar ➔

¹ C.E. Zavaleta, *Narradores peruanos de los 50s*, Lima, INC y Centro de Estudios Literarios Cornejo Polar, 2006, p. 23-80.



Julio Ramón Ribeyro.

→ temas vedados y consagrados por el uso común y luchar no importa si desde abajo para batirse mejor. Sí, para nuestro grupo y para el subgrupo de la generación, lo ideal fue seguirle los pasos a este joven maestro que sólo vivió hasta los cuarenta y un años.

Ya después, con paciencia, leyendo sus cuentos y sus dos novelas, y sus valientes ensayos morales y políticos, lo esencial en Sebastián fue esa sed cultural y a la vez patriótica de darnos un arte nuevo y distinto de lo que había en torno.

Pero creo, por ello, que lo más duradero en él era asimismo probar nuevos caminos y experimentos literarios, entre los que cabe citar sus dos novelas *Pobre gente de París* (1958), que reúne dos historias distintas en un solo fin, disgregar lo heterogéneo para luego hallar la unidad, y más aún, en su novela póstuma *Alfárez Arce*,

Teniente Arce, *Capitán Arce* (1969) experimentó con el personaje del militar político, del aventurero que se juega la vida y la muerte, porque así cree él que es la costumbre.

Un segundo escritor y colega, a quien Vargas Llosa llegó también a apreciar mucho y de modo fraterno, ha sido Julio Ramón Ribeyro; sabemos bien que, antes de que surgieran sombras entre ellos, en un bello y breve ensayo titulado «Ribeyro y las sirenas» (ABC, Madrid, 14 julio 1984), Vargas Llosa lo aplaudió sin cortapisas. ¿Y qué elogió de Ribeyro? Su amplia perspectiva, sus cambios de metas expresivas, refiriéndose a los textos breves y brevísimos del «otro» Ribeyro, del que nace o renace en sus últimos libros como *Prosas apátridas* (1975), *Dichos de Lúder* (1989) y *Sólo para fumadores* (1987), libros verdaderamente nuevos para el lector.

Y por lo demás, ha vis-

to con buenos ojos a Enrique Congrains Martín, sobre todo en su novela *No una sino muchas muertes* (1957), donde lo esencial es la valentía al tratar el tema de las barriadas o pueblos jóvenes, desconocido para la inmensa mayoría, no sólo de escritores, sino de nuestros compatriotas, renuentes al lacerante problema de la pobreza. He aquí, de nuevo, el vínculo que nuestro gran escritor más aprecia, la aventura misma de escribir, de ser pionero en temas, estilos y estructuras.

Pasados más de cincuenta años de los hechos, podemos quizá sintetizar los principales objetivos de todo nuestro grupo de narradores:

I

Cambiar el foco de la narración, del campo a la ciudad, y dedicarse más bien al Perú integral, mestizo (en vez del país escindido de la escuela indigenista), actitud que se revela, por ejemplo, en la elección del tema de las barriadas por Congrains (1954), José Bonilla Amado y Luis Felipe Angell, a los que seguimos Ribeyro con «Los gallinazos sin plumas» y yo con «El muñeco». El influjo de este tema llegará a desbordarse en *La casa verde*, donde todo el Perú parece una inmensa barriada; en *Conversación en La Catedral* los personajes más vigorosos y auténticos son los de abajo, los de vida marginal, ilegal o clandestina, y todos ellos se apartan de la «decencia» formal; y en *La guerra del fin del mundo* la sociedad informal, los grupos nómadas, las tribus modernas unidas por el fanatismo han reemplazado ya a la sociedad establecida.

Otro tema de este mismo objetivo es el del mundo juvenil, que ofrece dos variantes: a) la descripción de las sensaciones y aventuras del adolescente, y b) la presencia de la *collera* o pandilla juvenil. Los personajes juveniles y aún infantiles de *La batalla* (1954), *Los gallinazos sin*

plumas (1955), *El Cristo Villenas* (1955), *Los Íngar* (1955), *Cuentos de circunstancias* (1958) son similares a sus homólogos de *Los jefes* y *La ciudad y los perros*, con la diferencia de que en Vargas Llosa hay una intensificación de la agresividad adolescente; pero es una diferencia de grado, no esencial. Cada niño o adolescente es un luchador descubriendo la vida. Los narradores del 50, lo mismo que Vargas Llosa, se hallan fascinados por el misterio inicial y simbólico de las primeras experiencias del personaje, por las pruebas que debe superar a fin de ser un hombre. Son pequeños héroes moldeados a golpes, como esculturas talladas en roca viva. Por últi-

no y externo; empleados sin futuro; mujeres dominadas por el machismo; marginados, irónicamente puestos ante la ley o viviendo su tragedia de hambuna y penuria. Son numerosos los temas y personajes semejantes en la obra de Congrains, Sebastián y Ribeyro, por no citar la mía. La única excepción es la de Vargas Vicuña, dedicada casi exclusivamente a campesinos o a personajes marginales. Y por si ello fuera poco, aun Arguedas quedó fascinado por los personajes infantiles o juveniles, reiterando en *Diamantes y pedernales* (1954) los de sus primeros libros. He aquí en conjunto un antecedente natural para *Los jefes* y *La ciudad y los perros*.



Oswaldo Reynoso.

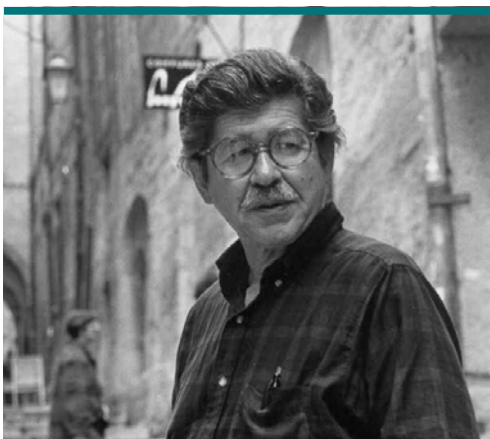
mo, no olvidemos que la *collera* aparece desnuda, obscena y feroz en *Los inocentes*, de Reynoso, dos años antes que en *La ciudad y los perros*.

II

El segundo objetivo es el asedio y revelación de la clase media, a la que hasta ahora no se habían dedicado sistemáticamente los escritores peruanos, que, en su gran mayoría, provenían de dicha clase. Al cambiar el escenario del campo a la ciudad, los narradores se dedican mayormente a pintar su propia clase: hogares angustiados por el dinero o por el afán de imitar a la burguesía; estudiantes que, por ser tales, facilitan un poder de observación inter-

III

Como tercer objetivo se da la elección del *psicologismo* en la descripción de la vida interior del personaje. El indigenismo, que nosotros hallamos en el pináculo del prestigio literario, exhibió una gran desventaja, la pobreza psicológica del personaje, el *manierismo* peligroso que a ratos se confundía plenamente con el costumbrismo. Y entonces los nuevos cuentistas y novelistas buscamos un enriquecimiento del personaje, una revelación de las varias capas de la personalidad. Pienso que esta fue una de las mayores conquistas de la generación. Pero el psicologismo también traduce una profunda capacidad de observa-



Alfredo Bryce Echenique.



William Faulkner.

ción de paisajes y hombres, al mismo tiempo que un cuidado especial por construir la atmósfera o «tono» general, y asimismo por manejar diestramente el diálogo. Hasta 1958, fecha en que cabe pensar en una influencia más o menos directa de la narrativa peruana sobre Vargas Llosa, esto es, hasta su segundo viaje a Europa, hay cuentos y novelas tanto de la nueva como de previas generaciones literarias peruanas, además de recientes y aplaudidas antologías como *La narración en el Perú* (1956) y *Cuentos peruanos contemporáneos* (1958), de Alberto Escobar, aparte de las publicadas por Luis Jaime Cisneros y Estuardo Núñez,² que forman un considerable bagaje del que no puede dudarse que abonó realmente el terreno, amplió el estrecho mirador indigenista, preparó el enriquecimiento del personaje, integró al paisaje en una comunión con



John Dos Passos.

el hombre (sin separarlos como antes) y facilitó el uso de un diálogo efectivo y preciso. Además, una novela como *El cuerpo de Giulia* (redactada entre 1953-57, por Jorge Eduardo Eielson, es un ejemplo mayor de estructura y estilo. Estos antecedentes explican el estilo de la nueva época, el nuevo terreno de *La ciudad y los perros* y *Los cachorros*.

IV

El cuarto objetivo es el culto por la forma, por la minuciosa composición, por el estilo, a partir del 50; muchas técnicas ausentes de la narrativa peruana fueron asimiladas una a una: el monólogo interior, el narrador «ausente», los narradores sucesivos de una misma historia, la prosa poética, las rupturas temporales, el dato escondido, el comienzo en cualquier momento de la historia, el *flash back*. Por supuesto que cada cual las usó o

dejó de usar (como en el caso de Ribeyro, heredero de técnicas tradicionales). Técnicas luego mejoradas y enriquecidas por Vargas Llosa y Bryce. Este culto por la forma nació del convencimiento de que el cuento y la novela eran verdaderas obras de arte, y el altar literario, el más alto de todos.

V

Otra meta es la búsqueda de un lenguaje peruano, propio, dentro del gran caudal de la lengua española. Justo es decir que, si bien se pasó del formalismo del lenguaje escrito al coloquial, incluso al regional, no se avanzó mucho, por nuestro apego a las formas cultas. Congrains y Reynoso avanzaron algo en esto, se hicieron «plebeyos», pero no crearon mundos lingüísticos atractivos. Esta fue una deficiencia, que Vargas Llosa y otros, especialmente Bryce, superaron con largueza.

VI

Se cultivó asimismo el pensamiento teórico, cosa muy rara en la anterior escuela indigenista. Los escritores del 50 asumen la idea central de que los artistas literarios son hombres de pensamiento y por ello pueden dedicarse a la crítica, al ensayo, al teatro, al artículo periodístico y aún a la traducción, actitud que antecede y concuerda plenamente con la idea del escritor asumida por Vargas Llosa. Ahí están, por ejemplo, las traducciones de Loayza, Salazar Bondy y más; los numerosos artículos críticos del mismo Loayza sobre el Inca Garcilaso de la Vega, Valdelomar, Riva-Agüero y Ribeyro; el variado libro de Ribeyro, *La caza sutil*, sobre sus preferencias literarias; la intensa labor de promoción cultural realizada por Oquendo dirigiendo la revista *Hueso Húmero* y la editorial Mosca Azul; el famoso ensayo de Sebastián Salazar Lima *la horrible*, además de numerosos artículos sobre literatura y

arte; las piezas teatrales de los tantas veces citados Sebastián y Ribeyro; y mis traducciones de Joyce y los ensayos y artículos sobre Faulkner, Huxley, Lawrence, Eliot y otros autores.

VII

Por fin, se cultivó la novela de interpretación sociopolítica. A estas alturas, ya parece ocioso repetir sus títulos: *Los Íngar* (1955), *No una, sino muchas muertes* (1958), *Crónica de San Gabriel* (1960), *Una piel de serpiente* (1964), *En octubre no hay milagros* (1965), *Alférez Arce, Teniente Arce...* (1969), para sólo mencionar las primeras.

Pues bien, resumiendo, no cabe decir que Vargas

tema de una afirmación personal mediante la lucha, la pelea franca o el conflicto interior que por fin se resuelve; hay en sus páginas bandas o pandillas escolares, choques de personalidad, deseos, frustraciones y sorpresas consumadas; y el estilo es toda una aspiración a escribir sin muchos adjetivos, sobriamente, ciñéndose a los hechos, como lo mandaría una combinación ideal entre Camus, Malraux y Hemingway, aún no lograda, por supuesto.

«Arreglo de cuentas» tiene algún parecido con «Mar afuera» de Ribeyro, o con «La batalla». La tensión, el choque de temperamentos, son el punto dramático donde la vida y la muerte se tocan. En



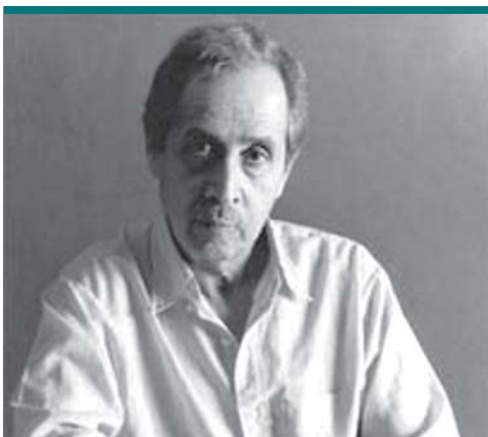
James Joyce.

Llosa hubiera nacido en medio de un desierto, ni que sus temas, personajes, atmósfera, estructura del cuento y novela, y aun ciertos experimentos de técnicas y estilos, fueran algo que no se esperaba ya en las letras peruanas. Sus dos primeros libros, sin duda, están ligados y trabados con la obra de la Generación del 50, si bien ellos exhiben otras cualidades que los diferencian y a la vez representan el inicio de una poderosa originalidad.

Los cuentos de *Los jefes* todavía no se distinguen mucho de los inmediatamente anteriores en la literatura del Perú. Sus personajes son en su mayoría adolescentes, la atmósfera más o menos violenta, el

«Los jefes» vemos la lucha de un grupo juvenil por reparar una injusticia de los mayores —simbólicamente los poderosos— durante una huelga estudiantil; tiene algunas semejanzas con *Lima, hora cero*, de Congrains, cuando ya los pobladores de barriadas no pueden más y se reúnen y parecen sublevarse, pero son incapaces de cambiar ➔

² En el apogeo de la Generación del 50, en Lima se publicaron varias antologías del cuento, género en boga. Entre ellas, las ya citadas de Escobar y estas otras: *Cuentos peruanos* (Lima, Círculo de Novelistas Peruanos, 1955; tomo I y tomo II). Si bien no se dice, el compilador fue el propio Enrique Congrains Martin, el inventor del Círculo; *Cuentistas modernos y contemporáneos, selección y prólogo de Luis Jaime Cisneros* (Lima, Patronato del Libro Peruano, 1957); y *Los mejores cuentos peruanos* (tomo II), por Estuardo Núñez (Lima, Patronato del Libro Peruano, 1958).



Jorge Eduardo Eielson.

➔ radicalmente las cosas y obtener lo que desean. «Día domingo» pinta a dos adolescentes en su primer enamoramiento de la misma muchacha; el que parece más débil desafía a nadar al que se supone más fuerte, pero, en plena competencia, el primero ayuda generosamente al segundo y sacrifica su victoria, perdiendo a la muchacha voluntariamente. He aquí un cuento muy parecido en tono e intención a «Soy sentimental», de Sebastián Salazar, en que un joven lleva a una amiga (a quien parece amar en silencio) a una comadrona a fin de que aborte el hijo de otro, del rival. Pero esa generosidad espiritual, como en «Día domingo», no compensa la agri dulce desventaja en el amor. En cambio, la ceremonia espiritista de «El abuelo» emparenta la narración no con las de escritores del 50, sino con los cuentos fantásticos al modo de Clemente Pal-



Alejo Carpentier.

ma, Valdelomar o César Vallejo. Finalmente, «Hermanos» repite la diversidad de personalidades como principio dinámico de la narración, además de ciertos «datos escondidos» al comienzo, y de alguna sorpresa en el remate.

Con excepción de «Día domingo», bastante aceptable, los cuentos están menos logrados que los de autores de la Generación del 50. Y esto debió entenderlo Vargas Llosa, tan precoz en todo. Desde muy temprano, reconociendo sus limitaciones en el cuento, eligió de modo definitivo la novela, y tanto, que han pasado casi cincuenta años de ese libro y Vargas Llosa no ha vuelto jamás a publicar un cuento. Por algo será. Además, al elegir la novela, escribió *La ciudad y los perros*, vinculada aún a modelos precedentes (personajes juveniles, el individuo en pugna contra la sociedad o contra una ins-

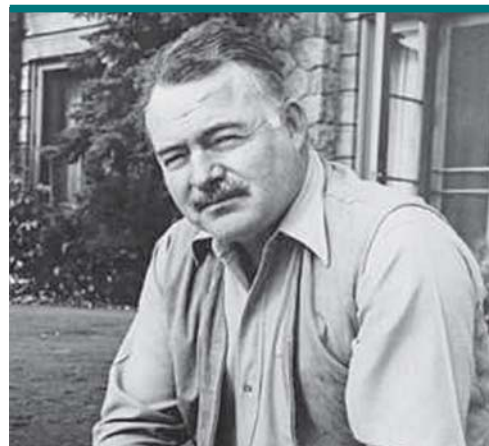
titución, la búsqueda de liberación, un afán de identidad personal, las diversas ceremonias para alcanzar la hombría, el buceo psicológico en la ambigua intimidad juvenil). Por estas circunstancias hay semejanzas con las tres novelas peruanas mejor juzgadas por la crítica de la época en que apareció *La ciudad y los perros*. En efecto, *Los ríos profundos*, *Crónica de San Gabriel* y *Los Ingar* exhiben también personajes juveniles, registran el paso de una edad biológica y espiritual a otra, hay pruebas por las que pasan los protagonistas a fin de madurar, y el premio final es alguna clase de lucidez, de camino que se aclara o se nubla del todo. Pero ahí acaban las similitudes. El contrapunto de capítulos e historias de *La ciudad y los perros*, el estilo dinámico, preciso y acezante, el caleidoscopio de sensaciones, el culto a la violencia y al sexo, la interacción de personajes, son las buenas marcas de la independencia del joven escritor que ya no se va pareciendo a nadie. Desde esta primera novela, hay en él una mayor preocupación por técnicas narrativas, un mejor contrapunto de escenas y personajes, y aún de miradores distintos, de estilos cambiantes para describir facetas ocultas de la intimidad; hay un diálogo certero, eléctrico, eficaz, y hay una paulatina incorporación de este diálogo a la narración. He aquí, en suma, experimentos y hallazgos del genio del nuevo artista, cualidades que se harán aún más visibles, desde el punto de vista estilístico, en *Los cachorros*, pequeño y logradísimo libro con el que Vargas Llosa confirma su independencia literaria y su marcha por un camino enteramente propio y muy suyo.³

Ojalá con lo dicho basta para subrayar que lo máspreciado de nuestra generación, y que es muy visible, en la propia obra de nuestro escritor laureado, es la *experimentación* de

temas, estilos y estructuras. Por algo él renuncio a escribir cuentos (sin duda, porque entendió que ese no sería su camino) y entró en el vasto edificio de la novela. ¿Qué clase de novedades iba a darnos en este nuevo género? Pues lo primero, como debía ser en un joven que devoraba libros e influencias, muy atento a los grandes nombres en boga, en la literatura mundial, él tomó quizá algunos ejemplos de Robert Musil, en *Las tribulaciones del estudiante Törless*, en un ámbito de colegiales inquietos, ansiosos de libertad y de la hombría que les tarda aún en llegar, y el otro ejemplo principal, de John Dos Passos, en su vasto contrapunto de estilos y de per-

temas, estilos y estructuras. Por algo él renuncio a escribir cuentos (sin duda, porque entendió que ese no sería su camino) y entró en el vasto edificio de la novela. ¿Qué clase de novedades iba a darnos en este nuevo género? Pues lo primero, como debía ser en un joven que devoraba libros e influencias, muy atento a los grandes nombres en boga, en la literatura mundial, él tomó quizá algunos ejemplos de Robert Musil, en *Las tribulaciones del estudiante Törless*, en un ámbito de colegiales inquietos, ansiosos de libertad y de la hombría que les tarda aún en llegar, y el otro ejemplo principal, de John Dos Passos, en su vasto contrapunto de estilos y de per-

temas, estilos y estructuras. Por algo él renuncio a escribir cuentos (sin duda, porque entendió que ese no sería su camino) y entró en el vasto edificio de la novela. ¿Qué clase de novedades iba a darnos en este nuevo género? Pues lo primero, como debía ser en un joven que devoraba libros e influencias, muy atento a los grandes nombres en boga, en la literatura mundial, él tomó quizá algunos ejemplos de Robert Musil, en *Las tribulaciones del estudiante Törless*, en un ámbito de colegiales inquietos, ansiosos de libertad y de la hombría que les tarda aún en llegar, y el otro ejemplo principal, de John Dos Passos, en su vasto contrapunto de estilos y de per-



Ernest Hemingway.

sonajes, dibujados en ansiosos capítulos del encierro, en que la voluntad y el deseo, símbolos juveniles de poder y sumisión, se revuelven en una agonía que es también un ritual necesario para llegar a la hombría. Respecto a esos personajes juveniles, y al crecimiento en un medio hostil, Dos Passos sabe pintar las sombras de la juventud y de los barrios de una gran ciudad. Pero estos ejemplos difieren del contraste con lo hecho por el joven autor: pensemos en ese contrapunto entre realidad y deseo, desafíos entre internos, esas fintas contra la autoridad, y esos desbordes finales cuando lo inesperado sucede, y crece el vínculo con el lector, vence el deseo inaca-

plural devora, suaviza y construye, todo se ha vuelto afirmativo, por el intenso afán global, y surge el gran relato final de circunstancias, dentro del cual se da «lo esencial», según descubra el lector.

No olvidemos que, si bien *La ciudad y los perros* es de 1963, la misma fecha en que apareció *Rayuela* de Cortázar, solamente *La casa verde* (1966) es una respuesta literaria y minuciosa ante el fragmentarismo multitudinario de voces y espejos de Cortázar; aquí hay cinco historias que buscan la unidad, que se entrecruzan como serpientes ora-

³ Ver Cuadernos Hispanoamericanos, N° 444, Madrid, junio 1987.



Jean-Paul Sartre.

les en la selva, y en conjunto Vargas Llosa ha creado por su parte otra clase de marea verbal, que no se adelgaza en miniaturas, sino conserva la esencialidad de las partes mediante este nuevo método de la «descripción total y abierta», un desconunal monólogo hecho de una sucesión de deseos y posiciones personales frente a la «Voz», poderosa y vencedora de monólogos, pues en verdad los diálogos vuelven, pero quizá como «descansos» de la visión global.

En fin, vemos aquí un valioso ejemplo del monólogo interior joyceano, con intervalos emotivos de ambiciones, luchas y finitas de poder, pero también relatos en que algunos personajes de Faulkner (Sutpen, Quentin Compson) se hubiesen mudado aquí; el concepto múltiple de «selva», curiosamente como repulsa y tal vez amalgama de semejantes, que por cualquier lado busca

lo extraordinario y fantástico aun en lo natural.

Pero basta ya. Las novelas de Vargas Llosa se suceden cuando aún no hemos concluido con la previa. Por ejemplo, quizá para que el lector descanse de los macizos discursos de *La casa verde* ahora nos viene a la mano *Los cachorros* (1968), una novela corta con la cual nos cuenta con alguna minucia cómo urdió este lenguaje especial, juguetón, pero muy serio y revelador de que, detrás de cada libro suyo, hay toda una teoría, sobre todo del estilo.

Primero daremos el resultado final y luego su propia explicación: Empecemos por la primera página de la novela corta.

«Todavía llevaban pantalón corto ese año, aun no fumábamos, entre todos los deportes preferían el fútbol y estábamos aprendiendo a correr olas, a zambullirse desde el segundo trampolín de Terra-

zas y eran traviesos, lampiños, curiosos, muy ágiles, voraces. Ese año, cuando Cuellar entró en el Colegio Champagnat».

Se trata de una sola y primera oración con sujetos cambiantes, singulares y plurales, un predicado y varios complementos, pero que reúnen diversos tiempos verbales, el pasado mezclado con otros pasados previos. Y la sensación general es un pasado de muchas posibilidades y situado allá lejos, en la adolescencia.

¿Cómo se le ocurrió este cambio estilístico al autor, y cuál fue el proceso de sus correcciones hasta la aprobación del texto final? Además, ¿qué pretendía ganar con ello? Pues bien, él mismo nos lo cuenta:

«(El tema) me rondaba la cabeza desde que leí en un diario que un perro había emasculado a un niño recién nacido en un pueblecito de los Andes. Desde entonces soñaba con un relato sobre esa curiosa herida, que a diferencia de las otras, el tiempo abriría en vez de cerrar. A la vez, le daba vueltas a una novela corta sobre un «barrio»: su personalidad, sus mitos, su liturgia. Cuando decidí fundir los dos proyectos comenzaron los problemas. ¿Quién iba a narrar la historia de un niño mutilado, el «barrio»? ¿Cómo conseguir que el *narrador colectivo* no borrara a las varias bocas que hablaban por la suya? A fuerza de romper papeles, poco a poco fue perfilándose esa voz plural que se deshace en voces individuales y rehace de nuevo en una que exprese a todo el grupo. Quería que *Los cachorros* fuese una historia más cantada que contada, y por eso, cada sílaba está elegida sólo por razones musicales como narrativas; no sé por qué, sentía que, en este caso, la verosimilitud dependía de que el autor tuviera la impresión de estar oyendo, no leyendo, que la historia debía entrarle por los oídos».

He aquí la solución de un problema estilístico en manos de un joven maestro, pues en 1967, sólo con tres novelas publicadas, Vargas Llosa ya lo era. Y esta clase de problemas sólo pueden presentarse al ascender a nuevos niveles en la experimentación de estructuras y estilos, un nivel muy alto en la creación literaria. Pero sobre todo el experimento fue un éxito no sólo para el público general, sino para el lector juvenil y adolescente en especial.

Es una lástima que, por razones de tiempo, no avancemos más, pues al menos ya hemos logrado trazar una trayectoria, ojalá muy clara, de que los

mo, la civilización, a propósito de los viajes de Roger Casement, el informador del famoso novelista Joseph Conrad. Hace poco, al leer la última edición de *En el corazón de las tinieblas*, traducida por el Premio Cervantes Sergio Pitlor, esa novela de Joseph Conrad con un bello prólogo de Vargas Llosa, este nos adelantó brevemente el lazo entre esos dos novelistas, y que ahora, con el nuevo libro de Mario, fructifica totalmente en el mundo. La última novela, *El sueño del celta*, también está conectada asimismo con el Perú, aunque esencialmente es un brillante alegato sobre las ideas de Casement respecto a la civilización, al colonialismo, a la violación

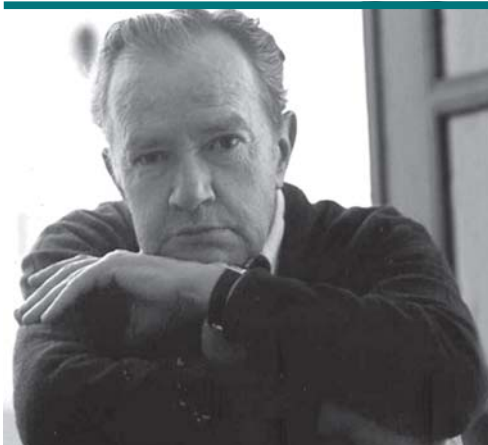


Sebastián Salazar Bondy.

dos grupos de la generación no sólo forjaron un ambiente favorable para la creación literaria formal, sino incluso para la *experimentación*, que, en nuestro tiempo, era muy bien vista. Solo quisiera añadir una anécdota más...

El tema de la obra creativa de Vargas Llosa es muy grande. No hemos terminado, no podemos concluir. Lo suspendemos hasta la próxima vez. Eso sí, permitidme añadir que por una extraordinaria coincidencia, por un casi preciso mecanismo de relojes, el Premio Nobel le llega a Mario Vargas Llosa en momentos en que se publicaba *El sueño del celta*, novela tanto de aventuras como de ideas sobre la libertad, el colonialis-

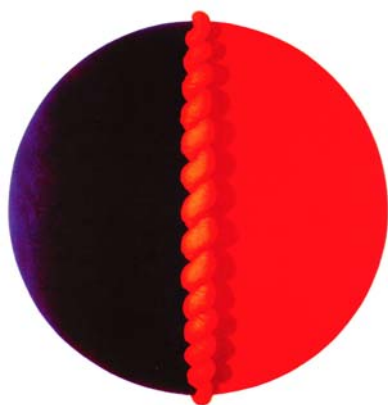
de los derechos humanos. Aquí, como en ninguna otra novela, en vez de experimentos estilísticos, tenemos las numerosas aventuras, la conversión de Casement a la buena causa irlandesa, el pase por el mundo de la corrupción, pero también de la defensa de los derechos humanos. Ojalá algún día, Irlanda sea de veras un pueblo pacífico, sin luchas intestinas y con el respeto internacional, pues esa tierra ha sido poblada por autores tan brillantes como Oscar Wilde, Sean O'Casey, James Joyce, George Bernard Shaw, Samuel Beckett y William Butler Yeats, maestros asimismo de nuestra civilización. ■



Juan Rulfo.



Jorge Eduardo Eielson (1924-2006) perteneció a la llamada «Generación del 50», que contribuyó de manera decisiva a romper los límites regionalistas de la poesía peruana y a integrarla en la modernidad. Siguió en este empeño el ejemplo de algunos ilustres predecesores: José María Eguren, César Vallejo, Martín Adán, César Moro y Emilio Adolfo Westphalen.



Dentro de la «Generación del 50», de la que formaron parte Javier Sologuren, Sebastián Salazar Bondy, Blanca Varela, Raúl Deustua y Carlos Germán Belli, Eielson fue uno de los poetas más precoces y de más definida personalidad. Lector apasionado de los clásicos, de los griegos, del Siglo de Oro, de la poesía francesa, de Rilke, de los surrealistas, sus primeras publicaciones, desde el casi adolescente *Reinos* (1945), muestran a un poeta lujoso y exaltado, de voz muy personal, que ambiciona hacer suya toda la mejor tradición cultural del Occidente. Dos años antes, en 1943, había escrito una hermosa transfiguración visionaria de *La chanson de Roland*, *Canción y muerte de Rolando*, poema en prosa que, a la vez que evoca la célebre gesta de Roncesvalles, discurre como un río de imágenes audaces e imprevisibles y de gran belleza verbal. Antígona, Ájax, el Quijote son también pretextos para evocaciones líricas en las que el joven creador manifiesta su vocación uni-



J.E. EIELSON VIVIR ES UNA C

Mario Va

versal y la soltura con que aprovecha a los clásicos como una plataforma donde construir su propia personalidad. En 1948, cuando Eielson parte a Europa, donde, de hecho, pasará el resto de su vida, es ya un poeta formado, de acento singular y, culturalmente hablando, un ciudadano del mundo.

Nunca renegará de esta condición de artista que no admite fronteras, ni geográficas ni culturales, y toda su vida mantendrá un espíritu abierto, curioso y voraz que lo llevaría, no contento con cultivar un sólo género, a saltar de la poesía a la pintura, al teatro, a la novela, a los espectáculos (él los llamaba «performances» y «acciones»), a la instalación e incluso al circo (a Martha Canfield le dijo, muy en serio, que sólo se consideraba un «saltimbanqui» y «un payaso»). Se interesó por todo: la arqueología, la ciencia, las religiones, y, desde fines de los años 50, sobre todo por el budismo zen. Participó de algún modo en todas las modas intelectuales y artísticas de la posguerra europea pero nunca formó parte de secta o grupo alguno, defendiendo siempre su independencia y soledad, y preservando, aun en los períodos más exhibicionistas de su trayectoria, como cuando «colocaba» poemas invisibles en las naves espacia-



EIELSON OBRA MAESTRA

rgas Llosa

les o en monumentos públicos famosos, una distancia discreta y secreta con aquello que hacía. A diferencia de otros artistas contemporáneos que incurrieran a menudo en la bufonería por razones de autopromoción, Eielson mostró a lo largo de toda su vida una indiferencia olímpica por el éxito y una seriedad rigurosa en todo lo que emprendía como artista, incluso en aquellas burlas repletas de humor. Su desprecio por la fama fue tal que por muchos años su poesía resultaba casi imposible de leer, por falta de ediciones accesibles.

Su pintura está sutilmente inspirada en las telas y quipus prehispánicos que le interesaron desde joven y, asimismo, en las artes y creencias de los pueblos primitivos a los que estudió con devoción en sus años europeos. Los «nudos» que recorren sus telas, dibujos y objetos, no son sin embargo reconstrucciones arqueológicas, pasti-



ches, sino variaciones, a partir de unas formas provenientes de una cultura ancestral, que a Eielson le permitían ejercitar su imaginación y volcar una sensibilidad singular en la que se fundían su recóndito misticismo, su vasta versación en disciplinas y materias disímiles y su pasión por la belleza. Nunca se aburrió y con su existencia probó que era cierto aquel título que eligió para uno de sus libros: «vivir es una obra maestra».

Eielson, como persona, tuvo siempre algo secreto, una intimidad que mantenía fuera del alcance incluso de sus amigos más cercanos. Ese fondo misterioso que intrigaba y fascinaba a quienes lo conocían está muy presente en sus escritos, en sus esculturas y en sus cuadros. Y, acaso sea uno de los elementos que garantizan la perennidad de una obra plástica y poética que, aunque inseparable del tiempo en que se fraguó, merece sobrevivir y testimoniar, allá, en el futuro, ante las nuevas generaciones, sobre los mitos, sueños, miserias y hazañas del mundo en el que Eielson padeció y gozó.



Firenze, 2008

** El texto Vivir es una obra maestra, Mario me lo envió antes de venir a Florencia en el 2008. El día de la inauguración de la exposición sobre Jorge Eduardo Eielson, él en parte leyó este texto, pero en parte también habló improvisando, comentando la exposición que había visto privadamente, antes de la apertura al público. El texto es más bien breve. Pero creo que igual es un hermoso testimonio del aprecio y de la admiración que él siempre tuvo por ese compatriota tan singular, tan contracorriente, tan tierno y tan misterioso, como era Eielson y como Mario mismo dice al final del artículo. (Martha Canfield)*

¿Se imaginarían los que aparecen en la foto de esta página que ese chiquilín sostenido por su abuela materna, en compañía del abuelo y la madre, obtendría alguna vez el Premio Nobel de Literatura? Nosotros, sus 354 compañeros de la séptima promoción del Colegio Militar Leoncio Prado (CMLP), sinceramente, no nos lo imaginábamos.¹ En cualquier centro educativo siempre se pronostica un excelente futuro a los alumnos que obtienen excelentes notas. Mario Vargas Llosa, en puridad de verdad, nunca estuvo entre ellos.

La ciudad y los perros

LA LEYENDA DEL COLEGIO MILITAR LEONCIO PRADO

Max Silva Tuesta

Sin embargo, gracias a su talento y, sobre todo, a la apasionada entrega con que asumió su vocación literaria, él llegó a ser el peruano más célebre y más celebrado en el orden internacional al obtener el 7 de octubre del presente ese Premio Nobel, poniendo al Perú, además, como dice César Vallejo, al pie del orbe.

GRANDES APLAUSOS Y LADRIDOS INAUDIBLES

Vargas Llosa fue leonciopradino en los años 1950 y 1951. En 1952 prefirió terminar la secundaria en el Colegio San Miguel de Piura. Quería estar lo más lejos posible de su padre biológico, Ernesto J. Vargas, y estar lo más cerca posible de su padre adoptivo, su tío Luchito, a la sazón en Piura. A raíz de este cambio de colegio se comenzó a decir que él había sido expulsado del CMLP. Hasta un periodista de nota y leonciopradino, César Hildebrandt, difundió esta patraña.²

Obra en nuestro poder el documento donde se precisa que Vargas Llosa se fue del CMLP «a su solicitud», también sus calificaciones del cuarto año, que no existirían si le hubiesen expulsado. Algo más sorprendente aún. Su única nota de 100 lo obtuvo en Conducta, en diciembre. Si fue expulsado «por medida disciplinaria», ¿por qué los respec-



El niño Vargas Llosa con su madre y abuelos.

tivos calificadores estamparon la nota máxima precisamente en Conducta? Ojalá que de aquí no se deduzca que Vargas Llosa

fue un dechado en disciplina, que en el primer bimestre obtuvo, también en Conducta, un 66.

Aunque anecdótico,

este dato será útil cuando se escriba su biografía definitiva. Es que se afirma asimismo que Vargas Llosa escribió *La ciudad y los*

perros como venganza por esa expulsión. Y tal falsedad termina siendo una leyenda negra porque la frase «medida disciplinaria» es una de esas frases incompletas que es completada, como se dice, a gusto del cliente. Un general prestigioso, Luis Cisneros Vizquerro,³ y un político no menos prestigioso, Héctor Cornejo Chávez,⁴ por ejemplo, afirmaron que a Vargas Llosa lo expulsaron por habersele

¹ Lo de las novelitas pornográficas que escribía en el CMLP no pasaban de ser un mero pasatiempo para Vargas Llosa y sus áulicos incipientes. A partir de *La ciudad y los perros* es que comenzamos a tomarlo en serio. Su lectura casi nos dejó en estado de shock, no tanto por su calidad, como porque entonces nos preguntábamos, ¿cómo pudo haber ocurrido la muerte del Esclavo si en el CMLP jamás habíamos escuchado ni siquiera el estruendo de una bala perdida? Sabíamos que en una novela todo está permitido mientras sea verosímil y era verosímil que en un colegio militar se dispararan armas de fuego, pero tan cabal era el realismo de *La ciudad y los perros* que exigíamos un realismo 100%. Y comenzaron las protestas de los que decían que Vargas Llosa había mancillado su alma mater y otras paparruchadas. Desde ahí nuestra vengasillofilia. En la revista Oiga del 14 de octubre de 1977, nosotros aseverábamos: «Somos incapaces de decirlo, o porque estamos sumidos en un pudoroso sentimiento de inferioridad o porque estamos lastrados por una impúdica envidia, pero Vargas Llosa huele a Nobel». Eso hace 33 años, pero hace un año nomás publicamos en Nuevo Hotel Sementerio el «Discurso del primer peruano que ganó el Premio Nobel de Literatura». Al frente del discurso, la foto de Vargas Llosa. Lo hacemos notar nosotros mismos porque nuestros críticos, además de liliputienses, sufren de amaurosis.

² Hildebrandt en sus trece del 8 de octubre de 2010.

³ «Luis Cisneros Vizquerro en pie de guerra». Entrevista realizada en Vea Nro. 26 (1995).

⁴ Cornejo, H. «Vino, vino... y el chinito lo derrotó». La República. Lima, 9-V-93.



El Colegio Militar Leoncio Prado en los años de La ciudad y los perros.

pillado teniendo prácticas homosexuales.

Existe otra leyenda, esta vez leyenda verde por darle el color del uniforme militar. Se repite a menudo que se quemaron mil ejemplares de *La ciudad y los perros* para desagrar al CMLP. Pero esta leyenda se desbarata con un simple cálculo. Suponiendo que cada ejemplar de *La ciudad y los perros* costaba diez soles, preguntamos: ¿los altos mandos castrenses no temieron ser acusados por malversar diez mil soles? Y si se quemaron libros viejos y desechables y no precisamente copias de la novela vargasllosiana, como algunos sospechan, ahí están los miles de ex cadetes que estudiaron en el CMLP en esos años, quienes pueden dar fe de que nunca se llevó a cabo tal ceremonia piromaniaca.

UNA TEMPORADA EN EL INFIERNO

La vargasllosología tiene tres etapas: la primera y la segunda divididas por la publicación de *El pez en el agua* (las *Memorias* de Vargas Llosa), y la segunda y la tercera divididas por el otorgamiento del Premio Nobel. Todo lo que se ha escrito sobre Vargas Llosa antes de 1993, año en que publicó *El pez en el agua*⁵, peca por constituir una insípida repetición de lugares comunes o, en el mejor de los casos, por constituir un

conjunto de comentarios sagaces pero de superficie o pelágicos, como dice Marco Aurelio Denegri a la hora de reclamar comentarios bentónicos, o de profundidad.

José Miguel Oviedo, verbigracia, comete la temeraria ingenuidad de aseverar que los años que Vargas Llosa pasó en el CMLP «constituyen su primera experiencia fundamental, el descubrimiento del dolor, de la violencia, del compañerismo, del mal; en una palabra, de la vida».⁶ Eso lo escribió Oviedo en 1970, y lo repitió en 1977 y 1982. Once años después, aunque no con las mismas palabras, Vargas Llosa cuenta en sus *Memorias* que el descubrimiento del dolor, de la violencia y del mal se produjo a raíz de haber conocido a su padre en vísperas de cumplir los diez años de edad.

Mientras tanto le habían mentido que Ernesto J. Vargas había muerto. Mentira piadosa, como la de los médicos, sin lugar a dudas, pero mentira al fin

maligna cuando abruptamente se le presenta a Vargas Llosa un padre recién «resucitado». Esta extraña experiencia caló tan hondo en Vargas Llosa que ella se refleja en *La ciudad y los perros* cuando alguien trata a Alberto como «¡Fantasma de carne y hueso!» porque había desaparecido del barrio tres años (el padre desapareció diez años), también cuando se dice que «Teresa formaba parte de esos tres años del Colegio Militar y era uno de esos cadáveres que no convenía resucitar» (como el del padre).

En realidad, Ernesto J. Vargas abandonó a Dora Llosa, gestante ya de cinco meses de gestación. Llega el 28 de marzo de 1936, nace Vargas Llosa, pero el padre nunca llegó a conocer a su primogénito, aunque sí llegó diez años después sólo a malograrle la vida. Hasta entonces Vargas Llosa había crecido en medio del cariño del clan Llosa. Ahora bien, si a un niño se le adora sin pausa ni medida, este termina

pensaba en la muerte y tal vez se sentía inmortal».⁷ Dios, en una palabra. Como María Quadrado, supervisora del Coro Sagrado del Consejero, Dora Llosa presidía los ritos paidolátricos. El resto de adorantes eran los abuelos maternos, Pedro Llosa y Carmen Ureta, los tíos Luis, Juan, Jorge y Pedro, hermanos menores de Dora. ¡Ah, y la tía abuela Elvira, la legendaria Mameé! ¿Cómo no iba decir Vargas Llosa que esa etapa de su vida «La recuerdo como un edén» (pág. 16)?

«Mario Vargas Llosa o la recuperación del edén luego de una temporada en el infierno» es el título del libro que estamos preparando sobre el Cadete, como cariñosamente le llaman sus amigos literarios. Quien le arrancó de ese edén fue su padre en conflagración con su madre. Prácticamente lo raptaron, pues Vargas Llosa es trasladado de Piura a Lima sin previo aviso a los abuelos y tíos.

La temporada en el in-

fierno fue la que vivió con su padre. Este, abusivamente, sádicamente, propinaba a su hijo palizas de padre y señor mío. En sus *Memorias*, Vargas Llosa cuenta cómo fue la primera paliza: «Fue un domingo, a la salida de misa. Por alguna razón yo estaba castigado y no debía apartarme de casa. Pero supuse que el castigo no incluía faltar a la misa, y, con el consentimiento de mi madre, me fui a la iglesia. Al salir, en medio de la gente [...] me pegó una cachetada que me derribó al suelo, me volvió a pegar y luego me metió al auto a empujones, donde empezó a decir esas terribles palabrotas que me hacían sufrir tanto como sus golpes. Y, en la casa, mientras me hacía pedirle perdón, me siguió pegando, a la vez que me advertía que me iba enderezar, a hacer de mí un hombrico, pues él no permitiría que su hijo fuera el maricueca que habían criado los Llosa» (pág. 54).

Por no convertir esta nota en un martirologio, basta con este otro testimonio: «No recuerdo los detalles, pero sí que el tío

“No olvidar tampoco que Rufino, el director del Colegio San Miguel de Piura, en Los jefes, es otra de las bestias negras de la zoología fantástica de Vargas Llosa. Incluso llega a poner en boca del director sanmiguelino esta frase típica del director leonciopradino: ‘los altos valores del espíritu’”.

y al cabo perpetrada contra el futuro autor de *La verdad de las mentiras*. Luego la mentira piadosa se convertiría en mentira

sintiéndose un Niño Dios. Piensa, siente y obra como tal. De ahí que Vargas Llosa declarara que de niño «le adoraban», que «no

fiermo de ninguna manera fue la que pasó en el CMLP como los tontos de capirote lo repiten hasta el hartazgo. La temporada en

⁵ Vargas Llosa, M. *El pez en el agua* (Memorias). Seix Barral, 1993. Las citas de este libro en nuestro texto irán seguidas del número de la página en que se encuentra la respectiva cita.

⁶ Oviedo, J.M. Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad. Seix Barral, 1982. Pág. 22.

⁷ Calderón, A. «El hombre y sus demonios». Ercilla, Nro. 1769. Santiago de Chile.

➔ César [hermano del padre] vino a la casa con sus tres hijos y me invitó a ir al fútbol. Mi papá no estaba y yo, que había aprendido a ser prudente, le dije que no me atrevía sin haberle pedido permiso. Pero el tío César dijo que él se lo explicaría luego del partido. Al volver, ya de noche, mi padre nos esperaba en la calle, a la puerta de la casa del tío César. Todavía recuerdo el gran escándalo, los gritos al pobre tío César, que retrocedía, confuso, dándole explicaciones, y mi propio espanto, mientras mi padre me regresaba a la casa dándome de puntapiés» (pág. 56).

Las consecuencias de estos maltratos, además de las físicas y psicológicas, suscitaron en Vargas Llosa lo más grave que a cualquier ser humano le puede ocurrir, que es el auto-desprecio. Marchitado a golpes, ese «niño inocente como un lirio», como Vargas Llosa se consideraba hasta que llegó a conocer a Ernesto J. Vargas (pág. 18), cuenta lo que sentía frente a ese padre castrador: «Cuando me pegaba —dice Vargas Llosa—, 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. Y seguía golpeando, vociferando y amenazándome con meterme al ejército de soldado raso apenas tuviera la edad reglamentaria, para que me pusieran en vereda. Cuando aquello terminaba —sigue diciendo Vargas Llosa—, y podía encerrarme en mi cuarto, no eran los golpes, sino la rabia y asco conmigo mismo por haberle tenido tanto miedo y haberme humillado ante él de esa manera, lo que me mantenía desvelado, llorando en silencio» (págs. 56–57).

En buena cuenta, fue en la casa del padre donde Vargas Llosa conoció, padeció y odió al primer dictador. Con este *background*, Vargas Llosa se graduó luego como consumado especialista en

dictadores, como se le ha calificado alguna vez entre chanzas y veras. De ahí también su fobia a los regímenes que se instauran con el uso de la fuerza, regímenes a los que combate tenazmente porque al primer autócrata —su padre—, cuyos desvaríos el los sufrió, no se le pudo enfrentar como bien lo merecía.

CUANDO LAS COMPARACIONES NO SON ODIOSAS

Comparado el «régimen carcelario» (pág. 10) en que su padre convirtió la respectiva casa paterna, el régimen del CMLP hasta podría parecer el de un internado de señoritas. Si Vargas Llosa todavía dice que sufre cada vez que recuerda su paso por el CMLP, no decimos que no hay que creerle, sino que hay que recordarle a su vez que ese sufrimiento sucede: 1. Por haber contaminado dos imágenes substanciales, la del padre castrador y la de una institución castrense como el

sólo porque su padre, a golpes, trajo abajo su pedestal de niño divinizado sino porque le robó el cariño de su madre.

Si la escuela es nuestro segundo hogar, el padre y el respectivo director son fácilmente asimilables. Entonces a Vargas Llosa no le quedó otra cosa que odiar también al director y a la institución que él dirige. No olvidar que en *La ciudad y los perros* al edificio central del colegio se le llama «monstruo grisáceo». Desde allí ejerce el mando el coronel director, principalísima figura de autoridad del colegio, así como lo es el padre en la casa. No olvidar tampoco que Rufino, el director del Colegio San Miguel de Piura, en *Los jefes*, es otra de las bestias negras de la *zoología fantástica* de Vargas Llosa. Incluso llega a poner en boca del director sanmiguelino esta frase típica del director leoncioprado: «los altos valores del espíritu». En fin, en respuesta a tanta y salvaje agresión del padre,

ra escrito la excelente novela que escribió. Vargas Llosa tuvo la suficiente intuición como para percatarse de que el CMLP era un inmejorable escenario para hacer de él el escenario de la novela con la que quería debutar exitosamente, escenario con una dinámica de vida llena de sucesos que podrían mantener el interés del lector de la primera a la última página, escenario por otra parte con un regimiento de personajes de antología. Pero igualmente escenario de los propios demonios de Vargas Llosa. Si no se toman en cuenta estos demonios personales el resultado será que los lectores en general y los críticos literarios en particular terminen con la convicción de que el CMLP está configurado no sólo por tal «monstruo grisáceo» sino por todos los monstruos habidos y por haber. Tal monstruosidad sólo será superada el día en que la calidad de los críticos literarios y la calidad de los novelistas como

a fin de cuentas sentirse capaz de «mentir con conocimiento de causa», ¿por qué el crítico no hace otro tanto y se conforma con leer la respectiva novela y sanseacabó? De ahí que al pobre CMLP comenzaron a considerarlo como un reformatorio para abajo. La mejor definición del CMLP se da en la misma novela. Teresa lo considera «Un colegio como los otros, sólo que dirigido por militares». Recuerdese también la respuesta de Alberto ante la pregunta de un amigo suyo, miraflorentino:

«¿Qué hiciste para que te metan al Colegio Militar Leoncio Prado? Debe ser horrible.

«—No tanto, contesta Alberto. Uno se acostumbra y no se pasa tan mal».

Si los críticos a lo Oviedo consideraran lo que estos personajes de *La ciudad y los perros* dicen sobre el CMLP, este se hubiera librado de opiniones como la de André Jansen, para quien el CMLP está «a medio camino entre el centro penitenciario y la vida militar».⁸ ¡Centro penitenciario!, nada menos. Si André Jansen tuviera unos cuantos volúmenes del cacumen de Miguel Delibes no estaríamos aquí crispados por todo lo que se dice sobre el CMLP. Para Delibes «El tema de *La ciudad y los perros*, además, tiene validez para todos. Ese ambiente cuartelero, esa lucha por mantener el buen nombre de la institución a costa de lo que sea, vale para Europa, para América o para Oceanía. Los hombres somos ruines en todas partes y nuestra organización, defectuosa, en todas partes también».⁹

EL HOMO CORRUPTUS

La institución militar, siempre blindada con ese

“Ante el drama de vivir con un padre que a diario le inspiraba terror, la primera manera de defenderse de Vargas Llosa para no caer en un gravísimo desajuste emocional fue mimar esa y otras fantasías contra su padre. La última manera de defenderse fue el hecho de instalarse en definitiva en el edén de la literatura. Porque para Vargas Llosa la literatura es eso, un edén”.

CMLP. En *La ciudad y los perros* la angustia de castación está a la orden del día. Sólo dos ejemplos. La vez que rijosos leonciopradinos acometen a una gallina, dice el Jaguar: «Lo mejor es amarrarle las patas y el pico. ¿Y las alas, qué me dicen si capa a alguien a punta de aletazos?»; y la vez que el teniente Gamboa advierte a los cadetes que «el hombre debe cuidar los huevos más que el alma», y, 2. Por *desplazar* sobre el CMLP todo el odio mortal que le acompaña desde el día en que él llegó a conocer a su padre, odio que de tanto envejecer en los adentros de Vargas Llosa terminó convertido en un rencor pocas veces visto. Ya precisaremos que fue así no

Vargas Llosa hubiera deseado hacer con este lo que el Jaguar desea hacer con el voluminoso abdomen del coronel director: «despanzurrarlo» y ponerme sus tripas de corbata». Como Vargas Llosa, defensivamente, no pudo hacer nada en el primer hogar (lo de David y Goliath es irreplicable), se las emprendió contra el segundo hogar, el CMLP. A eso se llama *desplazar* los impulsos, en este caso impulsos tanáticos. Así de fácil.

No se trata de que Vargas Llosa se haya sentado frente a una máquina de escribir, diciéndose: «Ahora voy a desquitarme con el CMLP por todo lo que mi padre me hizo». Si hubiera sido así no hubie-

Vargas Llosa sean más o menos equiparables. Pero, hoy por hoy, desgraciadamente, la diferencia es abismal.

José Miguel Oviedo y Vargas Llosa fueron compañeros de carpeta en el colegio La Salle de Lima. Preguntamos, ¿Oviedo se dio el trabajo de averiguar si sus otros veinte compañeros de La Salle que ingresaron con Vargas Llosa al CMLP la pasaron tan mal como leonciopradinos? Por supuesto que no. Si para escribir una novela Vargas Llosa indaga minuciosamente sobre la materia novelística en preparación y en ese afán hasta viaja de continente a continente, consulta en bibliotecas y archivos quemándose las pestañas para

⁸ Jansen, A. La novela hispanoamericana actual y sus antecedentes. Barcelona, Editorial Labor, 1973. Pág. 83.

⁹ Tola de Habich, F. y Grieve, P. Los españoles y el boom. Caracas, Editorial Tiempo Nuevo, 1971. Pág. 128.

remoquete de que es la abnegada defensora de los sagrados intereses de la patria, nunca ha dejado de ser extremadamente susceptible frente a cualquier crítica. El modo más pedestre de reflejar esa susceptibilidad lo asumió el general que llegó hasta la redacción donde trabajaba José Carlos Mariátegui y lo golpeó a su regalado gusto sólo porque él había publicado alguna crítica sobre la milicia. Amauta tenía que ser Mariátegui para terminar calificando ese atropello como un mero «accidente de trabajo».

Eso sucedía por los años veinte del siglo pasado. Actualmente, por el incremento de la defensa de los derechos humanos y de la libertad de expresión, atropellos así serían inconcebibles. Entonces la estrategia de la contraofensiva, hoy por hoy, se ha mudado de la trinchera de las golpizas a la trinchera desde donde se disparan acusaciones como la de traidor a la patria que le endilgaron a Vargas Llosa sólo por mostrar las serias contradicciones en que pueden incurrir las respectivas autoridades cuando se trata de salvar el pellejo de una honorabilidad mal entendida. Para esa mostración, Vargas Llosa ficcionalizó la muerte del Esclavo y las correspondientes manipulaciones en que se incurrió para que, al final, el único responsable de esa muerte sea el mismo muerto. El coronel jefe de batallón y el capitán de año fueron los operadores de esa criminal impostura. Publicar eso en letras de molde en los años sesentas motivó un escándalo mayúsculo, aunque aproximadamente cuarenta años después tal coronel, tal mayor y tal capitán del CMLP, sin pizca de exageración, son unos niños de pecho comparados con los generales, coroneles y miembros del grupo Colina que fueron juzgados en lo que se llamó el Juicio del Siglo.

Lo acabado de señalar prueba dos cosas: 1. Que

una institución militar, como cualquier otra institución, siempre se mueve entre las cornisas de la corrupción, y, 2. Que por encima del mérito de haber reflatado el cadáver que se estaba pudriendo en ciertos lodazales de una institución militarizada y por encima de cualquier otra enaltecedora consideración extraliteraria, está el hecho de que, por su altísima calidad, *La ciudad y los perros* inauguró lo que se dio en llamar el boom de la literatura latinoamericana. De no ser así ya hubiera perdido su vigencia al constatarse, por ejemplo, que los personajes del Juicio del Siglo son más impresentables que los de *La ciudad y los perros*. En suma, la éti-

ramente técnicos, los que hicieron posible escribir una novela como *La ciudad y los perros*; a orientar asimismo cómo es que Vargas Llosa accedió muy joven al mundo de la fama literaria y decir sin ambages que ello sucedió porque él dejó atrás los modos de novelar tercermundistas e inauguró en el Perú los que se vienen empleando en el Primer Mundo desde 1922 a la fecha.

A decir verdad, de lo único que podemos dar fe los excondiscípulos leonciopradinos de Vargas Llosa es sobre lo siguiente. Tales son los recursos que utiliza Vargas Llosa en *La ciudad y los perros* —recursos de maestro por la edad que tuvo cuando publicó esta novela, pero

con el empleo de técnicas novelísticas que Vargas Llosa las domina a la perfección. Punto.

ALGO MÁS SOBRE EL PARRICIDIO

Vargas Llosa no sólo tuvo macizas razones como para llegar a odiar acerbamente a su padre, sino incluso para fantasear con la muerte del mismo. El niño inocente como un lirio dejó de serlo cuando comenzó «a desear que [mi padre] se muriera para que yo y mi mamá volviéramos a tener la vida de antes» (pág. 54).

No hay que tenerle miedo al parricidio en absoluto. Obviamente, nos referimos al parricidio fantaseado, como el de Vargas Llosa, el cual es con-

y castigo, otro personaje de Molière llega a decir. «A esto se ven condenados los jóvenes de hoy por la maldita avaricia de sus padres. ¿Y luego se sorprenden cuando los hijos desean su muerte?»¹³

Ante el drama de vivir con un padre que a diario le inspiraba terror, la primera manera de defenderse de Vargas Llosa para no caer en un gravísimo desajuste emocional fue mirar esa y otras fantasías contra su padre. La última manera de defenderse fue el hecho de instalarse en definitiva en el edén de la literatura. Porque para Vargas Llosa la literatura es eso, un edén. Y comenzó a ser vecino notable de ese edén a muy temprana edad, pues a los 23 años de edad ya se había alzado con un premio europeo, el Leopoldo Alas, por su libro de cuentos *Los jefes*. No pasaron ni cinco años cuando obtiene el premio Biblioteca Breve de Seix Barral con *La ciudad y los perros*. Cuatro años después gana la primera versión del Premio Rómulo Gallegos con *La Casa Verde*. Los premios desde entonces se sucedieron uno tras otro. La cosa, pues, iba en serio. Y no paró hasta ganar el Premio Nobel, ahora sí total y definitivamente reconciliado con la realidad porque, sin lugar a dudas, la realidad fue demasiado dura con él. Ahora que ha recuperado el edén, los adorantes se han multiplicado hasta límites increíbles: de los ocho familiares citados en esta nota hasta millones de lectores. Para cualquier otro Premio Nobel, el hecho de ganarlo significa, qué duda cabe, una gloriosa culminación, pero para Vargas Llosa significa, además, la recuperación del edén de donde fue extraído hasta con fórceps por ➔



Alumnos del Leoncio Prado, primeros años de la década de los años 50.

ca en este caso concreto debe dar un paso al costado para que dé un paso al frente la estética.

Entendámonos. La materia de *La ciudad y los perros* es de tal índole que fácilmente convoca a los moralistas a meter su cuchara donde no deben y, luego de meter también las cuatro, están dale que dale con sus insípidas elucubraciones como la que tiene que ver con que el teniente Gamboa es el único inocente, el único militar auténtico, el único héroe de la novela. Los demás son antihéroes. Si todo eso salta a la vista del lector común y corriente, los líderes de opinión en novelística deberían dedicarse a orientar a los lectores en asuntos verdade-

recursos de maestro por el resultado final— que mientras se va leyendo la novela, página tras página, pareciera que uno está ahí, en el mismo CMLP, entre sus macizos pabellones, acariados por la suave brisa del mar,¹⁰ acompañados por la tiernísima vicuña, amenazados con la papeleta de castigo si en la pista de desfile no se llegaba a los decibels de la perfecta marcialidad y deleitados al pensar el programa que se cumplirá en la próxima salida a nuestras casas el fin de semana. Cosas así se consiguen, a pesar de una que otra falla, como cuando en la novela se dice mercurio cromo en vez de decir mercurocromo, cosas así se consiguen, repetimos, sólo

sumado entre las cuatro paredes óseas del cerebro y no al que termina con el parricidio entre las cuatro paredes de una celda. Si bien es cierto que no hay crimen perfecto, el parricidio fantaseado es la inmejorable excepción y se lleva a cabo de los modos más diversos. Puede ser a través de una reflexión como esta de César Vallejo: «Estuve lejos de mi padre doscientos años y me escribían que él vivía siempre. Pero un sentimiento profundo de la vida, me daba la necesidad entrañable y creadora de creerle muerto».¹¹ Antes de Vallejo, un personaje de Dostoievski ya preguntaba: «¿Quién no desea la muerte de su padre?»¹² Y antes del autor de *Crimen*

¹⁰ Guño comprensible sólo por los leonciopradinos.

¹¹ Vallejo, C. *Contra el secreto profesional*. Lima, Mosca Azul Editores, 1973.

¹² Dostoievski, F. *Los hermanos Karamazov*. Madrid, Editorial Aguilar, 1964. Vol. 3. Pág. 530.

¹³ Molière. *El avaro*. Madrid, Editorial EDA, 1981.

➔ un padre sádico y una madre masoquista.

Mucho nos alegró escuchar a un Vargas Llosa, frente a la nube de periodistas que le asediaban el 7 de octubre, declarando, entre otras cosas, «Yo soy el Perú». Pocos, muy pocos, se percatarían de que con esa declaración él se resarcía de muchas cosas dolorosísimas. Desde que publicó *La ciudad y los perros* comenzó la retahíla de calificativos peyorativos contra su persona que iban desde «antipatriota» hasta el del consabido «traidor a la patria», pasando por la chambonada esa de considerársele un «pituquito mirafloresino» metido a escribir una novela como *Lituma en los Andes*. Las cosas se agravaron cuando estuvo en trámite la resolución de quitarle la nacionalidad peruana. De allí que Vargas Llosa optara por la nacionalización española, movida suya que reforzó los denuestos sobre el particular.

EL SERRANO CAVA Y VARGAS LLOSA

Sucede que Vargas Llosa es querediano por partida doble: 1. Por tener el corazón lleno de furias y de penas, y, 2. Por no tener reparo alguno en decir lo que siente por más que, luego, ello le acarree serios problemas. Dijo, por ejemplo, que siempre había detestado a Lima, y quien detesta a la capital del Perú, ya se sabe, según los que siempre deducen mal, tiene que detestar de hecho al Perú.

Hay que rastrear este tema desde su nacimiento en Arequipa. Al año de edad aproximadamente va con su familia materna a vivir en Cochabamba (Bolivia) por razones de trabajo del abuelo materno, pero más porque su madre se asfixiaba en Arequipa. El abandono del esposo se había convertido en la comidilla de los mentideros. Después de vivir ocho años en Cochabamba pasó a vivir en Piura, donde permanece poco tiempo porque «ese señor

que era mi papá» (modo como Vargas Llosa trata a su padre biológico, pág. 29) lo trajo a vivir a Lima. Es decir, Vargas Llosa solamente a los diez años de edad conoció la capital del Perú. Y, ya lo dijimos, Lima se convirtió en el escenario del vía crucis que fue para Vargas Llosa vivir sólo con su madre y con «ese señor». Por esta razón, y no por ninguna otra, es que Vargas Llosa siempre dijo que detestaba Lima.

Por lo demás, padre y patria tienen la misma raíz etimológica (*pater*). No sería, pues, extraño que así como sucedió con el CMLP, símbolo paterno, Vargas Llosa tuviera problemas de identidad en relación con su patria. Con el afán de amortiguar malas interpretaciones en este asunto vale la pena transcribir lo siguiente: «Para inventar su historia [Vargas Llosa se refiere a la de *La ciudad y los perros*], debí primero ser, de niño, algo de Alberto y del Jaguar, del serrano Cava y del Esclavo».¹⁴

Siempre se tenía por cierto que el alter ego de Vargas Llosa en *La ciudad y los perros* era Alberto, el Poeta. Luego que publicara sus *Memorias* se pudo constatar que la pésima relación que tuvo Vargas Llosa con su padre la transfirió al cadete Ricardo Arana, el Esclavo. Hasta el hecho de tener «algo» del Jaguar, vaya y pase. Pero decir lo mismo del serrano Cava, en verdad, resultaba sorprendente hasta que uno cae en la cuenta de que del serrano Cava, en efecto, Vargas Llosa tiene la condición de ser un serrano cabal. ¿No es un contrasentido que el escritor considerado mirafloresino hasta el tuétano ahora resulte ser un serrano? Y lo es porque, nacido en Arequipa, al poco tiempo, como dijimos, fue llevado a Cochabamba (sierra neta), donde vivió ocho años más. Eso lo cuenta él mismo, con cierta gracia: «Bueno, yo reivindicado con mucho orgullo mi condición de serra-

no porque yo nací en Arequipa. Ustedes saben que Arequipa es una ciudad en la que se dice que los que nacieron de la Plaza de Armas para el Sur son Costeños, y los que nacieron de la Plaza de Armas para el Norte, son Serranos. Yo nací de la Plaza de Armas para arriba, así que soy Serrano, hombre de los Andes, por lo tanto».¹⁵ Por andino, nuestro novelista sufrió alguna incómoda discriminación. Luego de su prolongada estancia en Cochabamba, al llegar a Piura sus compañeros de



Fedor Dostoevski.

clase le comenzaron a tomarle el pelo por su «manera de hablar serrana» (pág. 28). Creemos que por ahí pasa que él tiene «algo» del serrano Cava. Eso y muchas otras cosas ligadas a su identidad en entredicho tienen que haber gravitado para que en el momento más feliz de su vida Vargas Llosa condensara todo lo sufrido en esa sola frase: «Yo soy el Perú».

EL OBJETO ERÓTICO COMPARTIDO

Para que esta nota no resulte hemipléjica, por llamar de algún modo a cualquier consideración biográfica en la que parecería que sólo funcionara Tánatos, consideraremos cómo funcionó Eros en las primeras etapas de la vida de nuestro novelista.

Más allá de la calidad excepcional de *La ciudad y los perros*, como la mayoría de críticos la calificaron, los infaltables iconoclastas opinaron que el punto débil de esta novela residía en el papel que

cumple Teresa como objeto erótico de nada menos que de tres leoncio-pradinos. Demasiada coincidencia, dijeron.

En vez de tomarlo como punto débil, nosotros lo tomamos, en cambio, como el fuerte de Vargas Llosa en el sentido de que sus personajes femeninos a menudo son objetos eróticos compartidos por tres o más personajes de la misma novela. Además de Teresa, que en *La ciudad y los perros* es enamorada del Esclavo, de Alberto y del Jaguar, en *La casa verde* Lalita es mujer de Fushía, del práctico Nieves y del Pesado. En *Conversación en La Catedral* Amalia es objeto erótico de Ambrosio, de Trinidad López, de Zavalita y Popeye. Y en *La guerra del fin del mundo* Jurema es la esposa del pistero, es objeto erótico de Galileo Gall y termina como pareja del periodista miope. La raíz de este árbol venéreo de tres ramas se la encuentra en el triángulo que se armó entre Vargas Llosa, su madre y «ese señor». ¿Cómo así? Si en el común de los casos hay un fuerte apego entre madre y niño, en el caso de Vargas Llosa ese apego tuvo que haber sido más fuerte aún por haber sido hijo único, sin ningún hermano a la vista con quien él compartiera el amor de la madre, y por tener un padre ausente durante diez largos años. Razón tenía Vallejo cuando dijo: «Y saber que donde no hay un Padrenuestro, / el Amor es un Cristo pecador».

El entrañable bloque madre-hijo que en esos diez años se había conformado entre Dora y Vargas Llosa estalló en mil pedazos con la aparición del padre. Otro motivo poderosísimo más para que Vargas Llosa terminara odiando al padre. Lo menos que Vargas Llosa podía haber sentido en esas circunstancias, aparte de odio, son unos celos endemoniados que ni siquiera Otelo hubiera sido capaz de sentirlos.

Ya vimos que, en com-

plicidad con la madre, Ernesto J. Vargas secuestró a su hijo. El mismo día que se lo llevaron de la casa de los abuelos maternos (en Piura), vía terrestre, camino a Lima, a los padres no se les ocurrió una mejor idea que la de pasar la noche de la reconciliación en un hotel de Chiclayo. Ellos ocuparon un cuarto, mientras su cada vez más sorprendido hijo es ubicado en el cuarto contiguo. Mientras sus padres se revolvían entre sábanas de placer y sus dos cuerpos se convertían en uno solo (el monstruo de dos espaldas de Shakespeare, aunque todavía no el «monstruo grisáceo», pero monstruo al fin), Vargas Llosa se siente abandonado en su habitación, abandonado y traicionado por su madre.

Dejemos que el propio Vargas Llosa cuente cómo vivió esa escena, seguramente escena de melodrama para los demás, aunque escena de tragedia para él, y *escena originaria* para los psicoanalistas: «Me dejaron en un cuarto solo —cuenta Vargas Llosa— y se encerraron en el de al lado. Estuve toda la noche con los ojos abiertos y el corazón sobresaltado, tratando de oír alguna voz, algún ruido, en el cuarto contiguo, muerto de celos y víctima de una gran traición. A ratos me venían arcadas de disgusto —se queja Vargas Llosa—, un asco infinito, imaginando que mi mamá podía estar, ahí, haciendo con el señor ese las inmundicias que hacían los hombres y las mujeres para tener hijos» (pág. 31).

Tres diagnósticos sobre este testimonio, aparte del diagnóstico que haría Zavalita: ese día en que Vargas Llosa conoció personalmente a «ese señor», precisamente ese día y no otro, fue el día en que él se jodió. No en vano, en sus *Memorias*, Vargas Llosa considera a ese día

¹⁴ Vargas Llosa, M. *La ciudad y los perros*. Madrid, Alfaguara, 2004. Pág. 9.

¹⁵ *Semana de Autor*. Mario Vargas Llosa. Madrid, ICI, 1985. Pág. 31.



El niño Vargas Llosa con su madre, Dora Llosa.

como «el más importante de todos los que había vivido hasta entonces y, acaso, de los que viviría después» (pág. 9). Los otros diagnósticos son 1. Desmoralización catastrófica por pérdida de la fe en relación con su madre, 2. Configuración en la psique de Vargas Llosa del objeto erótico compartido por dos o más hombres, y 3. Todo lo que tiene que ver con la *escena originaria*.

La traición de la madre es una experiencia más demoledora que la traición de cualquier otra mujer. Con cambiar de mujer se resuelve el respectivo desaguisado, pero ¿de qué modo podría resolverse la traición de una madre si, como sabemos, «madre hay una sola»? Sólo a los diez años de edad Vargas Llosa comparte el objeto erótico exclusivísimo que fue, para él, la madre. ¡Y con quién todavía! Con «ese señor». ¡Y de qué modo! Carnalmente. Con razón, años después, en *La ciudad y los perros*, un cadete dirá, re-

firiéndose a la Malpapeada: «Los perros son bien fieles, más que los parientes». Y en *Conversación en La Catedral*, Cayo Bermúdez recomendará: «No te fíes ni de tu madre». Con razón, asimismo, Vargas Llosa sería implacable con cualquiera que osara incluso cortejar solamente a su pareja (*remember*, Gabito).

LA ESCENA ORIGINARIA

Llámase así, escena originaria, a la «Escena de la relación sexual entre los padres, observada o supuesta, basándose en ciertos indicios y fantaseada por el niño. Este la interpreta generalmente como un acto de violencia por parte del padre».¹⁶

Esta confusión por parte del niño de un acto donde hay puro Eros como si se tratara de un acto tanático es la única manera de interpretar algo extraño que se describe en el mejor de los cuentos de Vargas Llosa, «El desafío», aunque en este caso la

confusión se da al revés, es decir, en una pelea a muerte, que es la expresión de Tánatos en un cien por ciento, hay inconfundibles expresiones de filiación erótica.

Vamos al grano. En la pelea a muerte entre Justo y el Cojo, desde el nombre de cada rival, Justo se gana la simpatía del lector, por ser Justo y por la creencia popular de que no hay cojo bueno, más aún un Cojo con mayúsculas. De Justo se dice además que, «Visto de perfil, contra la oscuridad de afuera, parecía un niño, una mujer». Con apenas un pincelazo, Vargas Llosa sugiere la presencia de dos de los tres integrantes de la *escena originaria*: «un niño», imago de Vargas Llosa a la edad en que observó lo del hotel de Chichay; y «una mujer» imago de doña Dora. El tercer integrante de la *escena originaria*, el padre, está representado por el Cojo, que es caracterizado en el cuento como «un asco de hombre». Lo mis-

mo podría haber dicho Vargas Llosa de su padre. Y he aquí la carnicita de la interpretación: cuando el narrador está describiendo la cruenta reyerta llega a decir que Justo «se acercaba y alejaba del Cojo, agitando la manta, abría y cerraba la guardia, ofrecía su cuerpo y lo negaba, esquivo, ágil, tentando y rehuyendo a su contendor como una mujer en celo». Esta comparación, «como una mujer en celo», expuesta en un duelo a muerte puede parecer desatinada sólo para los que ignoran lo más elemental de las categorías psicoanalíticas. Ahí no queda esta «confusión» de Vargas Llosa como reflejo de la cicatriz emocional que le dejó la *escena originaria*, sino que en el momento culminante de la pelea se refiere a que, «cuando los adversarios, tan juntos como dos amantes, formaban un solo cuerpo». No de otra actividad sino de la referida a un coito se puede decir eso que Vargas Llo-

sa dice en su cuento «El desafío»: «tan juntos como dos amantes, formaban un solo cuerpo». ¿No es suficiente esta última precisión como para dar por terminada esta nota?

Sólo resta decir que quienes se han ocupado de *La ciudad y los perros* se han ocupado unánimemente de los *perros* y muy pocos de la *ciudad*. Dicho de otro modo, han hecho caer «todo el peso de la ley» sobre el Colegio Militar Leoncio Prado como si este colegio fuese una muy sucia Sodoma y como si la ciudad fuese una muy limpia Gomorra. Queda pendiente de nuestra parte demostrar que la ciudad, calificada por nuestro profesor leoncioprado César Moro como *Lima, la horrible*, es todavía una ciudad que merece el epíteto de quien escribió también *En el corazón de la realidad*. ■

¹⁶ Laplanche, J. y Pontalis J.-B. Diccionario de psicoanálisis. Barcelona, Editorial Labor, 1971. Pág. 123.

La reciente concesión, por fin, del Premio Nobel de Literatura a Mario Vargas Llosa resulta merecidísima porque es el novelista hispanoamericano -a nuestro juicio- que ha edificado el universo narrativo más variado y totalizante, con mayor número de obras magistrales. Nos ha llevado a recordar el enorme impacto que supuso la aparición de su primera novela, *La ciudad y los perros* (1963).

FAULKNER Y LA CIUDAD Y LOS PERROS

Ricardo González Vigil

Ganadora del prestigioso Premio Biblioteca Breve de la editorial española Seix Barral, de golpe colocó a Vargas Llosa en la primera línea de la «nueva narrativa» hispanoamericana, como uno de los protagonistas del «boom», expresión que, precisamente, comenzó a utilizar en 1962 la revista argentina *Primera Plana* aludiendo, de manera particular, al éxito que venía obteniendo *Rayuela* (publicada en 1962) de Julio Cortázar y a la consagración (el fallo del premio Biblioteca Breve se dio, también, en 1962) de un joven peruano que sólo contaba 26 años de edad. Esos dos sucesos fueron relacionados con otros de esos años: el Premio Formentor de 1961 a Jorge Luis Borges (además de la excelente recepción que obtuvo una antología suya traducida al francés), *Sobre héroes y tumbas* (1961) de Ernesto Sábato, *El Siglo de las Luces* (1962) de Alejo Carpentier, y un racimo de obras (*La región más transparente*, 1958, *La muerte de Artemio Cruz*, 1962, y *Aura*, 1962), de Carlos Fuentes; ¡se estaba viviendo un «boom»!

A pesar de los valiosos aportes narrativos de diversos autores (Julio Ramón Ribeyro, Eleodoro Vargas Vicuña, Carlos Eduardo Zavaleta, Enrique Congrains Martín, Sebastián Salazar Bondy, Sara María Larrabure, José Durand, Luis Loayza, Oswaldo Reynoso, etc.) de la Generación del 50, marco generacional dentro del cual se formó Vargas Llosa



Faulkner, uno de los pilares de la novela del siglo XX.

(incluso publicó su primer libro en 1959: los cuentos de *Los jefes*), *La ciudad y los perros* marcó un antes y un después dentro de la novela peruana, como la primera manifestación plena, cabalmente lograda, de la «nueva narrativa».

Las investigaciones realizadas, por diversos estudiosos, desde los años 70, han probado consistentemente que tuvimos, durante el período vanguardista de 1920-1940, textos valiosos que inauguraron nuestra «nueva narra-

tiva»: las novelas vanguardistas *La casa de cartón* (1928) de Martín Adán y *Duque* (1934) de José Diez Canseco; cabe añadir títulos de Xavier Abril, Alberto Hidalgo y Rosa Arciniega. El fruto más radical, más híbrido y

transculturador, de la exploración vanguardista demoró en salir a luz: *El Pez de Oro* (1957) de Gamaliel Churata. De otro lado, se impone incluir a Ciro Alegría y José María Arguedas dentro del proceso de nuestra «nueva narrativa», con su sesgo transculturador y su óptica real-maravillosa. En el caso de *Los ríos profundos* (1958), en la edición anotada que le hemos consagrado (Madrid, Edt. Cátedra, 1995), hemos probado que Arguedas asimiló lecciones de *Las palmeras salvajes* de William Faulkner, un autor clave para la maduración del lenguaje de la «nueva narrativa» en las letras hispanoamericanas, cuyo magisterio —se suponía erradamente— habría sido «descubierto» por los autores de la Generación del 50.

Es decir, en un sentido estricto la «nueva narrativa» no fue inaugurada, en el Perú, por Vargas Llosa y la Generación del 50. Sin embargo, *La ciudad y los perros* constituyó un auténtico hito de la «nueva narrativa» en nuestro medio por su asimilación integral (a diferencia de la huella parcial que podemos detectar en cuentos de Vargas Vicuña, y en cuentos y novelas cortas de Zavaleta, así como la significativa pero moderada asimilación realizada por Arguedas en *Los ríos profundos*) de Faulkner. Asimilación, aclaremos, no copia servil. Veamos.

El propio Vargas Llosa ha confesado, una y otra vez, que Faulkner fue el

primer novelista al que leyó «con lápiz y papel», fascinado por su «arquitectura» narrativa, dispuesto a fijar los «planos» con que había construido sus montajes de tiempos, puntos de vista, etc. Su-
brayemos aquí algo crucial para que Vargas Llosa se entusiasmara con Faulkner más que con los otros grandes innovadores de la novela de las tres primeras décadas del siglo XX (James Joyce, Marcel Proust, Thomas Mann, Virginia Woolf...): el maestro norteamericano, poseyendo un virtuosismo técnico tan extraordinario o mayor que los autores mencionados como cum-
bres de la innovación narrativa del siglo XX, nunca se olvidó de narrar acontecimientos que mantuvieran en vilo al lector (asesinatos, incestos, venganzas, etc.). En consecuencia, Faulkner conseguía una síntesis ejemplar: urdía tramas cautivantes, como las de los grandes novelistas del siglo XIX; y, a la vez, edificaba una sofisticada arquitectura narrativa, con recursos del siglo XX, pero sin caer en el exceso del engolosinamiento del lenguaje como un fin en sí mismo (lo que el crítico uruguayo Emir Rodríguez Monegal ha denominado la «novela del lenguaje», o sea la novela que tiene al lenguaje –y no a la trama, ni a los personajes– como protagonista). En esa línea hay que situar el convencimiento de Vargas Llosa de que Faulkner ejemplifica la «nueva narrativa» dominante en la novela latinoamericana; por eso, resulta sintomático que, en su reciente ensayo sobre el faulkneriano uruguayo Juan Carlos Onetti (*El viaje a la ficción*, 2008) lo considera sin tapujos como el «primer novelista moderno» de la lengua española, restando importancia a varios novelistas que le precedieron en la estética de la modernidad (algunas obras del último Benito Pérez Galdós, y más claramente: Miguel de Unamuno, Azorín,

Macedonio Fernández, Roberto Arlt y Eduardo Mallea), aparte de que ya el genial *Quijote* de Cervantes inauguró admirablemente, con siglos de anticipación, la «modernidad» en la ficción novelesca.¹

De otro lado, la teoría de la novela de Vargas Llosa erige al novelista como un «deicida», un suplantador de Dios que busca escribir libros que compitan con la realidad,

libros de caballería, conforme lo examinó Vargas Llosa al elogiar *Tirant lo Blanc* de Martorell; maduró espléndidamente con los grandes deicidas del siglo XIX (Balzac, Tolstoi, Dostoievski, Dickens, el Víctor Hugo de *Los miserables*, etc.); y adquirió un sello indeleble cuando Faulkner, emulando el designio balzaquiano de que todos sus libros se verteran entre sí, compar-
tiendo personajes y acon-

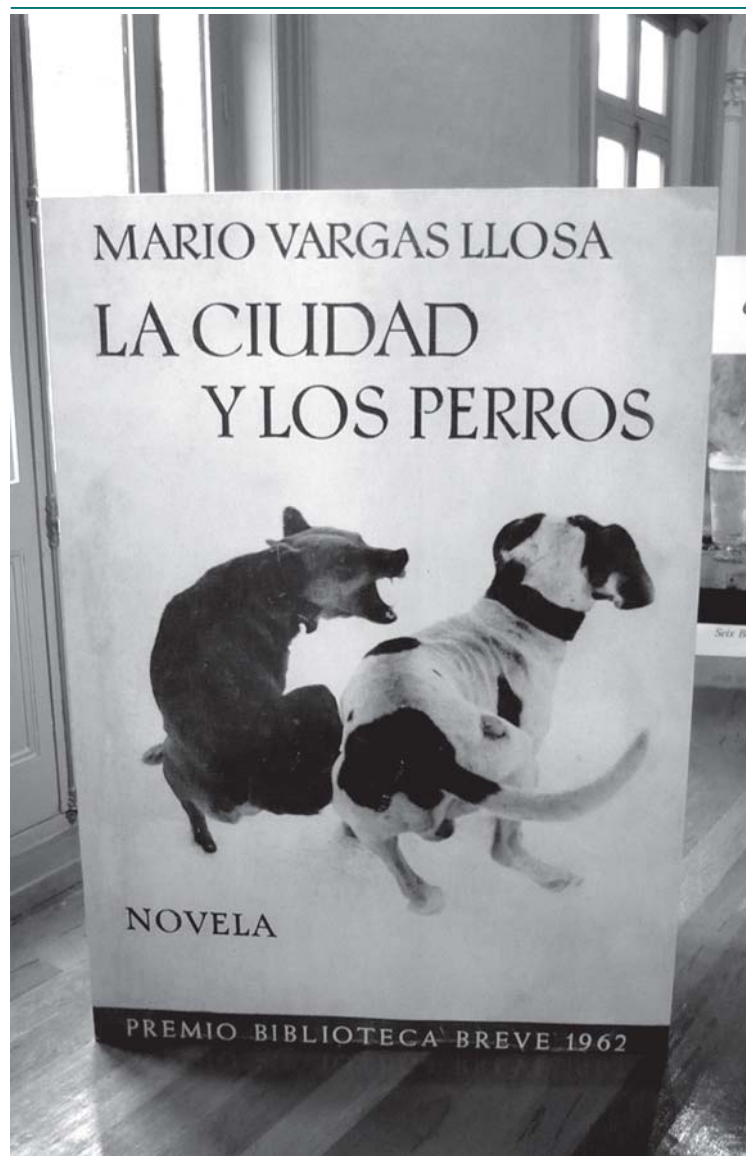
Así subrayaba que se basaba en la realidad fáctica, pero la reelaboraba y trascendía creando una realidad verbal-simbólico-fictiva; autonomía creadora que lo liberaba de las ataduras realistas que tenían el París de Balzac, el Moscú de Tolstoi o el Londres de Dickens. Ese magisterio de Faulkner ha sido fructífero en la novela latinoamericana: la Santa María de Onetti, el Comala de Rulfo o el Macon-

Pantoja de nuestra Amazonía); pero, sea como fuere, Vargas Llosa ha insistido que la realidad de sus novelas implica un «elemento añadido» y no una mimética repetición de la realidad fáctica.

Añádase, finalmente, que cuando Vargas Llosa leyó febrilmente a Faulkner en los años 50 y comienzos de los años 60, vivía marcado por las ideas de Jean Paul Sartre, a tal punto que sus amigos peruanos Luis Loayza y Abelardo Oquendo lo apodaron «el sartrecillo valiente» (sobrenombre que siempre le ha agrada-
do). Y, justamente, Sartre fue uno de los primeros ensayistas europeos que elogiaron a Faulkner, encontrando en él muchas cuestiones que le interesaban a la filosofía existencialista: la rebelión, la incomunicación, el deseo incestuoso, la decisión –casi voluptuosas– de ser libre enfrentándose a la represión reinante, etc. Decimos esto porque la técnica narrativa en *La ciudad y los perros* se nutre de Faulkner², pero la visión del ser humano (su título previo era muy sartreano: *Los impostores*) le debe mucho a Sartre.³

CUATRO PERSPECTIVAS

La arquitectura narrativa de *La ciudad y los perros* no puede, indudable-



tan complejos y múltiples como la realidad misma, que den al lector una sensación de totalidad (la «novela total»); esa teoría encuentra una confirmación superlativa en Faulkner. El afán totalizante ya era patente en los

tecimientos, optó por ponerle un nombre ficticio (condado de Yoknapatawpha, del cual brinda un mapa en *Absalón, Absalón*, estampando que dicha región pertenecía a «William Faulkner», único dueño y propietario).

do de García Márquez, verbigracia. Claro que este componente reelaborador no ha llevado a Vargas Llosa a forjar localidades ficticias (excepción hecha de la Pantilandia de *Pantaleón y las visitadoras*, inspirada en el real Puerto

¹ Al respecto, recordemos que Gabriel García Márquez ha sostenido que la única diferencia entre los escritores regionalistas (de lenguaje decimonónico) y los del «boom» es que aquellos no habían leído a Faulkner. Por su parte, Carlos Eduardo Zavaleta ha constatado lo siguiente: «tenemos a Faulkner convertido en el escritor que mayor influencia haya ejercido, a la vez, sobre la narrativa latinoamericana». (Estudios sobre Joyce y Faulkner; Lima, Univ. Nacional Mayor de San Marcos, 1993; p. 155). Seguramente, pesa que el Sur de Faulkner posee un mosaico racial y cultural cotejable con el de Hispanoamérica: indios, negros, esclavitud, formas semifeyduals, codicia de la «fiebre del oro», etc.

² Lo destacó Luis Harss: «La multiplicación de los puntos de vista, como técnica literaria, es un recurso faulkneriano en Vargas Llosa, que reconoce sin rodeos la influencia del maestro de las mil miradas» (Los nuestros, Buenos Aires, Sudamericana, 1966; p. 440).

³ Ver: José Miguel Oviedo. Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad. Barcelona, Barral Editores, 1970; pp. 51-61 y 88-99.

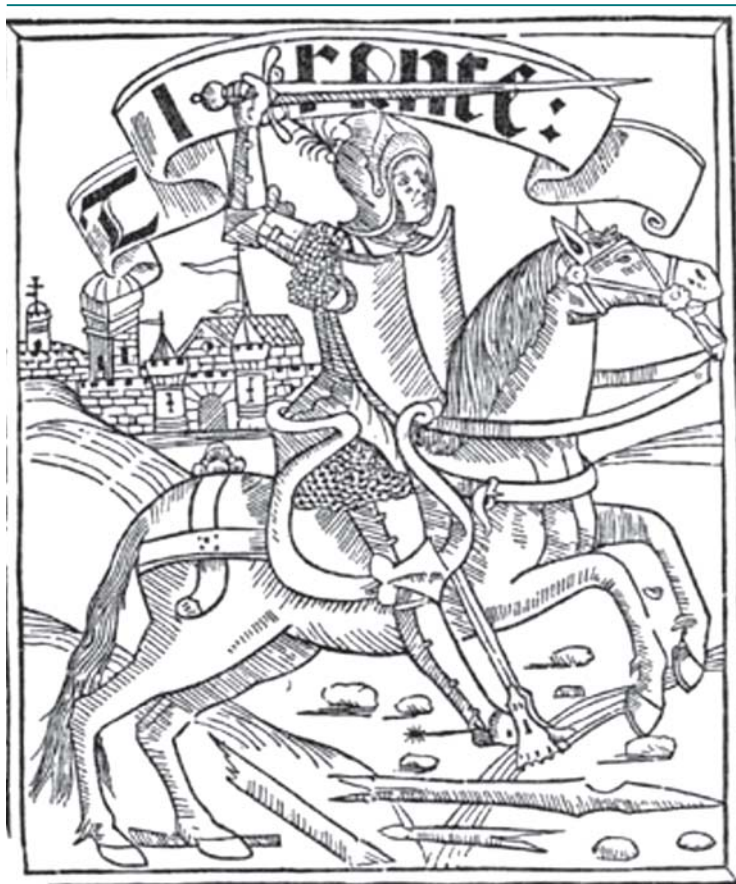
→ mente, reducirse a los «planos» de ninguna novela de Faulkner. No obstante, su armazón central, a nuestro entender, remite a las cuatro (resulta todo un guiño que *La ciudad y los perros* comience, precisamente, con la palabra «cuatro») perspectivas de *El sonido y la furia*:

1) La del hermano retrasado mental: Benjy Compson; reducido a sus impulsos fisiológicos y fijaciones emotivas. En *La ciudad y los perros*, conforme ya lo percibió José Miguel Oviedo (no ve las otras tres conexiones que aquí proponemos), ocupa un lugar equiparable la perspectiva encarnada por el Boa:

«El Boa es una especie de conciencia sin conciencia: resuena con la voz primaria y anormal del Benjy, de *The sound and the fury*. En cierta forma, el Boa (que no tiene actuación individual dentro de la novela) opera como una directa emanación de la masa colegial, como la expresión visceral de su barbarie y de sus movimientos instintivos, inominados; es el cuerpo repulsivo que se solaza sexualmente con la perra Malpapeada y que chapalea en el detritus de perversidades colectivas: es pura sensorialidad».⁴

Vargas Llosa explicó memorablemente la necesidad artística que lo llevó a dar forma al Boa (cuyo nombre, según pensamos, bestializa el componente sexual del machismo: como una boa, «come» sexualmente lo que sea, incluyendo la perra Malpapeada, gallinas, etc.):

«Para revelar un poco la fisonomía del colegio era necesario referir una serie de episodios, de escenas, de gran crudeza que literariamente eran muy difíciles de justificar sin caer en la truculencia, el tremendismo exhibicionista o la pornografía, es decir, el mero artificio, la irrealdad. Era muy difícil hacer eso por medio de narraciones directas. Yo lo intenté en la primera ver-



**Los cinco libros del esforçado e invencible cauallero
Tirante el blanco de roca salada: Cauallero de la Ba-
rrrotera. El qual por su alta caualleria alcáço a ser prí-
cipe e cesar del imperio de grecia.**

Portada del libro de Martorell, *Tirant lo Blanc*.

sión enorme de la novela, por medio de diálogos y descripciones puras. (...) Resultaban irreales, por desmedidas, y su violencia, gratuita. No llegaba a haber vivencias en ellas. (...) Después de una serie de pruebas y de ensayos encontré que la manera de amortiguar más estas escenas sin que además perdieran su carácter, así, definitorio, era por medio de una conciencia en movimiento. Pero tenía que ser una conciencia muy poco intelectual para que no se congelara esa violencia racionalizándola, explicándola. Así nació el Boa. El Boa es siempre el instrumento mediante el cual se muestra el nivel más atroz, el horror inocente del colegio. Es un poco la encarnación, la personificación de ese horror. Por-

que el hecho de que tenga él relaciones sexuales con una perra es bastante monstruoso y también cándido. Por eso era necesario darlo de una manera más caótica. Por eso los monólogos caóticos de él. Nunca está visto desde afuera. Es un fluir, una existencia protoplasmática».⁵

De hecho, técnicamente hablando, los pasajes dedicados a las narraciones del Boa son los más brillantes, los más originales de *La ciudad y los perros*, porque, así como Faulkner no se limitó a calcar el «flujo de conciencia» de Joyce, tampoco Vargas Llosa remeda el «flujo de conciencia» de Benjy (tampoco el de los demás personajes faulknerianos, verbigracia el semidelirio de Christmas

cuando huye en *Luz de agosto*). Magistralmente, Vargas Llosa plasma una marea verbal que fusiona la narración, la descripción y el diálogo, la evocación del pasado y las reacciones viscerales en el presente mientras rememora las «hazañas» del Círculo creado por el Jaguar. Conforme anota Oviedo: «importa el flujo fonético, el sonido y la furia verbal que irradia la acción en ondas y pulsaciones rítmicas por todos los ámbitos del colegio».⁶ Sumemos algo que no ha sido puesto de relieve en la amplia bibliografía vargasllosiana: el Boa es el «hablador» de una épica degradada, a la que celebra (canta con su ritmo salvaje) como una épica del machismo, sin darse cuenta de su carácter des-

humanizador, animalizador: el machismo como caricatura del heroísmo (así como las novelitas pornográficas que exigen al Poeta ritualizan una caricatura machista del erotismo, otra bestialización, esta vez del deseo sexual).

2) La segunda perspectiva que aparece en *El sonido y la furia* es la del hermano intelectual, superdotado para la especulación filosófica más abstracta, de una enorme cultura libresca: Quentin III Compson; se halla atraído incestuosamente por su hermana Caddy, pero más por «el concepto presbiteriano de su castigo eterno», predestinado para la condenación (en esa óptica Lord Byron había hablado de la «marca de Caín» que predestina a vivir al «este de Edén»), fascinado por la muerte y la autodestrucción (el suicidio). El personaje reflexivo en *La ciudad y los perros* es Alberto, el Poeta: se la pasa cavilando toda la novela (voy o no voy donde mi padre, donde la Pies Dorados, donde Teresita, donde Marcela, donde las autoridades del colegio para acusar al Jaguar, en fin). Carece de la inteligencia abstracta y la cultura de Quentin, pero es lo más parecido a una persona culta en el universo degradado del Colegio Leoncio Prado: una caricatura de escritor (teje novelitas pornográficas para el consumo de sus compañeros, y lo hace para que lo respeten creyéndolo un experto en materias sexuales, esa obsesión machista) y una persona con facilidad de palabra (lo que no puede con los puños, lo logra con su lenguaje procaz y burlesco). Es el único cadete que intenta erguirse en «conciencia mortal» (Sartre) y enfrentarse a la iniquidad, aunque cede chantajeando y fracasa en su ejercicio sartreano de la libertad. La técnica em-

⁴ Oviedo, *Ibidem*, p. 108.

⁵ Harss, *Op. cit.*, pp. 436-

437.

⁶ Oviedo, *Op. cit.*, p. 109.

pleada por Vargas Llosa permite que lo conozcamos más integralmente que a los otros personajes: combina la tercera persona conductista, que narra el mundo exterior que rodea al Poeta, con los monólogos interiores del Poeta (ahí fluyen sus dudas y sus proyectos).

3) La tercera perspectiva de *El sonido y la furia* es la del hermano pragmático, puramente volitivo, interesado en la avaricia (poder económico) y el sometimiento de los demás a sus planes: Jason IV Compson. En el caso de los sucesos acaecidos dentro del colegio, en *La ciudad y los perros* la persona volitiva (con don de mando, personalidad para dirigir a los demás y someterlos a sus planes) es el Jaguar (su apodo ritualiza el otro componente machista, animalizado: gran peleador, campeón de la violencia física). Lo notable es que el Jaguar es el mayor impostor de la novela, usa la máscara del machismo sin creer en ella: fuera del colegio, vive totalmente enamorado de Teresa. Pero ha comprendido que, en un orden machista, comportarse de modo sentimental es condenarse a que los demás lo ridiculicen y maltraten; y decide ocultar su corazón sensitivo, refugiándose en sus dotes volitivas. Su condición dual, cual un Jano afectivo-volitivo, le permite mostrar a los demás su personalidad volitiva y obtener su meta pragmática: casarse con Teresa y trabajar como empleado bancario (el colmo de adaptación al sistema burgués). Cabe sospechar que, si asesinó al Esclavo, no lo hizo tanto por vengar al Círculo, sino por eliminarlo como rival del amor de Teresa.

4) *El sonido y la furia* concluye con la parte dedicada a Dilsey, cocinera de los Compson; ella narra cómo huyó la hija de Caddy (una hermana a la cual idolatraba Benjy, deseaba incestuosamente Quentin III y despreciaba Jason IV), un trío femeni-



El escritor en su biblioteca de Barranco.

no (Dilsey, Caddy y su hija) que encarna el componente afectivo-intuitivo de la naturaleza humana. En lo concerniente a *La ciudad y los perros*, el personaje afectivo es Ricardo Arana, el Esclavo, el único que no se somete a la impostura del machismo, que no oculta sus sentimientos; por eso, lo torturan sus compañeros, y lo menosprecian apodándolo Esclavo. Irónicamente, él sí es capaz de amar de verdad a una mujer, a Teresa: es decir, resulta inobjetablemente masculino, aunque sin la deformación animalizadora de los cánones machistas. La técnica empleada al abordar los episodios protagonizados por el Esclavo resulta adecuadísima: un narrador en tercera persona que asume su interioridad, subjetivi-

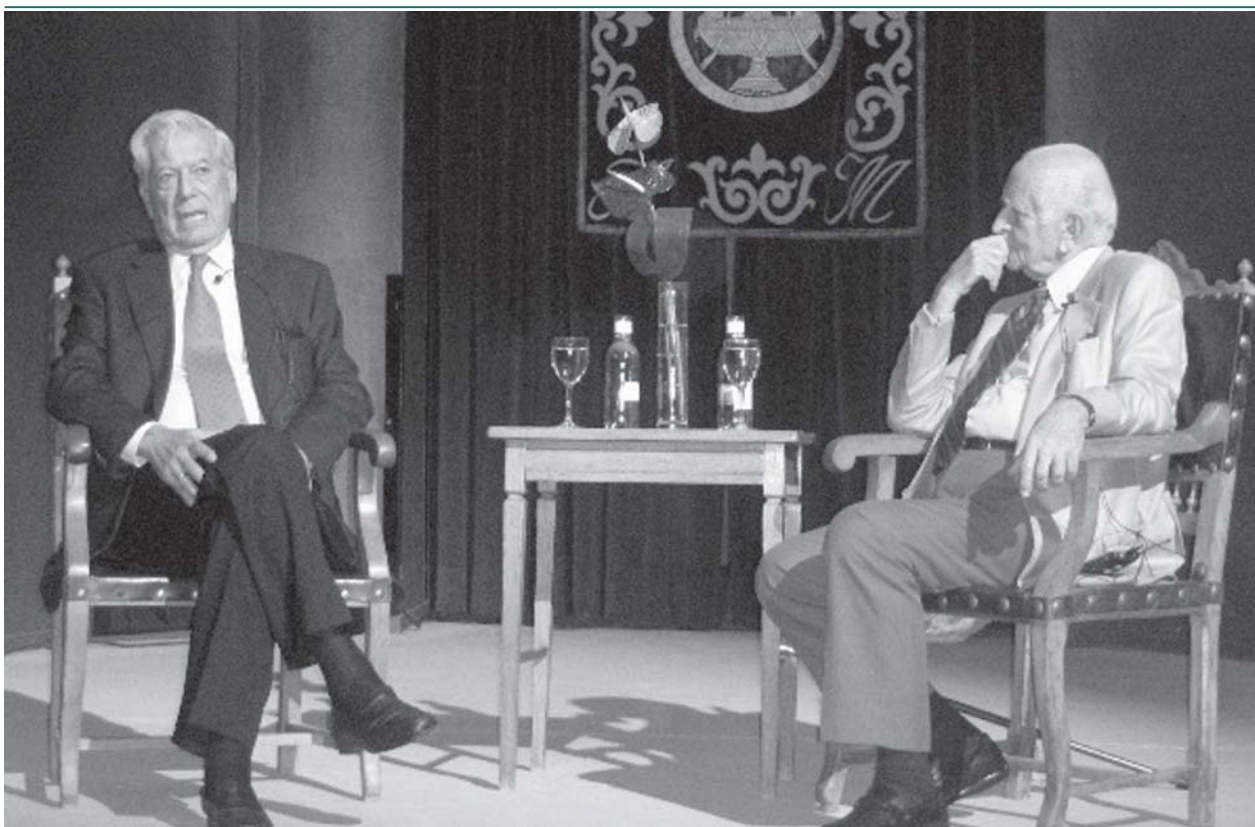
zando, lleno de estilo indirecto (usa las palabras que corresponden a lo que el Esclavo siente, lo que él diría si la narración le permitiera hablar en primera persona gramatical), como si no pudiera observar el mundo objetivamente. (Un narrador afín es el que despliega Alfredo Bryce Echenique en *Un mundo para Julius*, a lo largo de toda la novela, a tono con el hipersensible Julius).

Podrían señalarse algunos lazos argumentales entre *El sonido y la furia* y *La ciudad y los perros*; por ejemplo, el robo, de carácter liberador en el caso de la hija de Caddy, en el Leoncio Prado lo que interesaría vanamente ser liberador es la delación del robo a cargo del Esclavo. Y si Quentin III se suicida, hay «suicidios mora-

les» en *La ciudad y los perros*: el silencio del Poeta (en otro plano, del teniente Gamboa) y el aburguesamiento del Jaguar; incluso cabría sostener que el Esclavo, ganado por la desesperación al no poder salir del colegio los fines de semana para ver a Teresita, decide su muerte (se «suicida») al delatar al Jaguar. Pero esos lazos son débiles y tangenciales. La deuda mayor procede de las cuatro ópticas que hemos caracterizado: instintiva, intelectual, volitiva y afectiva. Esas cuatro perspectivas pudo asimilarlas Faulkner de *Los hermanos Karamasov* (Mitia, volitivo; Iván, intelectual; Aliosha, afectivo; y el bastardo Smerdiakov, visceral, irracional) de Fiodor Dostoievski, un novelista capital para ilustrar la po-

lifonía» y el «carácter dialógico» de la novela según la teoría de Mijail Bajtín. Dostoievski se adelantó a Sigmund Freud y la Gestalt. Faulkner pudo beber de Dostoievski y la ciencia psicológica de fines del siglo XIX y comienzos del XX, y explorar técnicas narrativas diversas para cada una de esas cuatro ópticas en *El sonido y la furia*. Esa lección estimuló a nuestro Vargas Llosa para recrear dichas cuatro perspectivas y acuñar sus propias soluciones técnicas convirtiéndolas en retratos verbales sumamente expresivos; así Vargas Llosa se irguió como un hito de la narrativa peruana y, en general, hispanoamericana en el asedio multiforme de la naturaleza humana. Aparte de que Vargas Llosa concede relieve a la extracción social de sus personajes (ya no son meramente hermanos, con bastardía o incesto de por medio, ya se trate de los Karamasov o de los Compson): clase media alta, distrito de Miraflores, Alberto (por eso, el de mayor vuelo reflexivo); clase media, Magdalena y Lince, el Esclavo (más corazón que inteligencia); lumpen, el Callao, el Jaguar (más pragmático que afectivo, con destreza psicomotriz y sin vuelo reflexivo o complejidad ética).⁷ ■

⁷ El recordado crítico, narrador y dramaturgo Alfonso La Torre (ALAT) conceptuaba que *La ciudad y los perros* remitía a la novela *Las tribulaciones del estudiante Törless* del austriaco Robert Musil. Hay semejanzas indudables entre el reflexivo Törless y el Poeta, y el martirizado Basini y el Esclavo; también Törless no soporta las vejaciones sufridas por Basini a cargo de un «círculo» que experimentan con las «tinieblas» del ser humano, y se enfrenta a las autoridades del colegio. Sin embargo, resulta creíble la confesión de Vargas Llosa de que desconocía dicha novela de Musil cuando escribió *La ciudad y los perros*; y que las semejanzas se explicarían porque se trata de colegios de internos sometidos a una disciplina militar. Sea como fuere, Musil no emplea la arquitectura múltiple de Faulkner, no crea técnicas diversas para cada perspectiva de sus protagonistas. Queda, pues, irrefutable *El sonido y la furia* como el referente mayor en la composición de *La ciudad y los perros*.



En un artículo publicado el 2007 en el diario El País, luego de la concesión del premio Reina Sofía a Blanca Varela, Mario Vargas Llosa ha rememorado su primer encuentro con la poeta y el pintor Fernando de Szyszlo, por ese entonces su esposo. Fue «a mediados de 1958», cuando ambos artistas «hacían maletas para viajar a los Estados Unidos, donde pasarían dos años. Vivían (entonces) en un estudio precario construido en una azotea del barrio limeño de Santa Beatriz».

Fernando de Szyszlo y Mario Vargas Llosa

UNA LARGA AMISTAD

Pilar Núñez Carvallo

Por su parte, Vargas Llosa se aprestaba a viajar a Europa para dar inicio a su carrera de escritor. Recientemente Szyszlo ha recordado que en esa ocasión Vargas Llosa lo buscó para encargarle la portada de una edición limitada de la poesía de César Moro, edición tan rara que no se encuentra consignada en ninguna bibliografía existente sobre el poeta. Este fue el inicio de una fecunda y prolongada amistad que ha transitado no sólo por los caminos del arte y las ideas sino que también ha

conocido los fragores de la militancia política. En *El pez en el agua* Vargas Llosa revela los entretelones de la gestación del movimiento Libertad (cuyo logotipo diseñó el pintor) y, en tiempos recientes, han compartido la difícil tarea de la creación del Museo de la Memoria, «aplastante» encargo que ha recaído finalmente en Fernando de Szyszlo.

A pesar de la diferencia de edad, Szyszlo y Vargas Llosa pertenecen a la misma generación, la del 50 –Vargas Llosa fue el benjamín de este brillante

movimiento generacional y en tal sentido sus compañeros de ruta fueron Sebastián Salazar Bondy, Jorge Eduardo Eielson, Luis Loayza, Blanca Varela, ‘Cartucho’ Miró Quesada, Celso Garrido Lecca, grupo que sostuvo fluida comunicación con algunos miembros de la generación anterior (la del 30), como Emilio Adolfo Westphalen y José María Arguedas. Compartieron, pues, amistades y el mismo entusiasmo receptivo hacia las nuevas corrientes e ideas sobre arte y cultura en medio del páramo en que

habían sumido al país las prolongadas y sucesivas dictaduras. Compartieron igualmente lecturas (Sartre y Camus, pero también Pavese, Faulkner, Durrell) y la curiosidad cosmopolita que se respiraba en el mundo en aquellos años de posguerra.

Sobre Mario Vargas Llosa se ha hablado y escrito mucho desde que en 1963 ganara el premio Biblioteca Breve y el premio de la Crítica por *La ciudad y los perros*, su primera novela, traducida de inmediato a una veintena de idiomas. Y absolutamente

todo parece haber sido dicho sobre él luego del otorgamiento del Premio Nobel de Literatura 2010. Szyszlo ha señalado, por ejemplo, que dicho reconocimiento «es un orgullo para todo Latinoamérica». Pero en España también ha sido sentido como propio, y no sólo por las más altas autoridades políticas y académicas del país y por sus innumerables lectores, sino igualmente por sus colegas. Baste citar en tal sentido las declaraciones de un escritor del prestigio de Javier Marías, quien parece hablar en

nombre de todo el gremio cuando afirma que el Nobel a nuestro escritor «es uno de esos premios que nadie o casi nadie va a discutir... Un premio completamente diáfano, plenamente justificado, y me ha dado una gran alegría».

Vargas Llosa ha contado que tras recibir la inesperada llamada de la Academia sueca para notificarle la concesión del premio, lo primero que se le vino a la mente fue la imagen del poeta Carlos Barral («el último afrancesado», según reza la amistosa dedicatoria de su libro sobre Flaubert), su editor en los días heroicos de su carrera. Muchos rostros y nombres más deben haber desfilado desde entonces por su proverbial memoria. Como incontables son los mensajes de felicitación que ha recibido, desde los de amigos de juventud que recordaban con cariño su paso por los colegios de Cochabamba, Piura y el Leoncio Prado hasta los de escritores y artistas del mundo entero, incluyendo a los pesos pesados. La repercusión mediática que desató la grata noticia ha sorprendido al mismo Vargas Llosa, quien ha declarado: «Ha sido muy conmovedor. Sobre todo la cosa en el Perú me ha tocado mucho porque —como me decía Nélida Piñón— al final lo que ocurre en tu tierra es lo que te afecta más...»

Entre todos esos amigos el pintor Fernando de Szyszlo ocupa un lugar muy especial, como que estuvo presente en Estocolmo, en la ceremonia de entrega del premio, representando al Gobierno del Perú. De ahí la pertinencia de estas breves declaraciones.

¿Cómo recibió usted la noticia del otorgamiento del Premio Nobel a su amigo Mario Vargas Llosa? ¿Qué sentimientos y reflexiones le produjo?

Recibí la noticia muy temprano, alrededor de las 6 de la mañana a través de Radioprogramas del Perú. Me produjo inmensa sorpresa y profunda ale-

gría comprobar que finalmente se había hecho justicia. El haberme enterado desde tan temprano me permitió hacer que mi llamada de felicitación pudiera pasar antes de que la noticia estallara.

Como lector, ¿qué pien-



Blanca Varela y Fernando de Szyszlo iniciaron su amistad con Mario Vargas Llosa a mediados de 1950.

sa usted de la sucesión de los últimos galardones y de la demora, según muchos, en reconocer a nuestro escritor mayor?

Tanto en el caso de Octavio Paz como en el de Mario Vargas Llosa había décadas que lo merecían. El *Wall Street Journal* publicó un artículo donde decía que algunas veces el premio era otorgado correctamente, y es el caso de Vargas Llosa evidentemente; mencionaba otros, entre ellos los de Milosz y Octavio Paz. Pienso en lo que decía Borges: «Estos chicos del Nobel son admirables, todos los años descubren un escritor que nadie ha leído». Algunos han dicho que la posición política de Vargas Llosa puede haberlo favorecido para obtener el premio, pero creo que es todo lo contrario. Si se demoraron tanto en dárselo, como se demoraron en otorgárselo a Octavio Paz, fue precisamente por sus opiniones.

A fines de los noventa Vargas Llosa hizo polémicas declaraciones al tildar de cortesano de Fidel Castro a García Márquez. Esto mo-

tivó un agrio cruce de declaraciones con Günter Grass, que salió en defensa del Nobel colombiano. Poco después, el novelista alemán recibía el premio de la Academia sueca. Algunos vieron en ese conato de polémica una velada disputa por el codiciado premio.

Aunque a menudo pienso diferente que Grass, no creo que ni él ni Vargas Llosa hayan hecho o dicho algo pensando en que los favorecería para ganar el Nobel. Mario siempre evitó mencionar siquiera el premio y creo que Grass es también una persona seria.

La relación de Vargas Llosa con el Perú ha sido en parte de amor-odio. Pero en su conferencia de prensa en el Instituto Cervantes, luego de recibir el Nobel, dijo literalmente «Yo soy el Perú». ¿Cuál piensa usted que es el sentido de estas palabras? ¿Cree que suponen una suerte de reconciliación con su país?

Creo que simplemente reconoce que, quiéralo o no, su ser está esencialmente ligado a ese hecho, no sólo el de haber nacido acá sino el haber pasado su infancia y adolescencia en este mundo. Rilke decía que pertenecemos al país de nuestra infancia, y toda la obra de Mario lo prueba.

¿De qué manera cree usted se ve reflejado el Perú

en la obra narrativa de Vargas Llosa?

En el hecho de que casi todos sus temas están de alguna manera vinculados a sus años juveniles, etapa en que nuestra identidad adquiere forma definitiva, y eso no es un accidente geográfico sino un hecho

insoslayable. Don José Ortega decía: «Yo soy yo y mi circunstancia»

¿Qué importancia le concede a la obra ensayística de Vargas Llosa?

Los ensayos de Vargas Llosa son excelentes y me parecen estar al nivel de sus mejores trabajos. *La orgía perpetua*, su libro sobre Flaubert y Madame Bovary, y *La utopía arcaica*, sobre José María Arguedas, por ejemplo, me parecen obras maestras del ensayo. Reúnen una documentación impresionante y una lucidez llena de talento.

Es sabido que Vargas Llosa es un gran lector de poesía. Se sabe también que lo primero que escribió fueron poemas, que destruyó por considerarlos malos. Pero pocos conocen que sigue escribiendo poesía. ¿Qué piensa usted de esta faceta de nuestro autor?

Hace algunos años se publicó en Bogotá un hermoso y original poema llamado *Estatua viva*, en una edición limitada que contiene tres litografías más; y en la revista mexicana

Letras libres he visto publicado otro. La producción de poemas no es frecuente en Mario, pero no es sorprendente que su curiosidad lo haga continuar experimentando también en ese campo.

Aunque se conocen algunas críticas de Vargas Llosa al arte que se hace en nuestros días, es relativamente poco lo que sabemos sobre sus gustos en materia de pintura y arte en general. ¿Qué nos puede decir al respecto?

Creo que Vargas Llosa no critica solamente los desmanes que se cometen el día de hoy en las artes plásticas sino que sus reflexiones abarcan todo el espectro de las artes en general. En un valioso artículo que publicó en la revista mexicana *Letras libres* con el título de «La civilización del espectáculo», sus críticas iban dirigidas hacia todo el arte que se produce hoy, y que él encuentra que adolece de falta de gravedad y de peso. Se quiere hacer arte con la misma frivolidad y ausencia de compromiso que aparece actualmente en todas las actividades humanas; todo ha perdido peso, no solamente la pintura, lo ha perdido el amor, el sexo. Nuestro mundo se ha desacralizado.

¿Cuáles son los temas y la tónica de las conversaciones entre dos viejos amigos? En otras palabras: ¿cómo es Vargas Llosa con sus amigos?

Siempre ha sido una persona con gran sentido del humor pero que sabe darle a cada cosa su peso. Cuando hablando de literatura y política hay que hablar en serio, lo hace, pero sin dejar de ver el lado risible de los actores de la política o de la literatura.

¿Cuál es el primer recuerdo, la primera imagen que se le viene a la mente sobre su amistad con Mario?

El afecto, el aprecio, su generosidad, su coherencia y su coraje. ■



Julio Cortázar y Mario Vargas Llosa en París en los años del boom.

Esta obra es, qué duda cabe, *La ciudad y los perros* (Premio Biblioteca Breve, 1963). Y eso ocurre a sus 27 años.

La leyenda, sin embargo, no es del todo exacta, ya había ganado un premio anterior con *Los jefes* (1959). Años más, años menos, qué más da, ¿quién es famoso a los veintitantos? Por eso, ante tal leyenda, y su genealogía literaria de raíz francesa, me trotó en la cabeza toda mi vida que acaso como Carlos Gardel, «El morocho del Abasto», adorado por los argentinos, en realidad de origen francés, Mario acaso no fuera un hijo pero sí un nieto involuntario de Flaubert.

«En lo que me concierne, me he leído todo lo que tenga que ver con mi personaje». Ese es Flaubert hablando de los preparativos de *Madame Bovary*. ¿Un artista? «Soy un leñador» —un *bûcheron*— le escribe a Maupassant, no Mario, Flaubert. En cuanto a aquello de ir al lugar mismo de los hechos, por ejemplo a Tahití, para entender a Gauguin, no Flaubert, sino Vargas Llosa. Y sobre eso de que «me leo todo lo que hay sobre la materia» es Flaubert

Mario Vargas Llosa se diría una biografía arrancada de un libro de cuentos. En efecto, se puede comenzar diciendo: «Había una vez un joven escritor que se encerraba en una buhardilla parisina para escribir una primera novela que de inmediato fue premiada y que le abrió, tempranamente, las enojadas puertas de las editoriales españolas».

ERRANCIA Y LIBERTAD CREADORA

Hugo Neira

contando los preparativos para *Salambó*. Y es Vargas Llosa cuando en *El sueño del celta*, en las últimas páginas, da sus agradecimientos a quienes «le ayudaron en sus viajes»; la lista es larga, gente en el Congo, Bélgica, la Amazonía, Irlanda, Perú, New York, Londres, España. Dilatada geografía, ¿y esto es Flaubert? No tanto. Quien viajaba era Hemingway, pero para escribir sus crónicas de corresponsal

de guerra. También viaja Mario Vargas Llosa, para más o menos lo mismo. En el gusto por los viajes (espacios de investigación, de sentido de las cosas y de la marcha de la historia) otro ancestro viajero es Jean-Paul Sartre. Nuestra generación leyó no solo sus manifiestos existencialistas y obras de teatro (las novelas son menos buenas) sino aquel reportaje *Huracán sobre el azúcar*. Estoy seguro que Ma-

rio se acordará de esa foto de Sartre y de Simone de Beauvoir, ambos muy sentados en una piragua, en un pantano cubano, mientras un juvenil Fidel Castro caza cocodrilos con un fusil. El siglo XX era entonces joven y las ilusiones al tope. Por lo demás, y pasase lo que pasase en lo que quedaba del siglo, hubo otros, el de George Orwell, para la doliente España republicana, y el de Arthur Koestler, Un

testamento español. Sin contar con los desengañados por el derrumbe del comunismo en el este europeo, o de Cuba castrista. En siglo tan difícil, el reportaje fue elevado al rango de una de las bellas artes. Esto no dejó de influir en la conciencia de Vargas Llosa, en sus hábitos de trabajo, los frecuentes viajes, la literatura suya de testimonio, y en la disposición de muchos otros escritores de la misma generación. En lo que me concierne, mi primer libro fue, no por azar, un reportaje al Sur, *Cuzco tierra y muerte*.

A caballo de varios géneros, Vargas Llosa es cuentista, novelista, periodista, memorialista y dramaturgo. Y declaradamente agnóstico, o laico, si lo prefieren. Es sobre todo, liberal.

El abordaje de semejante obra no ha esperado el Nobel. Recuerdo la última vez que tuve que ocuparme de la obra de Mario en un curso universitario, cuando profesor en Europa. En el sistema de la enseñanza superior de Francia a veces hay que abordar forzosamente una obra porque así lo mandan las autoridades de la edu-

cación nacional. Cada año, en los boletines del Estado, se publica una lista de libros que los candidatos al concurso público del CAPES (certificado de aptitud para la enseñanza secundaria), en tal o cual disciplina, deben haber leído, no fuera que sale seleccionado en el azar de las balotas. Fue el caso de Vargas Llosa, *La tía Julia y el escribidor*, por los años noventa. En la universidad francesa en la que era yo entonces profesor de planta había personal muy competente en el área de literatura hispanoamericana, pero el propio rector, en sesión solemne, me bajó el dedo. «Usted, profesor Neira, explica este año a Vargas Llosa». Hice lo que pude, me casé literalmente con ese texto, tan autobiográfico, todo un año lectivo, pero la verdad es que, con mis alumnos y alumnas, la pasamos muy bien. El libro en su doble trama es una delicia. Nos reímos mucho pero, a lo que voy, me puse a leer ferozmente, de paso, lo que había bajo la forma de tesis sobre mi paisano en el mundo europeo, y por entonces ya había un buen centenar. Y cuando digo tesis a la europea digo un trabajo serio y no los muchos mamarrachos que pasan por tales en nuestro

actual sistema universitario. No digo, pues, lo que va a desencadenar el Nobel de Literatura del 2010 que se la ha atribuido en cuanto a estudios y trabajos.

Ahora bien, las dificultades para examinar la obra de Vargas Llosa son innumerables. Una de las muchas es su interés por la escena teatral. La carta suya que publicamos (en anexo) prueba cuánto cuenta en el actual Vargas Llosa la dramaturgia. Y, por otra parte, que ella ha sido, de alguna manera, su primer amor literario. Por lo demás, un teatro de Lima, y no cualquier teatro, que lleve su nombre ha sido una forma de reconocimiento que no esperó la confirmación del Nobel. Permitted decir cuánto se le estimaba en su propia tierra antes de ser consagrado. Sin embargo, como todos los grandes escritores, y en general los grandes de este mundo, Vargas Llosa ha sido amado, detestado y, al parecer, vuelto a ser amado, hasta que pasen las loas por el premio, y vuelvan las fobias inquisitoriales. Viejo tema de la escritura, de la *intelligentzia*, y de cuál es el territorio del escritor. ¿Para quien se escribe? se preguntaba, una vez más, Sartre.

Con todo, ¿cuál es el

país del escritor? Y no me refiero, ramplonamente, a su doble nacionalidad, que por lo demás se la extienden los españoles cuando en el Perú sometido a la arbitrariedad del poder autocrático de Fujimori se la negaban, ni a que viva y resida en varias ciudades, Madrid y Londres y París tanto como Lima. No, voy a otro asunto, de fondo. Nace en Arequipa, se educa en Cochabamba (Bolivia) y en Lima y en Piura, pero desde 1958, desde que hace estudios en Madrid, su destino se traza fuera del Perú, en París, dentro del *boom* literario que lo coloca junto al argentino Julio Cortázar, el colombiano Gabriel García Márquez, el cubano Alejo Carpentier, el mexicano Carlos Fuentes, es decir, en un marco latinoamericano, español, francés, inglés, cosmopolita, no muy del todo peruano que digamos. ¿Qué es lo que en el fondo quiero decir? Algo que recordé a propósito del cuarto centenario de *Los comentarios reales* de Garcilaso de la Vega, el Inca. En el Perú, la lujosa y dolida tradición del exilio de los mejores. ¿No se fue de Lima César Vallejo? ¿No se repite el caso con Manuel Scorza? ¿No es el caso de Mario Vargas Llosa? ¿Y no es acaso el caso de Jorge Eduardo Eielson, nacido en Lima, muerto en Milán, de vida parisina desde los años 40, yendo y viniendo? ¿Y el del admirable prosista que es Luis Loayza? Autoexiliados, sin duda, pero entonces, hay que distinguirlos de los victimados por el exilio político, que es preferible llamarlo llanamente destierro, expulsión, expatriación. Exilio como opción personal y voluntaria es otra cosa. En el itinerario intelectual de muchos, el viaje al exterior se transforma en residencia permanente en el extranjero. Entonces, exiliado rima más con alejado, apartado. Y si voluntario, fruto de una estrategia de vida, o de un ahogo ante un medio culturalmente



Gustave Flaubert.

retrasado –César Vallejo, «ahora que me asfixia Bizancio», se explica por lo que todos sabemos, nuestra estrechez para dotar a los mejores de las formas más elementales del quehacer intelectual. Pero si fuera solamente eso. En ciertos casos se combina la escasez de recursos de un país para sus intelectuales y científicos con las formas disimuladas de la muerte blanca, digna de la esquividad peruana, que consigne a la postre negarle a algunos –por impertinentes, por incómodos y hasta por brillantes– el pan y la sal en su propia tierra. Así es como se van los más talentosos. Castigados por ser mejores. Ya no solamente escritores inconformes sino excelentes profesores universitarios, como José Miguel Oviedo y Julio Ortega; y tantos otros, que prefieren, atinadamente, las universidades del primer mundo y sus facilidades a las miserias de las nuestras. No es un asunto de escasez sino de las perversidades de la envidia, que abundan. Raúl Porras, a fines de los cincuenta, en un célebre discurso en el hotel Bolívar, cuando lo proclaman presidente del Senado, y pese

a eso, no se calló. «En el Perú practicamos la selección al revés». Ha pasado medio siglo, y el ningunoo continúa. ¿Por qué habría yo de callarme? Sostengo, pues, que el exilio nos acompaña desde hace cuatro siglos. Y que hay que encarar la dimensión trascendente del errante. Que sale para ir al lugar donde se forman los sentidos. Que bien puede ser, también en nuestro caso, en la dimensión literaria, filosófica y existencial, ese lugar del afuera desde el cual, paradójicamente, la patria libra sus secretos. Pero no nos regocijemos, para ello hay que pagar un precio personal y desgarrador. Entonces ¿para ser en el Perú no hay que estar?

Los errantes, el primero de ellos fue Abraham. En hebreo quiere decir el que se va, literalmente, «a la otra orilla», como si para llegar a ser hubiera que perderse un poco. Ahora bien, esa vocación metafísica de atravesar pruebas para alcanzar el país de la dicha –las islas afortunadas, el Dorado– o descender a los infiernos, como en el héroe griego Teseo, es a la vez una tradición judía tanto como germánica. Y de esos par-



Raúl Porras.



George Orwell.

ticularismos confluye a lo universal. El alma del viaje habita Wotan, la divinidad que desciende a tierra bajo los rasgos del héroe Siegfried, su alter ego humano, y si no viaja, dice Apollinaire, es un dios triste. Los personajes germánicos, de Novalis a Hordelin, y en la música de Schubert a Wagner y Mahler, erran, y sin duda Zarathoustra, el maestro inquieto, cuya búsqueda es del paraíso como del infierno. Para ello es preciso «caminar entre los pinares, dejar la montaña atrás», recomienda Nietzsche, y es lo que hizo por Italia. Y eso es Pablo, el fundador de un cristianismo político y abierto a los no judíos —a los llamados gentiles— cuyo deslumbramiento y conversión ocurre, y no por azar, en el viaje a Damasco. Siempre el viaje, el alejamiento voluntario, como si para alcanzar la trascendencia ni el «genius loci» ni la aldea fueran el camino hacia la trascendencia. Pero el contraejemplo siempre existe. ¿Dónde colocamos a José María Arguedas? Hubo viajes en su vida pero no largas estadías ni contaron tanto. Entonces, hay que hablar del «exilio interior». Como el del italiano Leonardo Sciascia, siciliano,

que no salió de su provincia y escribió de todo, desde novelas, cuentos y ensayos, y hasta novela negra, policial, para combatir a la mafia. Y según dicen, entendió el mundo sin dejar Palermo. Pero como viene un año Arguedas, tendremos tiempo de comparar los diversos exilios, los del afuera y los del adentro.

En la literatura en lengua castellana, el canon, como lo entiende Harold Bloom, es decir, «los libros preceptivos», las obras capitales, y en este caso, lo que es para la literatura en lengua inglesa Shakespeare, o Dickens, y para la lengua francesa Montaigne y Molière, lo es Cervantes. Pero de nuevo el enigma de las interpretaciones y la aventura de leer, «no hay dos lectores que den la impresión de haber leído el mismo Quijote», dice el profesor de Yale, Bloom. Añadiremos a las centenas de lecturas una preocupación más: ¿por qué el personaje de esa obra canónica se realiza solamente si huye de la aldea y toma la célebre adarga y a Rocinante?

El Quijote es, en efecto, un hombre de la Mancha, es decir, de la llanura, del polvo y de la nada, un hombre perdido que sólo se encuentra si cabal-

ga. La novela moderna, desde el esquema inicial de Cervantes, es una experiencia siempre individual, la de alguien que rompe un espacio cerrado, la aldea de don Alonso Quijano. ¿Sólo un valor del Renacimiento el individualismo heroico? Se repite en la novela moderna, se me ocurre, el laberinto de Londres en Dickens, o la evasión a una isla, con el Robinson Crusoe de Daniel Defoe. Y acaso en la mayor novela metafísica del caos contemporáneo, la de Kafka. ¿Qué es ese castillo, del cual no se puede ni salir ni entrar por completo, sino signo de la distante burocracia o del Dios inaccesible? Conciencia desesperanzada de nuestra alienación constitutiva en la prisión sin barreras que es la vida.

Cervantes o alguno otro gran tema, el compromiso del escritor, la libertad de expresión, nuestro tiempo, ¿cuál será la idea central del próximo discurso de Vargas Llosa en la ceremonia literaria de aceptación del Nobel? Quizá Mario se deje tentar por Cervantes, que algunos cervantistas encuentran más interesante que su propia creatura, el hidalgo, caballero de la Triste Figura. La locura de don Quijote da para mucho, desde los románticos que no lo vieron como loco sino como héroe, y por llegar a lo universal ha llegado al cine y a Broadway, *El hombre de la Mancha* (1966). Entre lo mucho dicho, una observación de Franz Kafka. Sostenía que en realidad quien se vuelve loco no es don Quijote sino Sancho, «quien ha devorado todos los libros de caballería» y que es «su demonio interior», personificado en don Quijote, quien sale rumbo a la aventura. La tesis la recoge el profesor Bloom diciendo «que es la prueba del mal gusto judío por los chistes». (*El canon occidental*, p. 141). Pero entusiasmó ese dualismo de personajes, en sus días, a don Miguel de Unamuno.

El generoso loco era Sancho, el pueblo, y su «sentimiento trágico de la vida». Había que cerrar con doble llave la tumba del Quijote y Sancho, decía el catedrático vasco Unamuno, estremecido por los horrores de la guerra civil española en ambos bandos. De Cervantes se entra, se sale, pero no nos libramos. Esperemos los fastos del premio para ver qué dijo Mario, o fue otro gran tema. Ese discurso será revelador. Recuerdo los de García Márquez, el de Octavio Paz, en las mismas y gloriosas circunstancias. Para compararlos, es preciso esperar.

Es hora de concluir. El título de este breve ensayo sugiere una relación directa entre la situación de la errancia y la libertad creativa. En efecto, en lo que nos concierne como comunidad histórica, lo que atañe a nuestra conciencia de sí, existente pero escasa, y menor leída de lo que merece, lo peor y lo mejor de nosotros lo han develado nuestros errantes. Los que se van aunque a veces no vuelvan. De Garcilaso a Mario Vargas Llosa, hombres del triunfo, pero primero en el afuera. Bueno es recordarlo, en esta hora del regocijo por el Nobel. Acaso para recibir al escritor y su corona triunfante. Y tal vez para pensar, tan-

to como agasajos y loas, algún estímulo por establecerse, por ejemplo, cada año un concurso para hallar un «joven meritorio», como nos llamaba al maestro Porras en la Casa de Colina, Miraflores, y enviarlo con estadía de años y renta a estudiar lo mejor al extranjero. Hasta que tengamos programas masivos de envíos de peruanos y peruanas a las fuentes de la cultura mundial, con pasaje de vuelta y puesto de espera. «Sin Europa no hay salvación», lo dijo Mariátegui, inexplicable él mismo sin su saludable errancia por Italia, «donde desposé una mujer y algunas ideas». Pero lo hemos olvidado, los viajes de Valdelomar, los de Haya, los de Riva Agüero, esas estancias que enriquecen y no empobrecen la peruanidad adquirida en el dolor y la fuerza de ser peruanos. Situaciones de pasaje, ritos de iniciación en la otredad, en la alteralidad del mundo, reemplazadas hoy por el facilismo de un culto a una forma resignada de autoctonía, que en realidad encierra y encueva. Viajar, quedarse fuera no hace daño a nadie. Con Vargas Llosa, miren lo que da el talento de un peruano cuando parte. Porque del Perú, fuera o dentro, nunca se sale del todo. ■



Arthur Koestler.

EN LIBROS & ARTES, SU VIAJE A TAHITI

De Vargas Llosa en las islas de la Polinesia escribí largo y con anterioridad en esta misma revista.¹ «Para el libro sobre Gauguin, Mario Vargas Llosa viajó al lejano archipiélago de las Islas del Viento, más conocidas como Polinesia Francesa [...]. En ciertos casos, viajar es parte de su método. Indagación 'in situ'. El novelista se vuelve entonces etnólogo, antropólogo, periodista. Aprehensión directa de las cosas, a veces de lo impalpable, el paisaje, el lugar, el alma de los sitios [...]. Hasta entonces me parecía Tahiti una nación de comerciantes o de corredores de tabla, pero de la noche a la mañana aparecieron poetas impubescidos, novelistas geniales e inéditos, una fauna de escritores tahitianos que me hacían llegar manuscritos que yo trasladaba donde los Vargas Llosa. En cuanto al visitante, por trabajar entiendo que escribía por las mañanas, luego atendía gente que en muchos casos le proporcionaba información preciosa. Era como un Uchuracay gozoso. Vargas Llosa me había pedido que le presentase a aquellos de mis colegas (franceses) que conocían realmente la cultura polinésica».

[...] «La vida tahitiana es una larga cintura en la que se suceden distritos, iglesias, escuelas, mercados, casas privadas y de nuevo templos, campos de deporte. Todo es verde, un jardín lujuriente, y nunca te apartas demasiado de la orilla del mar que, a raíz de los arrecifes, forma una laguna natural que llaman lagón. Pero estas explicaciones son sumarias. Mario quería precisiones, así que le llevé, a su pedido, lo mejor que tenemos por allá, dos antropólogos, Bruno Saura, que nos dio una lección magistral privada sobre el complejo entramado de tres culturas en una, la de los reomaori, los franceses que llegaron y los chinos de fines del XIX. El otro fue Serge Dunis, fuerte en mitos, tatuajes y simbolismo tradicional. Mario estuvo encantado. Escuchó sin tomar notas, pero por lo visto registra todo. Luego él y la comitiva (su hija Morgana, su esposa Patricia, los amigos que desde Londres los acompa-

ñaban) partieron a las islas Marquesas, última estación en la búsqueda del paraíso sensual de Gauguin, y en donde está la tumba. En la colección de fotos que tomó su hija, está Mario en ese lugar, meditando».

EN LOS FONDOS BIBLIOGRÁFICOS (2008)

«En Papeete, durante su estancia, lo vimos, o mejor, no lo vimos cada mañana en que residí en la isla, pues se despierta temprano y se sienta a trabajar. Y eso puede durar hasta pasada la una del día. Por las tardes recibe amigos, acaso lee. Las cenas son por la noche. No hay almuerzos con Mario. Chambera [...] En la Biblioteca fue igual. Me pidió alguna facilidad en su investigación. Le di entonces mi propia oficina para que no lo molestasen. Es una celebridad, lo iban a interrumpir, zalamerías. Le pedí a la más competente de las bibliotecarias,

la que conoce dónde se halla cada papel y cada libro, Nancy Herrera, que le ayudara. El personal de la Biblioteca Nacional del Perú se portó estupendamente. Le acarreaban cumplidamente los libros que Mario examinaba, a su manera, con velocidad pasmosa. Se asombraba el personal de su puntualidad, cada tarde, a las tres de la tarde en punto, a veces a medio afeitado, sin tantas vainas, como un estudiante, con una bolsita de mano estilo deportista, ahí estaba». («Un atleta de la narrativa», en *La República*, domingo 10 de octubre del 2010)

¿Qué vio en la Biblioteca Nacional, qué libros o documentos le sirvieron para elaborar parte de su última obra, *El sueño del celta*?

En el cuaderno de cargos, que es donde se han anotado los libros que consultara cada uno de los días en que

se sirviera de los fondos patrimoniales, queda la huella de unas fichas y unos pedidos. Me los han hecho llegar, para este texto, muy gentilmente, las bibliotecarias de la institución. Pero lo que a continuación señalo no es sino una parte de esos pedidos, y como están en letra manuscrita lo que aquí expongo es apenas una sombra de sus consultas, un trabajo que declaro, lealmente, apenas aproximativo. Pero con sus limitaciones, que el lector comprenderá y perdonará, sirven para probar el vínculo entre esa institución y sus valiosos fondos y el trabajo del escritor.

Así, podemos afirmar, a ciencia cierta, que Mario Vargas Llosa ha hurgado los dos tomos de Hildebrando Fuentes, titulados *Loreto*, de 1906. Como la *Guía de Iquitos*, para 1914. Y las siguientes fuentes históricas, a la manera como lo había aprendido de su maestro,

Raul Porras, los siguientes, Toro Osorio, Luis, *El Putumayo: viajes, monografía e historia*, Bogotá, sin fecha. Y, I Congreso comercial, industrial y agrícola del Amazonas, Manaos. 19... Dublé, Benjamín, *Organización y porvenir de la industria agrícola del Perú*, Iquitos, 1916. De Hassel, Jorge, *La industria gomera en el Perú*, Lima, 1905. Gargurevich, Antonio, *El caucho*, Lima, 1944. Flores Mann, J. Antonio, *La explotación del caucho en el Perú*, Lima, 1987. Y de Zumatea, Pablo, *Las cuestiones del Putumayo*, 1913. En dichos documentos flota, sin duda, el entusiasmo de la época por la explotación de productos amazónicos, pero entre los documentos consultados, y en una proporción no menor, se encuentra una extensa bibliografía de problemas sociales y conflictos. Gómez, Augusto, *Caucheros y conflictos colombo-peruanos, 1904-1934*. Rey de Castro, Carlos, *Las poblaciones del Putumayo*, 1914. Arana, Julio, *Las cuestiones del Putumayo*, 1913. *El libro rojo del Putumayo*, sin autor ni fecha. El de Portillo, Pedro, *Acontecimientos, 1901-1904*. El escritor, vuelto investigador, erudito, ha compulsado tanto fuentes autoras como anónimas, y con mucha frecuencia, a juzgar por sus fichas de pedido, a Hardenburg, W.E., *The Putumayo: The Devil's Paradise*, London, 1913 (*El paraíso del demonio*). En fin, esta investigación sobre la investigación no puede ser sino limitada, pero significativa, del paso, tan fecundo, de Vargas Llosa por los fondos patrimoniales de la Biblioteca Nacional del Perú, del brio suyo en la consulta, observo que algunos de estos libros fueron revisados varias veces. En las papeletas luce el «devuelto» en letra roja, de las bibliotecarias especializadas. A las que una vez más hay que darles las gracias por tan puntuales servicios. ■

(Hugo Neira)

Carta de Mario Vargas Llosa a Hugo Neira, cuando era Director Nacional, autorizando el uso de su nombre en el teatro.

Querido Hugo: Mucho te agradezco tu carta y tu generosa propuesta de ponerle mi nombre al teatro de la Biblioteca Nacional del Perú. Es una iniciativa que me llena de alegría y que acepto con emoción. Como tú dices, el teatro ha sido siempre uno de mis géneros favoritos, desde mis años escolares, cuando escribí mi primer texto literario más o menos serio, es decir hecho y rehecho varias veces, que fue una obra de teatro que se estrenó cuando yo cursaba el 5to de media en el colegio San Miguel de Piura. Nada me puede hacer más ilusión que mi nombre se asocie a un espacio teatral y que, además, esté en una biblioteca, una institución que ha sido como mi hogar paralelo en todas las ciudades en las que he vivido.

Ahora mismo, aquí en Nueva York, trabajo mañanas y tardes en la biblioteca pública, que, como sin duda sabes, es magnífica por lo bien provista y funcional. En agosto volveré al Perú por unos días y prometo hacerte una visita. Hasta ahora no conozco la nueva Biblioteca Nacional, porque todas mis estancias en Lima son abrumadoramente ocupadas, pero esta vez me las arreglaré de todos modos para hacer un hueco en mi ajetreada existencia. Así podremos charlar un rato y así podré agradecerte personalmente tu cariñosa iniciativa.

Recibe un fuerte abrazo, con mi agradecimiento y vieja amistad.

Mario

1. Neira, Hugo, «Vargas Llosa en Tahiti. Investigar, viajar, escribir». En *Libros & Artes*, Revista de cultura de la Biblioteca Nacional del Perú, N° 5, julio 2003, pp. 14-17. Publicado en *Ayer & Mañana*, ensayos, Universidad San Martín de Porras, Lima, 2008, pp. 170-178.

El siguiente es un fragmento inédito de una larga entrevista que hice a Mario Vargas Llosa hace algunos años. El tema en aquella ocasión era literario, por lo que estas breves opiniones sobre su relación con el cine quedaron fuera. Aprovecho para publicarlas con ocasión de este breve texto sobre las adaptaciones filmicas de sus libros.

Mario Vargas Llosa y el cine

«NO CREO QUE LAS PELÍCULAS DEBAN SER FIELES A LOS LIBROS»

Federico de Cárdenas

El cine me interesa muchísimo, por supuesto. Y no le hago ascos al cine de género, que ha dado obras maestras en el *western* y el policial. Lo que pasa es que, claro, a mí con el cine me sucede que no tengo la exigencia, el rigor que tengo con las novelas. Cuando estoy frente a una mala novela no la puedo leer, tengo que dejarla; en cambio una mala película a mí me puede divertir mucho, y me la puedo pasar muy bien incluso sabiendo que se trata de una mala película, siempre que no sea pretenciosa.

¿Se podría decir que una mala película te gratifica?

Creo que no sería esa la palabra. Es difícil explicarlo, pero cuando he pasado todo el día trabajando y tengo la cabeza hecha un revoltijo, necesito algo que me limpie, que cambie ese sedimento, porque de lo contrario no podría ni dormir. Y una mala película es perfecta para esos fines. Claro, un cineasta puede tomar a mal que yo utilice el cine a modo de una pastilla calmante, pero no encuentro mejor comparación.

¿Y en el caso de buenas películas?

Eso es otra cosa. Desde luego, me gustan las buenas películas y aprecio mucho el cine tanto como arte como entretenimiento; pero las malas películas no me producen ese rechazo visceral que me



Con Catherine Deneuve en el Festival de Cannes.

causan tanto las malas novelas como la mala literatura.

Existen al menos seis versiones filmicas en base a libros tuyos. ¿Cuán exigente eres respecto de la fidelidad a la obra literaria?

No creo que las películas deban ser fieles a los libros en los cuales se basan. El lenguaje literario es muy distinto del lenguaje cinematográfico y no se puede imponer a un cineasta el corsé de la fidelidad. Hay grandes películas que traicionan a los libros, de la misma manera que hay fracasos que buscan evocar una novela a la letra.

Cuando un cineasta consigue los derechos de adaptación de una de mis

novelas, la fidelidad no es algo que me preocupe. Toma el caso de Pancho Lombardi y sus versiones de *La ciudad y los perros* y *Pantaleón y las visitadoras*, que eliminaron aspectos de mis novelas e incluso, con *Pantaleón...*, hubo un cambio de tono. Pero salieron buenas películas.

La relación de Mario Vargas Llosa con el cine es muy antigua. El propio escritor ha evocado la versión que le contó su madre sobre sus primeras idas a una sala, en las que el solo hecho de apagarse las luces lo aterrizzaba y sumía en desconsolados llantos.

Años después, y cuan-

do dependía de su trabajo periodístico para mantenerse, un Vargas Llosa de 20 años publicó durante unos seis meses y bajo seudónimo una columna regular y semanal de crítica cinematográfica en el diario *Extra*. Los comentarios eran breves y en no pocos casos sumarios, pero han sido dados a conocer por Vargas Llosa entre los textos misceláneos de su obra, seguramente preocupado ante la alternativa de que algún erudito ratón de biblioteca diera con ellos en años venideros y se apropiara del descubrimiento.

Conforme el prestigio del escritor crecía, y su obra se iba haciendo conocida en los más diversos países y ámbitos, la

cuestión del traslado de algunas de sus novelas y relatos se planteó, si no con insistencia, con alguna asiduidad. Hasta la fecha son ocho las obras salidas de su pluma que han sido llevadas al cine, con la particularidad de que dos cineastas peruanos han repetido el plato de la adaptación: Luis Llosa y Francisco Lombardi.

LUIS LLOSA

Primo del escritor en la vida real y hermano de su esposa Patricia, a Lucho Llosa le corresponden, cronológicamente, la primera y la última (hasta hoy) de las adaptaciones filmicas tomadas de Vargas Llosa. La primera es *Día domingo*, uno de los relatos de *Los jefes* (1959), único libro de cuentos del Nobel publicado hasta hoy, y que Llosa convirtió en cortometraje. A pesar de los 40 años transcurridos, recordamos una muy elaborada secuencia de salida de misa en Miraflores, con los asistentes vestidos a la moda de los años 50, que fue lo que más nos impresionó del filme.

En el 2006, Llosa logró montar una producción internacional en base a *La fiesta del Chivo*, la novela sobre la dictadura de Trujillo publicada por Vargas Llosa, y los personajes fueron encomendados a actores como Tomás Millán, Paul Freeman, Juan Diego Boto e Isabella Rossellini, quien encarnaba a la torturada Urania. Posiblemente estamos ante el mejor trabajo fílmico del

realizador, con una secuencia muy lograda: la del ingreso de la casi niña Urania a la alcoba del Chivo, tirano impotente e incontinente.

FRANCISCO LOMBARDI

El cineasta tacneño dirigió en 1985 la versión fílmica de *La ciudad y los perros*, en base a un guión del poeta José Watanabe y del propio Lombardi. La cinta es, hasta el momento, la mejor adaptación de una novela de Vargas Llosa que se haya llevado a la pantalla. Gustavo Bueno encarnó al teniente Gamboa y un grupo de jóvenes actores, entre los cuales Pablo Serra, Juan Manuel Ochoa, Miguel Iza y Eduardo Adrianzén, hicieron allí sus primeras armas. Los guionistas eligieron trabajar sobre todo aque-

siado en el intransferible humor de la novela, extraído de su manejo hábil y desopilante del nacionalismo castrense y la jerga burocrática, y en un acto audaz e inspirado, cambiaron de tono al personaje de Pantaleón (un sobrio y exacto Salvador del Solar), haciendo que se tomara su misión prostibularia completamente en serio. De este modo la cinta es mucho más dramática que la novela y su tono seco contrasta con el clima lujurioso aportado por la selva y las visitadoras, con una recordada actuación de la colombiana Angie Cepeda y un Aristóteles Picho en clave espectral (es El Sinchi).

LAS OTRAS VERSIONES

Tenemos un lejano recuerdo de la versión fílmica



La ciudad y los perros.

chos fueron comprados por Hollywood, que la rebautizó como *Tune in tomorrow* (1990) y encargó el proyecto al muy irregular Jon Amiel. La acción fue trasladada de la Lima de los 50 a la Nueva Orleans de la misma época. El personaje principal fue confiado a Keanu Reeves,

radada es *Yaguar* (1986), versión de *La ciudad y los perros* rodada en la entonces Unión Soviética por el chileno exiliado Sebastián Alarcón. Una versión en DVD de la cinta circulaba en Lima y fue exhibida durante la exposición dedicada a Vargas Llosa en la casona O'Higgins hace un par de años. Contra nuestra costumbre, y llevados por lo insólito de escuchar a los personajes del escritor peruano hablando en ruso, vimos la obra, que perdía gran parte de su fuerza con el cambio de contexto. En efecto, los rigores de un colegio militar quedaban pálidos en un país que ha conocido los horrores del gulag.

Dejamos para el final la primera versión fílmica de *Pantaleón y las visitadoras* (1975), para la cual la Paramount dio un financiamiento de un millón de dólares bajo la condición de que la dirigiera el propio Vargas Llosa, quien asumió la tarea en binomio con José María Gutiérrez, un cineasta español

de cierto talento, hoy fallecido. Aunque en el reparto figuraba José Sacristán como Pantaleón y también Camucha Negrete, Silvia Gálvez y la mítica mexicana Katy Jurado, el resultado fue un gran desastre, admitido paladinamente por el escritor, que no ha vuelto a incursionar en la pantalla grande. Lo anterior no impidió que el gobierno militar de entonces la prohibiera, por lo que sólo pudo verse en nuestro país en 1982.

No perdemos la esperanza de ver alguna vez adaptaciones de *La casa verde*, *Conversación en La Catedral* o *La guerra del fin del mundo* (que en su primer tratamiento fue un guión de Vargas Llosa para el cineasta Rui Guerra) aunque, imaginamos que negociar los derechos de esas novelas u otras con Carmen Balcells luego de la atribución del Nobel de Literatura a su representante debe ser tan difícil como renegociar la deuda externa para cualquier país en desarrollo. ■



Pantaleón y las visitadoras (primera versión).

llo que la novela sitúa en el colegio Leoncio Prado (mudado de nombre para evitar problemas, aunque ahora Vargas Llosa haya pasado de ser el escritor que calumnió al colegio y cuya primera novela fue incinerada a recibir trato de exalumno distinguido), con leves escapadas hacia la Lima abigarrada de los 50, una obra a la vez individual y coral, que logró captar el profundo antimilitarismo y desgarró de la novela.

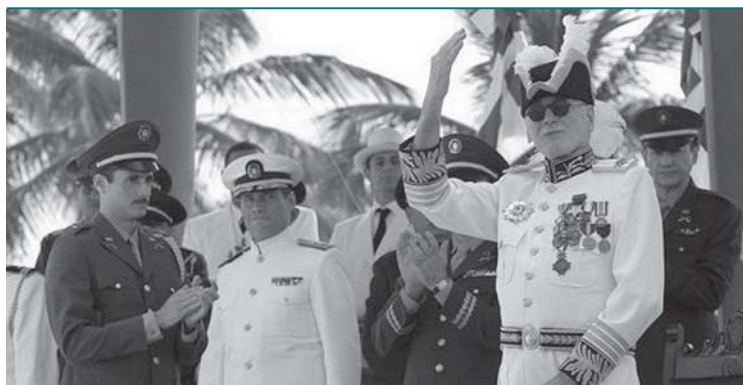
En 1999 Lombardi eligió llevar al cine una nueva versión de *Pantaleón y las visitadoras*, con guión de la poeta Giovanna Pollarolo y Enrique Moncloa, quienes —con buen criterio— no insistieron dema-

ca de *Los cachorros*, ese magistral relato largo de Vargas Llosa que fue adaptado por el mexicano Jorge Fons en 1971, con José Alonso como Cuéllar y Helena Rojo. Fons es un buen realizador y en su trayectoria encontramos cintas tan estimables como *Rojo amanecer* y *El callejón de los milagros*, sin embargo recordamos que *Los cachorros* perdía mucho en su traspaso a otra realidad, y creemos que Fons se basó más en la puesta teatral de la obra que en el libro, lo que aportó tiesura y envaramiento al resultado, que dejó insatisfecho a Vargas Llosa.

Otro tanto ocurre con la versión de *La tía Julia y el escribidor*, cuyos dere-

Barbara Hershey fue Julia y Peter Falk, Pedro Camacho. Aunque hubo un esfuerzo de recreación de época, el resultado fue impersonal e irreconocible.

Una curiosidad inespe-



La fiesta del Chivo.

La práctica novelística y las poéticas de Arguedas y Vargas Llosa han marcado con fuego las promesas, las formas y las fracturas de la novela peruana. Ambos escritores, como los reyes rojos de Eguren, desde la aurora hasta la noche firmes y foscas combaten ante los fascinados lectores.

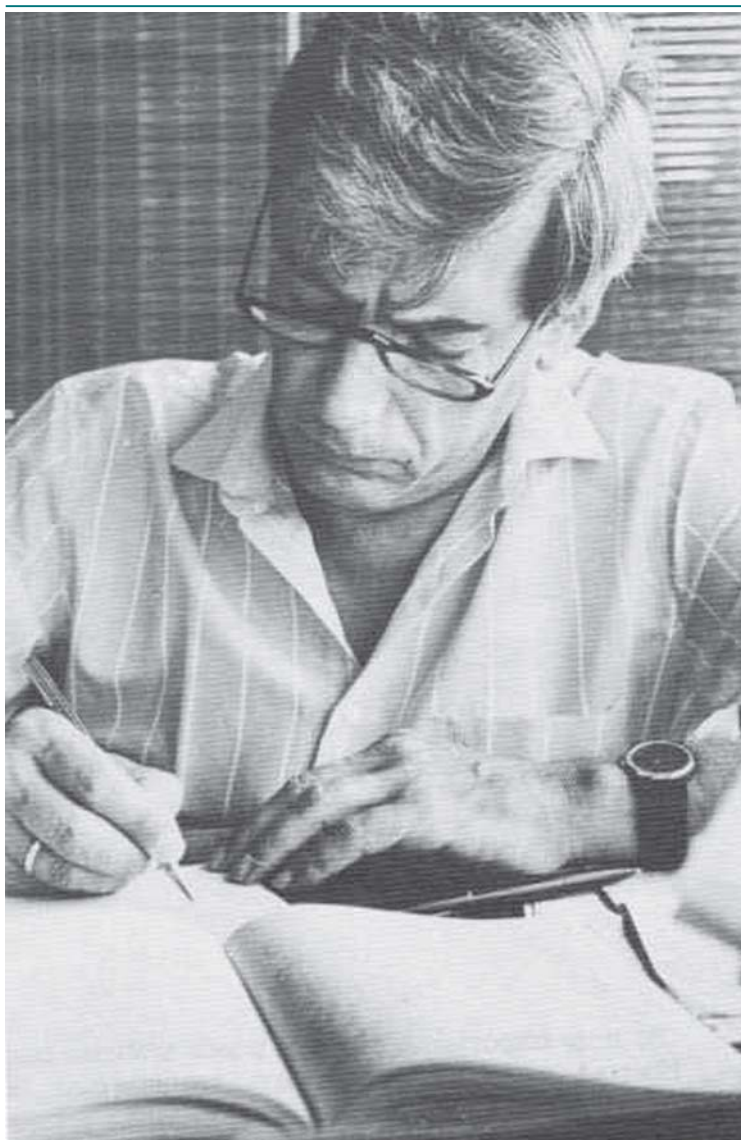
Arguedas y Vargas Llosa

LAS FRACTURAS DE LA NOVELA MODERNA EN EL PERÚ

Marcel Velázquez Castro

La historia de la novela en el Perú puede exhibir una sucesión de acontecimientos paradójicos y reveladores de tensiones culturales irresueltas: la experiencia de la modernidad formalizada en el mundo representado de las novelas siempre se frustra, se degrada porque hay un resto, un núcleo duro que no puede ser narrativizado desde las coordenadas de la novela moderna. Por otro lado, la violencia epistémica del narrador contra los sujetos sociales subalternos es una constante del *mainstream* de nuestra tradición novelística. Nuestra novela no ha logrado construir narrativas integradoras de nuestra comunidad, no tenemos héroes transversales que susciten la admiración y el afecto de todos los lectores. Finalmente, todavía es débil nuestra tradición de grandes novelas que han alcanzado una mirada crítica capaz de pulverizar nuestra percepción automatizada de la realidad y, mediante estructuras dialógicas, ampliar radicalmente el mundo del lector.

En el devenir del hegemónico paradigma mimético-verosímil de la novela en el Perú, los lugares privilegiados asignados a Arguedas y a Vargas Llosa están fuera de toda discusión, pero sus legados son todavía motivo de controversia y desencuentros. El neoindigenismo, con su afán de simbolizar el conflicto armado interno con sus pasados y sus



Para Vargas Llosa, la novela es un ejercicio de libertad individual.

secuelas revelan la vigencia de las preocupaciones de Arguedas y crean formas novelísticas híbridas, desbordadas y ajenas al control racional de la es-

tructura por parte del narrador. Sin embargo, olvidan el relieve del trabajo verbal que tanto atorméntó al autor de *Todas las sangres*. Por su parte, los

novelistas que se autoperciben como modernos y globales, desanclados culturalmente, giran obsesivamente a través de conflictos de la esfera priva-

da propios de un mundo sin ilusiones que ha renunciado a la representación problemática del poder y al poder problemático de la representación. Atentos a la competencia literaria del lector contemporáneo promedio, sus estructuras narrativas se han alejado de la experimentación formal que tanto practicó Vargas Llosa, y se someten, salvo contadas excepciones, a relatos esquemáticos y unidimensionales.

En este artículo analizaremos someramente las poéticas de la novela, el problema de la diferencia, la utopía de la modernidad y la figura del escritor en las obras de Arguedas y Vargas Llosa.

POÉTICAS ENFRENTADAS: LA ESTRUCTURA CONTRA LA LENGUA

Para el escritor ariquiteño, la novela es la creación de una «ilusión de realidad mediante palabras» que nos permite vivir otras vidas mediante la fuerza de la invención. La novela es un ejercicio de la libertad individual (tanto en su producción como en su consumo), es decir, una forma de la cultura como experiencia personal y libertaria. El autor de una novela no debe demostrar nada sino mostrar un nuevo orden de la realidad mediante un narrador imparcial frente a su propio mundo representado. Sin embargo, Vargas Llosa concibe también la escritura literaria «como recuperación y como

exorcismo de una experiencia que persigue a un hombre».

A diferencia de Vargas Llosa, que ha construido sus ideas sobre la novela en diálogo con las ideas de Jean Paul Sartre y sus lecturas de Martorell, Víctor Hugo y Gustave Flaubert, Arguedas ha preferido construir unas cuantas imágenes de su propia escritura como testimonio de su trabajo narrativo.

Arguedas se distingue por esa memorable «pelea verdaderamente infernal con la lengua» que remite a una lucha fratricida por el estilo en el afán de alumbramiento de una nueva lengua completamente insólita. Para el escritor andahuaylino, la novela forma parte del campo cultural como comunidad y colectividad. Por ello, es reconocimiento de lo más sublime y lo más ruin de la vida misma con sus jerarquías y exclusiones, pero también con la loca esperanza redentora. Lo mágico y lo racional no constituyen un mero binomio de oposición, sino formas que se abrazan como *amarus* en todos y en cada uno de nosotros.

En todo texto narrativo, la estructura y el estilo se imbrican. La intensidad del lenguaje coincide con los puntos climáticos y la forma del lenguaje contribuye decisivamente con la estructura. A diferencia de Arguedas, que tiene cuentos memorables («Warma kuyay», quizá el más logrado), los cuentos de Vargas Llosa nunca alcanzaron la confluencia de la perfección estética y la unidad estructural. Vargas Llosa pierde en el relato breve porque su dominio de la lengua y su conciencia estilística asumen meramente al lenguaje como un sistema de modelización y formalización de la realidad, una herramienta al servicio del autor, nunca una concepción compleja y desgarrada del mundo.

En las novelas más logradas de ambos escritores, la capacidad de construir estructuras complejas y simbólicamente relevan-

tes constituye signo distintivo del dominio y la pericia técnica de Vargas Llosa. Al lado de la solidez y perfección estructural de *La ciudad y los perros* o *La casa verde*, *Los ríos profundos* puede parecer un mosaico desarticulado de escenas narrativas. En cuanto al mundo representado, Arguedas fue ampliando su ámbito desde una pequeña aldea a todo el espacio social del país, pero fue una adición, principalmente, cuantitativa; Vargas Llosa —a partir de sus concepciones de novela

clases sociales o grupos étnicos. Sus mejores novelas combinan la realidad histórica, mítica, onírica de sus personajes y pueden articular el deseo subconsciente y la razón en una historia cautivadora.

En contraposición, el vuelo lírico, las imágenes poéticas y los símbolos creados sutilmente por un lenguaje fracturado (como, por ejemplo, en la historia individual de Ernesto o en la novela de los zorros) superan la dimensión estilística verbal de las novelas vargallosianas.

cuchar estas declaraciones de nuestro novelista: «Yo soy el Perú», «puedo agradecer a mi país... lo que yo soy como escritor, el Perú me ha dado las experiencias de lo que escribo». Además, él sostuvo que todo lo que escribe en sus novelas expresa el país que lo vio nacer, el lugar donde vivió sus experiencias fundamentales como ser humano. Mientras lo escuchaba, imaginaba a Arguedas sonriendo, irónicamente. Curiosa parábola la de Vargas Llosa: cuando recibe el premio

con su nación, con el espacio local, con su pedacito de tierra.

José María Arguedas es el novelista más significativo del siglo XX peruano. Héroe cultural, significante nómada, huaca moderna, la figura de Arguedas ha sido iconizada, pero sus novelas son fascinantes máquinas de semiosis que no pierden la capacidad de fluir, interpelar nuestro presente y simbolizar el futuro. La obra de Arguedas enfrenta y formaliza la médula de la heterogeneidad y la diferencia cultural: las fantasías de la nación, la dialéctica del centro/margen, el poder de las lenguas híbridas, las traducciones fallidas, el resto irreductible que no puede ser representado por el lenguaje. Los estudios y los lectores de Arguedas crecen en todo el mundo y sus textos lo han catapultado como emblema del escritor poscolonial de la región andina. Sin embargo, ni los estudios literarios ni las ciencias sociales de su época comprendieron cabalmente el corazón incendiado de su obra, él murió convencido de que había vivido en vano.

En *Yawar fiesta* (1941) se representa la complejidad social y cultural del mundo andino que excede a la figura del indígena, la *poiesis* (en su doble dimensión de hacer y poesía), la voluntad de transformación de la naturaleza e inscripción en la Historia revelan las nuevas coordenadas, que alcanzarán sus cimas con *Los ríos profundos* (1958) y *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971).

Arguedas es el Guaman Poma del siglo XX, un traductor político que termina recreando el español y el quechua. En su proceso novelístico va transformando el género novelístico, narrando mitos en escenarios modernos y construyendo sujetos andinos híbridos que desestabilizan la armonía del mestizaje. El indígena de Arguedas es un indígena ficcional y el mundo re-



José María Arguedas, es el emblema del escritor poscolonial de la región andina.

ARGUEDAS Y EL PROBLEMA DE LA DIFERENCIA

total— logra una representación muy amplia de la realidad, una cala vertical cualitativa que no requiere de alusiones directas al imperialismo, ni a todas las

La concesión del Premio Nobel de Literatura a Vargas Llosa permitió es-

más universal de su carrera, el que lo convierte en un clásico moderno de todas las lenguas y todas las culturas, el escritor insiste en remarcar su filiación

presentado de sus novelas es también un mundo imaginado desde su competencia literaria, sus experiencias vitales y sus conocimientos antropológicos. Sin embargo, muchas de sus escenas ficcionales son parte de nuestra más entrañable realidad: los ríos que cantan («el ruido de sus aguas se extiende como otro universo en el universo»), las piedras que hierven («Era estático el muro, pero hervía por todas sus líneas y la superficie era cambiante, como la de los ríos en verano»), los danzantes de tijeras que en su *agon* y en su sacrificio ritual renuevan los vínculos sociales y regeneran el mundo.

Una de las líneas de su última novela no solo formaliza la épica de la modernización y la utopía multicultural en ese territorio de piedras, dinero y fuego que fue Chimbote en la década de los sesenta, sino que revela la estructura de los sentimientos de la migración (el fenómeno capital del siglo XX peruano). El sujeto migrante es competente en la oralidad y la escritura, sus deseos son tradicionales y modernos, su horizonte de sentido radica en el pasado y en el futuro, anhela lo que fue y lo que será, nunca lo que es.

La obra de Arguedas crea sus propios precursores y define un modelo de novela transcultural que todavía sigue ofreciendo frutos en los nuevos escenarios andinos o en la Lima andinizada que habitamos y nos habita.

VARGAS LLOSA Y LA UTOPIA DE LA MODERNIDAD

En el célebre Primer Encuentro de Narradores Peruanos, Arguedas planteó en una dicotomía gruesa (individualismo agresivo vs. fraternidad humana) su posición ante la modernidad. Posteriormente, se llamó a sí mismo un «individuo quechua moderno», un demonio feliz que «habla en cristiano y en indio».

Vargas Llosa es el novelista más dotado del siglo XX peruano, autor de un puñado de textos excepcionales, la calidad de sus textos y el éxito fulminante en el mercado editorial significó el ingreso de un peruano al cuarteto estelar del denominado «boom» hispanoamericano. Este autor encontró su principal masa lectora fuera del Perú y se vio obligado a seguirla, él es desde hace mucho un ciudadano del mundo y un intelectual de los tiempos modernos.

Llosa está jalonada por fascinaciones y desencantos, en sus primeros años rendido admirador de Sartre y de la literatura comprometida, posteriormente, la influencia de la poética de Flaubert y las pretensiones de abarcar todas las dimensiones de la realidad propia de las novelas de caballería serán determinantes en *La ciudad y los perros* (1962), *La casa verde* (1966), *Conversación en La Catedral* (1969) y *La guerra del fin del mundo* (1981). Paralelamente, desarrolla

confluencia de la creación de una realidad autónoma y la simbolización magistral, desde el microcosmos de la charla entre Zavalita y Ambrosio, de los actores sociales y los procesos históricos de la sociedad peruana.

El proyecto novelístico del laureado escritor es harto coherente y, sin lugar a dudas, una de las mayores aventuras estéticas de nuestra literatura, pero discurre casi exclusivamente por los cauces y problemas de la modernidad occidental: sus héroes

FIGURAS DE ESCRITOR: CONVERGENCIAS Y DIVERGENCIAS

En su célebre discurso sobre Sebastián Salazar Bondy y la vocación de escritor (1966), Vargas Llosa sostiene que «la razón de ser del escritor es la protesta, la contradicción y la crítica». Él siempre ha insistido que un novelista conformista es un oxímoron, toda novela nace de una protesta, de un deseo contra la forma del mundo. Estas ideas también pueden ser suscritas por Arguedas.

Vargas Llosa es nuestro último *letrado* decimonónico ya que no dudó en autoperibirse como un sujeto competente en el arte de la palabra y en el arte del gobierno. Sus ideas sobre la civilización y su defensa de una cultura meramente humanística lo filian con el siglo de las fundaciones de los proyectos republicanos latinoamericanos. Por último, él es un escritor profesional, un trabajador incansable que sabe que el esfuerzo y la regularidad son la mayor inspiración para el arte literario.

Arguedas es un precursor del escritor poscolonial, escindido entre varias culturas, escribiendo contra una lengua que no le pertenece, dividido entre la invención y la memoria. Nunca se dedicó a la literatura como a un oficio, sino como a un destino inevitable, a una catarsis que finalmente no pudo salvarlo.

Ambos están convencidos de que el escritor que solo sabe de literatura termina no sabiendo nada. Para los dos, el ideal es un escritor que se desplaza en diversos campos culturales (historia, antropología, arte, etc.). Nuestra historia de la novela se ha nutrido y se seguirá nutriendo de ambas fuentes, pero quizá solo podamos contar con una tradición creadora y desafiante cuando las figuras de Arguedas y Vargas Llosa alcancen plenamente el diálogo y el reconocimiento en el otro que nuestra cultura requiere. ■

“Para los dos, el ideal es un escritor que se desplaza en diversos campos culturales (historia, antropología, arte, etc.). Nuestra historia de la novela se ha nutrido y se seguirá nutriendo de ambas fuentes, pero quizá solo podamos contar con una tradición creadora y desafiante cuando las figuras de Arguedas y Vargas Llosa alcancen plenamente el diálogo y el reconocimiento en el otro que nuestra cultura requiere.”

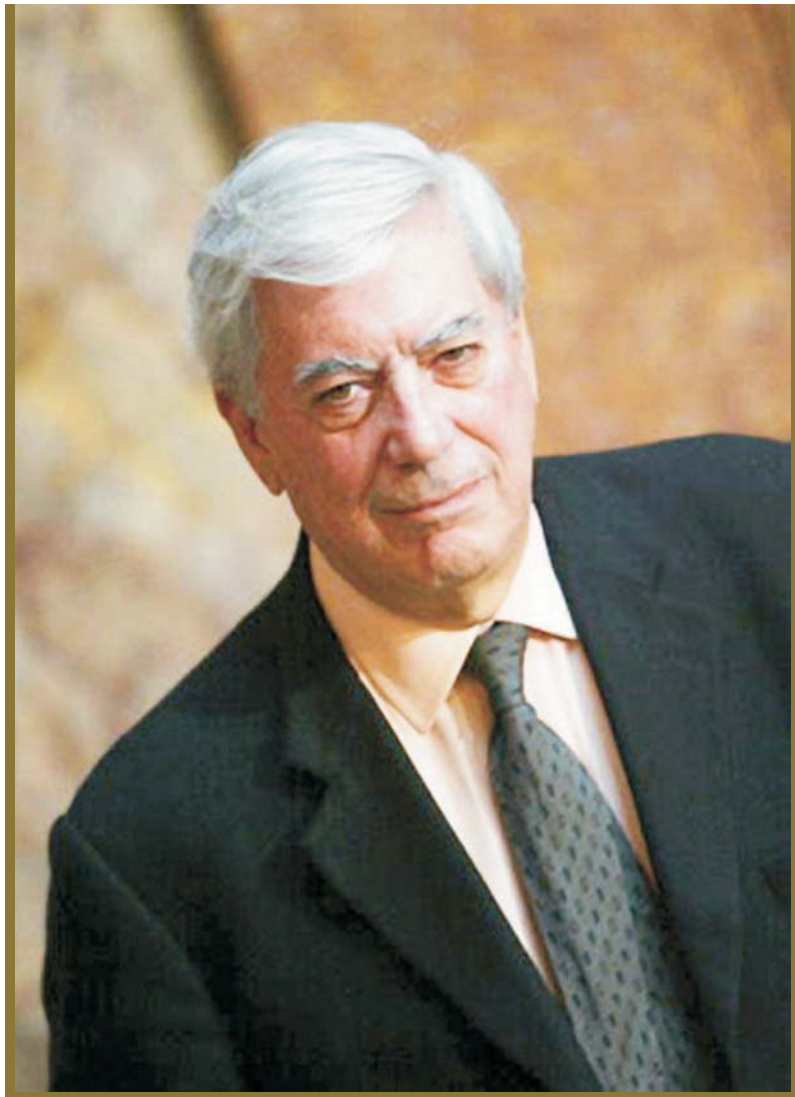
En muchas ocasiones, Vargas Llosa ha insistido en que la novela es un género propio de la modernidad occidental, el espacio de la autoconciencia y de las verdades múltiples. Esta asociación explica su defensa simultánea de ambos fenómenos como si estuviesen necesariamente condenados a existir uno en el otro.

Su compromiso con las técnicas narrativas modernas de la novela (monólogo interior, diálogos telescópicos, pluralidad de focalizaciones y perspectivas, estructuras que rompen las unidades de tiempo y de espacio), y su afán totalizador teniendo como eje la ciudad lo convierten en el hito más influyente de la novela peruana posterior. La trayectoria de Vargas

una variada gama de subgéneros con resultados desiguales: novela rosa, novela policial, novela humorística, novela erótica, entre otras.

Aunque no fue el primero, ya que Carlos Eduardo Zavaleta en *Los Íngar* (1955) había incorporado también novedosas técnicas narrativas aprendidas de sus lecturas de Joyce y Faulkner, la aparición de *La ciudad y los perros* es considerada la partida de bautizo de la novela como universo esférico y tramado de formas impecablemente articuladas. Este nuevo modelo alcanzaría su máxima expresión con *La casa verde*, cuyo diseño formal la convierte en la novela más compleja de la obra vargasllosiana. *Conversación en La Catedral* significa la

y antihéroes, sus monstruos y su mediocridad. En ese orden de signos, la verdad de sus mentiras pertenece a un mundo de oposiciones cartesianas, de sujetos libres y racionales en una sociedad articulada por reglas abstractas y universales. Aunque sus novelas revelan la lógica del poder de las fuerzas sinietras de la modernidad y la ambivalencia moral de los personajes, su confianza en la libertad del individuo y en su afán creador contrapesa la dimensión crítica de sus ficciones. En sus novelas, complejas y refinadas máquinas de producción de significados, late una adhesión valiente y sincera a las posibilidades del mundo moderno, a un mundo que hoy ya casi nos abandona.



ELOGIO DE LA LECTURA Y LA FICCIÓN

Mario Vargas Llosa

La literatura es una representación falaz de la vida que, sin embargo, nos ayuda a entenderla mejor, a orientarnos por el laberinto en el que nacimos, transcurrimos y morimos. Ella nos desagravia de los reveses y frustraciones que nos inflige la vida verdadera y gracias a ella desciframos, al menos parcialmente, el jeroglífico que suele ser la existencia para la gran mayoría de los seres humanos, principalmente aquellos que alentamos más dudas que certezas, y confesamos nuestra perplejidad ante temas como la trascendencia, el destino individual y colectivo, el alma, el sentido o el sinsentido de la historia, el más acá y el más allá del conocimiento racional.

Aprendí a leer a los cinco años, en la clase del hermano Justiniano, en el Colegio de la Salle, en Cochabamba (Bolivia). Es la cosa más importante que me ha pasado en la vida. Casi setenta años después recuerdo con nitidez cómo esa magia, traducir las palabras de los libros en imágenes, enriqueció mi vida, rompiendo las barreras del tiempo y del espacio y permitiéndome viajar con el capitán Nemo veinte mil leguas de viaje submarino, luchar junto a d'Artagnan, Athos, Portos y Aramis contra las intrigas que amenazan a la Reina en los tiempos del sinuoso Richelieu, o arrastrarme por las entrañas de París, convertido en Jean Valjean, con el cuerpo inerte de Marius a cuestas.

La lectura convertía el sueño en vida y la vida en sueño y ponía al alcance del pedacito de hombre que era yo el universo de la literatura. Mi madre me contó que las primeras cosas que escribí fueron continuaciones de las historias que leía pues me apenaba que se terminaran o quería enmendarles el final. Y acaso sea eso lo que me he pasado la vida haciendo sin saberlo: prolongando en el tiempo, mientras crecía, maduraba y envejecía, las historias que llenaron mi infancia con exaltación y de aventuras.

Me gustaría que mi madre estuviera aquí, ella que solía emocionarse y llorar leyendo los poemas de Amado Nervo y de Pablo Neruda, y también el abuelo Pedro, de gran nariz y calva reluciente, que celebraba mis versos, y el tío Lucho que tanto me animó a volcarme en cuerpo y alma a escribir aunque la literatura, en aquel tiempo y lugar, alimentara tan mal a sus cultores. Toda la vida he tenido a mi lado gentes así, que me querían y alentaban, y me contagiaban su fe cuando dudaba. Gracias a ellos y, sin duda, también, a mi terquedad y algo de suerte, he podi-

do dedicar buena parte de mi tiempo a esta pasión, vicio y maravilla que es escribir, crear una vida paralela donde refugiarnos contra la adversidad, que vuelve natural lo extraordinario y extraordinario lo natural, disipa el caos, embellece lo feo, eterniza el instante y torna la muerte un espectáculo pasajero.

No era fácil escribir historias. Al volverse palabras, los proyectos se marchitaban en el papel y

una obra de teatro, un ensayo, comprometidos con la actualidad y las mejores opciones, pueden cambiar el curso de la historia. Camus y Orwell, que una literatura desprovista de moral es inhumana y Malraux que el heroísmo y la épica cabían en la actualidad tanto como en el tiempo de los argonautas, la Odisea y la Ilíada.

Si convocara en este discurso a todos los escritores a los que debo algo

y tantos pobres, analfabetos e injusticias, donde la cultura era privilegio de tan pocos, escribir no era un lujo solipsista. Pero estas dudas nunca asfixiaron mi vocación y seguí siempre escribiendo, incluso en aquellos períodos en que los trabajos alimenticios absorbían casi todo mi tiempo. Creo que hice lo justo, pues, si para que la literatura florezca en una sociedad fuera requisito alcanzar primero la alta

tiría. Igual que escribir, leer es protestar contra las insuficiencias de la vida. Quien busca en la ficción lo que no tiene, dice, sin necesidad de decirlo, ni siquiera saberlo, que la vida tal como es no nos basta para colmar nuestra sed de absoluto, fundamento de la condición humana, y que debería ser mejor. Inventamos las ficciones para poder vivir de alguna manera las muchas vidas que quisiéramos tener cuando apenas disponemos de una sola.

Sin las ficciones seríamos menos conscientes de la importancia de la libertad para que la vida sea vivible y del infierno en que se convierte cuando es conculcada por un tirano, una ideología o una religión. Quienes dudan de que la literatura, además de sumirnos en el sueño de la belleza y la felicidad, nos alerta contra toda forma de opresión, pregúntense por qué todos los regímenes empeñados en controlar la conducta de los ciudadanos de la cuna a la tumba, la temen tanto que establecen sistemas de censura para reprimirla y vigilan con tanta suspicacia a los escritores independientes. Lo hacen porque saben el riesgo que corren dejando que la imaginación discurra por los libros, lo sediciosas que se vuelven las ficciones cuando el lector coteja la libertad que las hace posibles y que en ellas se ejerce, con el oscurantismo y el miedo que lo acechan en el mundo real. Lo quieren o no, lo sepan o no, los fabuladores, al inventar historias, propagan la insatisfacción, mostrando que el mundo está mal hecho, que la vida de la fantasía es más rica que la de la rutina cotidiana. Esa comprobación, si echa raíces en la sensibilidad y la conciencia, vuelve a los ciudadanos más difíciles de manipular, de aceptar las mentiras de quienes quisieran hacerles creer que, entre barrotes, inquisidores y carceleros viven más seguros y mejor.

La buena literatura

«No era fácil escribir historias. Al volverse palabras, los proyectos se marchitaban en el papel y las ideas e imágenes desfallecían. ¿Cómo reanimarlos? Por fortuna, allí estaban los maestros para aprender de ellos y seguir su ejemplo. Flaubert me enseñó que el talento es una disciplina tenaz y una larga paciencia. Faulkner, que es la forma –la escritura y la estructura– lo que engrandece o empobrece los temas. Martorell, Cervantes, Dickens, Balzac, Tolstoi, Conrad, Thomas Mann, que el número y la ambición son tan importantes en una novela como la destreza estilística y la estrategia narrativa. Sartre, que las palabras son actos y que una novela, una obra de teatro, un ensayo, comprometidos con la actualidad y las mejores opciones, pueden cambiar el curso de la historia. »

las ideas e imágenes desfallecían. ¿Cómo reanimarlos? Por fortuna, allí estaban los maestros para aprender de ellos y seguir su ejemplo. Flaubert me enseñó que el talento es una disciplina tenaz y una larga paciencia. Faulkner, que es la forma –la escritura y la estructura– lo que engrandece o empobrece los temas. Martorell, Cervantes, Dickens, Balzac, Tolstoi, Conrad, Thomas Mann, que el número y la ambición son tan importantes en una novela como la destreza estilística y la estrategia narrativa. Sartre, que las palabras son actos y que una novela,

o mucho sus sombras nos sumirían en la oscuridad. Son innumerables. Además de revelarme los secretos del oficio de contar, me hicieron explorar los abismos de lo humano, admirar sus hazañas y horrorizarme con sus desvaríos. Fueron los amigos más serviciales, los animadores de mi vocación, en cuyos libros descubrí que, aun en las peores circunstancias, hay esperanzas y que vale la pena vivir, aunque fuera sólo porque sin la vida no podríamos leer ni fantasear historias.

Algunas veces me pregunté si en países como el mío, con escasos lectores

cultura, la libertad, la prosperidad y la justicia, ella no hubiera existido nunca. Por el contrario, gracias a la literatura, a las conciencias que formó, a los deseos y anhelos que inspiró, al desencanto de lo real con que volvemos del viaje a una bella fantasía, la civilización es ahora menos cruel que cuando los contadores de cuentos comenzaron a humanizar la vida con sus fábulas. Seríamos peores de lo que somos sin los buenos libros que leímos, más conformistas, menos inquietos e insumisos y el espíritu crítico, motor del progreso, ni siquiera exis-

tiende puentes entre gentes distintas y, haciéndonos gozar, sufrir o sorprendernos, nos une por debajo de las lenguas, creencias, usos, costumbres y prejuicios que nos separan. Cuando la gran ballena blanca sepulta al capitán Ahab en el mar, se encoge el corazón de los lectores idénticamente en Tokio, Lima o Tombuctú. Cuando Emma Bovary se traga el arsénico, Anna Karenina se arroja al tren y Julián Sorel sube al patíbulo, y cuando, en *El Sur*, el urbano doctor Juan Dahlmann sale de aquella pulpería de la pampa a enfrentarse al cuchillo de un matón, o advertimos que todos los pobladores de Comala, el pueblo de Pedro Páramo, están muertos, el estremecimiento es semejante en el lector que adora a Buda, Confucio, Cristo, Alá o es un agnóstico, vista saco y corbata, chilaba, kimono o bombachas. La literatura crea una fraternidad dentro de la diversidad humana y eclipsa las fronteras que erigen entre hombres y mujeres la ignorancia, las ideologías, las religiones, los idiomas y la estupidez.

Como todas las épocas han tenido sus espantos, la nuestra es la de los fanáticos, la de los terroristas suicidas, antigua especie convencida de que matando se gana el paraíso, que la sangre de los inocentes lava las afrentas colectivas, corrige las injusticias e impone la verdad sobre las falsas creencias. Innumerables víctimas son inmoladas cada día en diversos lugares del mundo por quienes se sienten poseedores de verdades absolutas. Creíamos que, con el desplome de los imperios totalitarios, la convivencia, la paz, el pluralismo, los derechos humanos, se impondrían y el mundo dejaría atrás los holocaustos, genocidios, invasiones y guerras de exterminio. Nada de eso ha ocurrido. Nuevas formas de barbarie proliferan atizadas por el fanatismo y, con la multiplicación de

armas de destrucción masiva, no se puede excluir que cualquier grupúsculo de enloquecidos redentores provoque un día un cataclismo nuclear. Hay que salirles al paso, enfrentarlos y derrotarlos. No son muchos, aunque el estruendo de sus crímenes retumba por todo el planeta y nos abrumen de horror las pesadillas que provocan. No debemos dejarnos intimidar por quienes quisieran arreba-

mercer. Enfrentándonos a los fanáticos homicidas defendemos nuestro derecho a soñar y a hacer nuestros sueños realidad.

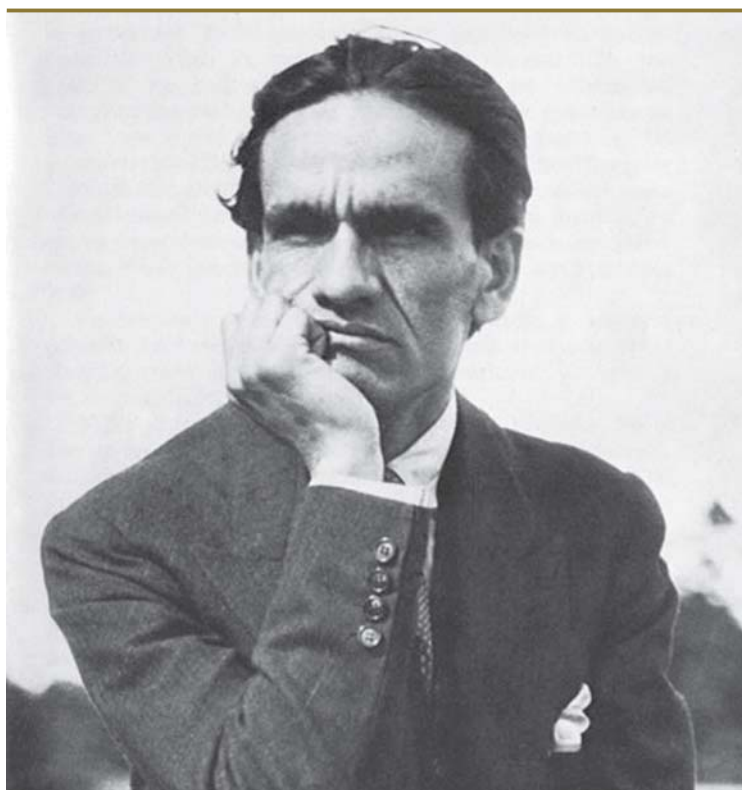
En mi juventud, como muchos escritores de mi generación, fui marxista y creí que el socialismo sería el remedio para la explotación y las injusticias sociales que arreciaban en mi país, América Latina y el resto del Tercer Mundo. Mi decepción del estatismo y el colectivismo

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 aquelarre sanguinario de la revolución cultural china.

De niño soñaba con llegar algún día a París porque, deslumbrado con la

del teatro de Brecht y el cine de Ingmar Bergman, el TNP de Jean Vilar y el Odéon de Jean Louis Barrault, de la Nouvelle Vague y le Nouveau Roman y los discursos, bellísimas piezas literarias, de André Malraux, y, tal vez, el espectáculo más teatral de la Europa de aquel tiempo, las conferencias de prensa y los truenos olímpicos del general de Gaulle. Pero, acaso, lo que más le agradeció a Francia sea el descubrimiento de América Latina. Allí aprendí que el Perú era parte de una vasta comunidad a la que hermanaban la historia, la geografía, la problemática social y política, una cierta manera de ser y la sabrosa lengua en que hablaba y escribía. Y que en esos mismos años producía una literatura novedosa y pujante. Allí leí a Borges, a Octavio Paz, Cortázar, García Márquez, Fuentes, Cabrera Infante, Rulfo, Onetti, Carpentier, Edwards, Donoso y muchos otros, cuyos escritos estaban revolucionando la narrativa en lengua española y gracias a los cuales Europa y buena parte del mundo descubrían que América Latina no era sólo el continente de los golpes de Estado, los caudillos de opereta, los guerrilleros barbudos y las maracas del mambo y el chachachá, sino también ideas, formas artísticas y fantasías literarias que trascendían lo pintoresco y hablaban un lenguaje universal.

De entonces a esta época, no sin tropiezos y resbalones, América Latina ha ido progresando, aunque, como decía el verso de César Vallejo, todavía *Hay, hermanos, muchísimo que hacer*. Padecemos menos dictaduras que antaño, sólo Cuba y su candidata a secundarla, Venezuela, y algunasseudodemocracias populistas y payasas, como las de Bolivia y Nicaragua. Pero en el resto del continente, mal que mal, la democracia está funcionando, apoyada en amplios consensos populares, y, por primera vez en nuestra historia, tenemos ➔

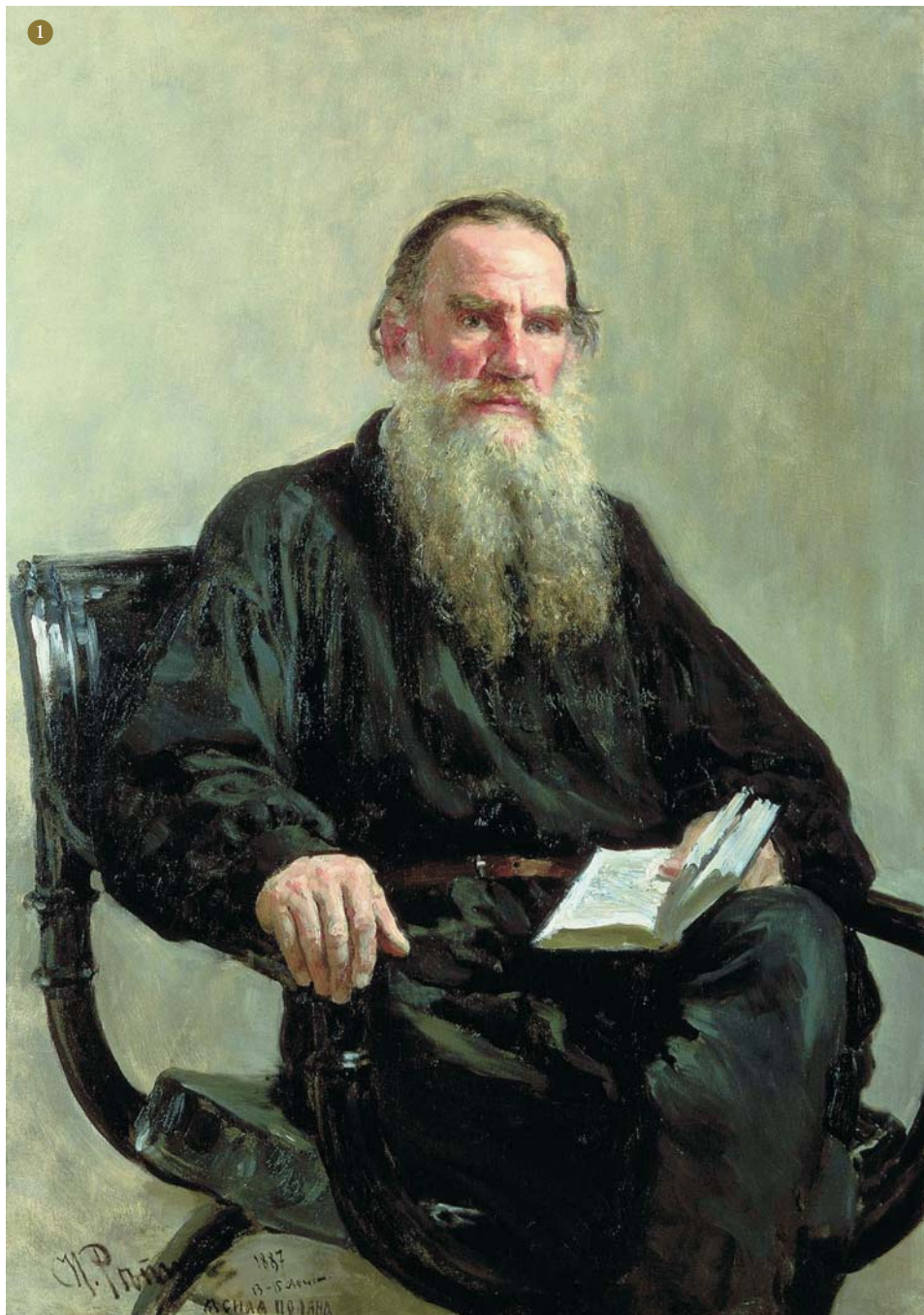
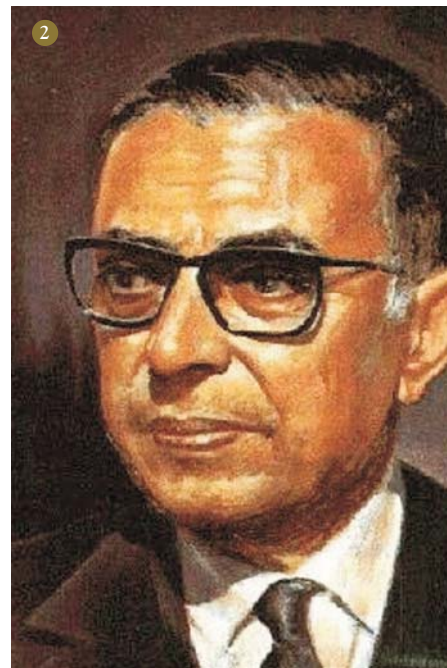


César Vallejo: «Hay, hermanos, muchísimo que hacer».

tarnos la libertad que hemos ido conquistando en la larga hazaña de la civilización. Defendamos la democracia liberal, que, con todas sus limitaciones, sigue significando el pluralismo político, la convivencia, la tolerancia, los derechos humanos, el respeto a la crítica, la legalidad, las elecciones libres, la alternancia en el poder, todo aquello que nos ha ido sacando de la vida feral y acercándonos –aunque nunca llegaremos a alcanzarla– a la hermosa y perfecta vida que finge la literatura, aquella que sólo inventándola, escribiéndola y leyéndola podemos

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

literatura francesa, creía que vivir allí y respirar el aire que respiraron Balzac, Stendhal, Baudelaire, Proust, me ayudaría a convertirme en un verdadero escritor, que si no salía del Perú sólo sería un seudo escritor de días domingos y feriados. Y la verdad es que debo a Francia, a la cultura francesa, enseñanzas inolvidables, como que la literatura es tanto una vocación como una disciplina, un trabajo y una terquedad. Viví allí cuando Sartre y Camus estaban vivos y escribiendo, en los años de Ionesco, Beckett, Bataille y Cioran, del descubrimiento



➔ una izquierda y una derecha que, como en Brasil, Chile, Uruguay, Perú, Colombia, República Dominicana, México y casi todo Centroamérica, respetan la legalidad, la libertad de crítica, las elecciones y la renovación en el poder. Ése es el buen camino y, si persevera en él, combate la insidiosa corrupción y sigue integrándose al mundo, América Latina dejará por fin de ser el continente del futuro y pasará a serlo del presente.

Nunca me he sentido un extranjero en Europa, ni, en verdad, en ninguna parte. En todos los lugares donde he vivido, en París, en Londres, en Barcelona, en Madrid, en Berlín, en Washington, Nueva York, Brasil o la República Dominicana, me sentí en mi casa. Siempre he hallado una querencia donde podía vivir en paz y trabajando, aprender cosas, alentar ilusiones, encontrar amigos, buenas lecturas y temas para escribir. No me

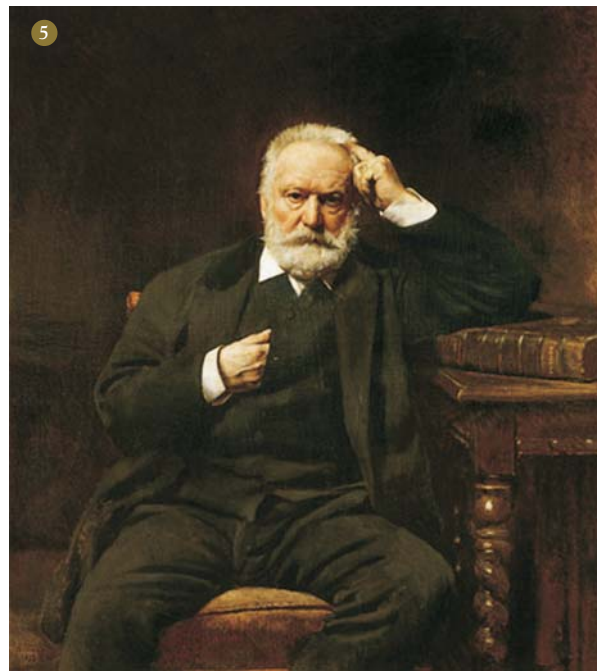
parece que haberme convertido, sin proponérmelo, en un ciudadano del mundo, haya debilitado eso que llaman "las raíces", mis vínculos con mi propio país —lo que tampoco tendría mucha importancia—, porque, si así fuera, las experiencias peruanas no seguirían alimentándome como escritor y no asomarían siempre en mis historias, aun cuando éstas parezcan ocurrir muy lejos del Perú. Creo que vivir tanto tiempo fuera del país don-

de nací ha fortalecido más bien aquellos vínculos, añadiéndoles una perspectiva más lúcida, y la nostalgia, que sabe diferenciar lo adjetivo y lo sustancial y mantiene reverberando los recuerdos. El amor al país en que uno nació no puede ser obligatorio, sino, al igual que cualquier otro amor, un movimiento espontáneo del corazón, como el que une a los amantes, a padres e hijos, a los amigos entre sí.

Al Perú yo lo llevo en

las entrañas porque en él nací, crecí, me formé, y viví aquellas experiencias de niñez y juventud que modelaron mi personalidad, fraguaron mi vocación, y porque allí amé, odié, gocé, sufrí y soñé. Lo que en él ocurre me afecta más, me conmueve y exagera más que lo que sucede en otras partes. No lo he buscado ni me lo he impuesto, simplemente es así. Algunos compatriotas me acusaron de traidor y estuve a punto de perder

la ciudadanía durante la última década. Me pedí a los gobiernos democráticos del mundo que penalizaran al traidor y las sanciones económicas, pero no me hicieron caso. Hecho siempre por las dictaduras, la de Pinochet, la de Fidel Castro, la de los talibanes en Afganistán, la de los imanes del apartheid en Sudáfrica, la de los formados de E. Myanmar). Y



1. León Tolstói
2. Jean-Paul Sartre
3. Jorge Luis Borges
4. Marcel Proust
5. Víctor Hugo
6. Albert Camus

cuando, du-
ma dictadura,
biernos demo-
mundo que
régimen con
plomáticas y
como lo he
re con todas
de cualquier
Pinochet, la
tro, la de los
Afganistán, la
es de Irán, la
de África del
sátrapas uni-
Birmania (hoy
lo volvería a

hacer mañana si –el desti-
no no lo quiera y los pe-
ruanos no lo permitan– el
Perú fuera víctima una vez
más de un golpe de estado
que aniquilara nuestra frá-
gil democracia. Aquella no
fue la acción precipitada y
pasional de un resentido,
como escribieron algunos
polígrafos acostumbrados a
juzgar a los demás desde su
propia pequeñez. Fue un
acto coherente con mi con-
vicción de que una dicta-
dura representa el mal ab-
soluta para un país, una

fuerza de brutalidad y co-
rrupción y de heridas pro-
fundas que tardan mucho
en cerrar, envenenan su
futuro y crean hábitos y
prácticas malsanas que se
prolongan a lo largo de las
generaciones demorando
la reconstrucción demo-
crática. Por eso, las dicta-
duras deben ser combati-
das sin contemplaciones,
por todos los medios a
nuestro alcance, incluidas
las sanciones económicas.
Es lamentable que los go-
biernos democráticos, en

vez de dar el ejemplo, soli-
darizándose con quienes,
como las Damas de Blan-
co en Cuba, los resistentes
venezolanos, o Aung San
Suu Kyi y Liu Xiaobo, que
se enfrentan con temeridad
a las dictaduras que
sufren, se muestren a me-
nudo complacientes no
con ellos sino con sus ver-
dugos. Aquellos valientes,
luchando por su libertad,
también luchan por la
nuestra.

Un compatriota mío,
José María Arguedas, lla-

mó al Perú el país de “todas
las sangres”. No creo que
haya fórmula que lo defina
mejor. Eso somos y eso
llevamos dentro todos
los peruanos, nos guste o
no: una suma de tradicio-
nes, razas, creencias y cul-
turas procedentes de los
cuatro puntos cardinales.
A mí me enorgullece sen-
tirme heredero de las cul-
turas prehispánicas que fa-
bricaron los tejidos y man-
tos de plumas de Nazca y
Paracas y los ceramios mo-
chicas o incas que se exhi-

ben en los mejores museos
del mundo, de los construc-
tores de Machu Picchu, el
Gran Chimú, Chan Chan,
Kuelap, Sipán, las huacas
de La Bruja y del Sol y de
la Luna, y de los españoles
que, con sus alforjas, espa-
das y caballos, trajeron al
Perú a Grecia, Roma, la
tradición judeo-cristiana,
el Renacimiento, Cervan-
tes, Quevedo y Góngora,
y la lengua recia de Casti-
lla que los Andes dulcifi-
caron. Y de que con Espa-
ña llegara también el África

➔ ca con su reciedumbre, su música y su efervescente imaginación a enriquecer la heterogeneidad peruana. Si escarbamos un poco descubrimos que el Perú, como el Aleph de Borges, es en pequeño formato el mundo entero. ¡Qué extraordinario privilegio el de un país que no tiene una identidad porque las tiene todas!

La conquista de América fue cruel y violenta, como todas las conquistas, desde luego, y debemos criticarla, pero sin olvidar, al hacerlo, que quienes cometieron aquellos despojos y crímenes fueron, en gran número, nuestros bisabuelos y tatarabuelos, los españoles que fueron a América y allí se acriollaron, no los que se quedaron en su tierra. Aquellas críticas, para ser justas, deben ser una autocrítica. Porque, al independizarnos de España, hace doscientos años, quienes asumieron el poder en las antiguas colonias, en vez de redimir al indio y hacerle justicia por los antiguos agravios, siguieron explotándolo con tanta codicia y ferocidad como los conquistadores, y, en algunos países, diezmándolo y exterminándolo. Digámoslo con claridad: desde hace dos siglos la emancipación de los indígenas es una responsabilidad exclusivamente nuestra y la hemos incumplido. Ella sigue siendo una asignatura pendiente en toda América Latina. No hay una sola excepción a este oprobio y vergüenza.

Quiero a España tanto como al Perú y mi deuda con ella es tan grande como el agradecimiento que le tengo. Si no hubiera sido por España jamás hubiera llegado a esta tribuna, ni a ser un escritor conocido, y tal vez, como tantos colegas desafortunados, andaría en el limbo de los escribidores sin suerte, sin editores, ni premios, ni lectores, cuyo talento acaso —triste consuelo— descubriría algún día la posteridad. En España se publicaron todos mis libros, recibí reconocimien-

tos exagerados, amigos como Carlos Barral y Carmen Balcells y tantos otros se desvivieron porque mis historias tuvieran lectores. Y España me concedió una segunda nacionalidad cuando podía perder la mía. Jamás he sentido la menor incompatibilidad entre ser peruano y tener un pasaporte español porque siempre he sentido que España y el Perú son el anverso y el reverso de una misma cosa, y no sólo en mi pequeña persona,

pensamiento y valores y formas artísticas hasta entonces prohibidos por subversivos. Ninguna ciudad aprovechó tanto y mejor que Barcelona este comienzo de apertura ni vivió una efervescencia semejante en todos los campos de las ideas y la creación. Se convirtió en la capital cultural de España, el lugar donde había que estar para respirar el anticipo de la libertad que se vendría. Y, en cierto modo, fue también la ca-

donde, por primera vez desde los tiempos de la guerra civil, escritores españoles y latinoamericanos se mezclaron y fraternizaron, reconociéndose dueños de una misma tradición y aliados en una empresa común y una certeza: que el final de la dictadura era inminente y que en la España democrática la cultura sería la protagonista principal.

Aunque no ocurrió así exactamente, la transición española de la dictadura a

democrática, ha admirado al mundo entero y disparado la modernización de España. Ha sido para mí una experiencia emocionante y aleccionadora vivirla de muy cerca y a ratos desde dentro. Ojalá que los nacionalismos, plaga incurable del mundo moderno y también de España, no estropeen esta historia feliz.

Detesto toda forma de nacionalismo, ideología —o, más bien, religión— provinciana, de corto vuelo, excluyente, que recorta el horizonte intelectual y disimula en su seno prejuicios étnicos y racistas, pues convierte en valor supremo, en privilegio moral y ontológico, la circunstancia fortuita del lugar de nacimiento. Junto con la religión, el nacionalismo ha sido la causa de las peores carnicerías de la historia, como las de las dos guerras mundiales y la sangría actual del Medio Oriente. Nada ha contribuido tanto como el nacionalismo a que América Latina se haya balcanizado, ensangrentado en insensatas contiendas y litigios y derrochado astronómicos recursos en comprar armas en vez de construir escuelas, bibliotecas y hospitales.

No hay que confundir el nacionalismo de orejas y su rechazo del "otro", siempre semilla de violencia, con el patriotismo, sentimiento sano y generoso, de amor a la tierra donde uno vio la luz, donde vivieron sus ancestros y se forjaron los primeros sueños, paisaje familiar de geografías, seres queridos y ocurrencias que se convierten en hitos de la memoria y escudos contra la soledad. La patria no son las banderas ni los himnos, ni los discursos apodícticos sobre los héroes emblemáticos, sino un puñado de lugares y personas que pueblan nuestros recuerdos y los tiñen de melancolía, la sensación cálida de que, no importa donde estemos, existe un hogar al que podemos volver.

El Perú es para mí una Arequipa donde nací pero

«Gracias a la literatura, a las conciencias que formó, a los deseos y anhelos que inspiró, al desencanto de lo real con que volvemos del viaje a una bella fantasía, la civilización es ahora menos cruel que cuando los contadores de cuentos comenzaron a humanizar la vida con sus fábulas. Seríamos peores de lo que somos sin los buenos libros que leímos, más conformistas, menos inquietos e insumisos y el espíritu crítico, motor del progreso, ni siquiera existiría. Igual que escribir, leer es protestar contra las insuficiencias de la vida. Quien busca en la ficción lo que no tiene, dice, sin necesidad de decirlo, ni siquiera saberlo, que la vida tal como es no nos basta para colmar nuestra sed de absoluto, fundamento de la condición humana, y que debería ser mejor.»

también en realidades esenciales como la historia, la lengua y la cultura.

De todos los años que he vivido en suelo español, recuerdo con fulgor los cinco que pasé en la querida Barcelona a comienzos de los años setenta. La dictadura de Franco estaba todavía en pie y aún fusilaba, pero era ya un fósil en hilachas, y, sobre todo en el campo de la cultura, incapaz de mantener los controles de antaño. Se abrían rendijas y resquicios que la censura no alcanzaba a parchar y por ellas la sociedad española absorbía nuevas ideas, libros, corrientes de

pital cultural de América Latina por la cantidad de pintores, escritores, editores y artistas procedentes de los países latinoamericanos que allí se instalaron, o iban y venían a Barcelona, porque era donde había que estar si uno quería ser un poeta, novelista, pintor o compositor de nuestro tiempo. Para mí, aquellos fueron unos años inolvidables de compañerismo, amistad, conspiraciones y fecundo trabajo intelectual. Igual que antes París, Barcelona fue una Torre de Babel, una ciudad cosmopolita y universal, donde era estimulante vivir y trabajar, y

la democracia ha sido una de las mejores historias de los tiempos modernos, un ejemplo de como, cuando la sensatez y la racionalidad prevalecen y los adversarios políticos aparcen el sectarismo en favor del bien común, pueden ocurrir hechos tan prodigiosos como los de las novelas del realismo mágico. La transición española del autoritarismo a la libertad, del subdesarrollo a la prosperidad, de una sociedad de contrastes económicos y desigualdades tercermundistas a un país de clases medias, su integración a Europa y su adopción en pocos años de una cultura

nunca viví, una ciudad que mi madre, mis abuelos y mis tíos me enseñaron a conocer a través de sus recuerdos y añoranzas, porque toda mi tribu familiar, como suelen hacer los arequipeños, se llevó siempre a la Ciudad Blanca con ella en su andariega existencia. Es la Piura del desierto, el algarrobo y el sufrido burrito, al que los piuranos de mi juventud llamaban “el pie ajeno” —lindo y triste apelativo—, donde descubrí que no eran las cigüeñas las que traían los bebés al mundo sino que los fabricaban las parejas haciendo unas barbaridades que eran pecado mortal. Es el Colegio San Miguel y el Teatro Variedades donde por primera vez vi subir al escenario una obrita escrita por mí. Es la esquina de Diego Ferré y Colón, en el Miraflores limeño —la llamábamos el Barrio Alegre—, donde cambié el pantalón corto por el largo, fumé mi primer cigarrillo, aprendí a bailar, a enamorar y a declararme a las chicas. Es la polvorienta y temblorosa redacción del diario *La Crónica* donde, a mis dieciséis años, velé mis primeras armas de periodista, oficio que, con la literatura, ha ocupado casi toda mi vida y me ha hecho, como los libros, vivir más, conocer mejor el mundo y frecuentar a gente de todas partes y de todos los registros, gente excelente, buena, mala y execrable. Es el Colegio Militar Leoncio Prado, donde aprendí que el Perú no era el pequeño reducto de clase media en el que yo había vivido hasta entonces confinado y protegido, sino un país grande, antiguo, enconado, desigual y sacudido por toda clase de tormentas sociales. Son las células clandestinas de Cahui-de en las que con un puñado de sanmarquinos preparábamos la revolución mundial. Y el Perú son mis amigos y amigas del Movimiento Libertad con los que por tres años, entre las bombas, apagones y asesinatos del terroris-

mo, trabajamos en defensa de la democracia y la cultura de la libertad.

El Perú es Patricia, la prima de naricita respingada y carácter indomable con la que tuve la fortuna de casarme hace 45 años y que todavía soporta las manías, neurosis y rabietas que me ayudan a escribir. Sin ella mi vida se hubiera disuelto hace tiempo en un torbellino caótico y no hubieran nacido Álvaro, Gonzalo, Morgana ni los seis nietos que nos prolon-

gan en Cochabamba, donde con mis primas y compañeros de colegio podíamos reproducir las historias de Tarzán y de Salgari, y en la Prefectura de Piura, en cuyos entretechos anidaban los murciélagos, sombras silentes que llenaban de misterio las noches estrelladas de esa tierra caliente. En esos años, escribir fue jugar un juego que me celebraba la familia, una gracia que me merecía aplausos, a mí, el nieto, el sobrino, el hijo sin

bro, refugiarme en esos mundos donde vivir era exaltante, intenso, una aventura tras otra, donde podía sentirme libre y volvía a ser feliz. Y fue escribir, a escondidas, como quien se entrega a un vicio inconfesable, a una pasión prohibida. La literatura dejó de ser un juego. Se volvió una manera de resistir la adversidad, de protestar, de rebelarme, de escapar a lo intolérable, mi razón de vivir. Desde entonces y hasta

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 fantasmas en una historia. “Escribir es una manera de vivir”, dijo Flaubert. Sí, muy cierto, una manera de vivir con ilusión y alegría y un fuego chisporroteante en la cabeza, peleando con las palabras díscolas hasta amaestrarlas, explorando el ancho mundo como un cazador en pos de presas codiciables para alimentar la ficción en ciernes y aplacar ese apetito voraz de toda historia que al crecer quisiera tragarse todas las historias. Llegar a sentir el vértigo al que nos conduce una novela en gestación, cuando toma forma y parece empezar a vivir por cuenta propia, con personajes que se mueven, actúan, piensan, sienten y exigen respeto y consideración, a los que ya no es posible imponer arbitrariamente una conducta, ni privarlos de su libre albedrío sin matarlos, sin que la historia pierda poder de persuasión, es una experiencia que me sigue hechizando como la primera vez, tan plena y vertiginosa como hacer el amor con la mujer amada días, semanas y meses, sin cesar.

Al hablar de la ficción, he hablado mucho de la novela y poco del teatro, otra de sus formas excel-sas. Una gran injusticia, desde luego. El teatro fue mi primer amor, desde que, adolescente, vi en el Teatro Segura, de Lima, *La muerte de un viajante*, de Arthur Miller, espectáculo que me dejó traspasado de emoción y me precipitó a escribir un drama con incas. Si en la Lima de los cincuenta hubiera habido un movimiento teatral habría sido dramaturgo antes que novelista. No lo había y eso debió orientarme cada vez más hacia la narrativa. Pero mi amor por el teatro nunca cesó, dormitó ➤



José María Arguedas: «El país de todas las sangres».

gan y alegran la existencia. Ella hace todo y todo lo hace bien. Resuelve los problemas, administra la economía, pone orden en el caos, mantiene a raya a los periodistas y a los intrusos, defiende mi tiempo, decide las citas y los viajes, hace y deshace las maletas, y es tan generosa que, hasta cuando cree que me riñe, me hace el mejor de los elogios: “Mario, para lo único que tú sirves es para escribir”.

Volvamos a la literatura. El paraíso de la infancia no es para mí un mito literario sino una realidad que viví y gocé en la gran casa familiar de tres patios,

papá, porque mi padre había muerto y estaba en el cielo. Era un señor alto y buen mozo, de uniforme de marino, cuya foto engalanaba mi velador y a la que yo rezaba y besaba antes de dormir. Una mañana piurana, de la que todavía no creo haberme recobrado, mi madre me reveló que aquel caballero, en verdad, estaba vivo. Y que ese mismo día nos iríamos a vivir con él, a Lima. Yo tenía once años y, desde entonces, todo cambió. Perdí la inocencia y descubrí la soledad, la autoridad, la vida adulta y el miedo. Mi salvación fue leer, leer los buenos li-

ahora, en todas las circunstancias en que me he sentido abatido o golpeado, a orillas de la desesperación, entregarme en cuerpo y alma a mi trabajo de fabulador ha sido la luz que señala la salida del túnel, la tabla de salvación que lleva al naufragio a la playa.

Aunque me cuesta mucho trabajo y me hace sudar la gota gorda, y, como todo 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

➔ acurrado a la sombra de las novelas, como una tentación y una nostalgia, sobre todo cuando veía alguna pieza subyugante. A fines de los setenta, el recuerdo pertinaz de una tía abuela centenaria, la Mameá, que, en los últimos años de su vida, cortó con la realidad circundante para refugiarse en los recuerdos y la ficción, me sugirió una historia. Y sentí, de manera fatídica, que aquella era una historia para el teatro, que sólo sobre un escenario cobraría la animación y el esplendor de las ficciones logradas. La escribí con el temblor excitado del principiante y gocé tanto viéndola en escena, con Norma Aleandro en el papel de la heroína, que, desde entonces, entre novela y novela, ensayo y ensayo, he reincidido varias veces. Eso sí, nunca imaginé que, a mis setenta años, me subiría (debería decir mejor me arrastraría) a un escenario a actuar. Esa temeraria aventura me hizo vivir por primera vez en carne y hueso el milagro que es, para alguien que se ha pasado la vida escribiendo ficciones, encarnar por unas horas a un personaje de la fantasía, vivir la ficción delante de un público. Nunca podré agradecer bastante a mis queridos amigos, el director Joan Ollé y la actriz Aitana Sánchez Gijón, haberme animado a compartir con ellos esa fantástica experiencia (pese al pánico que la acompañó).

La literatura es una representación falaz de la vida que, sin embargo, nos ayuda a entenderla mejor, a orientarnos por el laberinto en el que nacimos, transcurrimos y morimos. Ella nos desagradaba de los reveses y frustraciones que nos inflige la vida verdadera y gracias a ella desciframos, al menos parcialmente, el jeroglífico que suele ser la existencia para la gran mayoría de los seres humanos, principalmente aquellos que alentamos más dudas que certezas, y confesamos nuestra perplejidad ante temas

como la trascendencia, el destino individual y colectivo, el alma, el sentido o el sinsentido de la historia, el más acá y el más allá del conocimiento racional.

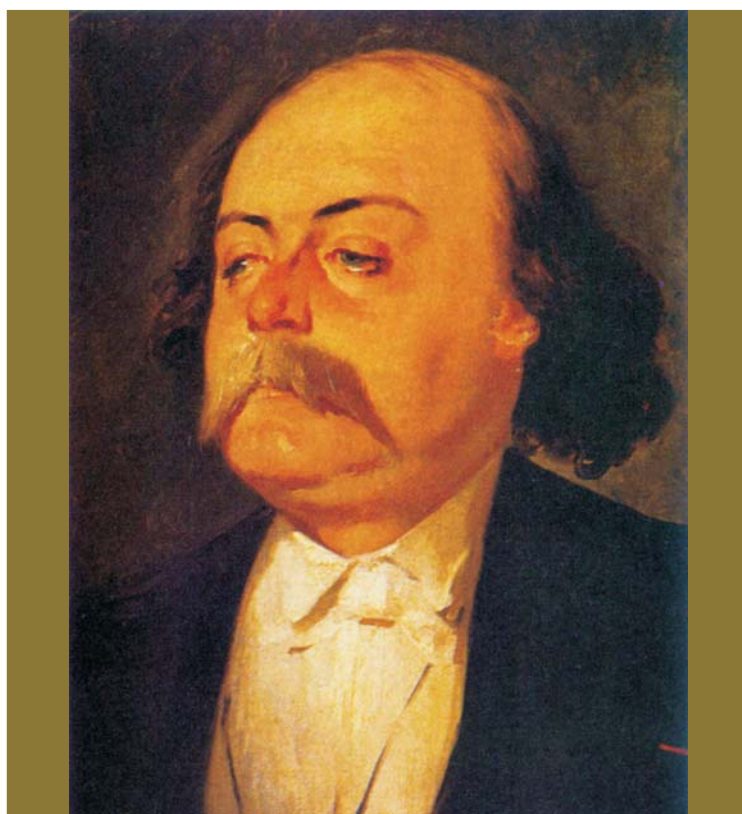
Siempre me ha fascinado imaginar aquella incierta circunstancia en que nuestros antepasados, apenas diferentes todavía del animal, recién nacido el lenguaje que les permitía comunicarse, empezaron, en las cavernas, en torno a las hogueras, en noches hirvientes de amenazas –ra-

llas. Aquellos cuentos, fábulas, mitos, leyendas, que resonaron por primera vez como una música nueva ante auditorios intimidados por los misterios y peligros de un mundo donde todo era desconocido y peligroso, debieron ser un baño refrescante, un remanso para esos espíritus siempre en el quién vive, para los que existir quería decir apenas comer, guarecerse de los elementos, matar y fornicar. Desde que empezaron a

Ese proceso nunca interrumpido se enriqueció cuando nació la escritura y las historias, además de escucharse, pudieron leerse y alcanzaron la permanencia que les confiere la literatura. Por eso, hay que repetirlo sin tregua hasta convencer de ello a las nuevas generaciones: la ficción es más que un entretenimiento, más que un ejercicio intelectual que aguja la sensibilidad y despierta el espíritu crítico. Es una necesidad imprescin-

mundo de autómatas privados de lo que hace que el ser humano sea de veras humano: la capacidad de salir de sí mismo y mudarse en otro, en otros, modelados con la arcilla de nuestros sueños.

De la caverna al rasca-cielos, del garrote a las armas de destrucción masiva, de la vida tautológica de la tribu a la era de la globalización, las ficciones de la literatura han multiplicado las experiencias humanas, impidiendo que hombres y mujeres sucumbamos al letargo, al ensimismamiento, a la resignación. Nada ha sembrado tanto la inquietud, removido tanto la imaginación y los deseos, como esa vida de mentiras que añadimos a la que tenemos gracias a la literatura para protagonizar las grandes aventuras, las grandes pasiones, que la vida verdadera nunca nos dará. Las mentiras de la literatura se vuelven verdades a través de nosotros, los lectores transformados, contaminados de anhelos y, por culpa de la ficción, en permanente entredicho con la mediocre realidad. Hechicería que, al ilusionarnos con tener lo que no tenemos, ser lo que no somos, acceder a esa imposible existencia donde, como dioses paganos, nos sentimos terrenales y eternos a la vez, la literatura introduce en nuestros espíritus la inconformidad y la rebeldía, que están detrás de todas las hazañas que han contribuido a disminuir la violencia en las relaciones humanas. A disminuir la violencia, no a acabar con ella. Porque la nuestra será siempre, por fortuna, una historia inconclusa. Por eso tenemos que seguir soñando, leyendo y escribiendo, la más eficaz manera que hayamos encontrado de aliviar nuestra condición perecedera, de derrotar a la carcoma del tiempo y de convertir en posible lo imposible. ■



Gustave Flaubert (1821-1880).

yos, truenos, gruñidos de las fieras-, a inventar historias y a contárselas. Aquel fue el momento crucial de nuestro destino, porque, en esas rondas de seres primitivos suspensos por la voz y la fantasía del contador, comenzó la civilización, el largo transcurrir que poco a poco nos humanizaría y nos llevaría a inventar al individuo soberano y a desgajarlo de la tribu, la ciencia, las artes, el derecho, la libertad, a escrutar las entrañas de la naturaleza, del cuerpo humano, del espacio y a viajar a las estre-

soñar en colectividad, a compartir los sueños, incitados por los contadores de cuentos, dejaron de estar atados a la noria de la supervivencia, un remolino de quehaceres embrutecedores, y su vida se volvió sueño, goce, fantasía y un designio revolucionario: romper aquel confinamiento y cambiar y mejorar, una lucha para aplacar aquellos deseos y ambiciones que en ellos azababan las vidas figuradas, y la curiosidad por despejar las incógnitas de que estaba constelado su entorno.

dible para que la civilización siga existiendo, renovándose y conservando en nosotros lo mejor de lo humano. Para que no retrocedamos a la barbarie de la incomunicación y la vida no se reduzca al pragmatismo de los especialistas que ven las cosas en profundidad pero ignoran lo que las rodea, precede y continúa. Para que no pasemos de servirnos de las máquinas que inventamos a ser sus sirvientes y esclavos. Y porque un mundo sin literatura sería un mundo sin deseos ni ideales ni desacatos, un

Estocolmo, 7 de diciembre de 2010.
© FUNDACIÓN NOBEL