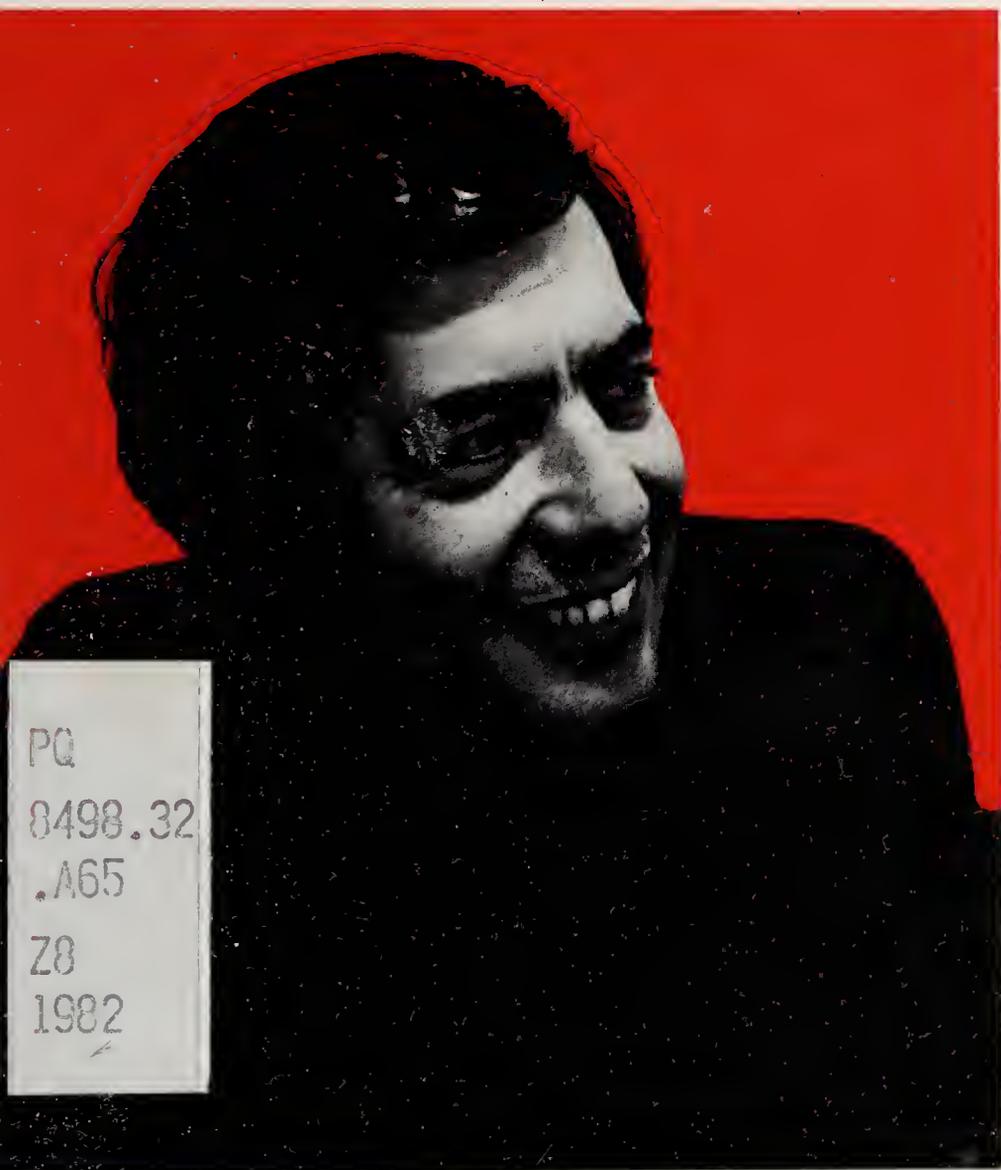


José Miguel Oviedo
Mario Vargas Llosa:
la invención
de una realidad

Seix Barral  Biblioteca Breve



PQ

8498.32

.A65

Z8

1982

MARIO VARGAS LLOSA:
LA INVENCIÓN DE UNA REALIDAD

JOSÉ MIGUEL OVIEDO

MARIO VARGAS LLOSA:
LA INVENCION
DE UNA REALIDAD



Trent University Library
PETERBOROUGH, ONT.

BIBLIOTECA BREVE
EDITORIAL SEIX BARRAL, S. A.
BARCELONA - CARACAS - MÉXICO

PQ 8498.32 . A65Z8

1982

Primera edición: 1970
(Barral Editores, Barcelona)

Diseño cubierta: Jaume Bordas

Primera edición en Editorial Seix Barral:
abril de 1982

© 1970, 1977 y 1982: José Miguel Oviedo

Derechos exclusivos de edición en castellano
reservados para todo el mundo:

© 1982: Editorial Seix Barral, S. A.
Tambor del Bruc, 10 - Sant Joan Despí (Barcelona)

ISBN: 84 322 0412 9

Depósito legal: B. 9.399 - 1982

Printed in Spain

Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño de la cubierta, puede ser reproducida, almacenada o transmitida en manera alguna ni por ningún medio, ya sea eléctrico, químico, mecánico, óptico, de grabación o de fotocopia, sin permiso previo del editor.

*A mis padres. A Paola
y José Gabriel.*

Ineluctable modality of the visible: at least that if no more, thought through my eyes.

JOYCE, *Ulysses*

I, with my mad presumption of throwing a little light on something.

BECKETT

NOTA A LA TERCERA EDICION

El lector de esta edición encontrará bastantes cambios respecto de la segunda (1977), y por cierto respecto de la primera (1970). El libro ha sido sometido a una corrección general y ha sido ampliado en varios capítulos para cubrir la última producción narrativa del autor. El Apéndice I, sobre su obra crítica, figuraba ya en la segunda edición, pero ha sido actualizado y aumentado; el Apéndice II, sobre la obra teatral La señorita de Tacna, es nuevo. La bibliografía, ya muy copiosa, ha sido reordenada y también puesta al día. Confío en que, con estas mejoras, el trabajo pueda seguir siendo útil como una visión de conjunto para los interesados, siempre más numerosos, en la obra literaria de Mario Vargas Llosa.

J. M. O.

Los Angeles, diciembre 1981.

PROLOGO

En el lapso de unos veinte años, la obra de Mario Vargas Llosa ha pasado del desconocimiento general hasta ocupar uno de los lugares preeminentes entre los novelistas vivos de América Latina: cuando se habla de novela dentro de ese contexto, la mención de su nombre (en el grupo de otros tres o cuatro selectos) ha llegado a parecer obligatoria, pues su arte realista y poético, americano y universal, clásico y experimental, ha conmovido a masas de lectores y ha llamado poderosamente la atención de los críticos. Esa posición de privilegio cobra un matiz de autoridad y representatividad cuando se considera su persona y su obra literarias como uno de los ejemplos maduros del reciente esplendor novelístico en América Latina y que ya se ha convertido en un inevitable lugar común. Como todos los lugares comunes, éste refleja un abuso y quizás una deslumbrada exageración, pero encierra también una verdad, consagrada por la experiencia: la de que hoy, hombres que pertenecen a medios culturales tan distintos (y tan remotos entre sí) como Argentina y Colombia, México y Brasil, Cuba y Perú, movidos por estímulos, vivencias, imágenes y sueños del más diverso origen, están escribiendo algunas de las más renovadoras y memorables novelas de la literatura actual. No es ésta la ocasión para explicar las causas del dicho esplendor, ni sus rasgos ni sus posibles proyecciones. Lo que queremos señalar es que si, por un lado, el interés por la obra de Vargas Llosa se apoya en circunstancias muy favorables para el género, por otro, los patrones con los que se mide su calidad son también los más altos y exigentes. La novela latinoamericana ha dado frutos notables precisamente

porque su creciente riqueza la ha descolonizado de los criterios provincianos e indulgentes que antes imperaban sobre ella.

Vargas Llosa goza ahora (junto con sus otros colegas) de los beneficios extraordinarios de esta nueva situación: libros y estudios dentro de ensayos dedicados al género; numerosos trabajos, artículos y notas sobre su obra creadora; incontables reportajes, entrevistas y reseñas en diarios y publicaciones de todas partes; traducciones y reediciones exitosas; premios y reconocimientos varios; notoriedad popular e influencia de su actitud intelectual en los procesos sociales y políticos que lo comprometen como actor o como testigo; curiosidad académica y hasta erudita por su obra, que se manifiesta en las previsible tesis universitarias ahora en proceso en Estados Unidos y Europa, etc. Paralelamente, este libro intenta, aunque sea de una manera imperfecta y provisional, dar una imagen orgánica de la obra creadora del autor hasta el presente, con la esperanza de estimular futuros estudios que abarquen los nuevos libros que Vargas Llosa tiene prometidos y ciertos aspectos que aquí, necesariamente, quedan sólo apuntados.

El trabajo está dividido de una manera bastante convencional (una parte biográfica, una parte teórica, una parte propiamente crítica) pero, en todo momento, se esfuerza en alegar, concordar y discutir los textos de y sobre el autor. El empleo del material documental y textual es especialmente profuso en la segunda y tercera partes, donde el recurso de las citas continuas puede desalentar a los lectores que tengan un trato frecuente con las novelas de Vargas Llosa o con las fuentes informativas. El riesgo ha sido asumido con la idea de recoger la mayor cantidad de material disperso en revistas de no siempre fácil acceso. Pese a ese insistente cotejo documental, el presente libro es, básicamente, el resultado de una serie ordenada de lecturas y relecturas de las novelas mismas, encaradas como la mejor instancia para dirimir nuestras propias dudas y perplejidades. Un proceso de este tipo, como es

evidente, no alcanza nunca a concluirse por completo: leer es una operación tan interminable y azarosa para el crítico como para cualquiera. El trabajo refleja nuestra intención de dejarlo abierto a la polémica y a ulteriores correcciones.

J. M. O.

PRIMERA PARTE

LA VIDA

“Entonces, por espíritu de contradicción y por curiosidad, me puse a leer las novelas de caballería...”

I

EL DURO INICIO

Mario Vargas Llosa —Jorge Mario Pedro Vargas Llosa, hijo único de Ernesto y Dora— nació en Arequipa el 28 de marzo de 1936. Arequipa es, en el áspero sur del Perú, un nudo de conflictos: es la “segunda ciudad” del país, pero tiene que disputar constantemente ese título con Trujillo, situada en el cálido norte; el departamento al que pertenece forma parte del litoral del Pacífico, pero la capital misma está enclavada sobre un macizo de 2.300 metros de altura, como una ciudad de la sierra. El orgullo de los arequipeños se reparte equitativamente: entre quienes se sienten “de la costa” y los que prefieren ser “de la sierra” —y ese dilema es viejo como la ciudad, fundada por los españoles en 1540. Pero la máxima gloria de los arequipeños es haber sido (y, de alguna manera, seguir siendo) la capital de la política criolla, el hogar secular de las revoluciones —“revolución” en el sentido doméstico que adoptó en la época republicana, o sea desde la heroica revuelta popular contra una tiranía hasta el clásico cuartelazo militar. Arequipa es, además, ultracatólica y ultramontana (aun en ventajosa disputa con Lima); es un territorio de inquietud telúrica, asentado en el centro de un anillo de volcanes (el Misti es su volcán tutelar, su mejor paisaje postal) y sacudido por destructores terremotos; es cuna de poetas románticos y aparatosos, que pueden llegar a ser héroes (como Melgar, cantor y prócer de la Emancipación) o iconoclastas (como Alberto Hidalgo, *enfant terrible* de los años 20), pero que frecuentemente son, en la vida cotidiana, abogados, oradores y académicos. Arequipa: el nombre es indígena (*Ari quepay*, es decir, “Sí, quedaos”, según la frase

célebre que pronunció el Inca Mayta Capac para señalar a sus tropas un lugar de descanso) y es todo un símbolo del carácter de sus hombres. Donde vaya, el arequipeño sigue siéndolo, fiel a un arraigado concepto de “patria chica”, a una voluntariosa afirmación de lo provincial. “Sentimentales y también regionalistas... en eso los arequipeños se los ganan a los piuranos”, leeremos en *La casa verde*.¹ Lima o incluso otros países pueden reclamarlo, pero él siempre estará en Arequipa, la “ciudad blanca” (por el sillar, piedra volcánica), recoleta, hidalga y endocéntrica. Ya se ve que nacer en Arequipa, como Vargas Llosa (de madre también arequipeña), tenía sus implicancias y hasta podía configurar un destino. Cuando fue mayor, cuando lo fue ganando definitivamente el ejercicio de la literatura, el autor descubrió que la vida no había podido enseñarle esa mística provinciana, que él no había sido impregnado por el magnetismo de la ciudad: su relación con Arequipa era la de la ruptura sin nostalgia y la del peregrinaje sin recuerdos. Pero hay que pasar con menos prisa sobre esa infancia decisiva.

La casa natal —dos pisos, jardín y reja de hierro— tiene el número 101 de una calle presuntuosamente llamada Boulevard Parra, cerca de la estación del ferrocarril; es, en realidad, la casa de sus abuelos maternos, porque sus padres se habían separado uno o dos meses antes de su nacimiento. El padre, por entonces empleado en una compañía de aviación, se quedó en Lima, y la madre se refugió en Arequipa. Pero los trajines familiares seguirían casi inmediatamente después de nacer el hijo: al año, su madre y él parten a Cochabamba, Bolivia, adonde el abuelo es enviado como cónsul. La falta del padre se deja sentir: Vargas Llosa se convierte en un niño mimado y consentido, entregado sólo a sus caprichos. Esos primeros años cochabambinos y de estudiante en el Colegio La Salle, fueron su edad dorada:

1. (Barcelona: Seix Barral, 1966), p. 127. Citamos siempre por esta edición.

Entre 1937 y 1945 viví en Cochabamba, rodeado de familiares que me adoraban y a quienes adoraba. Con mis compañeros del colegio La Salle reproducíamos las películas de Tarzán, las seriales, y montábamos funciones de circo. Lo más importante de la vida nos parecían, quizá, los carnavales, esa exaltante oportunidad para bombardear a la gente con globos y cascarones llenos de agua. Yo creía que los juguetes que aparecían al pie de la cama en Navidad los había traído el Niño Dios, y que cigüeñas blancas transportaban los bebés al mundo, desde París. No pensaba jamás en la muerte, tal vez me suponía inmortal, y secretamente ambicionaba ser trapealista, torero. La felicidad, como usted sabe, es literalmente improductiva, y ninguna de las cosas que ocurrieron en esos años han sido un estímulo literario para mí.²

Allí estuvo hasta terminar el cuarto año de primaria. En 1945, la familia abandona Bolivia y se instala en Piura, ciudad que marca el fin de su infancia. Pasa un año (1946) como alumno del Colegio Salesiano, durante el cual experimenta el primer desajuste: “Mis compañeros de colegio fueron siempre mayores que yo. Había un desnivel... Yo era un muchacho de diez años; mis compañeros, de trece y catorce años... Fue un año horrible”.³ La situación familiar también cambia súbitamente: los padres se reconcilian y lo traen a Lima. En la capital, vuelve a las aulas de La Salle, donde cursará hasta el segundo año de secundaria (1947-1949). Este tránsito por diversos colegios sigue ocurriendo después: en 1950, tras un fallido intento de ingreso a la Escuela Naval (no tenía la edad requerida), Vargas Llosa entra al Leoncio Prado, quizá cediendo a la idea de que su carrera podían ser las armas. El Leoncio Prado era la panacea para los padres de muchachos difíciles, porque tenía un poco de todo: de colegio, de reformatorio, de escuela militar. Como dice el te-

2. Alfonso Calderón, “El hombre y sus demonios” (reportaje), *Ercilla*, n.º 1.769, p. 52.

3. Luis Harss, *Los nuestros*, p. 433.

niente Pitaluga en *La ciudad y los perros*: “Se creen que el colegio es una correccional. En el Perú todo se hace a medias y por eso todo se malea”.⁴

El Leoncio Prado era el otro mundo. De los colegios de típica clase media, católicos y con externado, Vargas Llosa había ido a parar a un inmenso plantel militarizado que recibía un alumnado de procedencia aluvional (desde los pobres muchachos de la sierra hasta los adinerados rebeldes de la capital) y lo concentraba en “cuadras” donde hacían vida común, en grandes salones de clase donde se impartía una educación más bien laica y rígida, y en fatigosas maniobras donde aprendían el manejo de armas y algunos rudimentos de la guerra. Los años que allí pasó Vargas Llosa constituyen su primera experiencia fundamental, el descubrimiento del dolor, de la violencia, del compañerismo, del mal; en una palabra, de la vida. Esos años “lo estigmatizaron probablemente para siempre”,⁵ como puede advertirse cuando aparecen como un tema obsesivo en cualquier recodo de una charla con el autor; o cuando al acabarse las tardes de domingo (a la hora en que el joven cadete tenía que juntar sus efectos personales en un maletín y regresar al Colegio) algo en él, ya adulto, seguía deprimiéndolo.

Al producirse el escándalo de la quema de su primera novela (unos mil ejemplares de la primera edición nacional de *La ciudad y los perros* fueron incinerados en el patio del Leoncio Prado, “como castigo simbólico”,⁶ a pedido de las autoridades del plantel), unos generales peruanos, empeñados en probar que la imagen novelística de la institución era falsa, antipatriótica y naturalmente comunista, sacaron a luz algunos documentos de la vida leonciopradina de Vargas Llosa, con los que pretendieron desprestigiarlo; no lo consiguieron

4. (Barcelona: Seix Barral, 1963), p. 158. Citamos siempre por esta edición.

5. Harss, p. 422.

6. *Primera Plana*, enero 26, 1965, p. 36.

pero, afortunadamente, hicieron posible conocer otros aspectos de esa vida: sus notas eran bajas (los generales decretaban cándidamente que un mal alumno debía ser también un mal novelista) y los castigos (“arrestos”) abundaban en una hoja de servicios no muy ejemplar. Otros testimonios de compañeros se refieren a sus fugas (las “contras” de la novela), a sus largas desapariciones en la piscina vacía del Colegio. Todo contribuye a configurar una etapa de profunda desadaptación e inquietud, en la que se va forjando un rebelde, quizás un escritor.

Porque, vagamente, la literatura empezaba a interesarlo. Por entonces era ya un excitado lector de Hugo y Dumas, en las inevitables ediciones Sopena. En la imaginación juvenil de Vargas Llosa (acostumbrado a una vida muelle y engréida), la brutalidad inapelable del sistema leoncioprado y la sumisión o la astucia que ese régimen estimulaba, provocaban una sensación de riesgo, de aventura, de mundo legendario, que él vinculaba inmediatamente con la literatura. El Leoncio Prado lo sobrecogía pero también lo fascinaba, lo repelía y lo atraía: el colegio era el héroe y el villano del libro que ya pensaba escribir. Esa errática vocación se había manifestado desde antes y había suscitado nuevas tensiones con el padre: “Yo escribía en Piura, recuerdo, y entonces mis abuelos, mis tíos me celebraban eso, que les parecía una gracia. Cuando mi padre descubrió en mí esta inclinación, se asustó. Pensó que era algo grave”.⁷

Al ser censurada o ridiculizada, la literatura brilló ante sus ojos con la seducción de las cosas prohibidas, la fue sintiendo como una posibilidad de desquite: “De modo que esa vocación se afirmó y creció un poco secretamente. Entonces, mi rebelión contra el Leoncio Prado se volcó un poco hacia la literatura. Ya en esa época la literatura se convirtió en una cosa muy importante para mí. También era clandestina. Por-

7. Harss, p. 434.

que en el colegio había que evitarla”.⁸ Quizá por eso Alberto, el poeta de *La ciudad y los perros*, escribe y vende novelitas pornográficas entre sus compañeros, parodiando sus facultades personales; quizás algún estímulo concreto proviniese del propio César Moro, el más importante poeta surrealista peruano, su profesor de francés en el Leoncio Prado, que aparece en la novela bajo la feminoide apariencia del profesor Fontana: “Es un buen tipo, nunca jala en los exámenes. El tiene la culpa que lo batan. ¿Qué hace en un colegio de machos con esa voz y esos andares?” (p. 149).⁹

Pornografía, homosexualidad: la idea de la literatura llegó a Vargas Llosa asociada con la de una actividad anormal, subversiva, impúdica.¹⁰ Muchos años después, rindiendo homenaje póstumo a Sebastián Salazar Bondy, a cuya memoria dedicará *Los cachorros*, formularía este presentimiento con una gran lucidez:

En una sociedad en la que la literatura no cumple función alguna porque la mayoría de sus miembros no saben o no están en condiciones de leer y la minoría que sabe y puede leer no lo hace nunca, el escritor resulta un ser anómalo, sin ubicación precisa, un individuo pintoresco y excéntrico, una especie de loco benigno al que se deja en libertad porque, después de todo, su demencia no es contagiosa —¿cómo haría daño a los demás si no lo leen?—, pero a quien en todo caso conviene mediatizar con una inasible camisa de fuerza, manteniéndolo a distancia, frecuentándolo con reservas, tolerándolo con desconfianza sistemática. Sebastián no podía ignorar, cuando decidió ser escritor, el estatuto social que le reservaba el porvenir: una condición ambigua, marginal, una situación de se-

8. *Ibid.*

9. La imagen humana y literaria de este poeta es el asunto de uno de los primeros artículos escritos por Vargas Llosa, titulado “Nota sobre César Moro” (véase la bibliografía al final de este libro). Véase también el interesante artículo (“Un caso de elaboración narrativa de experiencias concretas en *La ciudad y los perros*”, *Anales de la Universidad de Chile*, n.º 134) que Pedro Lastra dedica al estudio de la relación entre Vargas Llosa, Alberto y el recuerdo de Moro.

10. “Fue gran lector —y admirador— de la literatura pornográfica” (Hars, p. 438).

gregado... A diferencia de lo que ocurre en otras partes la literatura no es aquí una buena carta de recomendación para aspirar a otros quehaceres, entre nosotros ella es más bien un *handicap*. “Ese es medio escritor, ése es medio poeta”, dice la gente y en realidad está diciendo “ése es medio payaso, ése es medio anormal”.¹¹

Tras dos años de vida semimilitar, Vargas Llosa no quiso soportar más. Realmente, el muchacho se había “hecho hombre” en un sentido distinto al previsto: era, a la vez, un fruto y un réprobo del Leoncio Prado. Tal vez por eso en las vacaciones de diciembre de 1951 entró a trabajar como redactor en *La Crónica*. En 1952 ya no regresa al Leoncio Prado y cursa su último año en Piura, en el Colegio San Miguel. La herencia leonciopradina se dejará notar: Vargas Llosa organiza la “huelga” colegial contra el director del plantel, lo que se convertirá en el tema del cuento “Los jefes”. En Piura se ganó la vida como columnista del diario *La Industria*; allí, a los 16 años, se inició su protohistoria literaria. Curiosamente, comienza con una obra teatral, *La huida del Inca*, inspirada en un tema indígena.¹² Escrita el año anterior en Lima, se presentó, bajo la dirección del propio autor, como parte de los actos de celebración de la ciudad; su éxito duró lo que las fiestas. Intentó también la poesía y hasta llegó a publicarla por esa misma época, para su actual espanto.

Vuelve a Lima y se convierte en estudiante universitario. Estudia Letras en la respectiva Facultad de la Universidad de San Marcos. Sigue luego la especialidad de Literatura, y cae también en la consabida tentación de la Facultad de Derecho, promesa de una vida estable y próspera. Esta es una etapa de

11. “Sebastián Salazar Bondy y la vocación del escritor en el Perú”, *Casa de las Américas*, n.º 45, pp. 16-17.

12. Drama en tres actos con prólogo y epílogo. Estrenado el 17 de julio de 1952, en el Teatro Variedades. Agradezco estos datos a Luis Alfonso Díez. Sólo veintiséis años después, Vargas Llosa ha vuelto a intentar el teatro: en 1978, mientras enseñaba en la Universidad de Cambridge, escribió una obra titulada *La señorita de Tacna*, que fue estrenada y publicada en 1981.

especial inseguridad económica para Vargas Llosa, que se angustia tratando de conseguir un puesto que le permita vivir sin dejar de estudiar. Ese puesto no existe en Lima para él y entonces echa mano de todos los que puede. El drama adquiere contornos grotescos: por algún tiempo, el joven Vargas Llosa detenta hasta siete puestos (que, juntos, apenas proporcionan lo necesario para subsistir), desde redactor de noticias en una radio hasta registrador en el Cementerio General de Lima. Este panorama se agrava cuando, a los 18 años, se casa con Julia Urquidi, de origen boliviano. Hay cierto escándalo en las familias (ella estaba emparentada con la familia política del autor) y el matrimonio, como la literatura, resulta un poco clandestino y mal visto. Todo esto es ahora perfectamente conocido gracias al testimonio que, en forma de novela, dio el autor en *La tía Julia y el escribidor*.

Algunos amigos ayudan a aliviar la estrecha situación doméstica. Entre ellos, el doctor Raúl Porras Barrenechea, importante historiador, por entonces miembro del Senado, quien le dio trabajo (aparte de trato cordial) como ayudante suyo, como bibliotecario del exclusivo Club Nacional, y luego como empleado de la Cámara. Por esta misma época (1955-1957), empieza a colaborar con alguna frecuencia en periódicos y revistas literarias: con artículos en *Cultura Peruana* y *Turismo*; con narraciones en la revista *Mercurio Peruano* (allí aparece por primera vez el cuento "Los jefes", en una separata fechada en febrero de 1957) y en el Suplemento Dominical de *El Comercio* (donde publica "El abuelo", que también formará parte de su primer libro de cuentos). Pero también hace periodismo del otro, anónimo y de trinchera: crónicas sensacionalistas en *Extra*, la misma ínfima publicación donde va a parar su personaje Pedro Camacho; y notas políticas, bajo el seudónimo "Oiram", en la hoja partidaria *Democracia*, que documentan su breve acercamiento a la Democracia Cristiana y su profundo rechazo a la dictadura de Odría. En verdad, escribe literariamente poco porque los

múltiples puestos le quitan tiempo y lo agotan (en la radio, por ejemplo, trabaja hasta pasada la medianoche). Pero la vocación, aún en agraz, va rompiendo las resistencias que se le oponen: poco a poco, intensifica y concentra su actividad literaria, acomete empresas culturales y obtiene las primeras satisfacciones. Junto con Luis Loayza y Abelardo Oquendo, edita los *Cuadernos de Composición* (1956-1957) —serie de plaquetas colectivas dedicadas a un solo tema de ficción que los autores trabajaban en un estilo más bien pulcro y rarificado— y luego la revista *Literatura* (1958-1959), efímero signo de insurgencia de un grupo nuevo que ensayaba una reacción moderada contra la “generación del 50”, predominantemente social y documentalista, e invocaba la responsabilidad del escritor en el terreno mismo de su arte. En 1958, la lujosa *Revue Française* organiza un concurso de cuentos en el Perú; Vargas Llosa presenta el relato “El desafío” (“Arreglo de cuentas” en la edición original de *Los jefes*) y gana el premio: un viaje corto por Francia.

Sus sueños empezaban a cumplirse. En un mes echó un vistazo a París con las ventajas insólitas de ser invitado de honor, y quedó convencido: tenía que volver a Europa, pero a estudiar, a escribir en serio, a aprovechar su tiempo. Ese mismo año obtuvo una ayuda: recibió una beca de estudios para la Universidad de Madrid (había optado ya el bachillerato en Lima con la tesis *Bases para una interpretación de Rubén Darío*). En San Marcos había descubierto a los modernistas: a Darío, por quien tendrá una indeclinable devoción, a Chocano y a otros, quizá bajo el estímulo de las clases que recibió de Luis Alberto Sánchez. Precisamente a Chocano dedica un artículo titulado “Chocano y la aventura” y publicado en *Estudios Americanos* (marzo-abril 1959), en el que desarrolla una tesis novedosa e interesante por las repetidas confirmaciones que tendrá luego, cuando se haya convertido en un novelista. Aunque, como muchos, Vargas Llosa considera la obra de Chocano de escaso valor poético, en cambio,

su vida, tan criticada y criticable, le parece en un aspecto —el de su intensa entrega a la literatura— ejemplar:

El terrible drama del escritor sudamericano del siglo pasado y comienzos del presente, que escribe para ser leído por sus familiares y un grupo de amigos, que se sabe separado por un abismo de la sociedad, que lo tolera como a un ser inofensivo, pero que no lo combate ni lo apoya y lo deja hacer y morir en la indiferencia, fue superado por Chocano. Para ello hizo, en primer lugar, algo heroico: se entregó plenamente a su vocación (p. 148).

Pasa un año en la península preparando una tesis doctoral que no llega a presentar, pese a lo que afirman muchas solapas de sus libros.¹³ Su objetivo, por entonces, no era España, sino París; la beca, la tesis y el viaje eran aproximaciones a esa meta. La exigua bolsa de becado impone algunas aventuras divertidas, como la formación de un inverosímil conjunto de “danzas incaicas” (bailarines: los Vargas Llosa y Paúl Escobar, quien más tarde moriría como guerrillero en el Perú; coreógrafo: el poeta peruano Pablo Guevara) para un concurso folklórico que se organiza en España, en el que obtienen un premio. A fines de 1959, terminados los estudios doctorales, inicia una gestión ante Raúl Porras que, en muchos sentidos, decidiría su suerte porque se relaciona con París:

Soñaba además con venir a Francia hacía mucho tiempo, un sueño seguramente provocado por Alejandro Dumas y por Víctor Hugo, y entonces le escribí a un profesor mío que estaba en esos momentos de ministro de Relaciones Exteriores en el Perú, diciéndole que quería una beca y me contestó que me la iba a conseguir y que me viniera a París. Entonces hice el viaje con el dinero del pasaje que tenía para regresarme al Perú. Aquí me dijeron que no habían llegado todavía las listas de becarios; que esperara dos meses.

13. Trece años después, alcanzó ese doctorado: en junio de 1971 presentó en la Universidad de Madrid la tesis titulada *García Márquez: historia de un deicidio* (véase el Apéndice I al final de este libro).

Esperé, me gasté todo el dinero del pasaje y cuando llegó la lista descubrí que no estaba yo entre los becarios. Hubo algún error de algún tipo y me vi obligado a quedarme en París, pero en condiciones muy distintas a las que yo esperaba. Había pensado hacer estudios aquí, seguir unos cursos y después de un año regresarme al Perú. Me encontré sin dinero y tuve que buscar trabajo inmediatamente.¹⁴

Aunque luego hará cortas visitas al Perú¹⁵ —para calmar nostalgias, para ver amigos y familiares, por puro azar de los viajes— su exilio va a durar unos buenos quince años. 1959 cierra una etapa y abre otra: la de la madurez.

14. Reportaje de Elena Poniatowska, *La Cultura en México*, julio 7, 1965, p. iv.

15. En 1962, 1964, 1965, 1966, 1967, 1969, 1971 y 1972. Véase p. 47.

II

EL ENCUENTRO CONSIGO MISMO

De España trae una primera versión de *La ciudad y los perros* y un premio: el Leopoldo Alas, otorgado a *Los jefes*, que aparece en Barcelona, 1959. El premio tiene escasa o nula resonancia fuera de España (las antologías de cuentos peruanos que aparecían por esas fechas frecuentemente omitían su nombre),¹ y la edición española —humilde de aspecto y reducida en tirada— es hoy una rareza. Los cinco cuentos del libro son el fruto de ese período de iniciación que va entre sus 16 y 18 años; una vez publicado, el autor sabe con más claridad que tiene que buscar (y hallar) más al fondo, más adentro de sí mismo: dar con la clave de *su* literatura. “Cuando apareció el libro en España, ya no me gustó; no me sentía solidario con él”, ha dicho.²

Las circunstancias en las que recomienza esa tarea en París no son envidiables: vive mal, sin trabajo estable, en una buhardilla del Wetter Hotel. Pasa semanas enteras buscando algún puesto, de lo que sea, en lo que sea. Por fin, lo consigue: es un puesto bastante ruin como profesor de las tristemente célebres Escuelas Berlitz; eso le basta para sostenerse con las uñas durante un tiempo. Luego pasa a trabajar en la sección española de la Agencia France Presse. Más tarde se saca la lotería con su ingreso a la Radio-Televisión Francesa; le pagan más o menos bien, el trabajo es soportable, puede

1. Alberto Escobar lo había incluido, sin embargo, en *La narración en el Perú* (Lima, 1956).

2. Cit. por Emir Rodríguez Monegal, “Madurez de Vargas Llosa”, *Mundo Nuevo*, n.º 3, p. 64.

acabar con la asfixia del hotel y, sobre todo, tiene más tiempo para escribir: su labor es nocturna. Necesita muchas horas libres porque está redactando una nueva versión de la novela sobre el Leoncio Prado, que sigue poblando sus pesadillas, echando brasas sobre sus recuerdos. La experiencia de París lo ha equipado espléndidamente para esa empresa.

Muchas veces, en reportajes, en mesas redondas, Vargas Llosa ha afirmado que una de las cosas más estériles que conoce para un escritor, es la bohemia, la vida de café. En París, se libró rápidamente de esa tentación. La suya fue una vida necesariamente austera, a veces muy áspera, pero interiormente rica, ordenada, activa. Se puso a llenar los vacíos de su formación universitaria y de su cultura literaria. Leyó, devoró autores que admiraba de lejos, a través de traducciones o que conocía deficientemente. Se precipitó con ardor sobre Sartre —cuyo influjo sobre su obra y su concepción de la literatura son notorios— y sobre Flaubert, su modelo de escritor, su dios particular. Más tarde, retomando lecturas de sus años sanmarquinos, añadirá a estos escritores para él ejemplares, la lección de la novela caballerescas y sus ambiciones de representación totalizadora, con lo que se completa la trilogía de líneas maestras que inspiran su arte nuevo de hacer novelas clásicas. Otras huellas de amplio registro (desde los “malditos” franceses del siglo XVIII hasta la escuela norteamericana, pasando por la gran novela rusa y la latinoamericana) ilustran sobre la diversidad de sus fuentes culturales, de su estética permeable y universal.³

De un modo u otro, en mayor o menor grado, como descubrimiento o como confirmación, este bagaje es lo mejor que pudo darle Europa, Francia en particular, desde que salió del país hace más de veinte años. El medio europeo (París, Londres, Barcelona, cualquier ciudad que, como éstas, ponga una distancia entre él y el Perú) ha significado para Vargas Llosa

3. Véase el Cap. “Teoría y realidad de la novela”.

un ámbito en el que era posible escribir sin interferencias y sin discordias con las habituales, maledicentes y ociosas capillas literarias nacionales; un móvil hogar donde la literatura podía ejercerse, discutirse, pensarse, leerse, en un nivel mínimo de seriedad y sin parecer una actividad rara o sospechosa.⁴ Arequipa, Cochabamba, Lima: esos pequeños mundos lo expulsaron para que se encontrase consigo mismo en otro continente, en otro sistema cultural; fueron los materiales de una vida y una obra que debía desarrollarse fuera por una confluencia de azares y razones. Todas las veces —y son muchas— que le han preguntado por las ventajas de su exilio y por los peligros que entraña, Vargas Llosa ha defendido lo primero sin dejar de admitir lo segundo:

Efectivamente, la distancia da una mayor perspectiva sobre la propia realidad, pero también puede borrar o deformar esta perspectiva. Puede además —y creo que es éste el mayor peligro— hacer que el escritor pierda el contacto directo con el idioma vivo de la calle... Es un peligro que yo me he planteado, del cual estoy consciente, pero a pesar de ello me doy cuenta que aún me resulta más fácil, psicológicamente y también materialmente, escribir lejos de mi país. Se trata, en todo caso, de una lejanía puramente física, porque yo sólo escribo sobre el Perú y sólo me interesa escribir sobre el Perú... He tratado siempre de volver a mi país, y de mantener con él contactos esporádicos aunque vívidos y creo que en el futuro lo seguiré haciendo. El peligro por ahora no es inminente, ni he sentido que esto obstaculiza mi trabajo de escritor. Si fuera así probablemente regresaría a mi país, pero por ahora prefiero seguir viviendo fuera.⁵

Pero así como la experiencia europea facilitó o apuró ese encuentro consigo mismo, también hizo posible un reencuen-

4. "Sebastián Salazar Bondy y la vocación del escritor...", p. 19.

5. M. F., "Conversación con Vargas Llosa", *Suplemento de Imagen*, n.º 6, p. [5]. Esa falta de contacto físico con el idioma vivo, que tan admirablemente sabe registrar en sus novelas, explica algunas aisladas vacilaciones lingüísticas: en *La ciudad y los perros* escribe 'eriacia' (p. 159) por 'eriazza'; en *Los cachorros* usa la grafía 'siriar' (p. 50), infrecuente versión del peruanismo 'ciriam' ("enamorar").

tro con América Latina. París fue, para él, ese lugar providencial donde muchos exilados, de por vida o de tránsito, se reúnen y conocen. La admiración por las obras y sus autores empezó a complementarse con la intimidad de las personas. Gracias a su trabajo en la Radio-Televisión Francesa, donde los entrevistaba, fue conociendo a muchos escritores latinoamericanos: Cortázar, Carpentier, Asturias, Borges, Fuentes, etc. El mismo ha destacado el importante influjo general que los novelistas latinoamericanos de hoy ejercen sobre su narrativa; ha dicho que constituyen “la tendencia más original, más rica, más audaz y ambiciosa de la novela occidental”.⁶ Pero si hubiese que elegir un nombre al cual Vargas Llosa debe no sólo el placer de lector de sus narraciones, sino el ejemplo vivo de una conducta intelectual y de la mayor autoexigencia profesional, sin vacilar habría que elegir al Cortázar que conoció en esos años y que lo deslumbraba por su moral de escritor. Así lo declaró entonces: “En cierta forma [Cortázar] ha sido un modelo mío. A mí me parece admirable con qué pureza, con qué integridad, vive la literatura, cómo está dispuesto a sacrificar la vocación a nada. Yo creo que ésta es la conducta indispensable de un escritor”.⁷

Libros, teorías, amigos, escritores, encuentros y lecciones, silencio creador e infatigable voluntad de trabajo, fueron haciendo sus años de París. Al principio, seguramente, no hubo tantos estímulos: Vargas Llosa escribía la novela del Leoncio Prado sin mayores esperanzas, quizá con ese previo desengaño con que podía escribir por entonces un escritor peruano joven, desconocido y ausente de su tierra: sin editoriales, sin revistas, sin instrumentos de cultura que lo ayudasen en su desafío a la solemne autoridad del colegio militar (de tanto peso a la hora de la eventual publicación), el país sólo lo

6. “Conversación con Vargas Llosa”, p. [5].

7. Cit. por Rodríguez Monegal, “Madurez de Vargas Llosa”, p. 63. Es evidente que la posterior radicalización política de Cortázar ha abierto una zona de discrepancia entre ambos autores.

presentaba un vacío. La novela no tenía otro destino que existir, tal vez para ver la luz algún día, en algún lado, pero esencialmente para aplacar una necesidad interna del autor: si la culminaba, podía respirar tranquilo; luego, ya vería. Por cartas personales escritas a sus amigos de Lima el 60 y 61, se sabía que la novela progresaba, que se rehacía, que se poblaba de personajes, que tomaba caminos inesperados, que pugnaba por su forma. En 1962, Vargas Llosa hizo un breve viaje al Perú; traía consigo el torturante original, que circuló entre las manos de unos pocos. Se sabe que Sebastián Salazar Bondy propuso el libro a un editor argentino, quien no le concedió importancia. Tras las cortas vacaciones limeñas, Vargas Llosa retornó a París sin saber qué iba a pasar con la novela. Providencialmente, conoció poco después al editor Carlos Barral, quien leyó el original y quedó muy impresionado.⁸ Barral le sugirió que se presentase al concurso de novela Biblioteca Breve que el sello Seix Barral estaba convocando, justamente en esos días, por quinta vez. Hay testimonios de que Vargas Llosa tomó el consejo con reticencia: le parecía imposible alcanzar el premio o le entraron dudas de su obra o lo alarmaron los precedentes del mismo premio (de cinco convocatorias, cuatro veces habían ganado novelistas españoles; en la otra, el fallo fue desierto). Lo consultó, lo pensó; finalmente, presentó su novela al concurso bajo el título de *Los impostores*. A los veintiséis años hacía su apuesta mayor.

La historia interna del concurso se da en términos y cifras escuetas: concurrieron 81 originales (30 de América Latina); el jurado compuesto por José María Castellet, José María Valverde, Víctor Seix, Carlos Barral y Juan Petit, otorgó a la novela de Vargas Llosa (que por entonces ya se llamaba *La morada del héroe*) cinco votos en cada uno de los cinco turnos de escrutinio; e hizo constar en el acta que “pese

8. “Una de las mayores y más estimulantes sorpresas de mi carrera de editor”, dirá Barral. “Introducción”, *Los cachorros* (Barcelona: Editorial Lumen, 1967), p. 6.

a la alta calidad de los originales presentados, por primera vez el Premio Biblioteca Breve se ha concedido por unanimidad". Puede decirse que con la publicidad de ese fallo la vida y la obra de Vargas Llosa dejaron de ser, para siempre, anónimas.

La novela fue publicada por primera vez en octubre de 1963 con el título definitivo de *La ciudad y los perros*, y tuvo una excepcional acogida que siguió repitiéndose a cada nueva edición en Barcelona, en Lima, en Buenos Aires. Las traducciones comenzaron también rápidamente: primero fue la holandesa y hoy se la puede leer en francés, inglés, ruso (edición mutilada), sueco, alemán, finés, checo, italiano, danés, polaco, servocroata, eslovaco, húngaro, portugués, etc., traducciones que en general han sido bien recibidas. Como ganadora del premio Biblioteca Breve, *La ciudad y los perros* accedía automáticamente a la categoría de candidata al Prix Formentor, desaparecido premio que un grupo de editores europeos otorgaba a la novela publicada, en cualquier idioma, que considerasen más importante. La novela de Vargas Llosa obtuvo finalmente, tras una reñida competencia en Corfú, tres votos contra cuatro del hispano-francés Jorge Semprún por *Le long voyage*. Tras esta honrosísima y discutida derrota recibiría el Premio de la Crítica Española 1963. Los méritos literarios del libro y su afortunado nacimiento, hacían ascender el nombre de Vargas Llosa a un ritmo velocísimo, mientras la demanda de la obra por el público (y también la curiosidad por releer *Los jefes*) alcanzaba proporciones no muy comunes para un autor latinoamericano novel. Tal "lanzamiento" no fue, realmente, calculado: fue una feliz conjugación de circunstancias. Una de las más importantes fue que la novela se insertaba en (mejor: confirmaba y expresaba) una etapa de verdadero florecimiento de la novela latinoamericana. Aparte de otras obras menores y sencillamente menos advertidas, habían aparecido poco antes: *Sobre héroes y tumbas* de Ernesto Sabato y *El astillero* de Juan Carlos Onetti, en 1961; *El Si-*

glo de las Luces de Alejo Carpentier y *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes, en 1962; y en junio de 1963, *Rayuela* de Julio Cortázar. Los vientos soplaban favorables para todos, mayores y jóvenes, y el género se continuaba y se renovaba con ellos.

Sin transiciones, Vargas Llosa había emergido de la oscuridad a la más cruda luz de la popularidad internacional. Carlos Fuentes lo saludó desde México, afirmando que Carpentier, Cortázar y Vargas Llosa constituían la trilogía máxima de la novela actual en América. Los reportajes se multiplicaron, los artículos críticos empezaron a bordar un sorprendido coro de elogios, la circulación continental de la novela aumentaba sin cesar, su país empezó a gestionar el rescate del triunfador exhibiendo los tardíos orgullos nacionales de costumbre. Pero la vida en París continuó, menos precaria nada más, con algunos viajes frecuentes a Barcelona (se convirtió en jurado permanente del Premio Biblioteca Breve) y con nuevas amistades, anclada definitivamente en la literatura. Porque esto no era sino el comienzo.

III

LA TEMPRANA APOTEOSIS

En la visita que hizo a Lima en 1964, Vargas Llosa realizó un rápido viaje a la selva peruana. Pocos amigos se enteraron del motivo: la nueva novela que estaba escribiendo (en realidad, la empezó apenas terminó *La ciudad y los perros*) le exigía confirmar datos, algunas impresiones de esa región. Había conocido la selva en 1958:

Había ido a Perú un antropólogo mexicano, Juan Comas, y con este motivo organizaron para él un viaje a las tribus de la Amazonía peruana. Yo fui también. Fuimos cinco personas y estuvimos allí varias semanas recorriendo la Amazonía... Bueno, eso fue para mí casi una conmoción tan grande como cuando entré al Leoncio Prado y descubrí que el mundo no era ese pequeño mundo manso, bonito, pasivo, donde yo había vivido hasta entonces. Cuando fui al Alto Marañón, descubrí que el Perú era una cosa todavía mucho más vasta, mucho más tremenda, más espantosa de lo que era para mí a través del Leoncio Prado.¹

La redacción de esa novela fue mucho más ardua que la de *La ciudad y los perros*, no sólo porque era sustancialmente más vasta y compleja, sino porque para escribirla era necesario vencer algunos engorrosos pasos previos: esta vez no trabajaba sólo sobre mundos bien conocidos por él. Lima (con su submundo, su enclave maldito: el Leoncio Prado) era un territorio literario que había conquistado definitivamente porque lo llevaba consigo; Piura (las precisas zonas piuranas

1. Elena Poniatowska, pp. II-III.

donde debía transcurrir parte de la novela en trance) era una geografía virtualmente inédita para la narrativa peruana, de la que él también podía adueñarse; pero, en cambio, la selva estaba perfectamente cartografiada por una gran cantidad de narraciones y novelas nacionales de tipo más bien popular. Embarcándose en esos libros, cualquier lector podía viajar por la Amazonía. Vargas Llosa, sabiéndose en desventaja y no queriendo incurrir en una descripción física inexacta de la selva peruana,² tuvo primero que colonizarla: se leyó, con verdadero rigor filológico, *toda* la literatura amazónica escrita en su país, buena, mala o pésima; allí aprendió a nominar (a recordar) los nombres de cada árbol, cada reptil, cada comida, cada tribu, etc. Tras largos meses de lectura, sumados a los datos obtenidos en sus viajes de exploración y confirmación, Vargas Llosa se había apropiado ya de ese nuevo territorio y podía escribir al fin sobre la selva: ahora, el trabajo era de imaginación. Porque la novela que se titularía *La casa verde* era un empeñoso intento de fundir muchas historias, de usar varios niveles de la realidad, de alcanzar la representación integral de un cosmos de ficción.

Mientras iba coronando la empresa, su matrimonio sufre una crisis y en 1964 naufraga. En enero del 65 viaja a La Habana ³ como jurado de los premios Casa de las Américas. Fue invitado otras veces (el 66 y el 67) en la misma calidad de jurado, o a reuniones culturales, o como miembro del Consejo de Redacción de la revista *Casa de las Américas*, al que perteneció desde setiembre de aquel año hasta comienzos de 1971. Durante ese lapso, su adhesión a la Revolución Cu-

2. La preocupación, la prolijidad con que el autor dota a sus narraciones de referencias objetivas, reales, ha sido varias veces anotada. No es casual que estas dos novelas hayan sido publicadas con el agregado de mapas y planos de las regiones donde ocurren. Véase Pedro Lastra, p. 211. Igual pasa en la edición de *La guerra del fin del mundo* (Barcelona: Seix Barral, 1981).

3. Había estado antes, en octubre del 62 durante la crisis de los cohetes, como enviado de la Radio-Televisión Francesa.

bana fue transparente en cada una de sus declaraciones sobre el tema; después de que sus relaciones con la posición cubana se hicieron insostenibles y terminaron violentamente, no ha dejado, sin embargo, de rescatar de ese proceso político lo que todavía le parece rescatable, ni de proclamar su fe en el socialismo. Ni antes ni ahora Vargas Llosa ha operado dentro de esquemas ideológicos fáciles, que signifiquen una renuncia al papel de contradicción que el escritor cumple en toda sociedad. Estas palabras de 1967 pueden sintetizar bien su posición al respecto:

 Mi enorme admiración y mi entusiasmo por la Revolución Cubana no me impide reconocer ciertos aspectos del socialismo que considero deficientes o criticables. Yo sé muy bien que Cuba, dentro del propio campo socialista, constituye tal vez el caso más avanzado de tolerancia y comprensión hacia el problema de la creación literaria y artística, y he visto con mis propios ojos el gigantesco esfuerzo que han llevado a cabo los dirigentes cubanos para poner la cultura al alcance del pueblo y para mejorar la situación de los escritores y artistas. Esta es, tal vez, una buena ocasión para reiterar por eso la irritación, la vergüenza que me produce como latinoamericano, el lastimoso espectáculo que ofrecen los gobiernos de nuestro continente en su vana campaña contra Cuba, en su servil contribución al indigno bloqueo y hostigamiento que lleva a cabo Estados Unidos. Yo aspiro a que el socialismo, en América Latina, aproveche la experiencia histórica y no incurra en las equivocaciones y en los absurdos que cometió, por ejemplo, en el campo de la cultura, en el período estalinista y de los que ahora comienza a recobrase Europa. Yo ambiciono, para mi país y para América, un socialismo que no sólo nos emancipe de la explotación imperialista y nos libere de las oligarquías parasitarias, esas camisas de fuerza que tenemos encima, que entregue las tierras a quienes las trabajan y colectivice nuestros medios de producción, sino que, también, admita la libertad de prensa y la oposición política organizada. Estos principios pueden ser de origen burgués, pero son, indiscutiblemente, las mejores armas con que cuenta un pueblo para fiscalizar a sus gobernantes e impedir los abusos de poder. Desde luego que si Fidel llamara hoy a elecciones, una abrumadora mayoría de cubanos votaría por él. Pero Fidel no es eterno y nada nos

asegura que quien o quienes lo sucedan serán igualmente honestos, patriotas o lúcidos (recordemos que después de Lenin vino Stalin). El régimen de partido único entraña un peligro, a corto o largo plazo. En la escasa medida de mis posibilidades yo quiero luchar por la instauración del socialismo en mi país, pues pienso que sólo él puede sacar al Perú del pozo de injusticia, ignorancia y miseria en que se halla, pero cuando esto ocurra espero no perder esa prerrogativa natural del escritor: el derecho a la crítica, al enjuiciamiento constante y obsesivo de la realidad.⁴

A comienzos de 1965 está temporalmente en Lima y allí (en mayo) se casa con Patricia Llosa, su prima hermana. *La casa verde*, después de haber sido rehecha tres veces, ya es una realidad: tiene la forma de dos espesos tomos mecanografiados que circulan ávidamente entre sus amigos. Regresa a París con Patricia, donde somete a los originales a nuevos cambios y retoques. Por esta época sus colaboraciones regulares en revistas y periódicos crecen: escribe para *Casa de las Américas*, es corresponsal de *Primera Plana* (Buenos Aires), de *Marcha* (Montevideo), de *Expreso* (Lima); algunas primicias de la novela inédita aparecen en publicaciones de México, Caracas, Buenos Aires, Lima. Abundan también para él las invitaciones y las reuniones de escritores. En 1966 viaja a Nueva York, invitado al Congreso Mundial del PEN Club, al que concurren figuras máximas de la literatura de América y Europa: nuevas relaciones, nuevos reportajes, nuevas exaltaciones de su obra se suscitan allí. *La casa verde* apa-

4. Germán Uribe, "El escritor ante la sociedad" (entrevista), *Tercer Mundo*, núms. 40-41, p. 10. Véase también el artículo del autor sobre el caso Siniavski-Daniel ("Una insurrección permanente", *Marcha*, marzo 4, 1966); su protesta contra la invasión de Checoslovaquia ("El socialismo y los tanques", *Caretas*, n.º 381, p. 23); y sus declaraciones sobre el "caso Padilla" en Cuba, que desataron ríos de tinta y vitriolo. El *dossier* completo puede consultarse en "Cuba. Nueva política cultural. El caso Padilla" (*Cuadernos de Marcha*, n.º 49, mayo 1971) y en la revista *Libre*, n.º 1, pp. 95-145. Su posición frente a la "revolución militar" peruana es también muy singular, lo que le ha valido nuevas incomprendiciones. Sobre el tema ha hecho varias declaraciones y pronunciamientos; véase especialmente: "La revolución y los desmanes", *Caretas*, n.º 510, pp. 18-19.

rece al fin (marzo 1966) en Barcelona, bajo el sello Seix Barral y la admiración que despierta se va extendiendo por todas partes. No es pequeña la hazaña de Vargas Llosa: los lectores sorprendidos por la destreza técnica y el vigor de la primera novela, tienen que aceptar que la segunda es todavía más impresionante. El joven descubrimiento del año 63 se ha convertido en el joven maestro del 66. Ese mismo año, poco después de la reunión del PEN Club, está nuevamente en el Perú (en marzo nace Alvaro, su primer hijo, en Lima), rumbo a la Argentina, donde va como jurado del concurso Sudamericana-*Primera Plana*, y al Uruguay. Regresa a París y, poco después, tiene que tomar una importante decisión personal: la de mudar la residencia de su exilio.

La celebridad traía también sus problemas y a veces impedía el derecho a escribir con la continuidad y tranquilidad necesarias para un profesional. En el pequeño departamento de la rue de Tournon, a espaldas del Jardín de Luxemburgo, la vida de Vargas Llosa había perdido su privacidad. Siente que debe abandonar París. Además, ahora puede prescindir del trabajo en la Radio-Televisión, que por otra parte ha terminado por cansarle. A finales del 66, la familia Vargas Llosa se traslada a Londres, un lugar más estratégico (menos clásico, menos abierto) para continuar el destierro. Allí vive al principio en el apartado y tristón barrio de Cricklewood, medio perdido al norte de Londres. Luego se mueve hacia Earls Court, hacia una de las típicas casas georgianas del Londres suroeste. Ya ha encontrado otro trabajo regular: es profesor de literatura hispanoamericana en el Queen Mary College. Sus crónicas en el quincenario limeño *Caretas*, en reemplazo de las de *Expreso*, dan ahora testimonio de su experiencia inglesa.

En Londres culmina un proyecto de menor volumen, cuya primera versión fue escrita en París, entre junio y diciembre de 1965; y levanta las estructuras fundamentales de su tercera novela sobre las bases —inicialmente la historia de

un guardaespaldas— echadas en su último año parisino. Aquel es un relato que aprovecha un chirriante recuerdo del Perú: la emasculación de un niño. El resultado se tituló *Los cachorros*. Pichula Cuéllar, publicado en 1967 (Barcelona, Lumen) con fotografías de Xavier Miserachs. Pudo ser un relato más, puesto entre sus dos novelas, pero Vargas Llosa lo trabaja pacientemente y lo convierte en una pequeña obra de arte narrativo, en una impecable orquestación de palabras, ritmos y símbolos sociales. *Los cachorros* prueba que, en su madurez artística, Vargas Llosa sólo se satisface con trabajos bien acabados, ejecutados con limpieza técnica e intensidad creadora.

La apoteosis de su triunfal carrera tiene lugar en Caracas, ese mismo año. Conmemorando los 80 años de vida del venerable Rómulo Gallegos y el cuarto centenario de Caracas, el Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes de Venezuela, instituye el premio que lleva el nombre del novelista para recompensar con 100.000 bolívares (unos 22.000 dólares: el monto más alto, después del Nobel, que alcanzaba un premio literario) a “la mejor novela escrita en lengua castellana en el curso de un quinquenio”.⁵ Se designan jurados nacionales, sobre cuyos votos debe pronunciarse el Jurado Central de Venezuela, el que además tiene la facultad de proponer obras de cualquier procedencia. Vargas Llosa es un lógico favorito con la *La casa verde*, sobre todo después que el Jurado Central (compuesto por Andrés Iduarte, Fermín Estrella Gutiérrez, Benjamín Carrión y Juan Oropesa) lo propone oficialmente al Premio. Por otro lado, el autor acaba de recibir, por segunda vez, el Premio de la Crítica Española 1967 y, como sorpresa, un reconocimiento peruano: el Premio Nacional de Novela del mismo año. A fines de julio se conoce el fallo del jurado: *La casa verde* gana el dinero, el honor y la fama.

El desbordante estilo caraqueño otorga al hecho caracte-

5. En realidad, como se otorgaba por primera vez, sólo se consideró un trienio: 1964-1966.

rísticas excepcionales: Vargas Llosa es elevado a alturas insólitas para un escritor, en periódicos, radio y televisión. Cuando llega a Caracas a recibir el Premio, el afecto y el entusiasmo alcanzan temperaturas francamente tempestuosas. Gente que no lo ha leído (pero que lo va a leer, ahora que lo ha visto) participa del delirio. Las portadas de las revistas, la atención popular, los comentarios de todos se concentran en el triunfador de 31 años que casi no se explica qué está pasando. Esa aplastante simpatía de Caracas era una realidad despertada por su persona y su obra, pero también era el signo de toda una nueva situación de la literatura en América Latina y de una distinta relación entre el escritor y su público. Porque, por entonces, Gabriel García Márquez acababa de publicar *Cien años de soledad*, había sido también invitado a Caracas y era objeto de un amigable acoso de la gente sólo comparable al que merecía Vargas Llosa. García Márquez no había participado en el concurso, pero con el éxito inigualado de su novela era una especie de triunfador sin premio. Allí se conocieron estos dos hombres (habían tenido una larga amistad epistolar); allí comenzó quizás el interés profundo de Vargas Llosa por la obra y la persona de García Márquez, cuyo mejor fruto tomará la forma de un macizo ensayo crítico.⁶

La noche de la solemne entrega del Premio (4 de agosto) el entusiasmo se cargó con una tensión eléctrica: todo Caracas pendía de un hilo esperando las palabras del autor tras la ceremonia, porque se suponía, con fundada razón, que no serían un convencional agradecimiento de ganador sino —otra vez, como siempre— un documento polémico, contradictorio, irritante.⁷ Cuando recibe, de manos del propio Gallegos, el

6. Véase la nota 13 del Cap. I, Primera Parte. Su amistad con García Márquez acabó tras un violento incidente público en México. Véase *El Sol de México*, febrero 13, 1976, p. 1.

7. Véase el comentario de Emir Rodríguez Monegal, "Diario de Caracas", *Mundo Nuevo*, n.º 17, pp. 9-10.

diploma que lo acredita como primer titular del Premio, el público aplaude frenético y lo abrumba hasta desconcertarlo; pero cuando lee su discurso y expone sus ideas medulares, es el público el que sufre el impacto y el deslumbramiento. Vargas Llosa había querido convocar, ritualmente, la imagen de un escritor peruano casi totalmente desconocido (el poeta Carlos Oquendo de Amat) para “aguar mi propia fiesta” e invitar a la reflexión sobre el destino generalmente proscrito del escritor, esa misma noche en que el Premio, las autoridades y la gente celebraban a uno, a él:

Hace aproximadamente treinta años, un joven que había leído con fervor los primeros escritos de Breton, moría en las sierras de Castilla, en un hospital de caridad, enloquecido de furor. Dejaba en el mundo una camisa colorada y *Cinco metros de poemas* de una delicadeza visionaria singular. Tenía un nombre sonoro y cortésano, de virrey, pero su vida había sido tenazmente oscura, terca-mente infeliz. En Lima fue un provinciano hambriento y soñador que vivía en el barrio del Mercado, en una cueva sin luz, y cuando viajaba a Europa, en Centroamérica, nadie sabe por qué, había sido desembarcado, encarcelado, torturado, convertido en una ruina febril. Luego de muerto, su infortunio pertinaz, en lugar de cesar, alcanzaría una apoteosis: los cañones de la guerra civil española borrarón su tumba de la tierra y, en todos estos años, el tiempo ha ido borrando su recuerdo en la memoria de las gentes que tuvieron la suerte de conocerlo y de leerlo. No me extrañaría que las alimañas hayan dado cuenta de los ejemplares de su único libro, enterrado en bibliotecas que nadie visita, y que sus poemas, que ya nadie lee, terminen muy pronto trasmutados en “humo, en viento, en nada”, como la insolente camisa colorada que compró, para morir. Y, sin embargo, este compatriota mío había sido un hechicero consumado, un brujo de la palabra, un osado arquitecto de imágenes, un creador cabal y empecinado que tuvo la lucidez, la locura necesaria para asumir su vocación de escritor como hay que hacerlo: como una diaria y furiosa inmolación.⁸

8. Publicado con el título “La literatura es fuego”, *Mundo Nuevo*, n.º 17, pp. 93-95.

El texto del discurso, inmediatamente célebre, fue reproducido en numerosísimas publicaciones, traducido e infinitamente comentado; ⁹ es, por su lucidez y exactitud, una de las piezas claves para juzgar el sentido que el oficio de escritor tiene para Vargas Llosa y para comprender los alcances de su compromiso ideológico. Además, documenta la preocupación de los escritores latinoamericanos frente a las inquietudes de siempre: la profesionalidad de la literatura, su moral, su proyección en la sociedad. De Caracas pasa a Bogotá y Lima, donde se repiten, en diferentes niveles, los homenajes y las obligadas charlas y mesas redondas. En Lima, en setiembre, participa en un acto muy singular: hace un "interrogatorio público" a García Márquez, que se teje como un revelador diálogo sobre sus respectivas novelas, sobre sus respectivos exilios y proyectos.¹⁰ Ese mismo mes la familia Vargas Llosa crece: nace Gonzalo, también en Lima.

Lo que sigue tras las cimas alcanzadas en Caracas, es de una total consecuencia con el texto que allí leyó: después del premio, sólo cabe trabajo y más trabajo, recomenzar (como si nada, realmente, hubiese pasado) la tarea de todos los días frente a la máquina de escribir. Es una tarea que debe alternar con incontables viajes: Irlanda, Finlandia, Suecia, Checoslovaquia, Rusia, Italia, etc. En su retiro londinense Vargas Llosa termina de sacarse otro clavo ardiente que lo desvelaba: esa novela largamente diferida sobre el "ochenio" en el que gobernó el Perú el general Odría, dictadorzuelo más fa-

9. Una de sus consecuencias más importantes fue sacar al poeta del olvido: el nombre de Oquendo de Amat volvió a circular dentro y fuera del Perú, se reeditó su único libro en diciembre de 1968 (Lima: Editorial Decantar) y, gracias a los desvelos de otro escritor peruano exiliado en Palma de Mallorca, se encontró la tumba que se consideraba perdida. Véase al respecto el trabajo de Carlos Menezes, *Tránsito de Oquendo de Amat* (Las Palmas: Inventarios Provisionales, 1973).

10. Publicado como *La novela en América latina: diálogo*. Véase la bibliografía al final de este libro.

moso por sus latrocinios que por sus crueldades, y que debía abrirse como una gran crónica social, política e histórica, a lo Balzac, a lo Dickens. El título: *Conversación en La Catedral*, alude irónicamente a un mísero bar obrero de Lima que sobrelleva ese pomposo nombre y que Vargas Llosa conoció casualmente en su época de universitario. "Avanzo muy despacio todavía (escribía en una carta de 1967), siempre es así al principio. Después uno agarra el ritmo, el furor, la locura adecuados."¹¹ A mediados de 1968, la novela sumaba miles de páginas y creaba un problema editorial porque habría tenido que ser publicada en varias entregas, como un folletín. En setiembre de ese año viajó a los Estados Unidos, invitado como escritor-residente por la Washington State University. Durante ese período, el autor sometió su inmenso original a severos cortes y correcciones que acarrearón una total reestructuración de la novela, hasta alcanzar la forma definitiva que tiene en la edición Seix Barral (noviembre 1969). Posteriormente pasó a enseñar unos meses en la Universidad de Puerto Rico. Al volver a Londres, se hizo cargo de un puesto de profesor en el King's College. A mediados de 1970 se fue a vivir a Barcelona, donde permaneció unos cuatro años.¹²

Pero mientras esa *opera magna* tomaba forma para ser culminada, otros proyectos visitaban la congestionada imaginación de Vargas Llosa. Algunos eran consecuencia de preocupaciones críticas, que empezaban entonces a manifestarse con fuerza entre sus intereses intelectuales: en 1969 publica su importante "Carta de Batalla por *Tirant lo Blanc*" como prólogo a la novela de Martorell (Madrid: Alianza Editorial); en 1971 aparece su caudaloso trabajo *García Márquez: historia de un deicidio*, y también un opúsculo muy personal ti-

11. Cit. por Wolfgang A. Luchting, "Recent Peruvian Fiction: Vargas Llosa, Ribeyro and Arguedas", *Research Studies*, vol. 35, n.º 4, p. 276.

12. Véase el reportaje de Carlos Cortínez, "Vargas Llosa: el fin del complejo de inferioridad de los escritores latinoamericanos", *La Cultura en México*, n.º 373, p. vi.

tulado *La historia secreta de una novela*, relativo a *La casa verde*; en 1972 prologa a Bataille y otra vez a Martorell; en 1974 a Arguedas (*El Sexto*) y Enrique Congrains (*No una, sino muchas muertes*); y en 1975 publica *La orgía perpetua*, su apasionado estudio sobre *Madame Bovary*. También inició por esta época una serie de trabajos vinculados con el cine.¹³

Esos trabajos no le impidieron publicar en 1973 su cuarta novela, *Pantaleón y las visitadoras* (Seix Barral), que contiene un elemento con todo el sabor grotesco y brutal de sus relatos: las "visitadoras" del título son sencillamente prostitutas asimiladas, como servicio "sanitario" regular, a las guarniciones militares de la selva para calmar las necesidades sexuales de la tropa. Un año después de publicada esta novela, Vargas Llosa interrumpió su exilio europeo y regresó al Perú, por primera vez con la intención de residir allí indefinidamente, a mediados de 1974. A comienzos de este año, nació su hija, a la que puso un nombre sacado de los libros de caballerías: Morgana. Este período limeño fue bastante activo y fructífero. Aparte de su copiosa colaboración literaria y periodística en variadas publicaciones (*Caretas* de Lima, *Vuelta* de México, *Papel Literario* de *El Nacional* de Caracas, *Cambio 16* de Madrid, etc.) y de las breves salidas al extranjero (que compensan, según dice él, las limitadas perspectivas de la vida cultural nacional en su difícil coyuntura de la década del 70), otros hechos marcan la etapa. En 1976 fue designado Presidente del PEN Club Internacional; aparte de las actividades inherentes a ese importante cargo, la gestión de Vargas Llosa se caracterizó por su continua intervención en favor de escritores encarcelados por razones políticas en el continente y otras partes del mundo; en vista de la creciente ola de intolerancia contra el pensamiento y la dignidad de la persona, esa campaña fue muy intensa, como lo prueban sus llamados y peticiones a varios mandatarios responsables de

13. Véase la bibliografía incluida en este libro.

estos abusos. El mismo año fue estrenada la versión cinematográfica de *Pantaleón y las visitadoras*, que codirigió en localidades de República Dominicana con José María Gutiérrez; su noviciado en este campo es notorio y explica la calidad bastante “amateur” de la producción general, agravada por la deficiente actuación y la escasez de recursos técnicos. Como era de esperarse, la película fue prohibida en varios países, entre ellos el Perú; la censura parece apoyarse, más que en razones (o pretextos) morales, en cuestiones políticas, o tal vez “patrióticas”: el gobierno militar peruano fue incapaz de aceptar, entre otras, esa escena en la que la bandera verdirroja de las “visitadoras” flamea al lado de la bandera nacional. También en 1976 fue invitado por la Universidad de Jerusalén a pasar unos meses en Israel, experiencia sobre la que escribió una serie de crónicas. El 24 de agosto de 1977 fue incorporado, con toda la solemnidad del caso, como miembro de la Academia Peruana de la Lengua; su discurso oficial versó sobre la obra de José María Arguedas, autor al que recientemente ha dedicado una renovada atención crítica. A mediados de ese año viajó a Inglaterra, a ocupar, hasta mayo de 1978, la cátedra Simón Bolívar en la Universidad de Cambridge.

Tras dos años y medio de redacción, publicó, en agosto de 1977, una novela que lo tentaba desde tiempo atrás: la del personaje —que él conoció en su juventud— que escribe para la radio los más absurdos, delirantes y sangrientos melodramas, hasta quedar preso de sus propias fantasías. Esas historias imaginarias se alternan en el relato con capítulos que en principio tienen una intención casi puntualmente autobiográfica, correspondiente a una de las tempranas etapas críticas en la vida del autor: la de su primer matrimonio, contemporáneo de las andanzas del personaje radial. Ese vaivén entre la experiencia privada y la imaginación desbocada, entre la vida auténtica y la seudoliteratura está sugerido en el título: *La tía Julia y el escribidor* (Seix Barral, 1977). Increí-

blemente, la novela fue, a su vez, víctima de la censura en Argentina y su venta prohibida tras abundante y especiosa argumentación oficial. Pero aun antes de terminar esta obra, Vargas Llosa hablaba ya de otro tema, de otra novela: la que narra, en versión muy libre, la histórica rebelión de Canudos, que lo interesó cuando preparaba en 1973, en colaboración con el cineasta Ruy Guerra, un guión sobre *Os Sertões* de Euclides da Cunha. El autor estuvo trabajando en esta novela desde 1976, recogiendo gran cantidad de material informativo y documental proveniente de bibliotecas y colecciones brasileñas. En 1979 marchó al áspero desierto brasileño para observar de manera directa algunos aspectos del ambiente en el que su relato tiene lugar. Esta novela resulta la primera excursión narrativa de Vargas Llosa fuera de los predios peruanos, a los que su realismo se había mantenido, hasta ahora, estrictamente fiel. Con el título de *La guerra del fin del mundo* apareció en octubre de 1981, editada en Barcelona, México y Caracas. En abril del mismo año publicó su obra teatral *La señorita de Tacna*, exitosamente estrenada en mayo en Buenos Aires.

SEGUNDA PARTE

LA PERSONA LITERARIA:
TRES APROXIMACIONES

“...un escritor como yo, que aspira a ser
fundamentalmente realista...”

I

SITUACION DE VARGAS LLOSA EN LA NARRATIVA PERUANA

La notoriedad literaria de Vargas Llosa ha motivado que muchos lectores y críticos empezasen a prestar atención a la narrativa peruana, preguntándose, con toda lógica, si la aparición de un escritor de su importancia era un caso aislado o sólo el síntoma más visible de un reflorecimiento nacional del género. El interés tenía algo de prospectivo: ¿no habría por allí otros Vargas Llosas? ¿No habría acaso discípulos que asimilasen o superasen la lección del maestro? Si se considera oportuno discutir ese tema, esa posibilidad, conviene comenzar echando un rápido vistazo al conjunto, reponer a Vargas Llosa al contexto literario en el que históricamente se inscribe. El examen ayudará también más tarde: al fijar la escala (continental, hispánica, contemporánea general) que alcanzan sus méritos.

Cuando Vargas Llosa anda por los dieciocho años, toda una generación de narradores ya ha culminado su etapa de aprendizaje en el Perú (en Lima, su centro clásico) y empieza a lanzar sus primeros libros: es la "generación del 50" que usa la literatura como un arma de denuncia social, que cultiva un realismo neonaturalista, que quiere tocar el fondo injusto y horrible de la vida peruana. Enrique Congrains Martin publica *Lima, hora cero* (1954), Carlos Zavaleta *La batalla* (1954), Julio Ramón Ribeyro *Los gallinazos sin plumas* (1955). Un poco mayores que éstos, Eleodoro Vargas Vicuña y Sebastián Salazar Bondy, coinciden con obras del mismo tono: *Nabuín* (1953) y *Náufragos y sobrevivientes*

(1954), respectivamente. Todos son libros de cuentos, la mayoría de los relatos son de ambiente urbano. A ellos les debe Vargas Llosa algo fundamental: el descubrimiento de la ciudad, su dolorosa y violenta imagen.¹ *Los jefes* es el reconocimiento de esa deuda y una especie de prolongación del estilo narrativo de sus mayores inmediatos.²

El título rosselliniano del libro de Congrains Martin vale como toda una declaración de principios: Lima es un mundo socialmente convulso que es urgente radioscopiar, la ciudad ha nacido como una excrecencia monstruosa que delata el estado de descomposición general del país. Hay muchas razones para explicar esa crisis de la ciudad y de sus testigos: gobierna con mano dura el general Odría, tras haber puesto fin a una pasajera ilusión democrática; por principio se persigue a los intelectuales y el ambiente cultural se hace irrespirable o simplemente se extingue; se produce el éxodo en masa de los campos y decenas de miles de pobladores indígenas y mestizos de la sierra invaden la ciudad, se proletarizan, fundan miserables barriadas para sobrevivir. Lima deja de ser la capital cómoda y más o menos virreinal donde los indios sólo existían como reclutados para el servicio doméstico de clases más acomodadas: ahora refleja dramáticamente las contradicciones sociales y las presiones a que se ve sometida cuando esa masa necesitada y ajena la invade y trepa a los cerros, a trabajar y esperar. Es necesario describir todo esto y las innumerables consecuencias que trae: delincuencia juvenil, choque interno de culturas, desocupación y subempleo masivos, demanda creciente de educación y servicios, caos del centralismo nacional, etc. El poder político atiende el problema con un criterio meramente policial cuando no demagógico. Los

1. La vocación urbana de la "generación del 50" tiene un antecesor, José Diez Canseco (1904-1949), pero con una impronta que corteja todavía lo "criollo". Cf. p. 163.

2. Sobre algunas relaciones entre los cuentos de Ribeyro y Vargas Llosa, véase el Cap. dedicado a *Los jefes*.

escritores deciden dar un testimonio de esta inquietante actualidad. Esa es la partida de nacimiento de nuestro realismo urbano, con sus cuadros deprimentes y su nota simbólica de esperanza.

Ahora bien, la relación que guarda Vargas Llosa con esta "generación del 50" es ambigua y curiosa. Por un lado, puede decirse que, cronológicamente, está situado muy cerca de esta generación (el más joven, Congrains Martin, es mayor que él por sólo cuatro años) y que inclusive hay lazos personales (su amistad y admiración por Ribeyro, por ejemplo) que lo unen a ella; por otro lado, es verdad que el mismo clima social que vive esa promoción ("el ochenio") configura parte importante de la experiencia de Vargas Llosa y provoca su primer malestar intelectual. Sin embargo, pese a *Los jefes*, Vargas Llosa se instalará literariamente como un marginal a ese grupo, como su contradicción no declarada. Porque mientras ellos creen (o, durante un buen trecho, creyeron) en la virtualidad socialmente redentora de la literatura, él pudo darse cuenta de que su literatura no debía ser retratista, sino inventora y mítica, desinteresada, sin "tesis". Hablando de Martorell y su *Tirant lo Blanc*, el autor deja entrever sus ideales literarios: "...Martorell es también un novelista desinteresado: no pretende demostrar nada, sólo quiere mostrar. Lo que significa que aunque está en todas partes de esa realidad total que describe, su presencia es (casi) invisible... El primer requisito para que un autor sea invisible es que sea imparcial frente a lo que ocurre en el mundo de la ficción".³

En ese sentido es profundamente significativa la admiración y el interés que siempre despertó en Vargas Llosa la obra narrativa de un escritor de mayor edad como José María Arguedas (nacido en 1911). Arguedas es también un desgajado de su generación: por ubicación cronológica, él debía

3. "Carta de batalla por *Tirant lo Blanc*", prólogo a: *Tirant lo Blanc*, página 23.

cultivar un “indigenismo” de volumen épico, como Ciro Alegría (nacido en 1909), pero prefirió seguir, por puro instinto, un camino propio que resultó una superación de esa corriente literaria en el Perú, porque dio predominio a la introspección sobre la descripción objetiva, a lo mágico sobre lo realista. Cuando iniciaba su obra novelística, Vargas Llosa debía mirar o recordar con menos nitidez las novelas que ya había dado por entonces aquella “generación del 50” (*Los Ingar* de Zavaleta, 1955; *No una, sino muchas muertes* de Congrains, 1958; *Crónica de San Gabriel* de Ribeyro, 1960), que a la mayor novela peruana escrita desde *El mundo es ancho y ajeno* (1941) hasta esas fechas: *Los ríos profundos* (1959) de Arguedas. Para él, esa novela era, dentro de la literatura nacional, el mejor ejemplo de que el sentido social de una obra está mucho más al fondo de las intenciones declaradas del creador. Porque la novela opera sobre la realidad como un ácido sobre la placa sensible: muestra lo que no se veía, difumina lo que estaba en primer plano, vuelve negro lo blanco. Años más tarde, en su prólogo a la edición chilena de *Los ríos profundos*, Vargas Llosa, quizá sin quererlo, daría la clave para explicar su afinidad con el arte de Arguedas:

No faltará quienes digan que se trata de un testimonio alienado sobre los Andes, que Arguedas falsea el problema al trasponer en una ficción las mistificaciones de una realidad en vez de denunciarlas. Reproche equivocado: es lícito exigir a cualquier escritor que hable de los Andes mostrar la injusticia en que se funda allí la vida, pero nadie puede exigirle una *manera* de hacerlo. Todo el horror de las alturas serranas está en *Los ríos profundos*: en la realidad anterior, el supuesto sin el cual el desgarramiento de Ernesto sería incomprensible. La tragedia singular de este niño es un testimonio indirecto, pero inequívoco, de aquel horror, es su producto. En su confusión, en su soledad, en su miedo, en su ingenua aproximación mágica a las plantas y a los insectos, se transparentan las raíces del mal. La literatura atestigua así sobre la realidad social y económica, por refracción, registrando las repercusiones de los acontecimientos históricos y de los grandes problemas colectivos a

un nivel *individual*: es la única manera de que el testimonio literario sea *viviente* y no cristalice en un esquema muerto.⁴

Lo paradójico es que esa afinidad se tiende sobre un abismo de diferencias: culturales, temáticas y, sobre todo, formales, porque no hay término de comparación entre la manera *naïve* de Arguedas (sus novelas brillan con la intensidad de una piedra en bruto) y las sabias orquestaciones estilísticas de Vargas Llosa. Contrariando algunas opiniones ya formadas al respecto, esto prueba que el autor es capaz de apreciar la verdad central de una obra aunque en ella no reluzca la belleza aparatosa de las técnicas.

Pero mientras *La ciudad y los perros* saltaba a la fama, ¿qué ocurría con la narrativa peruana? Se vivía una especie de retraimiento —del que tardó bastante en salir. Después de 1963, los hombres de la “generación del 50”, ya maduros, no llegaron a coronar del todo sus respectivas obras narrativas. Ribeyro, el más valioso, el más constante del grupo,⁵ publicó dos libros de cuentos y relatos en 1964 (*Las botellas y los hombres, Tres historias sublevantes*), que parcialmente volvían a transitar caminos ya recorridos en sus libros anteriores, y en 1965 una novela, *Los geniecillos dominicales*, que ganó un considerable premio nacional, pero que no lograba estar a la altura de sus mejores relatos. Anotemos que, para complicar más las cosas, Vargas Llosa escribió el artículo crítico sin duda más elogioso que haya merecido esta novela.⁶ Zavaleta

4. Prólogo a *Los ríos profundos* (Santiago: Editorial Universitaria, 1967), pp. 16-17.

5. Véase Wolfgang A. Luchting, “Crítica paralela: Vargas Llosa y Ribeyro”, *Mundo Nuevo*, n.º 11, pp. 21-27.

6. “*Los geniecillos dominicales* o el exilio interior”, *Expreso*, febrero 27, 1966. Para ser justos hay que reconocer que la primera edición de la novela le infligió mutilaciones y erratas que la hicieron casi ilegible y que obligaron al autor a desautorizarla. Sólo en 1973 se ha reunido el grueso de la importante obra cuentística de Ribeyro (*La palabra del mudo*, Madrid: Editorial Milla Batres, 2 vols.) y ha aparecido la primera edición “completa” de *Los geniecillos dominicales* (Lima: Milla Batres). En 1977 se agregó un tercer tomo a *La palabra del mudo*.

guardó silencio desde 1961 hasta 1966, año en que publicó *Muchas caras del amor*, un acto fallido. Y Congrains Martin, desgraciadamente, abandonó la literatura después de su meritoria *No una, sino muchas muertes*. Pero si el panorama de esa generación se encombrecía, tampoco el de la siguiente era muy esperanzador. Del grupo de narradores de la edad de Vargas Llosa —que operaron más bien en los años 60— sólo Luis Loayza (nacido en 1934) alcanzó a publicar una novela, *Una piel de serpiente* (1964); el resto, desertó pronto del género narrativo. La novela de Loayza (un breve ejercicio literario pulcro y preciso, pero quizá demasiado átono y deliberadamente despojado de dramatismo) y la obra narrativa de Oswaldo Reynoso (*Los inocentes*, cuentos, 1961; *En octubre no hay milagros*, novela, 1965) fueron las únicas señales de vida que por entonces dieron los escritores que podríamos llamar “jóvenes”. Particularmente, Reynoso (nacido en 1932, como Congrains Martin, pero de iniciación literaria más tardía) apareció como la verdadera figura “nueva” y promisoria, con su modo excesivo, insolente y agrio de ver (de caricaturizar) la urbe enferma. Cuando Loayza dejó por un tiempo de publicar narraciones, esa posición de Reynoso se afirmó: dentro del país no tenía competidores cercanos. En realidad, el que escribió en el Perú la novela más importante de esos años fue, otra vez, el patriarca Arguedas: *Todas las sangres* (1965) era un mural nacional, menos armonioso y acabado que *Los ríos profundos*, pero indudablemente su proyecto novelístico más torrencial, más arriesgado, más polémico e influyente.

Los ejemplos significativos de “novela joven” podían, pues, contarse con los dedos de la mano; la aparición de *La ciudad y los perros* no señalaba, precisamente, un buen momento para el género. Y aun el cuento (que sobrevivió mejor la crisis) no parecía capaz de retomar el nivel de importancia que había alcanzado por los años 50, quizá porque era la hora de la poesía, la hora de Javier Heraud, Carlos Germán Belli, Antonio Cisneros y César Calvo. Con su triunfal descubri-

miento, Vargas Llosa se convirtió en el representante solitario de toda una novelística en compás de espera: no fue la expresión de su fecundo esplendor, sino el síntoma que delataba su exigüidad.⁷ Tampoco su éxito operó como un estímulo sobre promociones más recientes; en verdad, los recién venidos avanzaron temerosos, como aplastados por esa sombra célebre. Para darse ánimos, para crearse un ambiente más propicio, se refugiaron en revistas creadas por ellos, algunas especializadas (como *Narración* primero, como *Cuadernos trimestrales del Cuento* después). Estos nuevos narradores (el mayor anda por los 40 años) intentaron hacia 1970 el difícil paso del cuento a la novela y cerraron así un paréntesis de cinco años durante los cuales el género casi desapareció: se llaman Alfredo Bryce, Miguel Gutiérrez, Luis Urteaga Cabrera, Guillermo Thorndike, Eduardo González Viaña, Edmundo de los Ríos; aunque mayor que todos ellos, y mayor aún que Vargas Llosa, José Adolph (nacido en 1933) se ha sumado activamente a ese grupo. Un caso especial lo constituye Manuel Scorza, poeta de los años 50 (nació en 1928) que se convirtió en novelista tardíamente pero con éxito popular: ha publicado *Redoble por Rancas* (1970), que inició una saga novelística en cinco partes sobre el mundo de los campesinos y mineros andinos.⁸

El más notorio de esos "jóvenes" es Bryce, quien, después de obtener una mención honrosa en el concurso Casa de las Américas con su libro de cuentos *Huerto cerrado* (La Habana: Casa de las Américas, 1968; Barcelona: Barral Editio-

7. Esta afirmación se contradice por completo con la visión del problema que Rosa Boldori ofrece en su trabajo "Mario Vargas Llosa: angustia, rebelión y compromiso en la nueva literatura peruana" (*Letras*, núms. 78-79, pp. 28-34). Toda la diferencia radica en que la autora asimila a Vargas Llosa a la "generación del 50" y lo inscribe "dentro de un proceso envolvente y general" (p. 28), mientras que nosotros lo vemos al margen. Más precisamente: como un *segundo momento* de la narrativa urbana del 50.

8. Otro poeta joven pasó también a cultivar la novela: Julio Ortega con su obra *Mediodía*, publicada en 1969 en Buenos Aires.

res, 1972), publicó una muy singular novela titulada *Un mundo para Julius* (Barcelona: Barral Editores, 1970), quizá la más importante contribución al género después de Vargas Llosa. La novela de Gutiérrez se titula *El viejo saurio se retira* (1969) y tiene contactos temáticos con *La casa verde*.⁹ Urteaga Cabrera ganó el Premio Sudamericana-Primera Plana 1969 con su novela *Los hijos del orden*; como no cumplieron con darle el premio, el libro permaneció inédito y, en esa condición, participó en el Premio Nacional "José María Arguedas" 1972, y lo obtuvo. La versión corregida de la novela apareció finalmente en 1973 (Lima: Mosca Azul Editores). Si en la novela de Gutiérrez, pese a lo anotado, es evidente el magisterio de Oswaldo Reynoso, en la de Urteaga Cabrera el influjo técnico de Vargas Llosa resulta dominante. Thorn-dike, incisivo periodista y autor de reportajes muy brillantes en forma novelada (como *El caso Banquero*, Barcelona: Barral Editores Peruana, 1973), publicó una primera novela política —*Las rayas del tigre* (Lima: Mosca Azul Editores, 1973)— que reconstruye la época del general Benavides, dictador de los años 30. Aunque comenzó a publicar tarde, Adolph ha acumulado rápidamente varios volúmenes de cuentos —en el grupo es el que cultiva el género con intensidad— y una novela también política: *La ronda de los generales* (Lima: Mosca Azul Editores, 1973). No es arriesgado entender que esta singular insistencia en el tema político por los nuevos novelistas quizás haya sido provocado por la aparición de *Conversación en La Catedral*: lo que antes operaba como un freno, empieza a ser, una vez asimilado, un camino por seguir. Así, el dilema de escribir novelas en el país (de decir, de superar a Vargas Llosa sin repetir a Vargas Llosa) parece que ya ha sido resuelto, particularmente por Bryce. Hay que anotar, por último, que tanto Ribeyro como Scorza y

9. Véase nuestra reseña "Gutiérrez: una picaresca piurana", Suplemento Dominical de *El Comercio*, marzo 23, 1969, p. 34.

Bryce escriben fuera del Perú: hace algún tiempo se mantienen exilados en París.

Estos son los escritores que tratan (junto con los otros mayores que persistan y algunos "novísimos" como Gregorio Martínez) de asegurar a las novelas peruanas la continuidad que les falta para fundar la *novela peruana*.

II

TEORIA Y REALIDAD DE LA NOVELA

Aunque la contextura de sus novelas sugieran la idea de un creador puramente instintivo y febril, demasiado entregado a sus propias conmociones como para explicarlas, Vargas Llosa también es, como se sabe ahora perfectamente, una mentalidad teórica, un crítico muy dotado.¹ En primer término, es un crítico de sí mismo, uno que se observa creando y que discierne en medio de sus pasiones literarias. Al fondo de su ejercicio novelístico se traducen, como un riguroso tramado, muy firmes conceptos sobre la novela, sobre su proyección en la realidad y sobre lo que significa escribir en esta época.

La idea que Vargas Llosa tuvo primero del escritor y de su responsabilidad intelectual es inconfundiblemente sartreana. Para él, la vocación literaria, antes que un pacífico don, es una ardiente condena: el acto de escribir se cumple con cierto malestar porque la literatura exige del escritor el todo por el todo; esa posesión casi morbosa le sugiere la imagen de la literatura como un parásito que corroee las entrañas del creador:

Ella es una pasión y la pasión no admite ser compartida. No se puede amar a una mujer y pasarse la vida entregado a otra y exigir de la primera una lealtad desinteresada y sin límites. Todos los escritores saben que a la solitaria hay que conquistarla y conservarla mediante una empecinada, rabiosa asiduidad. Porque el escritor,

1. Y también un polemista feroz: véase su aplastante respuesta a los delirantes ataques de un periodista peruano en: *Caretas*, n.º 357, 1967, p. 3.

que es el hombre más libre frente a los demás y el mundo, ante su vocación es un esclavo. Si no se la sirve y alimenta diariamente, la solitaria se resiente y se va. El que no quiere exponerse, el puro que adivina el peligro que corre su vocación en la lucha por la vida, no tiene otra solución que renunciar de antemano a esa lucha. Si teme ser paulatinamente alejado de lo que para él constituye lo esencial, debe resignarse a no tener lo que la gente llama un "porvenir"... La vocación literaria es una apuesta a ciegas, adoptarla no garantiza a nadie ser algún día un poeta legible, un decoroso novelista, un dramaturgo de valor. Se trata, en suma, de renunciar a muchas cosas —a la estricta holgura a veces, al decoro elemental— para intentar una travesía que tal vez no conduce a ninguna parte o se interrumpe brutalmente en un páramo de desilusión y fracaso.²

Al elegir la literatura como forma de vida, el escritor opta por un destino marginal: no hay sitio ni derechos para él: "Por el simple hecho de ser escritor, en América Latina se pasa a formar parte de las víctimas de la sociedad".³ Pero el escritor responde con fuego, atribuyéndose todos los derechos que la sociedad le niega y que él rescata para la literatura. Vargas Llosa ha expresado esta idea muchas veces pero quizá nunca con la claridad fulminante que alcanza en el discurso de Caracas:

Las mismas sociedades que exilaron y rechazaron al escritor, pueden pensar ahora que conviene asimilarlo, integrarlo, conferirle una especie de estatuto oficial. Es preciso, por eso, recordar a nuestras sociedades lo que les espera. Advertirles que la literatura es fuego, que ella significa inconformismo y rebelión, que la razón de ser del escritor es la protesta, la contradicción y la crítica. Explicarles que no hay término medio: que la sociedad suprime para siempre esa facultad humana que es la creación artística y elimina de una vez por todas a ese perturbador social que es el escritor, o admite la literatura en su seno y en ese caso no tiene más remedio que aceptar un perpetuo torrente de agresiones, de ironías, de sátiras, que irán de lo adjetivo a lo esencial, del vértice a la base de la pirámide social. Las cosas son así y no hay escapatoria: el escritor ha

2. "Sebastián Salazar Bondy y la vocación...", p. 18.

3. Germán Uribe, p. 1.

sido, es y seguirá siendo un descontento. Nadie que esté satisfecho es capaz de escribir, nadie que esté de acuerdo, reconciliado con la realidad, cometería el ambicioso desatino de inventar realidades verbales. La vocación literaria nace del desacuerdo de un hombre con el mundo, de la intuición de deficiencias, vacíos y escorias a su alrededor. La literatura es una forma de insurrección permanente y ella no admite las camisas de fuerza. Todas las tentativas destinadas a doblegar su naturaleza airada, díscola, fracasarán. La literatura puede morir pero no será nunca conformista.⁴

Esta concepción tiene dos consecuencias inmediatas. La primera se refiere a la situación de *exilio*, también permanente, en el que se encuentra el escritor, exilio que para Vargas Llosa puede ser "interior" —si consiste en la creación, dentro del propio país, de un "enclave espiritual donde aislarse, un mundo propio y distinto, celosamente defendido, ... un pequeño y soberbio fortín cultural al amparo de cuyas murallas crecerá, vivirá, obrará la solitaria"—⁵ o físico, real, como el suyo, "en busca de un medio más compatible con su vocación, menos inhóspito, en procura de una atmósfera de mayor densidad y riqueza cultural, en pos de un clima más estimulante y fecundo".⁶ La segunda consecuencia es todavía más grave: el carácter contradictorio e implacable de la literatura opera en el seno de ella misma, mitiga y alimenta una insatisfacción sin término. ¿Para qué escribe Vargas Llosa? El ha respondido así esa pregunta:

Creo que... la creación literaria es una tentativa de recuperación y a la vez de exorcismo de ciertos fantasmas. Cuando uno escribe está tratando de librarse de algo que lo atormenta, que no es del todo claro para él, y a la vez está tratando de rescatar, de revivir, de salvar del olvido cierto tipo de experiencias que lo han marcado más profundamente que otras y que no quiere dejar morir,

4. "La literatura es fuego", p. 94.

5. "Sebastián Salazar Bondy y la vocación...", p. 20.

6. *Ibid.*, p. 19. Véase el artículo de Vargas Llosa "Literatura y exilio", *Caretas*, n.º 370, pp. 26-27.

que no quiere que desaparezcan. Es un proceso complejo, contradictorio y del que el escritor no siempre está muy consciente y que, por otra parte, no siempre puede gobernar: muchas veces es gobernado por él.⁷

Son las obsesiones, más que las convicciones, las que guían la imaginación y la mano del escritor. Por eso, la obra no sólo puede resultar divergente de sus opiniones e intenciones personales, sino que es escrita para averiguar su recóndito significado personal que, de otro modo, permanecería oculto para él mismo. Entendido así, el proceso parece cumplirse armónicamente: la obra nace por la exigencia de una angustia interior; esa angustia se sublima y se impone como una moral intelectual en el acto creador; esa moral determina una estética de pertinaz objetividad en el registro de la realidad humana y exterior. Pero las cosas no son tan simples: en el oficio de escribir reinarán siempre la ambigüedad, las tensiones conflictivas, la obstinación del mundo frente a las palabras. El escritor combate con sus libros, pero sus libros combaten contra él; vive para acabarlos, pero cuando los acaba ya no los quiere, los siente odiosos como fracasos, como generadores de nuevas tensiones, y entonces inventa otros para acallar su frustración. “¿Estás satisfecho con *La casa verde*?”, le preguntan en un reportaje, y Vargas Llosa responde: “No hay autor satisfecho. Uno publica cuando está harto, cuando el libro le hostiga como un fantasma, cuando se trata de liquidar el libro o que el libro lo liquide a uno... Me he demorado tres años y medio en terminarlo. Ha sido el tormento de mis días y mis noches”.⁸

En quien escribe hay un desgarramiento insalvable entre esas dos personalidades (la artística, la humana) que conviven en él, entre esas mitades irreconciliables de una unidad que

7. “Conversación con Vargas Llosa”, p. [5].

8. Francisco Bendejú, “El escritor debe trabajar como un peón” (reportaje), *Oiga*, n.º 177, p. 20.

quiere realizarse como síntesis. El escritor (sobre todo el latinoamericano) se siente solidario “de esas enormes multitudes vejadas y desposeídas que constituyen las mayorías de nuestros países”;⁹ inclusive, se ve reclamado por la acción política directa, pero aun en ese terreno manifiesta su preocupación y su eterno inconformismo: “Yo pienso que en el escritor hay una irremediable duplicidad, por desagradable que resulte este término, que dos seres distintos conviven en él y que no siempre hay una identidad, una semejanza entre ambos”.¹⁰ Quizá por eso Vargas Llosa afirma haya creído en la literatura comprometida pero nunca en la militante; quizá por eso “no estoy inscrito en ningún partido político y mi adhesión al socialismo no es de ningún modo dogmática”.¹¹

Estas ideas, creencias y obsesiones están (con las naturales variantes y evoluciones personales) inspiradas en el pensamiento y la obra literaria de Sartre, un poco contradictoriamente en el Sartre de *La nausée* (1938) y en el de las dos primeras *Situations* (1947 y 1948). Contradictoriamente, porque el Sartre que crea a Roquentin desgarrado por la antinomia teórica y vital entre el pesimismo filosófico y la necesidad de darle un sentido a la aventura humana, asumirá luego, al comenzar la postguerra, la posición sin fisuras del escritor comprometido, con una firme responsabilidad ante la historia, y atento al drama vivo de la actualidad política. Aunque se trata de posiciones extremas, Vargas Llosa asimila las dos y, en cierto modo, las concilia: el novelista se alimentará del movimiento pendular entre esas dos posiciones, entre la lucidez intelectual y la irracionalidad artística. Pero el influjo puede aun rastrearse en textos sartreanos recientes. Cuando,

9. Germán Uribe, p. 10. Véase “Papel del escritor en América Latina”, *Mundo Nuevo*, n.º 5, pp. 27-29.

10. Germán Uribe, p. 10. Léase la respuesta de MVLI a la “Encuesta: El papel del intelectual en los movimientos de liberación nacional”, *Casa de las Américas*, n.º 35, p. 97.

11. Germán Uribe, p. 10.

en *Les mots* (1964), Sartre dice: "Si estoy un día sin escribir, la cicatriz me arde; si escribo demasiado fácilmente me arde también", el propio Vargas Llosa podría reconocerse en esa dramática confesión; cuando comprendemos el aislamiento y la aguda desadaptación de ambas infancias, nos explicamos mejor el anhelo (vano pero magnífico) de subsanar mediante palabras ese desacuerdo con la realidad. La filiación sartreana es hoy menos visible en la ideas y la obra de Vargas Llosa, porque los giros que dio el pensamiento del filósofo en la última década, especialmente en el terreno político y la correspondiente función de la literatura, fue enfriando su entusiasmo al mismo tiempo que aumentaba su aprecio por su figura rival del existencialismo francés: Camus. Pero aun ahora, cuando sus novelas son del todo ajenas al estímulo intelectual de Sartre, el lenguaje crítico de Vargas Llosa y ciertas proclividades en sus gustos estéticos, siguen delatando ese temprano vínculo.

La influencia que sobre él ha tenido la teoría de Sartre puede compararse, si de novelistas latinoamericanos se trata, con la que también ha ejercido sobre Ernesto Sabato. La obra y el pensamiento de Sabato están poblados por fantasmas, por la fuerza obsesiva con que la literatura se le impone, por las inquietudes éticas que se despliegan en la plenitud de la creación. Hablando precisamente de Sartre, al señalar una discrepancia particular con su maestro de discrepancias, Sabato afirma que la novela contemporánea "es una forma mitológica que tiene ese hombre de mostrarnos una verdad sobre el cielo y el infierno, la verdad que él vive y sufre con toda su alma. No nos da una prueba ni nos demuestra una tesis, no hace propaganda por un partido o por una iglesia; nos ofrece una significación".¹² El novelista, un ser agónico; la novela, una oscura realidad demoníaca: el hilo sartreano que une a estos dos escritores está a la vista. Por cierto, la influen-

12. "Sartre contra Sartre", *Casa de las Américas*, n.º 47, p. 40.

cia de Sartre y el existencialismo se ha mezclado con otros aportes no menos decisivos, sea en el plano de las intuiciones creadoras como en el de la reflexión crítica: el surrealismo, la literatura “maldita” del siglo XVIII (Sade, Restif de la Bretonne, Laclos), Céline, Bataille, Tolstoi, Balzac, Faulkner, inclusive el *nouveau roman* —el enemigo favorito al cual no deja de reconocer algunas virtudes ni de usar como repertorio técnico. Pero hay dos influjos con peso específico que se suman al de Sartre, de los cuales habla siempre el autor con gran devoción y entusiasmo, aunque operan a muy distintos niveles: Flaubert, la novela de caballerías.¹³

Flaubert es su máximo ejemplo en la búsqueda empecinada de la objetividad, de la imparcialidad del escritor frente a su obra. Aunque recientemente, Vargas Llosa haya llegado a concebir la idea de que un autor puede ser su propio personaje, como ocurre en *La tía Julia y el escribidor*, comenzó rechazando a los que, desde fuera, interfieren con sus personajes y traban el relato, que lo retienen entre las manos como un globo cautivo. Con un toque de humor poco frecuente en él, ha fijado su precepto: “El novelista es como el justo juez, como Dios, como la ley: no se casa con nadie”.¹⁴ Esa es la acusación que dirige a la novela clásica hispanoamericana (desde *Los de abajo* hasta *El señor Presidente*): la de ser “pre-flaubertiana, llena de opiniones y demostraciones laterales”.¹⁵ Alejándose de esos peligros, él sigue la lección del autor de *Madame Bovary*:

Pienso que Flaubert es muy importante dentro de la historia de la novela, que en cierta forma él provocó una revolución narra-

13. Sobre la concepción flaubertiana de la novela de Vargas Llosa, consúltese el interesante trabajo de David Sobrevilla Alcánzar (“Realidad, teoría y creación en Vargas Llosa”, *Acta Herediana*, Lima, setiembre 1972, pp. 31-55), que discute algunos conceptos nuestros.

14. Cit. por Rosa Boldori, p. 39.

15. Véase su artículo “Algo más sobre la novela latinoamericana”, *El Urogallo*, n.º 5-6, octubre-diciembre 1970, pp. 127-133.

tiva, porque con Flaubert las novelas se emancipan totalmente del creador. El logró una técnica, un modo de distribución de los materiales narrativos tal, que daba a la ficción la apariencia de soberanía, de autonomía, de ser autosuficiente, de no depender de ese narrador omnisciente que mueve los hilos de los personajes en todas las novelas clásicas, ese narrador que está siempre entrometiéndose en la acción. Eso es algo de lo que yo estoy muy consciente cuando escribo. Trato de que las historias den esa impresión, esa apariencia de soberanía, de autonomía, hasta de autarquía; trato de que aparezcan esos mundos justificados por sí mismos, como independientes de todo elemento ajeno, de todo ser extraño, como lo sería el autor. Creo que esa técnica alcanzó su perfección con Flaubert y en este sentido todos los escritores contemporáneos somos deudores suyos. Algunos inconscientemente, sin saberlo, y otros, como sería mi caso, conscientemente.¹⁶

No acaba allí esa huella: en un nivel más personal, en el nivel de su disciplina interior como escritor, el estímulo flaubertiano es tan penetrante que merece estudiarse aparte.¹⁷

Vargas Llosa cuenta que leyó *Tirant lo Blanc* cuando acababa de ingresar a la Universidad; “esa novela produjo en mí una verdadera conmoción”,¹⁸ explica. Según ese testimonio, su interés y conocimiento de la literatura caballeresca vendría de lejos; pero su frenético entusiasmo por *Tirant* y por el género y, sobre todo, la confesa voluntad de imitar el arte de esos maestros en su propia novelística, se manifiestan, de modo sistemático, más tarde. Concretamente, Vargas Llosa empieza a hablar públicamente de su afán cuando tiene avanzada *La casa verde*, más o menos hacia 1964. Ese año está por un tiempo breve en el Perú; es invitado a hablar en la Universidad de San Marcos y allí admite, con sencillez, que en *La ciudad y los perros* falló al omitir (como no omitiría un novelista caballeresco) la “faz mítica”, esa aura mágica

16. “Conversación con Vargas Llosa”, p. [2].

17. Véase el capítulo siguiente.

18. “Conversación con Vargas Llosa”, p. [2].

que tenía la vida en el Leoncio Prado.¹⁹ En sucesivos reportajes, el autor fue ampliando sus puntos de vista al respecto y difundiendo, como un verdadero prosélito, su cruzada en favor de las novelas de caballerías que ha culminado con sus minuciosos trabajos sobre *Tirant lo Blanc*. ¿Qué es lo que subyuga tanto a Vargas Llosa en esta postergada tradición novelística? ¿Qué ve él en estos libros? Ve, aprende, envidia, las posibilidades de una representación *total* de la realidad:

Las mejores novelas son siempre las que agotan su materia, las que no dan una sola luz sobre la realidad, sino muchas... Las novelas de caballería dan soberbias representaciones de su tiempo. Abarcan la realidad en su nivel mítico, en su nivel religioso, en su nivel histórico, en su nivel social, en su nivel instintivo. Ha habido una especie de decadencia de la novela en los últimos tiempos, una especie de repliegue. Las tentativas modernas de la novela quieren dar una visión de un solo canal, de un solo nivel de realidad. Yo estoy, al contrario, por la novela totalizadora, que ambiciona abrazar una realidad en todas sus fases, en todas sus manifestaciones. No puede hacerse nunca en todas. Pero, mientras más fases consiga dar, la visión de la realidad será más amplia y la novela será más completa.²⁰

Vargas Llosa sabe que el empeño totalizador es una quimera, un absurdo. La realidad siempre se escurre entre los dedos del novelista. Pero su deber es golpear ese muro, e insistir; en el esfuerzo pueden producirse iluminaciones milagrosas: "Grandes novelas son las que, hasta cierto punto, se acercan a esa novela de las novelas imposibles".²¹ Porque el anhelo de una novela total no es un expediente para justificar el empleo de técnicas muy complejas; es sólo el instrumento plural para hallar la verdad esencial de lo existente, del hombre y de la sociedad. Su realismo incorpora a la descripción del

19. Véase la reseña sobre *La ciudad y los perros* de Washington Delgado, en *Visión del Perú*, n.º 1, p. 27.

20. Cit. por Harss, p. 440.

21. *Ibid.*, p. 462.

mundo exterior, un buceo en zonas más oscuras pero no por eso menos reales: los sueños, las obsesiones, las fantasías, las imágenes cándidas o perversas que cautivan al ser, los delirios de la conciencia.²² Eso es lo que aprecia tanto en *Tirant lo Blanc*:

Martorell es el primero de esa estirpe de suplantadores de Dios —Fielding, Balzac, Dickens, Flaubert, Tolstoi, Joyce, Faulkner— que pretenden crear en sus novelas una “realidad total”, el más remoto caso de novelista todopoderoso, desinteresado, omnisciente y ubicuo. ¿Qué significa que esta novela es una de las más ambiciosas? Que *Tirant lo Blanc* es el resultado de una decisión tan descabellada como la de aquel personaje de Borges que quería construir un mapamundi de tamaño natural. Lo más difícil es tratar de clasificarla, porque todas las definiciones le convienen pero ninguna la basta.²³

Si Sartre impulsa la que podríamos llamar su *teoría de la literatura como insurrección permanente*, si Flaubert alienta su *teoría de la creación como realidad autónoma*, si la novela de caballerías genera su *teoría de la novela total*, un nudo muy complejo de estímulos intelectuales y de certezas personales sobre la historia literaria, motiva la más polémica y apasionada: *la teoría apocalíptica de la novela*. Para Vargas Llosa, el esplendor de una literatura no es un hecho independiente de los procesos sociales del momento y del lugar en que ella se produce; es, más bien, la faz positiva de una situación negativa, el incontrolable signo de vida que presagia una crisis histórica inminente. Que América Latina, por ejemplo, tenga ahora una vigorosa novela significaba para él que la realidad americana iba a sufrir cambios radicales. Los novelistas cuentan las historias torrenciales que preceden al diluvio universal: “A mí esto me parece un síntoma, el anuncio de grandes transformaciones históricas en América Latina. Los novelistas son como

22. Compárese con la idea del “realismo artístico” que formula Ernst Fischer: *La necesidad del arte* (Barcelona: Ediciones Península, 1967), p. 126.

23. “Carta de batalla...”, p. 10.

los buitres: se alimentan de carroña; es un hecho que éste es el alimento que más les conviene. Todas las grandes épocas de la novela han precedido, muy de cerca, algún apocalipsis social".²⁴ De esta manera, la simple presencia de una novela cultivada con gran arte y concebida con la máxima amplitud representativa, es, no importa qué tema trate o qué estilo prefiera, un hecho *revolucionario*, porque está gestionando, acumulando pruebas para provocar la caída de un mundo pronto a desaparecer. Los novelistas-buitres merodean, agresivos y terribles, oliendo la descomposición antes que muchos otros hombres; o hacen que estos hombres la reconozcan en las imágenes de la ficción. Eso ha sostenido Vargas Llosa, con un empecinamiento ardoroso que deja siempre un margen para la discusión y aun para la contradicción. Porque si la novela es siempre un material explosivo que inflama la época en la que surge para crear otra nueva y mejor, ¿no será entonces viable una gran novela en las etapas más humanas y progresivas que sigan al apocalipsis? ¿Una revolución auténtica liquidaría también a ese producto presuntamente burgués que es la novela? Esta es su contestación a esas preguntas:

La novela es el más "histórico" de los géneros en el sentido de que, a diferencia de la poesía o el teatro, cuyo origen se confunde con el origen de todas las civilizaciones, ella tiene fecha y lugar de nacimiento. Esta representación verbal desinteresada de la realidad humana que expresa el mundo en la medida que lo niega, que rehace deshaciendo, este deicidio sutil que entendemos por novela y que es perpetrado por un hombre que hace las veces de suplantador de Dios, nació en Occidente, en la alta Edad Media, cuando moría la fe y la razón humana iba a reemplazar a Dios como instrumento de comprensión de la vida y como principio rector para el gobierno de la sociedad. Occidente es la única civilización que ha matado a sus dioses sin sustituirlos por otros, ha escrito Malraux:

24. Héctor Cattolica, "Vargas Llosa: Europa y el escritor latinoamericano" (reportaje), *El Escarabajo de Oro*, n.º 33, p. 20.

la aparición de la novela, ese deicidio, y del novelista, ese suplantedor de Dios, es, en cierto sentido, el resultado de ese crimen...

Naturalmente, esta relación entre la evolución histórica de una sociedad y el auge de su novelística no puede medirse de manera milimétrica, no es tan esquemática como podría aparecer explicada en términos tan breves. Lo que estoy señalando es una tendencia dominante y no una fórmula dogmática. Esta tendencia puede definirse afirmando que el momento más propicio para la ficción es aquel en el que la realidad deja de tener un sentido preciso para una comunidad histórica, porque el principio superior, religioso, moral o político que era el fundamento de la vida social y la llave maestra para la comprensión de lo real ha hecho crisis y ya no tiene el respaldo de la fe colectiva. Por eso, en los momentos de mayor temperatura revolucionaria, en los que una sociedad entera vive una fe, de cualquier tipo, no suelen surgir grandes novelas. No hay una novela memorable escrita en la revolución francesa, ni en la revolución rusa, ni en las revoluciones de la independencia norteamericana o latinoamericana, ni en la revolución china. La gran novela no brota en esos momentos de exaltación optimista, de esperanza y de fe histórica, sino más bien, en el período precedente, cuando el desmoronamiento del viejo orden hace que la comunidad perciba la realidad como confusión y caos.²⁵

25. "Algo más sobre la novela latinoamericana", *El Urogallo*, n.º 5-6, octubre-diciembre, 1970, pp. 131-132.

III

UN METODO DE TRABAJO

Hablando de sus métodos de trabajo, Vargas Llosa se ha declarado flaubertiano: “El escritor debe trabajar como peón... Yo escribo diariamente, con una disciplina militar. Soy flaubertiano. Creo que el trabajo es el mejor abono de la creación. Diariamente me estoy cuatro o cinco horas sin parar”.¹ El autosometimiento a esas jornadas rigurosas, propias de un “minero de La Oroya”, como ha dicho en otra parte,² no es un gesto espectacular de masoquismo, sino el resultado de una sincera convicción: de la célebre fórmula para escribir bien —un poco de inspiración y mucho de sudor— Vargas Llosa confía más en las virtudes del sudor. Sabe que se aprende a escribir escribiendo, sin prisa pero sin pausa:

En mi caso, guiarme por la espontaneidad, por la intuición del momento, por lo que se llamó en un tiempo la inspiración —en la cual yo no creo— sería fatal. He comprobado que lo que escribo sin revisión, sin paciencia, sin mucha obstinación, resulta siempre caótico, incoherente; que las primeras versiones —tanto de los cuentos como de las dos novelas que he escrito— son materiales muy deficientes desde el punto de vista literario, son incluso poco legibles. Es evidente que necesito de un método especial para escribir: necesito a través de varias redacciones de los episodios descubrir cuál es el tratamiento que conviene más para cada situación, cuál es la técnica más apropiada para aprovechar mejor las vivencias que pueda encerrar en sí cada episodio. Por otra parte, pienso que la novela en sí misma exige una constancia, un rigor más estricto que otros géneros.³

1. Francisco Bendejú, p. 21.
2. Cit. por Rosa Boldori, p. 34.
3. “Conversación con Vargas Llosa”, p. [5].

Así se explica la enorme fecundidad del autor: en el lapso de veintitrés años ha publicado seis novelas (tres de ellas muy extensas), un relato, un libro de cuentos, una obra teatral, dos libros de ensayo e incontables páginas de crítica y comentarios periodísticos. En la literatura hispanoamericana, él es uno de los contados ejemplos de escritor que ejerce su oficio con un sentido absolutamente profesional. Está convencido de que la vocación literaria no puede sino asumirse como “una actividad excluyente”.⁴ En ese sentido, su tarea no conoce fisuras: la literatura *es su vida*. O si se quiere: su vida es una ardorosa defensa de la creación literaria sobre todas las cosas y de la novela como el género supremo. De allí su aversión, documentada en muchísimas crónicas y declaraciones, a la intolerancia, el dogmatismo y la censura, sean de tipo ético, religioso o político. Su tenaz oposición a esos extremos no sólo es el fruto de una irritación moral frente a un hombre o una obra perseguidos, sino de su amarga certeza de que tales métodos empobrecen la literatura, inhiben al escritor, degeneran el acto creador en respuestas mecánicas a un determinado canon.

Sin duda, la intensa capacidad de trabajo de Vargas Llosa es un don personal, pero su desarrollo, la conciencia de su imperiosa necesidad, fue decisivamente estimulada por su experiencia europea, como él mismo ha reconocido: “Lo que más le debo a Europa, lo que más he aprendido aquí, es a disciplinarme. He aprendido a trabajar, a escribir de una manera sistemática...”.⁵ Esa capacidad determina un método de trabajo y ese método, una manera de ser de la creación. Pero ¿cómo funciona su método? ¿Cómo escribe Vargas Llosa sus novelas?

4. Cit. por Rosa Boldori, p. 34.

5. *Ibid.*, p. 34. Sobre sus hábitos de trabajo, véase Alfonso Calderón, página 53.

La chispa que inicia la lenta combustión suele ser una experiencia; el punto de partida (y también el de llegada, si se mira bien) es un sacudimiento dramático producido por el roce fatal de la realidad con el individuo. Esa experiencia puede ser personal, leída o escuchada, y aun entresonada, pero primero tiene que lacerar la carne del autor. Hasta 1977, toda la obra narrativa escrita por Vargas Llosa ha sido una elaboración imaginaria de los datos de su memoria, preferentemente de sus recuerdos de adolescencia y primera juventud; la gran excepción es su última novela, *La guerra del fin del mundo*, donde el primer estímulo es libresco. Esa vivencia o materia puede ser mínima (como la anécdota de la que parte *Los cachorros*), pero su poder germinador es inmenso: en cierta etapa de la recuperación de sus recuerdos, éstos se posesionan de la imaginación de Vargas Llosa y él se convierte en su mediador. Empieza entonces a darles vida, un poco para liberarse de ellos (los llama sus “demonios”), un poco para ir conociéndolos mejor y, a la vez, doblegarlos. Es la hora de redactar el argumento, de tener el primer cañamazo para que vivan los personajes que idealmente se han ido modelando; esa labor “me lleva semanas íntegras de trabajo”.⁶ El argumento o esquema inicial es un instrumento de sujeción y orden; luego viene una especie de galope largo: escribe “lo que llamo el *magma*, un borrador de dimensiones enciclopédicas en que digo todo, anoto todo, apunto todo”.⁷ El magma de *La ciudad y los perros* alcanzó unas 1.500 páginas; el de *La casa verde*, unas 4.000. El tamaño excesivo de esos borradores le sirve para no perder una sola de las posibilidades de la historia, para excavarla en todas sus direcciones y de arriba a abajo, olfateando las vetas útiles: el magma es convulso, oscuro, monstruoso, pero avanza en dirección a la luz.

6. Francisco Bendejú, p. 20.

7. *Ibid.*

Cuando ya sabe por dónde ir, comienza a redactar propiamente la novela: aquí se vislumbran el rigor, la estructura, la armónica totalidad final. La forma se va imponiendo sobre la materia bruta. Lo habitual es que ese proceso sufra también complicaciones, iluminaciones súbitas, refracciones inesperadas, y que las redacciones se multipliquen, la novela demore años en salir y haya que empezar muchas veces a partir de cero. Las correcciones pueden ser innumerables y el desperdicio de material, ingente; pero no son accidentes del método, sino parte de él: los retrocesos en el trabajo sirven a veces para afirmar el pie e impulsarse hacia adelante, por nuevas vías. También para incubar futuras novelas: *La casa verde* nació de un cuento y de *La casa verde* sobró un material que ha ido a parar a *Conversación en La Catedral*. Hay capítulos duros (como aquellos, tan celebrados luego, que cuentan los amores de Anselmo y Antonia, en la segunda novela) que amenazan arruinar la obra, pero que tras insistir montones de veces, “salen” solos. El método da dividendos, pero arriesgando el todo por el todo y recorriendo sin descanso los mismos puntos hasta dar con las formas buscadas. En esta etapa sus instintos de novelista están alerta para no perderle el rastro a la presa. La presa es, a la vez, la historia que se está contando y el hipotético lector que abra sus páginas; lo que Vargas Llosa trata de asegurar en todo momento es que haya una relación profunda entre ambos, que el lector caiga en las redes de la historia y ya no quiera (o no pueda) salir. Por eso, su primer objetivo es que el asunto sea cautivante, que lo someta con la fuerza de una gran aventura:

Yo quiero, como novelista, contar una historia de la manera más verosímil y auténtica, de manera que el lector “crea” en ella. Eso es lo que me interesa por encima de todo. No me interesa la técnica por ella misma. En lo que escribo, tanto la escritura como el procedimiento están condicionados por el argumento, subordinados a él, han sido elegidos a fin de dar a unos personajes y a

unas situaciones el mayor relieve posible. Las técnicas que empleo tienen por objeto poner en movimiento, vitalizar, animar esas historias que cuento y que a mí me gustaría que se leyeran como una novela de Dumas o como se ve un buen "western".⁸

Todo el aparato técnico debe concurrir a que los elementos internos de la novela —argumento, personajes, acción, etcétera— funcionen a la perfección en cada uno de sus momentos. En sus novelas, el fin *tiene* que justificar los medios. Vargas Llosa no ama la pirotecnia que se agota en sus propios efectos, el trabajo de repujado estilístico que succiona la pulpa narrativa. Su criterio es siempre orgánico: "Prefiero la eficacia a la eufonía, la belleza o la exactitud".⁹ El propósito es muy arduo, sobre todo para un escritor "fundamentalmente realista" como él se llama, porque la realidad es informe, dispersa, desproporcionada y (parafraseando a Borges) no tiene la obligación de ser siempre interesante. La novela, en cambio, sí, y por eso el creador tiene que reinventarla, organizarla e intensificarla: la realidad no es una verdad válida por sí misma en literatura; es el novelista quien, con sus trabajadas ficciones, la hace verosímil y revela sus ocultos significados. Pero la novela es, a la vez, un género *intenso* y *extenso*: para dar con el buscado diseño de la realidad hay que tejer muchos hilos que no vienen al caso, realizar una impresionante labor de mampostería, montar todo un sistema auxiliar al lado del principal. Vargas Llosa le tiene pavor a esos "tiempos muertos" que el novelista debe aceptar en sus obras como un mal necesario porque ellos, por contraste, dan a las novelas su to-

8. Germán Uribe, p. 11. Obsérvese la significativa coincidencia con los propósitos novelísticos de Faulkner: "The aim of every artist is to arrest motion, which is life, by artificial means and hold it fixed so that a hundred years later, when a stranger looks at it, it moves again since it is life" (cit. por Richard P. Adams, *Faulkner: Myth and Motion*, Oxford: University Press, 1968, pp. 3-4).

9. Francisco Bendezú, p. 20.

nicidad y su dinamismo.¹⁰ ¿Cómo mantener la vida narrativa mientras se camina por esos pasajes desérticos? Vargas Llosa aplica el principio que denomina, con una reminiscencia quizá bretoniana, “los vasos comunicantes”. A propósito de *Tirant lo Blanc*, el autor ha expuesto con gran nitidez el problema y su solución:

A diferencia con lo que ocurre en un poema plenamente logrado, que su contenido emocional y sus tensiones internas (sus vivencias) se hallan parejamente distribuidas desde su iniciación hasta su fin, las corrientes anímicas de una novela (sus vivencias) siguen una línea fluctuante, desigual, debido a los irremediables “tiempos muertos”, aquellos episodios indispensables, pero que tienen un valor puramente relacional, porque carecen de vida propia y sólo sirven para esclarecer o emparentar a los episodios esenciales, que sí la tienen. Estos últimos son los “cráteres activos” de una novela, aquellos puntos donde se registra una fuerte concentración. Focos ígneos, derraman un flujo de energía hacia los episodios futuros y anteriores, impregnándolos de vitalidad cuando no la tienen, entonándolos cuando sus vivencias son débiles. Ninguna novela mantiene una misma sostenida vivencia de principio a fin: su grandeza consiste en la existencia de un mayor número de “cráteres activos” en el espacio narrativo, o si no, en la intensidad de sus núcleos de energía...

En cuanto al principio de los vasos comunicantes, aplicado a la ficción, ha llegado a ser tan corriente en la narración moderna, a identificarse tanto con la técnica de la novela, desde que Flaubert lo empleó en el célebre capítulo de “Los comicios agrícolas” de *Madame Bovary*, narrando simultáneamente el diálogo amoroso de una pareja y la farsa electoral que ambos observan al pie del balcón donde se hallan, hasta su utilización por Faulkner, que llegó a montar toda una novela sobre este procedimiento —*The Wild Palms*,

10. Tal vez por eso el humor haya estado ausente en la agestada, ríspida obra de Vargas Llosa: el humor, cree él, produce generalmente una baja de tensión. Pero en *Los cachorros* esa mueca dura desaparece. La ausencia del humor no debe, en todo caso, entenderse en términos absolutos: Luis Alfonso Díez (*Mario Vargas Llosa's Pursuit of the Total Novel*, Cuernavaca: CIDOC, 1970) ha observado la comicidad que socava algunas escenas de *La ciudad y los perros*. Agreguemos que en *Pantaleón y las visitadoras* el humor domina ampliamente y desmiente las opiniones vertidas por el autor hasta entonces.

donde las historias entrelazadas e independientes de la pareja adúltera y del presidiario se convierten, por obra de la construcción, en el anverso y reverso de una sola misteriosa historia—, que la crítica olvida con frecuencia señalar que ya aparece en la novela clásica. Asociar, dentro de una unidad narrativa, episodios que ocurren en tiempo o/y espacio diferentes, o que son de naturaleza distinta, de modo que las tensiones y emociones particulares a cada episodio pasen de uno a otro, iluminándose, esclareciéndose mutuamente, para que de estas mezclas brote la vivencia, es uno de los recursos que ya utilizó Martorell.¹¹

Los “vasos comunicantes” propagan el calor narrativo hasta esos rincones helados donde la tensión decrece y, a la vez, frotan unas con otras las partes encendidas para generar la novela apasionada, febril y desbordante de vitalidad que quiere Vargas Llosa. Lo que obtiene ostenta el sello de un talento impetuoso que, sin embargo, se conduce con cuidado, con precisión, casi con cálculo; es el fruto de una táctica narrativa que él describe gráficamente como lo haría un ex cadete del Leoncio Prado: “Escribir una novela es como conducir una campaña militar: ataques de sorpresa, retiradas estratégicas, emboscadas, fuego graneado”.¹² Es esa realidad transfigurada gracias a procedimientos intoxicantes y astutos, la que le interesa expresar. Una empresa así no puede ceñirse a propósitos ni a seguridades previas: la estrategia va dictando sus propias recomendaciones en el curso de la operación y sus resultados sólo se ven claros al final. Vargas Llosa persigue una vibración de la realidad que está muy al fondo de sí mismo, de la cual ni siquiera él es muy consciente, y que tal vez repose en el nivel oscuro de los sueños y los traumas. Esto lo diferencia netamente de los narradores peruanos del 50 y aun de casi toda la tradición novelística nacional: no es un “documentalista”, no escribe para probar una “tesis”, no se siente limitado por los modos naturalistas de representar la

11. “Carta de batalla...”, pp. 28, 35-36.

12. Francisco Bendejú, p. 20.

realidad local. Su novelística se mueve en esa frontera donde las connotaciones peruanas tienen una máxima apertura de significación y se potencian como símbolos de la experiencia del hombre de América en un contexto universal y contemporáneo.

Los meses, los años que transcurren desde el momento en que Vargas Llosa concibe la idea de una novela hasta que culmina su redacción, oficialmente terminan cuando el libro es publicado. En realidad, no: la imaginación continúa trabajando y quisiera modificar siempre más. Harss lo ha llamado con razón “perfeccionista”: “Revisa y corrige con lupa las galeras, y a última hora, entre la imprenta y el encuadernador, se amontonan en su escritorio, cubiertos de notas marginales, las pruebas y los manuscritos”.¹³ *Los cachorros* brinda un ejemplo: fue escrito varias veces; las primeras redacciones no se parecían mucho al libro definitivo y hasta resultaban insatisfactorias para los primeros lectores privados. Vargas Llosa dio, al fin, con la versión del relato que todos conocemos, pero esa versión fue publicada sólo porque nuevos cambios resultaron demasiado tardíos para la imprenta. Teóricamente, toda la obra de Vargas Llosa ha sido publicada para detener, de un modo convencional, un proceso que no cesa. La ambición de la novela total deviene así en la nueva primera de la *novela infinita*.

13. Harss, p. 428.

TERCERA PARTE

LA OBRA

“No escribo para demostrar nada y por lo tanto no me puedo proponer escribir libros positivos o negativos. Lo que me interesa fundamentalmente, y creo que es el caso de todos los escritores, es contar historias.”

I

LOS JEFES:

APRENDIZAJE DE LA REALIDAD

Los jefes (1959) es el típico primer libro de un escritor que tantea el terreno: una suma inestable de virtudes e impericias; contiene poco que nos arrebate de entusiasmo, pero mucho digno de atención e inclusive algunas páginas impecables. En general, el libro tiene ahora un interés arqueológico, retrospectivo: el de permitir la indagación de los años formativos del autor para apreciar el punto de apoyo que le permitió dar el salto hacia *La ciudad y los perros*. Vargas Llosa ha dicho que el libro es primario, demasiado elemental;¹ pero también ha dado una explicación muy útil para juzgar esos relatos primigenios: "Yo creo que todos mis cuentos, empezando por *Los jefes*, son tentativas frustradas de novelas".² Esto confirma la impresión que tiene el lector: la de que algunos de esos relatos (particularmente, "Los jefes" y "Día domingo") son bocetos que quisieron ser novelas y se resignaron a quedar en cuentos. En todo sentido, cabe considerar a *Los jefes* como un campo de ensayos, con avances nítidos, eventuales exploraciones técnicas y puntos muertos.

La edición original del libro (Barcelona: Editorial Roca) es casi inhallable. Cuando Vargas Llosa logró notoriedad, editores peruanos y argentinos se precipitaron sobre esa

1. Véase la nota 2, Cap. II, Primera Parte.

2. Ismael Pinto, "Trece preguntas a Mario Vargas Llosa" (reportaje), *Expreso*, junio 10, 1966, p. 11.

desconocida *opera prima*. La segunda edición apareció en Lima, en 1963; la tercera y cuarta en Buenos Aires, en 1965 y 1966; luego otras más en Lima, Santiago de Chile y Barcelona, hasta culminar en la edición definitiva de Seix Barral, con prólogo del autor.³ Ha habido cambios a lo largo de esas ediciones: la primera contenía cinco cuentos (“Arreglo de cuentas”, “Los jefes”, “El abuelo”, “Día domingo” y “Hermanos”); la segunda introducía un reemplazo (“Un visitante” en lugar de “El abuelo”)⁴ que en las ediciones posteriores se ha convertido en una adición, con lo que resulta un conjunto de seis cuentos. Consideramos *Los jefes* como el total de esos seis textos.

El libro muestra a un Vargas Llosa cumpliendo empeñosamente su aprendizaje de la realidad objetiva, el reconocimiento del medio físico y social en el que va a crear. No cabe duda de su vocación realista y de que quiere dar testimonio de un definido contorno nacional. *Los jefes* es el tributo que el autor paga a la narrativa urbana de su país, ese áspero brote neonaturalista que por entonces se encontraba en apogeo. No todos los cuentos de *Los jefes* pueden tipificarse como “urbanos” (“El hermano menor” y “Un visitante” decididamente no lo son), pero todos reflejan esa actitud verista y persuasiva del momento: la ficción participa un poco de la crónica y el reportaje de actualidad.

Con esos narradores (Ribeyro y Congrains Martin, especialmente), Vargas Llosa descubre una característica vía de acceso a su realidad: la actitud violenta con la que los indivi-

3. Lima: Populibros Peruanos, 1963; Buenos Aires: Jorge Alvarez Editor, 1965, 1966; Lima: José Godard Editor, 1968; Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1970, pról. de Nelson Osorio; Barcelona: Barral Editores, 1971, pról. de José María Castellet; *Los jefes. Los cachorros*, Barcelona: Seix Barral, 1980. Citamos siempre por esta última.

4. Más dos cambios de títulos: (“Arreglo de cuentas” y “Hermanos” pasaron a llamarse “El desafío” y “El hermano menor”, respectivamente), y un nuevo ordenamiento: “Los jefes”, “El desafío”, “El hermano menor”, “Día domingo” y “Un visitante”.

duos responden a una sociedad también violenta. El círculo cerrado de agresión llega a la literatura como el reflejo de un malestar sociológico generalizado, pero también como una clave simbólica, más profunda: la rebeldía, que encarnan principalmente los jóvenes, puede verse como un parricidio cifrado, como la negación total de un sistema de vida (ya no sólo social) heredado por una nueva generación, cuyos impulsos son tan urgentes como oscuros para ellos mismos. Vargas Llosa estaba destinado a expresar este segundo sentido de la violencia en sus novelas; por ahora, sólo describía su exterior y obtenía instantáneas de sus incidencias. Sus cuentos están protagonizados por adolescentes y jóvenes (frecuentemente colegiales) o por adultos cuya expresión vital es la acción pura e irreflexiva; en cualquier caso, personajes marginales, violadores de la norma social: vencer, destruir, matar, son sus móviles habituales. Las historias de *Los jefes* poseen una fuerza exaltada y un alto contenido energético: en ellas la violencia brilla como un arma desnuda. La violencia estratifica a los individuos y los vuelve irreconciliables; para realizarse tienen que imponerse a los demás antes de que se lo impida otro más fuerte; por todas partes rige la brutalidad y el culto al machismo. La violencia los muestra tal como son: es el desfogue de su soledad existencial, sometida a las presiones del medio. Tratando de salvar ese desamparo, forman bandas, pandillas, para entrar a las cuales también hay que recurrir a la fuerza. “Yo creo (ha dicho Vargas Llosa) que en un país como el mío la violencia está en la base de todas las relaciones humanas. Se halla omnipresente en todos los instantes de la vida de un individuo.”⁵

Donde mejor se expresa esa visión es en “Los jefes”, “El desafío” y “Día domingo”. El primer cuento narra una rebelión estudiantil (“la huelga” que protagonizó Vargas Llosa en su último año escolar) en el Colegio San Miguel de Piura. Es

5. Harss, p. 432.

una aventura bastante inocente en el fondo (los muchachos sólo quieren que se les ponga horario para rendir exámenes), pero está recorrida por una nerviosa excitación de la que el lector participa: la travesura es un gesto que los lleva lejos, se convierte en una opción que les confiere un papel inesperado. Aquí ya aparece la idea, esencial en toda la obra de Vargas Llosa, de que la mecánica de los actos desborda a sus agentes y los enfrenta a una situación que no atinan a comprender; sus propios actos los acusan, los reclaman como *responsables*, aunque no estén preparados para ello. Al jugar a la rebelión, los colegiales se transforman, de hecho, en rebeldes, y descubren que en la vida se está de un lado o del otro: del lado de los jefes o del colegio, de los viriles o de los cobardes, de los que mandan o de los que son mandados. Caen las máscaras y aparecen los rostros, para sorpresa y aun para terror de algunos que preferirían la seguridad, la órbita ideal del "orden". No importa que la rebelión fracase: ya sirvió para darse cuenta de quiénes, en realidad, eran y a qué mundo pertenecían. En "El desafío" todo está dirigido a una sola escena —la lucha a cuchillo entre el Cojo y Justo— que Vargas Llosa narra, con notable habilidad, como una ceremonia sangrienta.⁶ Justo acepta el desafío aunque quizá sepa que con eso decreta su muerte: el Cojo es mejor peleador que él (los que lo alientan también se lo hacen notar), pero no puede negarse a la exhibición de la propia hombría; es una cuestión de honor, un rito del machismo. Como en Hemingway, en quien Vargas Llosa podría haberse inspirado, no importa ser derrotado, sino conducirse con dignidad ante el victorioso. "Día domingo" contiene otro desafío, más bien una orgía de la temeridad, provocada por el vacío cotidiano, el alcohol, la necesidad permanente y gratuita de la confrontación. Dos

6. Su belleza ritual recuerda la escena clave —la pelea de gallos— de un clásico cuento peruano: "El Caballero Carmelo" de Abraham Valdelomar (1888-1919).

muchachos limeños, rivales en el amor de una chica, apuestan una “carrera” en un mar embravecido, en pleno invierno; la inútil competencia termina en un conmovedor pacto de solidaridad, que los une en una mentira común. Ante el resto del grupo tiene que haber siempre un vencedor, y ese papel lo juega Miguel. “Te estás haciendo un hombre” (p. 82), lo saludan, y él mismo lo cree: “Se abría, frente a él, un porvenir dorado” (p. 82).

Los otros cuentos son más pobres de sustancia, más esquemáticos. “El hermano menor” es otra historia que acumula violencias —presunta violación, venganza brutal, castigos feudales— en el ambiente de una hacienda. Como en “Día domingo”, también aquí la violencia es fallida, inoperante: si Leonor no fue violada, entonces la venganza de su hermano David es sencillamente un error, y justificable el absurdo estallido de indignación de Juan. Sugiriendo al parecer lo último, el autor (con evidente truculencia) indica el camino de su rebeldía social en el gesto significativo de liberar a los indios castigados por su hermano. “Un visitante” es como el reverso de “Un desafío”: allí el honor del duelo, aquí la delación del compinche. El Jamaiquino, al vender a Numa por el precio de su libertad, usa un método de eliminación —o él o el otro— que representa una escala todavía más baja en la comunidad de los violentos. El anciano que protagoniza “El abuelo”, la pieza menos afín al clima del libro, también ejerce la crueldad, sólo que de una manera refinada y simbólica: con una calavera asusta al nieto que acaba de terminar un período de castigo impuesto por los padres. Es como si se quisiese indicar que el terror opera en cualquier estamento social (en los desiertos piuranos, en los bares limeños llenos de adolescentes, entre los socios del exclusivo ‘Club Nacional’, como este viejo) y por motivos que escapan a toda razón.

La violencia sopla con fuerza desatada y crea una tensión que mueve los relatos a sacudones eléctricos. Para concentrarla e intensificarla, Vargas Llosa emplea un recurso narra-

tivo muy característico: consiste en iniciar las historias *in medias res*, lo que sobrecarga de tensión las primeras páginas del texto; a los personajes les ha ocurrido algo terrible o decisivo antes de ser siquiera presentados, y sólo vamos a verlos sufrir las consecuencias, expresar su reacción a través de cierto acto de coraje o violencia que les revelará su destino. Esta técnica funciona como una *apertura inmediata* de la acción a través de una imagen de naturaleza verbal o gestual que ilumina dramáticamente un detalle de la misma, posponiendo los antecedentes y el marco referencial. Cuatro de los cuentos de *Los jefes* tienen estas premiosas, excitadas o crueles aperturas inmediatas:

Javier se adelantó por un segundo:

—¡Pito! —gritó, ya de pie.

La tensión se quebró violentamente, como una explosión. Todos estábamos parados: el doctor Abásalo tenía la boca abierta. Enrojecía, apretando los puños. Cuando, recobrándose, levantaba una mano y parecía a punto de lanzar un sermón, el pito sonó de verdad. Salimos corriendo con estrépito, enloquecidos, azuzados por el graznido de cuervo de Amaya, que avanzaba volteando carpetas (“Los jefes”, p. 3).

Estábamos bebiendo cerveza, como todos los sábados, cuando en la puerta del “Río Bar” apareció Leonidas; de inmediato notamos en su cara que ocurría algo.

—¿Qué pasa? —preguntó León.

Leonidas arrastró una silla y se sentó junto a nosotros.

—Me muero de sed.

Le serví un vaso hasta el borde y la espuma rebalsó sobre la mesa. Leonidas sopló lentamente y se quedó mirando, pensativo, cómo estallaban las burbujas. Luego bebió de un trago hasta la última gota.

—Justo va a pelear esta noche —dijo, con una voz rara (“El desafío”, p. 29).

Al lado del camino había una enorme piedra y, en ella, un sapo; David le apuntaba cuidadosamente.

—No dispaes —dijo Juan.

David bajó el arma y miró a su hermano, sorprendido.

—Puede oír los tiros —dijo Juan.

—¿Estás loco? Faltan cincuenta kilómetros para la cascada.

—A lo mejor no está en la cascada —insistió Juan—, sino en las grutas.

—No —dijo David—. Además, aunque estuviera, no pensaré nunca que somos nosotros (“El hermano menor”, p. 45).

Contuvo un instante la respiración, clavó las uñas en la palma de sus manos y dijo, muy rápido: “Estoy enamorado de ti”. Vio que ella enrojecía bruscamente, como si alguien hubiera golpeado sus mejillas, que eran de una palidez resplandeciente y muy suaves. Aterrado, sintió que la confusión ascendía por él y petrificaba su lengua. Deseó salir corriendo, acabar... (“Día domingo”, p. 61).

La huelga, el duelo, la venganza y el desquite amoroso, ya tramados, se condensan en esas páginas, listos a saltar como catapultas. No sólo en eso encontrará el lector de *Los jefes* las líneas que conducen a *La ciudad y los perros*: las conexiones se establecen por muchos lados. La descripción del ambiente colegial en el cuento “Los jefes” es como un ensayo general para penetrar en el del Leoncio Prado, infinitamente más complejo. En ese mismo relato, encontramos también pandillas rivales (“los coyotes” y “la banda”), la lucha por la supremacía entre los “jefes” (el asiático Lu y el narrador) y hasta un personaje muy secundario que se llama Alberto (como el Poeta de *La ciudad y los perros*) y que un poco como él es una figura ambigua en medio de la revuelta:

—Es un imbécil —dijo Javier—. Es un borracho.

—No —afirmé—. Es mi amigo. Es un buen muchacho (p. 14).

En “El desafío” hallamos una de esas entidades solapadas (Leonidas resulta ser el padre de Justo y presencia el duelo sin que lo sepamos, lo que da al relato un valor emotivo más intenso) típicas de Vargas Llosa; e incluso un adelanto de los *diálogos telescópicos* que usará con tanta maestría en sus

novelas. En el diálogo de Justo y el narrador se interpone el diálogo anterior de Justo y el Cojo; habla Justo:

—Nos encontramos en el “Carro Hundido”. Yo que entraba a tomar un trago y me topo cara a cara con el Cojo y su gente. ¿Te das cuenta? Si no pasa el cura, ahí mismo me degüellan. Se me echaron encima como perros. Como perros rabiosos. Nos separó el cura.

—¿Eres muy hombre? —gritó el Cojo.

—Más que tú —gritó Justo.

—Quietos, bestias —decía el cura.

—¿En *La Balsa* esta noche, entonces? —gritó el Cojo.

—Bueno —dijo Justo—. Eso fue todo (p. 32).

En “Día domingo” tenemos: una pandilla llamada “los pajarracos”, con su código de desafío; una incursión en los secretos de la jerga juvenil salpicada de limeñismos y expresiones acremente pintorescas que parecen insultantes pero que son encomiásticas dentro de la logia del machismo (“Sucio, pulguiento..., sí, señor, un pajarraco de la pitri-mitri”, p. 66); una detallada observación de los ambientes de clase media (los barrios de Miraflores, sus avenidas, sus parques y sus playas); y, sobre todo, cierta angustia depositada al fondo de una violencia que no redime a quien la ejerce y en la que se mezclan temores religiosos, educación burguesa, erotismo exacerbado y soledad existencial. En fin, todo un mundo que ingresa, como un torbellino, en su primera novela y en *Los cachorros*. Y aun, en “Un visitante”, encontramos al homónimo del Sargento Lituma de *La casa verde*, en una rápida aparición de comparsa.

Esos elementos de forma y contenido son como embriones que el inmediato futuro haría desarrollar: estamos justo al comienzo de un proceso. Si *Los jefes* es, como creemos, una tentativa para apropiarse de una realidad y para hallar su expresión literaria, diremos que el propósito se cumple en medio de tropiezos. En sus momentos más débiles, cuando la narra-

ción se vuelve opaca, astringente, demasiado escueta, apenas consigue arañar la superficie. En sus pasajes más logrados, cuando los personajes arrojan ondas de sensaciones vibrantes y de movimientos instintivos, y entregan sus vidas a ese voraz desenfreno que ellos mismos alimentan, sentimos presiones más hondas y densidades más cautivantes: las de un escritor que sabe imprimir a la realidad una fuerza devastadora.

II

LA CIUDAD Y LOS PERROS:

UN MUNDO ANGUSTIADO Y VIOLENTO

Muchas afirmaciones del juicio de presentación a esta novela que escribió José María Valverde, han sido discutidas por la crítica posterior (sobre todo aquélla tan innecesaria: "Es la mejor novela en lengua española desde *Don Segundo Sombra*"), pero prácticamente todos los comentarios, artículos y trabajos dedicados a esta obra han corroborado su profundo acierto cuando escribió que Vargas Llosa era un escritor "capaz de incorporar todas las experiencias de la novela de 'vanguardia' a un sentido 'clásico' del relato: 'clásico', en los dos puntos básicos de novelar: que hay que contar una experiencia profunda que nos emocione al vivirla imaginativamente; y que hay que contarla con arte, incluso con habilidad para arrastrar encandilado al lector hasta el desenlace" (*Un juicio del Dr. José María Valverde*).¹

Frente a esta novela, el lector se siente atraído por una fuerza centrípeta, irresistible, que lo absorbe, lo sumerge y casi lo tritura emotivamente entre sus páginas. La calidad mineral de sus descripciones, la dureza implacable de sus acontecimientos, el sentido maquinal e inexorable que mueve todos sus complejos engranajes, contribuyen a intensificar esa sensación: la novela es una agitada corriente que nos arrastra y nos

1. Léase también "Carta informativa sobre un prologuillo a *La ciudad y los perros*", en: *Asedios a Vargas Llosa*, ed. Luis A. Díez (Santiago: Editorial Universitaria, 1972), pp. 100-106.

arroja contra un lecho de piedras. La potencia seductora del relato deriva de esa doble cualidad de la que habla Valverde; es decir, la fusión de una historia interesante por sí misma² de acuerdo con una escala de valores tradicionales (es posible reconocer en ella las divisiones preceptivas de “presentación”, “nudo” y “desenlace”), y de una suma de recursos técnico-formales (discontinuidad, heterogeneidad, irracionalidad, multiplicidad) que pertenecen inequívocamente al arte contemporáneo de la novela. Lo notable es que ni lo tradicional limita la experimentación, ni la experimentación sacrifica el subyacente interés humano de la anécdota: en ese sentido, el equilibrio es perfecto. Como anota Julio Ortega: “En las novelas de Vargas Llosa hay un curioso amalgamamiento de naturalismo y realismo poético, de psicología y de esquematismo, de espacio tradicional y de tiempo conflictivo; de un mundo, en fin, que pertenece a la novela tradicional y de otro que pertenece a la última novela”.³ La obra cabe cómodamente dentro de los márgenes del realismo. Como casi todas sus novelas, ésta tiene que ver con realidades concretas del país (un colegio específico llamado Leoncio Prado, un determinado sistema educativo del ejército peruano, una actitud mental común a las familias humildes y pequenoburguesas, un fraccionamiento social que se percibe hasta en la rivalidad de los barrios: Miraflores, Lince, Callao), a tal punto que hubo quienes pudieron realizar la consabida lectura superficial de la novela y creer que su finalidad era un mero ataque al Leoncio Prado, porque era el sujeto principal de la historia. La obra contiene una inevitable denuncia, no sólo de los métodos del colegio, sino de las razones que explican esos métodos, pero no al nivel didáctico de quien levanta actas de acusación para que las cosas se corrijan y mejoren. Como exponente de lo

2. Véase George R. McMurray, “The Novels of Mario Vargas Llosa”, *Modern Language Quarterly*, vol. 29, n.º 3, p. 336.

3. *La contemplación y la fiesta* (Lima: Editorial Universitaria, 1968), p. 62.

que se ha denominado “realismo crítico”, esta novela trabaja con realidades pero no elabora copias directas, enjuicia pero se incluye (y quizá se condena) en el juicio, incorpora trozos vivos del mundo objetivo pero los transpone artísticamente. Hay en Vargas Llosa (afirma Colmenares) “un propósito de deslindar la realidad y de construir una ficción rigurosa, sin perder de vista que la ficción obedece a las mismas coordenadas que la realidad”.⁴ *La ciudad y los perros* es una feliz solución al problema de representación de la realidad que la misma historia planteaba.

¿Cómo dar a su ficción toda la sólida apariencia de lo real? ¿Cómo meter al lector en la marea de los hechos? Esta fue la cuestión básica que debió resolver Vargas Llosa. Descubrió (evidentemente, a través de *Los jefes*) que la experiencia vital por contar era sólo una materia en estado crudo que debía pasar por los filtros de la imaginación, que era necesario darle una *forma*: “Ese es uno de los problemas que plantea el realismo. El realismo en la literatura yo no creo que pueda ser nunca una enunciación directa de la realidad. La literatura es siempre una trasposición de la realidad. Al sector de la vida escogido por el escritor hay que transformarlo, manipularlo, recogerlo de una manera muy especial para que no se hiele al pasar a la literatura, para que no muera en el camino”.⁵ El autor impone sus leyes a esa forma, pero cuidando de no interferir en su historia, de darle al lector todas las ventajas para que entre en el juego de la ficción: “Yo creo que la novela es... el género supremo porque... traslada al lector al corazón de la realidad evocada por el libro. La obligación del autor es mantenerlo allí. Los novelistas que yo admiro y que releo no son nunca los que me exigen ser admirador a la distancia. Son los que me arrastran, me arrebatan y me instalan

4. “Vargas Llosa y el problema de la realidad en la novela”, *Eco*, n.º 82, p. 406.

5. Cit. por Harss, pp. 437-438.

en 'su' mundo nuevo, el que en última instancia me permitirá descubrir mi propio mundo".⁶ El orden de una estructura y la inmediatez de la perspectiva narrativa se advierten en cada una de las partes de esta novela.

a) *Dualidad, contraste y desajuste*

La anécdota de *La ciudad y los perros* es nítida y ha sido resumida muchas veces por la crítica. En pocas líneas, se puede contar así: el cadete Porfirio Cava roba un examen de Química antes de que sea rendido, siguiendo el mandato de el Círculo, secta que impone el terror y la violencia en el Colegio Leoncio Prado, y cuyo jefe indiscutido es el temible Jaguar. Se descubre el delito por un vidrio roto y las autoridades consignan a los encargados de la vigilancia. El más afectado es el muchacho al que llaman el Esclavo (su verdadero nombre es Ricardo Arana), que no puede salir a ver a su imposible novia Teresa. El Esclavo denuncia a Cava, que es expulsado de la institución. La sospecha de que hay un soplón en el grupo es general, pero obsiona y enerva sobre todo al Jaguar, cuyo imperio exige el secreto y un "código de honor" en toda circunstancia. En unas maniobras militares, el Esclavo recibe un balazo en la cabeza y muere poco después. Ahora todos sospechan del Jaguar. Para el Colegio, que teme las perjudiciales consecuencias del escándalo, la versión oficial establece que se trata de un accidente. Alberto (llamado el

6. *Ibid.*, p. 439. Nótese la semejanza de estas ideas con las que vierte Sartre al denigrar una novela de François Mauriac (*Situations*, I): "Pero cada una de estas interpretaciones [relativas a los personajes] debe estar en movimiento, es decir, que la debe arrastrar la acción misma que interpreta. En una palabra, es el testimonio de un actor y debe revelar al hombre que testimonia tanto como el acontecimiento de que es testigo; debe suscitar nuestra impaciencia (¿la confirmarán o desmentirán los acontecimientos?) y con ello hacernos sentir la resistencia del tiempo".

Poeta, hipócrita niño bien, amigo del Esclavo) rompe con los pactos que lo unen al Círculo y acusa el crimen del Jaguar al teniente Gamboa, el hombre aparentemente más recto y más duro de la institución. Pero ahora los pactos del silencio incluyen también al colegio, a los profesores militares y a las mismas fuerzas armadas; por lo tanto, el caso se da por cerrado y la investigación no se reabre. El propio Alberto se ve impedido de seguir adelante porque las autoridades lo amenazan con mostrar a sus padres las novelitas pornográficas que escribía y vendía a sus compañeros. Alberto cede y Gamboa también, tras un apoyo inicial que le cuesta un ascenso. En el epílogo de la novela, que sigue al egreso de los cadetes del colegio, vemos a los protagonistas readaptándose a la brumosa vida corriente: Gamboa parte a ocupar un puesto en una guarnición perdida en la sierra, tras escuchar la confesión del Jaguar, a quien se niega a creer; Alberto reinicia su vida de burgués miraflorentino con nuevas amistades; el Jaguar, despojado de todo su antiguo poder, se restituye a la sociedad como un simple empleado de banco y como esposo de Teresa.

La novela teje esa historia en un continuo movimiento pendular que lleva la acción del Colegio a la Ciudad, de adelante hacia atrás, como lleva a los personajes de una persistente desorientación vital a la explosión de una violencia gratuita, que, al no ofrecerles una verdadera salida, confirma su frustración, su soledad y su angustia. Como anota Alberto Escobar, en la base hay una “estructura bipolar”: “Esa oposición es esencial y complementaria, puesto que la ciudad, la calle, de un lado, y los perros del otro, se autodefinen al ser co-tejados, pues, en verdad, ambos constituyen los cimientos de la estructura de la novela”.⁷ Las leyes que gobiernan *La ciudad y los perros* son la dualidad y el contraste, como el mismo título casi lo hace explícito. Sometido a ese vaivén, el lector

7. “Impostores de sí mismos”, *Revista Peruana de Cultura*, n.º 2, p. 121.

descubre los abismos que se abren entre el deseo y la conducta humana, entre la autenticidad y la impostura, abismo que también deja perplejo al autor porque sus líneas demarcatorias nunca parecen claras: él ha vivido visceralmente los hechos que narra, y desde esa conmoción escribe.

De los dos centros de la novela —el Colegio y la Ciudad—, el primero es el núcleo generador de la acción: se regula con un *tempo* actual, tenso y veloz. La *apertura inmediata*, que ya exploró en *Los jefes*, también aparece aquí desde la primera línea, con la fuerza compulsiva de un hecho consumado:

—Cuatro —dijo el Jaguar.

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

—Cuatro —repitió el Jaguar—. ¿Quién?

—Yo —murmuró Cava—. Dije cuatro.

—Apúrate —replicó el Jaguar—. Ya sabes, el segundo de la izquierda (p. 11).

Mucho, quizá todo, se resume en esas líneas de arranque: en esencia, el destino de Cava —la suerte ha decidido que sea el ejecutor del robo— y del Jaguar —su autor intelectual, el verdugo que castigará el fracaso— que, a su vez, implican y determinan los del Esclavo —la víctima propiciatoria— y Alberto —el ambiguo testigo que quiere convertirse en juez—; y como esto, además, se sella inapelablemente con los dados, adquiere el matiz de fatalidad que distinguirá a la tragedia.

El Leoncio Prado funciona como un universo concentracionario, como un mundo de límites perfectamente establecidos. El Colegio nos da acceso a la vida de un grupo de internos (adolescentes que cursan su último año de secundaria) sometidos a una educación militarizada, que aspira a “hacerlos

hombres” a través de una declarada imitación de las virtudes castrenses, en el fondo muy afincada en el culto latinoamericano del machismo, y de la implantación de una disciplina absolutamente vertical, monolítica. Esto crea un sistema de vida, una jerarquización cada vez más abstracta, dentro de la cual el alumno es meramente un número y ese número, uno entre muchísimos. El rigor de esos moldes puede llegar a extremos ridículos: cuando Alberto quiere confiarse al teniente Huarina y hacerle una “consulta moral”, éste le exige reglamentariamente: “Nombre y sección” (p. 18), antes de darle su consejo: “¡Consultas morales! Es usted un tarado... Es usted un tarado, qué carajo. Vaya a hacer su servicio a la cuadra. Y agradezca que no lo consigno” (p. 19). Bajo el sistema educativo del Colegio, todo tiende a perder su rostro, toda excepción o individualidad se esfuma, y los cadetes se convierten en simples objetos de órdenes, permisos y castigos. La sustancia de la vida estudiantil —y aun de la vida a secas— ha sido absorbida y la disciplina se ha transformado en un fin en sí mismo. Ya no forma: deforma. Aquí se produce el primer signo de *desajuste* entre la realidad y su proyecto: el mundo del Leoncio Prado se erige exactamente como su propia contraimagen (es lo contrario de lo que debe ser), tan consistente que parece imposible desenmascararla: es su segunda naturaleza. Esos signos de impostura forman una extensa cadena a través del libro.

Porque el mundo de las prohibiciones oficiales engendra otro, paralelo, de violaciones: los muchachos quieren demostrar, por el ejercicio de la violencia, que pueden ser peores que todo lo que prevén los reglamentos. El terror de los castigos que ronda siempre en el Colegio debería paralizarlos, pero en realidad los excita. A Cava, por ejemplo, el natural miedo que siente al robar los exámenes se le mezcla con el secreto placer de hacer lo estrictamente prohibido: “Pasaba días enteros abandonado a una rutina que decidía por él, empujado dulcemente a acciones que apenas notaba; ahora era distinto,

se había impuesto lo de esta noche, sentía una lucidez insólita” (p. 13). La ley es desobedecida por otra ley, terrible y salvaje, que ellos mismos se inventan para probar su hombría, para dejar constancia de que la mano omnímoda del Colegio no les ha impuesto su horma. La violencia se practica, por eso, con la pureza de un rito sagrado: todos le rinden tributo. El Esclavo piensa con resignación: “...después del Jaguar, Cava era el peor; le quitaba los cigarrillos, el dinero, una vez había orinado sobre él mientras dormía. En cierto modo, tenía derecho; todos en el colegio respetaban la venganza” (p. 120). Como la presión del sistema sobre ellos es enorme, no pueden permitirse un solo instante de respiro en su culto a la brutalidad pura: la ejercen casi como una gimnasia de los instintos. Escribe sagazmente Mario Benedetti: “Para esos adolescentes existe un bajo deleite en compartir y exhibir lo peor de sí mismos; poco a poco el colegio va creando en cada cadete una horrible vergüenza de ser manso, de ser bueno, de caer alguna vez en la execrable debilidad de conmoverse”.⁸ Para eso existe el Círculo, organismo especializado que se encarga de implantar el terror de manera silenciosa, imparcial y anónima. El Círculo corrompe todo y recorre íntegra la escala de atrocidades con la complicidad de sus súbditos: el lenguaje ferozmente rebajado a insultos, procacidades y blasfemias; las penitencias y revanchas que impone el más fuerte sobre el más débil; los delitos y violaciones sistemáticos a la disciplina del Colegio (las “contras” o fugas por escalamiento son las más prestigiosas); las humillaciones varias que se infligen mutuamente y la actitud de engaño, malicia y fraude permanentes que mantienen frente a sus profesores; los crueles ritos de iniciación que sellan los predios de la supremacía de unos sobre otros; el odio racial y social de “costeños” contra “serranos”, de “blancos” contra “negros”, de la clase media contra la clase popular, de los hijos de papá contra los deshe-

8. *Letras del continente mestizo*, p. 185.

redados; la inagotable y frenética fantasía sexual, que incluye competencias masturbatorias (episodio de *La Perlita*), actos de bestialismo (episodio de la gallina), el clásico descubrimiento del burdel, la pornografía y el exhibicionismo. Cada experiencia en las zonas del desprecio y la ruindad los convence de que los caminos hacia lo nefando son casi infinitos y que deben seguir explorando, siempre en un escalón más bajo. Literalmente, el mundo de los cadetes quiere ser la fulminación total del mundo impuesto por los profesores y de sus verdades precarias: como suele ocurrir con los que odian, la sed de los alumnos sólo se saciaría si pudiesen suplantar a la misma institución que los pervierte, ser ellos (otra vez) los jefes. Ellos no lo saben, pero, en el fondo, lo que están haciendo es imitar, monstruosamente, al Colegio Leoncio Prado.

Así, se produce un nuevo signo de desajuste porque el modelo que se quiere destruir es el modelo que se está construyendo; la violencia, en un último acceso de furia, se muerde la cola.⁹ Los cadetes también quieren, por su cuenta, “hacerse hombres” y fracasan: el machismo les atribuye una personalidad que no tienen porque estos duros, estos “perros”, estos jefes, son una fauna postiza, que no cree en su propio juego. La novela mira hacia atrás, hacia sus vidas privadas fuera o antes del Colegio, para ilustrarnos sobre esa impostura: el Jaguar es un maleante de poca monta que vagabundea por los bares del Callao, pero su máspreciado tesoro (inconfesable para el jefe del Círculo), su recuerdo más dulce es el tímido romance que sostuvo con Teresa; Alberto se enamora de la misma Teresa, pero sus sentimientos de culpa tras la muerte del Esclavo tanto como sus delicados prejuicios de clase (ella es pobre, vive en Lince) le impiden aceptarla y pre-

9. “...a chaotic, strife-torn world of wealth, poverty, vice, cruelty, and violence whose social tensions and crass brutality demonstrate how easily a civilized society can revert to barbarism” (McMurray, “The Novels of Mario Vargas Llosa”, p. 331).

fieri a Marcela, quizá porque es miraflores, como él. Ellos y los demás esconden los traumas de la niñez, un alma sensible que, hipócritamente, no quisiera llegar hasta las últimas consecuencias, como lo revela el desconcierto y la angustia que les produce la muerte real del Esclavo:

Cuando, un segundo después de haber abierto la puerta de la cuadra con los puños, Urioste dio la noticia (un solo grito ahogado: “¡El Esclavo ha muerto!”) y vieron su rostro congestionado por la carrera, una nariz y una boca que temblaban, unas mejillas y una frente empapadas de sudor y, tras él, sobre su hombro, alcanzaron a ver el rostro del poeta, lívido y con las pupilas dilatadas, hubo incluso algunas bromas... Pero no eran las risas salvajemente sarcásticas de costumbre —aullidos verticales que ascendían, se congelaban y durante unos segundos vivían por su cuenta, emancipados de los cuerpos que los expelían—, sino unas risas muy cortas e impersonales, sin matices, defensivas... Los cadetes permanecían en sus literas o ante los roperos, miraban las paredes malogradas por la humedad, las losetas sangrientas, el cielo sin estrellas que descubrían las ventanas, los batientes del baño que oscilaban. No decían nada, apenas se miraban entre ellos. Luego continuaron ordenando los roperos, tendiendo las camas, encendieron cigarrillos, hojearon las copias, zurcieron los uniformes de campaña. Lentamente, se reanudaron los diálogos, aunque tampoco eran los mismos: había desaparecido el humor, la ferocidad y hasta las alusiones escabrosas, las malas palabras (p. 221).

No, la violencia no los ha “hecho hombres” ni se consume como una rebelión total: es inútil, es falsa; nunca dan el último paso: “Entre lo que hacen y lo que piensan estos jóvenes (explica Jorge Raúl Lafforgue) siempre hallamos un vacío, un abismo, una caída. Porque no se nos presenta más que una sola alternativa: el acto traiciona a la intención o revierte sobre ella para encontrar la significación moral a su nivel”.¹⁰ En el Colegio adulan la mentira del machismo con patética fidelidad, pero luego la odian y renuncian a ella, restituyén-

10. “Mario Vargas Llosa, moralista”, *Capricornio*, n.º 1, p. 68.

dose a la sociedad del mejor modo que pueden; chapotean entre la barbarie adolescente y las normas ruinosas de los adultos, sin llegar a creer en ninguna. Ni la violencia ni la disciplina logran los objetivos apetecidos. Al delincuente Jaguar le espera un puesto de banco, a Alberto una comfortable vida burguesa: "Trabajaré con mi papá, tendré un carro convertible, una gran casa con piscina. Me casaré con Marcela y seré un don Juan. Iré todos los sábados a bailar al Grill Bolívar y viajaré mucho. Dentro de algunos años ni me acordaré que estuve en el Leoncio Prado" (p. 335). Para *ser*, definitivamente, deben olvidarse de lo que alguna vez *fuieron*, destruirse un poco. Quizá todo lo que han podido aprender esos jóvenes que salen del Colegio sea el desconcierto ante la vida de relación que ahora les espera. Los epígrafes de cada una de las dos partes de la novela son, por eso, casi caracterizaciones de sus destinos. El primero invoca al Kean de Sartre: "*On joue les héros parce qu'on est lâche et les saints parce qu'on est méchant; on joue les assassins parce qu'on meurt d'envie de tuer son prochain, on joue parce qu'on est menteur de naissance*". Y el segundo a Paul Nizan: "*J'avais vingt ans. Je ne laisserai personne dire que c'est le plus bel âge de la vie*".

Pero el Colegio no aparece como una entidad aislada de las convulsiones que agitan al cuerpo social: es sólo su símbolo o su metáfora. El mal se declara dentro de los muros del Leoncio Prado, pero sus raíces provienen de afuera, desde la Ciudad. La impostura comienza en el seno de las familias de muchos de estos adolescentes: ellas también están atrapadas en la red de sus propias contradicciones. Hacen el papel de justos y amorosos aunque carezcan de esas virtudes; pretenden que el Leoncio Prado va a hacer por sus hijos lo que ellos no pudieron hacer; piden a los jóvenes que resuelvan a base de disciplina militar los problemas de índole moral y psicológica que el ambiente familiar les creó. Las familias de Alberto y el Esclavo están deshechas y sólo se mantienen por la obediencia reverencial a las normas que impone la sociedad;

peor la del Jaguar, que ya no existe como tal y que es reemplazada nominalmente por un padrino. Aunque estos conflictos domésticos son melodramáticos, vulgares, casi ridículos, sus consecuencias son gravísimas para los muchachos.

El padre de Alberto es un donjuán frívolo y borrachín, para quien el hijo es, evidentemente, un estorbo: se erige como un testigo de sus francachelas; la madre es ahora una señora sentimental, sufrida y beata, después de haber sido más bien una burguesa pretenciosa y soñadora: "Antes, ella lo enviaba a la calle con cualquier pretexto, para disfrutar a sus anchas con las amigas innumerables que venían a jugar canasta todas las tardes. Ahora, en cambio, se aferraba a él, exigía que Alberto le dedicara todo su tiempo libre y la escuchara lamentarse horas enteras de su destino trágico. Constantemente caía en trance: invocaba a Dios y rezaba en voz alta" (pp. 76-77). Los padres subsanan sus problemas y los de Alberto, con un nuevo desacuerdo entre lo que se persigue y lo que se hace: lo sacan de La Salle ("un colegio para niños decentes", p. 29) y lo internan en el Leoncio Prado ("un colegio de cholos", p. 198); las razones del padre son tan penosas como reveladoras: "Es la única manera de que te compongas... Con los curas puedes jugar, pero no con los militares. Además, en mi familia todos hemos sido siempre muy demócratas. Y, por último, el que es gente es gente en todas partes" (p. 198).

Los motivos que llevan al Jaguar al mismo Colegio son todavía más mezquinos: el muchacho quiere librarse de la mujer del padrino (a quien ha hecho su amante) y éste quiere eliminarlo como rival y quizá como carga económica: "Hemos decidido hacer de ti un hombre de provecho" (p. 301), es la cínica declaración que el propio Jaguar admite como un mal menor, o como una esperanza en medio de su vida crapulosa. El caso del Esclavo tiene agravantes: su madre se ha vuelto a reunir con su marido, quien es un ser totalmente extraño para el hijo; el marido cree que el muchacho ha sido

criado por la madre con demasiada tolerancia: "Parece una mujer" (p. 72), llega a decirle. Pero no es el único en el hogar que ve al Leoncio Prado como una solución educativa: también el débil Esclavo está alienado por la ilusión de "hacerse hombre" y de acabar con la invasora falsedad de su "familia": "¿Interno a un colegio de militares? —Sus pupilas ardían—. Sería formidable, mamá, me gustaría mucho... Es lo que más me conviene. Siempre te he dicho que quería ir interno. Mi papá tiene razón" (p. 185). A esta galería de desadaptados de la Ciudad, podría agregarse la misma Teresa, el principal personaje femenino de la novela, cuya humilde familia se ha deshecho tras la muerte del padre ebrio, y cuyo único apoyo es una tía agria, que quiere librarse cuanto antes de su presencia.

En cierto sentido, el Colegio remedia una carencia que los adolescentes padecen: es la caricatura del *hogar* que, en mayor o menor medida, les falta, y no es de extrañar que el clima de terror impuesto por el Jaguar sea más familiar y tolerable que el de sus propias casas. Los jóvenes cadetes no se reconocen en las relaciones sociales difusas del macrocosmos Ciudad: al contrario, saben que no pertenecen a él, pese a las seducciones y remilgos con que los tratan. En cambio sienten que son parte del microcosmos Colegio y que la dureza del sistema es una de las formas de la "camaradería" viril mediante la cual el plantel los hace suyos, sus "hijos". El Colegio es un sucedáneo de la casa paterna y por lo tanto no les extraña mucho que resulte una "madrastra" muy severa pero, al fin, alguien que los acoge a sabiendas de todos sus defectos y perversidades: o ella los regenera (y aquí la palabra tiene un sentido casi literal) o ellos la destruyen. Cuando abandonen este segundo hogar, descubrirán que también la "madrastra" leonciopradina los mal-crió y que el mundo de afuera no era tan diferente al mundo de adentro.

El contraste entre la Ciudad y el Colegio se resuelve, consecuentemente, en un desajuste que tiene las proporciones

de un trágico malentendido; el fariseísmo de los padres cosecha frutos amargos. Alberto descubre o confirma las ventajas de la hipocresía y la apariencia burguesas; el Esclavo paga con su vida el sueño de la virilidad; el Jaguar se convierte (en la conciencia de todos) en un asesino y sella su mediocre destino social. Esto es lo que la cita de Carlos Germán Belli, en el epílogo, trata de subrayarnos: “...en cada linaje el deterioro ejerce su dominio”. Pero no sólo las familias de los cadetes realizan su impostura: los oficiales del Leoncio Prado están acusados por las mismas contradicciones, trampas y mentiras que sus alumnos; tampoco ellos creen en sus códigos.¹¹ Muy sutilmente, ese escamoteo de la realidad que practican con sus grandes palabras, reglamentos y declaraciones profesionales, se va filtrando en la novela y confundiéndose con la angustia de los jóvenes, amplificándose y refractándose en ella. Las autoridades militares del Leoncio Prado esconden grandes fracasos. El personaje clave para comprenderlos es Gamboa. Gamboa tiene plena conciencia de que en el servicio muchos se corrompen y corrompen el sistema, pero se siente indisolublemente ligado a él; sabe que llena su vida y le da sentido:

Gamboa recordó la Escuela Militar. Pitaluga era su compañero de sección; no estudiaba mucho, pero tenía excelente puntería. Una vez, durante las maniobras anuales, se lanzó al río con su caballo. El agua le llegaba a los hombros; el animal relinchaba con espanto y los cadetes lo exhortaban a volver, pero Pitaluga consiguió vencer la corriente y ganar la otra orilla, empapado y dichoso. El capitán de año lo felicitó delante de los cadetes y le dijo: “es usted muy macho”. Ahora Pitaluga se quejaba del servicio, de las campañas. Como los soldados y los cadetes, sólo pensaba en la salida. Estos tenían al menos una excusa: estaban en el Ejército de

11. Habría que incluir también al capellán en esa crisis ética, lo que agrava el cuadro general. Más todavía si se recuerda que los cadetes lo aprecian justamente por su indignidad: “Los cadetes estiman al capellán porque piensan que es un hombre de verdad: lo han visto, muchas veces, vestido de civil, merodeando por los bajos fondos del Callao, con aliento a alcohol y ojos viciosos” (pp. 103-104).

paso; a unos los habían arrancado a la fuerza de sus pueblos para meterlos a filas; a los otros, sus familiares los enviaban al colegio para librarse de ellos. Pero Pitaluga había elegido su carrera. Y no era el único: Huarina inventaba enfermedades de su mujer cada dos semanas para salir a la calle, Martínez bebía a escondidas durante el servicio y todos sabían que su termo de café estaba lleno de pisco. ¿Por qué no pedían su baja? Pitaluga había engordado, jamás estudiaba y volvía ebrio de la calle. “Se quedará muchos años de teniente, pensó Gamboa. Pero rectificó: —Salvo que tenga influencias.” El amaba la vida militar precisamente por lo que otros la odiaban: la disciplina, la jerarquía, las campañas (p. 154).

Que él sea sacrificado en nombre de esos principios, da a este párrafo una helada ironía. Antes de la muerte del Esclavo, Gamboa no echa la culpa a la institución y ni siquiera a los mismos alumnos, como sí lo hace Pitaluga; para Gamboa, el problema son los padres que piden milagros y que no saben educar a sus hijos: “No vienen al colegio por su voluntad... Eso es lo malo... A la mitad los mandan sus padres para que no sean unos bandoleros... Y a la otra mitad, para que no sean maricas” (p. 158). Pero cuando se produce el hecho sangriento y fracasan sus afanes por realizar una investigación a fondo que salve el honor de la institución, Gamboa empieza a dudar:

Imponer la disciplina había sido hasta ahora para Gamboa, tan fácil como obedecerla. El había creído que en el Colegio Militar sería lo mismo. Ahora dudaba. ¿Cómo confiar ciegamente en la superioridad después de lo ocurrido? Lo sensato sería tal vez hacer como los demás. Sin duda, el capitán Garrido tenía razón: los reglamentos deben ser interpretados con cabeza, por encima de todo hay que cuidar su propia seguridad, su porvenir... Desde ese momento, el abatimiento que lo perseguía, se agravó. Esta vez, estaba resuelto a no ocuparse más de esa historia, a no tomar iniciativa alguna. “Lo que me haría bien esta noche, pensó, es una buena borrachera” (pp. 313-314).

Esa sensación de fracaso que sobrellevan como instructores del Colegio, se extiende también a la situación de la vida castrense en el Perú. Al margen del Leoncio Prado, estos hombres parecen muy escépticos sobre el significado real de la carrera de las armas. Gamboa insiste en creer que los militares están hechos para ganar las guerras y defender al país, pero el capitán lo saca temprano de su ilusión: “No creo que el Perú tenga nunca una verdadera guerra... Los civiles terminan resolviendo todo. En el Perú, uno es militar por las puras huevas del diablo” (p. 163). ¿Cómo imponer, pues, a los cadetes una fe de la cual ellos no están seguros o de la que sencillamente carecen? El expediente más cómodo es endurecer la disciplina hasta límites espartanos, reprimir siempre más a los cadetes, hacer que los reglamentos hablen por sí mismos, presentar la vida militar como una roca inmovible. Pero el método es contraproducente: a mayor severidad, los cadetes responden con más brutalidad, con más barbarie. El teniente Pitaluga compara así los resultados del Colegio con los que él obtiene en el cuartel: “Un año de cuartel y del indio sólo les quedan las cerdas. Pero aquí ocurre al contrario, se malogran a medida que crecen. Los de quinto son peores que los perros” (p. 158). La violencia se responde con más violencia, como ya sabemos, y de este modo el círculo de desajustes entre los polos conceptuales y ambientales de la novela (juventud/adulthood, Colegio/Ciudad, propósito/realizaciones, apariencia/verdad) se cierra con una imagen deprimente que se repite en todos los estratos sociales, éticos, culturales y lingüísticos.¹² *La ciudad y los perros* es, entre otras cosas, un exa-

12. En relación con los últimos, es sintomático que los cadetes confundan la poesía con la coprolalia en las “novelas” pornográficas de Alberto: “A medida que avanza es más audaz: las palabras vulgares ceden el paso a grandes alegorías eróticas, pero los hechos son escasos y cíclicos: las caricias preliminares, el amor habitual, el anal, el bucal, el manual, éxtasis, convulsiones, batallas sin cuartel entre erizados órganos y, nuevamente, las caricias preliminares, etc... Alberto, súbitamente inspirado, anuncia el título: *Los vicios de la carne* y lee su obra, con voz en-

men crítico de la sociedad peruana actual, un enardecido análisis de sus contradicciones y un testimonio de las perspectivas confusas que en ella padecen los individuos. En la visión de Vargas Llosa, esa sociedad es un vasto infierno colectivo porque también allí, a imagen y semejanza del Colegio, puede regir la ley de la selva que impone el Jaguar a su organización de terror: "En el colegio todos friegan a todos, el que se deja se arruina. No es mi culpa. Si a mí no me joden es porque soy más hombre. No es mi culpa" (p. 293). Los únicos valores que la novela deja intangibles son la supremacía y la imposición. Porque, como afirma Benedetti: "Padres, tutores, oficiales, todos parecen estar de acuerdo en que 'hacerlos hombres' es apenas un eufemismo para designar la verdadera graduación, el formidable cometido de la Escuela: hacerlos crueles".¹³

b) *Digresión sobre el "determinismo"*

Esa sumisión final del hombre a las fuerzas del medio, ese desigual desafío entre los personajes y las circunstancias, ha autorizado a algunos críticos a señalar, como un defecto o más bien como una limitación de la perspectiva novelística de Vargas Llosa, su *determinismo*. Harss lo caracteriza como "empedernidamente determinista y antivisionario", y agrega: "Por allí [en su obra] anda también el naturalista ambiental, la vieja quimera telúrica que invita al hombre a la disolución, tragándose al que se le entrega. Así sucede en la obra de Vargas Llosa, donde las individualidades de los personajes se pierden en la densidad del ambiente. No hay personas, sino más bien estados de conciencia que se manifiestan sólo a tra-

tusiasta. La cuadra lo escucha respetuosamente; por instantes hay brotes de humor. Luego lo aplauden y lo abrazan. Alguien dice: 'Fernández, eres un poeta'. 'Sí, dicen otros. Un poeta'", p. 128).

13. Benedetti, p. 185.

vés de las situaciones que las definen".¹⁴ Y Rosa Boldori, por su parte, califica a *La ciudad y los perros* como "novela del determinismo ambiental" ya desde el título del trabajo que le dedica: "La postulación esencial de la novela, en el plano de la fundamentación ideológica, consiste en la imposibilidad del hombre de superar los condicionamientos del medio social y geográfico, en su *determinismo ambiental*. Esta posición se apoya en un materialismo histórico basado en el reconocimiento de la existencia de una realidad ajena al hombre, que le impone sus propias pautas opuestas a los intereses, proyectos y fantasías individuales". Y allí mismo agrega un reproche, más ético que literario: "Su actitud pasiva y fatalista revela un nihilismo propicio a la aceptación de sus pautas. Esto se evidencia, por ejemplo, en el hecho de que la única culpa que todos condenan es la *delación*... Al condenar la delación, Vargas Llosa está condicionado por la moral de su sociedad estratificada, está ubicado *dentro* de ella; inconscientemente, la aprueba".¹⁵

No creemos que el *determinismo* de Vargas Llosa impida que sus novelas alcancen la "resonancia metafísica" ¹⁶ que extraña Harss, o que suponga la aprobación de la moral farisaica. Aclaremos que no estamos negando de plano que el aspecto determinista realmente exista; lo que queremos señalar es que, justamente, esa visión subraya la presencia de los factores externos y sus leyes inmutables a la vez que las opciones que ellas mismas plantean al individuo —un determinismo peculiar, entonces, en el que los instintos humanos desafían el carácter predecible de las fuerzas del medio. De esa visión, sus novelas extraen su potencia y su valor trascendente, su

14. Harss, pp. 421 y 441.

15. "La ciudad y los perros, novela del determinismo ambiental", *Revista Peruana de Cultura*, n.º 9-10, pp. 92-105.

16. Harss, p. 442. Véase el valioso trabajo de Carlos Esteban Deive ("Conversación en La Catedral o la novela de la desesperanza", *Aula*, n.º 1, abril-junio 1972, p. 106), en el que discute nuestra opinión.

pasión y su belleza. Vargas Llosa no les niega a sus personajes la libertad; si en sus narraciones aparecen como arrastrados por fuerzas superiores a ellos, es porque han *elegido* ya muchas veces su propio destino, lo han aceptado como un reto: no es la falta de opciones, sino el furioso agotamiento de ellas lo que distingue sus vidas y las sella. Escribe José Emilio Pacheco: "Todos tienen que elegirse en un acto libre y voluntario como lo que son íntimamente. Elegirse no es aceptarse en el quietismo".¹⁷ Parafraseando a Sartre, se podría decir que los personajes son esclavos de su libertad. Ellos son los que deciden ser a cada momento;¹⁸ el novelista nos muestra cómo funcionó esa capacidad decisoria en el pasado, y la confronta con la conducta actual del personaje, sorprendido ahora en una situación límite: el punto final de su proceso. Y aun en ese límite, lo frecuente es que el personaje se agite, se niegue a aceptar el fin de las opciones: cuando las fuerzas exteriores los atrapan, estos hombres no se entregan mansamente, sino que se erizan como fieras. En eso, los personajes de Vargas Llosa se parecen un poco al protagonista de *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes, cuya libertad también se ha agotado a fuerza de elegir, hasta no ser más que la consecuencia desmoronada e ignominiosa de sus actos. Si en las obras de estos novelistas hay *determinismo* se trata, en todo caso, de una especie de *fatum* que hallamos, guardando las distancias, en algunos grandes momentos de la literatura universal: en la tragedia griega, en la novela picaresca, en Tolstoi, en Kafka, en Faulkner. No nos parece ilícito citar aquí al propio autor dando su testimonio de parte: "No he querido mostrar a mis personajes como simples resultantes de fuerzas ajenas, sino señalar cómo consiguen sobrevivir dentro de las coordenadas en las que se encuentran insertos. Ellos

17. "Lectura de Vargas Llosa", *Revista de la Universidad de México*, vol. 22, n.º 8, p. 29.

18. Véase la opinión de Jorge Edwards, reseña de *La ciudad y los perros*, *Anales de la Universidad de Chile*, n.º 133, pp. 189-190.

eligen siempre entre alternativas y son responsables de su destino. Mis novelas están basadas en ciertas personas y cosas que yo viví y en cómo lograban esas personas superar las determinaciones entre las cuales vivían".¹⁹ La presencia de lo uno (la influencia poderosa del medio social) no anula lo otro (la libertad y la responsabilidad individual); no se trata, pues, de una visión mecanicista o monista de la realidad sino, como advierte muy sagazmente McMurray, de "*a mixture of two totally different philosophies: social determinism and existentialism*", en la que los personajes "*define themselves not through documentary, deterministic analysis by the omniscient author, but through irregular psychic impulses emanating from within and filtered through their often haunted and evershifting consciousness*".²⁰ La sociedad puede (y suele) derrotar a los individuos, pero no *vencerlos* definitivamente.

Aceptar el dominante conductismo de Vargas Llosa —herencia evidentemente sartreana— no supone aceptar la predestinación de sus personajes, su anulación por las fuerzas naturales o sociales del medio. Los personajes vargasllosianos suelen vivir sus vidas con una excitación casi escandalosa, animados por un afán de realización plena, no importa cuál sea su culpa o el grado de su miseria; conocen el dolor y la muerte colmados de sí mismos, en una especie de apoteosis de la energía individual. Hay una exaltación vital en los derrotados que pueblan sus novelas: a toda costa tratan de ser siempre fieles a sus proyectos y de estar a la altura de sus sueños. Aunque teóricamente sólo deberían inspirarnos tristeza y amargura (que es lo que más inmediatamente sentimos), esos caracteres nos inyectan también cierto entusiasmo ebrio, cierta confianza ciega, hasta cierta admiración por el activo tránsito de sus vidas: jamás los posee la abulia o la resignación. Aunque lo dice respecto de *La casa verde*, la siguiente

19. Carlos Cortínez, p. iv.

20. "The Novels of Mario Vargas Llosa", pp. 338-339.

afirmación que hace Luis Loayza bien puede aplicarse a todas las novelas del autor:

Sentimos... a pesar de la injusticia del ambiente social que describe y del destino trágico o sórdido de muchos personajes, que el hombre puede mantener su dignidad ante todos los desastres y que, contra todas las razones para el desánimo, subsiste siempre cierta obstinada esperanza, cierta alegría.²¹

Es cierto que sus personajes tienden a borrarse tras las huellas de sus actos y que el conductismo puede hacerlos caer en la unidimensionalidad de la composición psicológica. En efecto, la vida interior de estos personajes no es rica ni se ven ellos tentados por problemáticas complejas: sus conflictos son de una urgencia elemental. Se trata de una limitación que el autor tratará en algún momento de desbordar (en *Conversación en La Catedral*, especialmente), pero que no supone necesariamente que los suyos sean personajes sin consistencia o poco convincentes. Por otro lado, esas limitaciones son previsiones del designio creador de Vargas Llosa: él sabe que trata con caracteres generalmente primitivos, instintivos y a veces obtusos; la exigüidad psicológica le fascina (porque sabe cómo arrancarle una específica intensidad), lo que posiblemente es un rasgo latente de su afición por la novela de aventuras, en las que todo análisis psicológico de los personajes es puesto a prueba en la desnudez de los hechos; éstos, a su vez, los explican y los exceden.

Dejándolos en libertad y manteniéndose también independiente frente a ellos, Vargas Llosa somete a sus personajes a la turbadora presión de un hecho definitivo para observar su comportamiento; los coloca en la inminencia de lo que Sartre llamó "situación". Para el filósofo, toda libertad es siempre una libertad *situada*. Esto quiere decir que nuestra libertad refleja la contingencia del ser, pues éste opera proyec-

21. "Los personajes de Vargas Llosa", *Amaru*, n.º 1, enero 1967, p. 87.

tándose en un mundo que él no ha creado, que no ha elegido (un lugar, una suma de circunstancias, la presencia del pasado o de la muerte). La situación es un concepto dinámico que expresa la tensión entre lo dado y el proyecto humano, y que revela el carácter finito de la libertad: existe en el acto, no como un absoluto. Y el acto no sólo da sentido a los móviles, sino que también crea sus propios fines: “La libertad se hace acto y la alcanzamos ordinariamente a través del acto que ella organiza con los motivos y los fines que el acto implica”, leemos en *El ser y la nada*. Como se ve, esta teoría de la libertad en situación niega, precisamente, el determinismo y el fatalismo; afirma, por lo contrario, la idea del hombre como un proyecto de ser que se inventa espontáneamente: el ser existe cuando actúa y ejerce su libertad contra la dureza de las condiciones generales que la realidad le opone. Son esta clase de actos los que reclaman la atención del novelista: reflejan de un modo dramático una pugna que lo fascina porque sus resultados son oscuros e inciertos. Ese carácter impenetrable de los acontecimientos inspira un respeto soberano a Vargas Llosa y demanda el ideal novelístico de la objetividad a toda costa: “Si el lector divisa al autor interviniendo, actuando vicariamente, agazapado detrás de los personajes, la ficción se derrumba, porque quiere decir que esos seres no son libres y que la libertad del lector tampoco es respetada, que se le quiere hacer cómplice de un contrabando, imponerle ideas y credos que para que le resulten más digeribles vienen disfrazados de fábulas... El primer requisito —para que un autor sea invisible— es que sea imparcial frente a lo que ocurre en el mundo de la ficción”.²² La imparcialidad del autor frente a sus personajes lo ha llevado a afirmar que conoce tanto como (o quizá menos que) los lectores; Vargas Llosa no miente cuando dice, por ejemplo, que no sabe a ciencia cierta si el Jaguar mató o no al Esclavo: “Me confieso incapaz de decidir

22. “Carta de batalla...”, p. 23.

si se trata de un crimen o de un accidente. En los comentarios que han aparecido, en los debates que hubo en San Marcos y ahora hace poco en Cuba, sobre la novela, he visto expuestas dos versiones, y los argumentos de ambas me parecen válidos".²³ Por su parte, J. E. Pacheco esboza tres hipótesis sin decidirse claramente por ninguna: el Jaguar mató al Esclavo por celos de Teresa; el Jaguar se echa la culpa para mostrarse superior; o mató al Esclavo sin otro motivo que el desprecio.²⁴ Y Luis Agüero, insólitamente, sospecha que el asesino es Alberto.²⁵ La ambigüedad del episodio estimula todas esas lecturas, ese cuestionamiento moral que pone en entredicho al *determinismo*.

c) *Acción y espacio*

El concepto y la utilización dramática de la *libertad situada* se corresponden con la doble naturaleza novelística de la obra: *La ciudad y los perros* es, desde el punto de vista de su estructura, una novela de acción tanto como una novela de espacio; en ese cruce existen y se transforman sus personajes. Vargas Llosa describe hechos terribles, observa conductas traumáticas; teje una prieta red de acontecimientos que, al cubrir toda la extensión de la novela, le otorgan su permanente dinamismo, su amenazante tensión, su perfil característico: "Los *actos* son fundamentales, no hay novela sin ellos, sin acción. La descripción de simples estados de ánimo no basta".²⁶ Pero esa compleja acción que la sacude, está encauzada dentro de límites y ámbitos muy precisos; instalada en

23. Carta cit. por Luchting, "Recent Peruvian Fiction", p. 289.

24. "Lectura de Vargas Llosa", p. 30.

25. Véase Luis Agüero, Juan Larco, Ambrosio Fornet y Mario Vargas Llosa, "Sobre *La ciudad y los perros*" (mesa redonda), *Casa de las Américas*, n.º 30, p. 69.

26. Cortínez, p. iv.

esos ámbitos, se define y vibra con fuerza propia, gana resonancias y matices. Los personajes pueden ocultarnos su identidad pero los hechos son contundentes y los espacios nítidos. Más aún: la novela está organizada de tal modo que las distintas áreas físicas se van impregnando de los sucesos que en ellas ocurren, y viceversa: los episodios de la Ciudad se contagian de su atmósfera incolora, distante, inmóvil, mediocre; los episodios del Colegio, en cambio, son explosivos, veloces, irrevocables, nerviosos. El movimiento pendular del que se habló antes se advierte también en este cruce de las coordenadas: inercia/movimiento, fuera/dentro, abierto/cerrado. La dulzura casi infantil, la ausencia de drama con que se describe, por primera vez, el barrio de Alberto es ilustrativa del *soft focus* narrativo que la Ciudad tiene en la novela:

La casa de Alberto es la tercera de la segunda cuadra de Diego Ferré, en la acera de la izquierda. La conoció de noche, cuando casi todos los muebles de su casa anterior, en San Isidro, ya habían sido trasladados a ésta. Le pareció más grande que la otra y con dos ventajas evidentes: su dormitorio estaría más alejado del de sus padres y, como esta casa tenía un jardín interior, probablemente lo dejarían criar un perro. Pero el nuevo domicilio traería también inconvenientes. De San Isidro, el padre de un compañero los llevaba a ambos hasta el colegio "La Salle", todas las mañanas. En el futuro tendría que tomar el Expreso, descender en el paradero de la avenida Wilson y, desde allí, andar por lo menos diez cuadras hasta la avenida Arica... Tendría que levantarse más temprano, salir acabando el almuerzo. Frente a su casa de San Isidro había una librería y el dueño le permitía leer los *Penecas* y *Billiken* detrás del mostrador y a veces se los prestaba por un día, advirtiéndole que no los ajara ni ensuciara (p. 29).

Pero este tono cobra todo su valor cuando se lo contrasta con el mundo tumultuoso del Colegio, donde las tibias memorias miraflores de Alberto están amenazadas por sucesos ardientes y ásperos que hieren su conciencia con un *sharp focus*:

Unos instantes después del toque de diana, Alberto, sin abrir los ojos todavía, piensa: "hoy es la salida". Alguien dice: "son las seis menos cuarto. Hay que apedrear a ese maldito". La cuadra queda de nuevo en silencio. Abre los ojos: por las ventanas entra a la habitación una luz indecisa, gris. "Los sábados debía salir sol." Se abre la puerta del baño. Alberto ve la cara pálida del Esclavo: las literas lo degüellan a medida que avanza. Está peinado y afeitado. "Se levanta antes de la diana para llegar primero a la fila", piensa Alberto. Cierra los ojos. Siente que el Esclavo se detiene junto a su cama y le toca el hombro. Entreabre los ojos: la cabeza del Esclavo culmina un cuerpo esquelético, devorado por el pijama azul... Esboza una sonrisa y se aleja. "Quiere ser mi amigo", piensa Alberto. Vuelve a cerrar los ojos y queda tenso: el pavimento de la calle Diego Ferré brilla por la humedad; las aceras de Porta y Ocharán están cubiertas de hojas desprendidas de los árboles por el viento nocturno; un joven elegante camina por allí, fumando un Chesterfield. "Juro que hoy iré donde las polillas."

—¡Siete minutos! —grita Vallano, a voz en cuello, desde la puerta de la cuadra. Hay una conmoción. Las literas están oxidadas y chirrían; las puertas de los armarios crujen; los tacones de los botines martillan la loza; al rozarse o chocar, los cuerpos despiden un rumor sordo; pero las blasfemias y los juramentos prevalecen sobre cualquier otro ruido, como lenguas de fuego entre el humo. Sucesivos, ametrallados por una garganta colectiva, los insultos no son, sin embargo, precisos: apuntan a blancos abstractos como Dios, el oficial y la madre y los cadetes parecen recurrir a ellos más por su música que su significado (p. 36).

Como se habrá notado en este fragmento, al desplazarse de espacio la novela también cambia de tiempo; de golpe, podemos salir del presente de un personaje para ir a conocer su pasado. Nuevas coordenadas: pasado-infancia-Ciudad/presente-adolescencia-Colegio. Los tres personajes principales de la novela poseen esa otra dimensión exterior y anterior al Colegio, y así nos enteramos de sus vidas privadas y de algunos hechos esenciales para comprender su conducta actual: la infancia mirafloresina de Alberto, la conflictiva relación con sus padres, la degradación social que supone para él dejar La Sa-

lle e ingresar al Leoncio Prado; el trasplante de Ricardo Arana, el Esclavo, de Chiclayo a la capital, su naturaleza tímida y pacífica, su imposibilidad de aceptar a su padre como tal, su soledad y su desamparo; las andanzas del Jaguar como vago y ratero por los barrios sórdidos del Callao, sus amores con Tere y su relación con la mujer del padrino. Teresa es un “personaje-puente” entre el mundo del Colegio y la Ciudad, pues aunque pertenece enteramente a este último ámbito, sus vínculos con los cadetes son decisivos: es la enamorada del Esclavo que Alberto también pretende, y es inclusive la misma Tere que amó el Jaguar. Esto lo vamos descubriendo gradualmente, del mismo modo como también descubriremos que el Esclavo y Arana son una misma persona, que el Jaguar es el delincuente del Callao. Se diría que los distintos espacios, tiempos y condicionamientos, imponen a los personajes máscaras distintas, una especie de falsa doble personalidad: la duplicidad impera por todos los lados de la novela.

Este aspecto enigmático de la obra ha sido muy criticado por Harss: “Vargas Llosa tiene la mala costumbre, por ejemplo, de querer intrigar al lector —y en cambio lo confunde— ocultándole datos esenciales. En *La ciudad y los perros* hay toda una serie de episodios —temática y tonalmente relacionados pero dispersos— que nos colocan dentro de los pensamientos de un personaje (resulta ser el Jaguar) cuya identidad desconocemos hasta el final del libro. La supresión, que quiere hacer doblemente impresionante la revelación final, sólo ofusca y distrae. Es que Vargas Llosa nos despista injustamente, nos niega todo indicio que pudiera orientarnos, y al final nos sentimos engañados”.²⁷ La queja es atendible, aunque quizá sea bueno preguntarse —pregunta difícil, porque alude a una novela hipotética, que no existe— qué habría pasado si el lector hubiese estado desde el principio cómoda-

27. Harss, pp. 435-436.

mente en poder de todas las claves, si el novelista no hubiese dado a su historia ese montaje dramático. Pero la revelación de quién es realmente el Jaguar no parece tan llena de casualidad y coincidencias como el hecho excesivo de que Alberto, el Esclavo y el Jaguar estén —en distintos momentos de sus vidas respectivas— enamorados de la misma Teresa/Tere. La crítica ha sido virtualmente unánime al señalarle ese defecto; Mario Benedetti obtuvo esta franca explicación del autor en el curso de una entrevista:

No hay un solo caso en que el tema en sí mismo sea inverosímil. Siempre es el creador el que falla, el que hace que el episodio resulte inaceptable. En mi novela los personajes reaccionan frente a un estímulo determinado que es siempre el mismo. Mi propósito era hacer la confrontación de los distintos caracteres: frente al problema del sexo, frente a la disciplina, frente al compromiso. También quise hacerlo en el plano sentimental, frente a una muchacha de clase media. Alberto era de una clase superior a ella, el Esclavo era de su misma clase, el Jaguar pertenecía a una clase inferior. En realidad, la verosimilitud depende de la expresión formal, del grado de pasión presente en el estilo. Y eso es quizá lo que ha fallado.²⁸

Seguramente todo el problema deriva de que los personajes básicamente existen a través de sus actos, los que son complejos e intencionales en el Colegio, escasos o poco conscientes en la Ciudad. Cuando no están activos, cuando se dispersan fuera de las cuadras del Leoncio Prado, puede ocurrir que haya dificultad para reconocerlos. Al concebir así a sus personajes, el autor nos ha dado claves estilísticas, signos verbales y rítmicos para que veamos los abismos que se abren entre uno y otro espacio. En la Ciudad, la descripción absorbe a la narración, la apaga deliberadamente. El estilo se vuelve nominativo, sin relieve; algunos pasajes son como esos registros imparciales y áridos que propaga el *nouveau roman*:

28. Benedetti, p. 189.

La casa que forma esquina al final de la segunda cuadra de Diego Ferré y Ocharán tiene un muro blanco, de un metro de altura y diez de largo, en cada calle. Exactamente en el punto donde los muros se funden hay un poste de luz, al borde de la acera. El poste y el muro paralelo servían de arco a uno de los equipos, el que ganaba el sorteo; el perdedor debía construir su arco, cincuenta metros más allá, sobre Ocharán, colocando una piedra o un montón de chompas y chaquetas al borde de la vereda. Pero aunque los arcos tenían sólo la extensión de la vereda, la cancha comprendía toda la calle. Jugaban fulbito. Se ponían zapatillas de basquet, como en la cancha del Club Terrazas y procuraban que la pelota no estuviera muy inflada para evitar los botes. Generalmente jugaban por bajo, haciendo pases muy cortos, disparando al arco de muy cerca y sin violencia. El límite se señalaba con una tiza, pero a los pocos minutos de juego, con el repaso de las zapatillas y la pelota, la línea se había borrado y había discusiones apasionadas para determinar si el gol era legítimo. El partido transcurría en un clima de vigilancia y temor (p. 62).

En un reciente artículo sobre esta novela, George McMurray ha dado una sugestiva interpretación de los cambios de estilo que señalan el pasaje de un espacio a otro: para él, existe una correspondencia entre la "forma" y el "contenido", entre la técnica narrativa y las estructuras mentales de las distintas clases sociales retratadas. En el caso de Alberto:

the author contrasts Alberto's past and present by means of manipulation of style, technique, and structure to reflect psychological, sociological and philosophical facets of both upper and lower class environments, thus establishing a direct link between form and content.²⁹

Se trataría, pues, de una especie de mimetismo: mientras en la Ciudad, Alberto, sus padres y sus amigos mirafloresinos son retratados con el lenguaje yerto, lógico y sin imaginación que usa la burguesía, en el Colegio esos moldes vacíos son

29. "Form and Content Relationships in Vargas Llosa's *La ciudad y los perros*", *Hispania*, vol 56, n.º 3, setiembre 1973, pp. 580-581.

reemplazados por un estilo caótico, abrupto y distorsionado que señala la fractura de aquel mundo de valores y la dolorosa inserción de los cadetes en la realidad del plantel: “un colegio de cholos”, como ya sabemos.

En el Colegio, por eso, las brumas descriptivas contrastan con la narración fulgurante de los actos y los sucesos, aun los más rutinarios. En general estos pasajes se caracterizan por la oposición violenta y a la vez simbólica, del silencio y del ruido, de la promiscuidad y la soledad interior, de las explosiones de odio personal y la obligada vida gregaria, de la luz y de la sombra. Basta que algo se mueva, que alguien haga algo para que todo cobre un brillo desusado.³⁰ Así ocurre con este amanecer en el Leoncio Prado:

Cuando el viento de la madrugada irrumpe sobre La Perla, empujando la neblina hacia el mar y disolviéndola, y el recinto del Colegio Militar Leoncio Prado se aclara como una habitación colmada de humo cuyas ventanas acaban de abrirse, un soldado anónimo aparece bostezando en el umbral del galpón y avanza restregándose los ojos hacia las cuadras de los cadetes. La corneta que lleva en la mano se balancea con el movimiento de su cuerpo y, en la difusa claridad, brilla. Al llegar al tercer año, se detiene en el centro del patio, a igual distancia de los cuatro ángulos del edificio que lo cerca. Enfundado en su uniforme verduzco, desdibujado por los últimos residuos de la neblina, el soldado parece un fantasma. Lentamente, pierde su inmovilidad, se anima, se frota las manos, escupe. Luego sopla. Escucha el eco de su propia corneta y, segundos después, las injurias de los perros que desfogan contra él la cólera que les causa el final de la noche (p. 35).

La acción es como un destello que derrota la oscuridad, que rompe lo uniforme y lo borroso. El comienzo de la novela, que ya hemos citado, es un contrapunto revelador de ese

30. La luz caracteriza también lo que uno no tiene y anhela, el mundo de los *otros*: el poder (p. 281) o la armonía social (p. 237). Véase Joel Hancock, “Animalization and Chiaroscuro Techniques: Descriptive Language in *La ciudad y los perros*”, *Latin American Literary Review*, vol. 4, n.º 7, 1975, pp. 37-47.

fraccionamiento que el acontecer impone a la realidad cotidiana; la escena puede dividirse en dos zonas:

Zona de luz

Los rostros se suavizaron en
el resplandor —————
que el globo de luz difundía
por el recinto, a través ———
salvo para Porfirio Cava. —
su blancura contrastaba —

Zona de sombra

vacilante
de escasas partículas limpias
de vidrio: el peligro había de-
saparecido para todos,
Los dados estaban quietos,
marcaban tres y uno,
con el suelo sucio.

Cuando las sombras (lo inerte) se esfuman y la acción domina, el estilo se hace acerado, acezante, eléctrico: la palabra transmite directamente su latido urgente. Este pasaje de la fuga de Alberto está trabajado como una constante oposición verbal entre los oscuros procesos subconscientes que acompañan al acto y la eficacia casi profesional con que lo realiza:

Unos segundos después sólo ve el muro, pero sus manos siguen prendidas del borde. "Eso sí, juro por Dios que ésta sí me la pagas, Esclavo, delante de ella me la vas a pagar, si me resbalo y me rompo una pierna llamarán a mi casa y si viene mi padre le diré por fin qué pasa, a mí me han expulsado por tirar *contra* pero tú te escapaste de la casa para irte con las putas y eso es peor." Los pies y las rodillas se adhieren a la erizada superficie del muro, se apoyan en grietas y salientes, trepan. Arriba, Alberto se encoge como un mono, sólo el tiempo necesario para elegir un pedazo de tierra plana. Luego salta: choca y rueda hacia atrás, cierra los ojos, se frota la cabeza y las rodillas, furiosamente, luego se sienta; se mueve en el sitio, se incorpora. Corre, atraviesa una chacra pisoteando los sembríos. Sus pies se hunden en una tierra muelle; siente en los tobillos las punzadas de las hierbas (pp. 134-135).

d) *Los múltiples puntos de vista*

La impregnación del ambiente en las acciones, el contraste de los espacios y el doble plano temporal (pasado-presente) que sostienen básicamente la novela, se complementan e intensifican con la multiplicidad de puntos de vista mediante los cuales el autor recompone su mundo imaginario. El continuo entrecruzamiento de perspectivas y focos narrativos a la vez revela y complica los nudos de la historia: esos saltos de un lugar a otro, de un momento a otro, de un personaje a otro, no sólo subyugan nuestra atención, sino que insuflan vida a todas las partes del tejido y exigen que el lector participe y ponga algo suyo (una sospecha, una relación causal que falta, el episodio clave que algún personaje ignora) para salvar los vacíos que ese móvil sistema novelístico va dejando aquí y allá. Se trata de otra manera de concentrar la materia narrativa y de cerrarle las distancias al lector; como afirma Raúl Silva Caceres: “La multiplicidad de focos de narración permite el libre juego de un resorte muy usado por la novela actual y se refiere a la elusión de ciertos desarrollos de la acción que culminan iluminando el desenlace o su proximidad inmediata... Diversas acciones sucesivas o simultáneas de personajes que se desconocen o ignoran contactos comunes, terminan por converger en un momento, de manera que algún sutil vínculo los ha unido sin que ellos hayan tomado conciencia de la situación”.³¹

Los múltiples puntos de vista crean lo que es tan saltante para cualquiera que hojee apenas la novela: la heterogeneidad y la discontinuidad de los desarrollos, el fraccionamiento incesante de las dos mitades irreconciliables que forman el universo Ciudad-Colegio. Vargas Llosa ha explicado minuciosa-

31. Reseña de *La ciudad y los perros*, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 173, p. 418.

mente la encarnación de las perspectivas fundamentales en ciertos personajes centrales: "Hay un personaje que... representa el mundo objetivo, que es la pura objetividad, que está visto siempre desde fuera".³² Ese personaje es, inconfundiblemente, el Jaguar. Lo curioso es que Vargas Llosa haya dado ese plano objetivo estricto a través de la primera persona, del monólogo lineal, casi desapasionado, con el que ese *yo* anónimo se confiesa y cuenta su vida a alguien, que no aparece. El efecto es el de un soliloquio frente a una audiencia tácita o del dictado ante una cinta magnetofónica:

El tranvía iba casi vacío, no pude gorrear, felizmente el conductor sólo me cobró medio pasaje. Bajé en la Plaza Dos de Mayo. Una vez, al pasar por la avenida Alfonso Ugarte para ir donde mi padrino, mi madre me había dicho: "en esa casota tan grande estudia Teresita". Y siempre me acordaba y sabía que apenas volviera a verla la reconocería, pero no encontraba la avenida Alfonso Ugarte y me acuerdo que estuve por la Colmena y cuando me di cuenta regresé corriendo y sólo entonces descubrí la casota negra, cerca de la plaza Bolognesi. Era justo la salida, había muchas alumnas, grandes y chicas y yo sentía una vergüenza terrible. Di media vuelta y fui hasta la esquina, me puse en la puerta de una pulpería, medio escondido tras la vitrina y estuve mirando. Era en invierno y yo sudaba. Lo primero que hice cuando la vi a lo lejos, fue meterme en la tienda, la moral hecha pedazos. Pero después salí de nuevo y la vi de espaldas, yendo hacia la plaza Bolognesi. Estaba sola y a pesar de eso no me acerqué. Cuando dejé de verla, regresé a Dos de Mayo y tomé el tranvía de vuelta, furioso. El colegio estaba cerrado, todavía era temprano. Me sobraban cincuenta centavos pero no compré nada de comer. Todo el día estuve de mal humor y en la tarde, mientras estudiábamos, casi no hablé. Ella me preguntó qué me pasaba y me puse colorado (pp. 101-102).

"Hay la antípoda —continúa el autor—, que es el caso del Boa, la pura interioridad. Está visto siempre como una conciencia en movimiento, como el flujo de esa conciencia. Esta

32. "Sobre *La ciudad y los perros*" (mesa redonda), p. 79.

realidad permite incluir en ella el aspecto más tremendo, más fuerte, más violento de la realidad que se describe. Entonces el Boa representa un poco el personero del horror.”³³ 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 marcada actuación individual dentro de la novela)³⁴ opera como una directa emanación de la masa colegial, como la expresión visceral de su barbarie y de sus movimientos instintivos, innominados; es meramente un cuerpo que se solaza sexualmente con la perra Malpapeada y que encarna la urgencia de las perversidades colectivas: es pura sensorialidad. Precisamente por ser ésta la zona de la realidad colegial más cruda, exigió del autor la mayor elaboración formal, su redención mediante el monólogo interior. Esta perspectiva, que muestra la notable habilidad técnica de Vargas Llosa, no es, pues, un lujo retórico; surgió como un necesidad:

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 versión enorme de la novela, por medio de diálogos y descripciones puras. Las escenas de masturbación colectiva, por ejemplo; el episodio de la gallina; el episodio del intento de violación de un muchacho. 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 congelara era violencia racionalizándola, explicándola. Así nació el Boa.³⁵

33. *Ibid.*

34. Véase la objeción que a este personaje hace Lelia Varsi, “Vargas Llosa”, *El Escarabajo de Oro*, n.º 31-32, p. 21.

35. Cit. por Harss, pp. 436-437.

Pero dentro del ancho campo del *stream of consciousness*, la técnica que usó Vargas Llosa es una aplicación particular de los modelos joyceano o faulkneriano. Los monólogos del Boa se acercan a la música, a una música atroz hecha de ruidos, gritos, malas palabras, jerga abundante e injuriosa. Aquí, más que los sucesos o la huella que los sucesos dejan en el subconsciente del Boa, 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. Las obscenidades y actos bestiales cobran un predominante carácter sensorial: no están dirigidos a nuestra razón, sino a nuestro oído; su finalidad es hipnótica. La jerga escolar limeña puede ser tan impenetrable como cualquiera otra para el lector extranjero, pero su comprensión no es indispensable; además, el autor reitera sus giros hasta que los aprendamos como los motivos de una sinfonía, aunque no sepamos su exacto valor denotativo. Las “mentadas de madre”, el lenguaje que sugiere en cada muchacho un homosexual o un violador en potencia, hay que entenderlos *cum grano salis*: casi toda su agresividad se agota en el sonido, en el acto de decirlo y de escucharse decirlo; la palabra es un estupefaciente para los sentidos.³⁶ Uno de los momentos más notables de la novela, la escena de la exhibición deportiva delante del Ministro, ilustra admirablemente esas características del monólogo interior del Boa:

Un teniente trazaba la raya y parecía que estábamos en plena prueba, cómo chillaba la barra: “cuarto, cuarto”, “le cuadre o no le cuadre, cuarto será su padre”, “le guste o no le guste, cuarto vencerá”. ¿Y tú que gritas?, me dijo el Jaguar, ¿no ves que eso puede agotarte?, pero era tan emocionante: “un latigazo por aquí, chajuí; un latigazo por allá, chajuá; chajuí, chajuá, cuarto, cuarto, rá-rá-

36. Esto es mucho más cierto en los monólogos iniciales que en los de la Segunda Parte; algunos de éstos (pp. 173-174, 227-229, 247-249, entre otros) pierden incoherencia y se aproximan a lo que podría llamarse “monólogo consciente subvocal”.

rá". Ya, dijo Huarina, les toca. Pórtense como deben y dejen bien el nombre del año, muchachos, ni sospechaba la que se venía. Corran muchachos, el Jaguar adelante, zuza, zuza, Urioste, zuza, zuza, Boa, dale, dale, Roja, ufa, ufa, Torres, chanca, chanca, Riofrío, Pallasta, Pestana, Cuevas, Zapata, zuza, zuza, morir antes que ceder un milímetro... Calistenia, calistenia, saltitos con la boca cerrada, caracho la barra está gritando Boa, Boa más que Jaguar o estoy loco, qué espera para tocar el pito. "Listos, muchachos", dijo el Jaguar, "dejen el alma en el suelo". Y Gambarina soltó la sogá y nos mostró el puño, estaban muñequados, cómo no iban a perder. Y lo que daba más ánimo eran los muchachos, se me metían al cerebro esos gritos, a los brazos y me daban cuánta fuerza, hermanos, uno, dos, tres, no, padrecito, Dios, santitos, cuatro, cinco, la sogá parece una culebra, ya sabía que los nudos no eran bastante gruesos, las manos se, cinco, seis, resbalan, siete, me muero si no estamos avanzando, ni me había visto el pecho, así transpiran los machos, nueve, zuza, zuza, un segundito más muchachos, ufa, ufa, silbato, mátame. Los de quinto se pusieron a chillar, "trampa, mi teniente", "no habíamos cruzado la línea, mi teniente", chajuí, los de cuarto se han levantado, se han sacado las cristinas, hay un mar de cristinas, ¿están gritando Boa?, cantan, lloran, gritan, viva el Perú muchachos, muera el quinto, no pongan esas caras de malosos que reviento de risa, chajuí, chajuá (pp. 67-68).

Este lenguaje tronchado, irracional, incoherente, llega a traslucir, en otros momentos, una ruda ternura, una poesía áspera que recuerda al Vallejo de *Trilce*. Ese amor-odio, ese "odio cariñoso", nefando pero también patético, del Boa por la perra Malpapeada, parece excavada en esa zona abismal y orgánica del ser humano que el gran poeta conocía tan bien:

...en cambio a la Malpapeada la fregaron. Se peló casi enterita y andaba frotándose contra las paredes y tenía una pinta de perro pordiosero y leproso con el cuerpo pura llaga. Debía picarle mucho, no paraba de frotarse, sobre todo en la pared de la cuadra que tiene raspaduras. Su lomo parecía una bandera peruana, rojo y blanco, blanco y rojo, yeso y sangre. Entonces el Jaguar dijo: "si le echamos ají se va a poner a hablar como un ser humano", y me ordenó: "Boa, anda róbate un poco de ají de la cocina". Fui y el cocinero me regaló varios rocotos. Los molimos con una piedra, so-

bre el mosaico, y el serrano Cava decía “rápido, rápido”. Después el Jaguar dijo: “cógela y tenla mientras la curo”. De veras que casi se pone a hablar. Daba brincos hasta los roperos, se torcía como una culebra y qué aullidos los que daba (pp. 179-180).

Por otro lado, la sexualidad (que tiene tanto relieve en muchos pasajes de la novela) se desata en estos monólogos con una fuerza arrolladora. La sexualidad es un impulso liberador de conflictos subterráneos, una manera salvaje de protestar contra la hipocresía que infesta el ambiente, una forma de expresión de los que no pueden (o no saben) expresarse: el tumulto que provocan las innumerables presiones que se ejercen contra el individuo. Pero cuando se convierte en acto vuelve a encallar depresivamente: el erotismo en esta novela, si se manifiesta abiertamente, como en el Boa o como en los delirios prostibularios de Alberto, es triste y amargo; y si se camufla por razones de conveniencia, como en la doble relación de Alberto y el Jaguar con Teresa, se deslía en una sentimentalidad pálida y ambigua.

Si el Jaguar representa el punto de vista *objetivo* y el Boa el *subjetivo*, Alberto representa un punto de vista mixto: “Hay un tercer nivel (dice el autor), el de Alberto, que es más complejo de lo que se describe en la realidad, en sus dos fases, en sus dos caras. Alberto está visto desde el exterior y desde el interior”.³⁷ Este doble foco de la perspectiva desde la que se contempla a Alberto crea la rica dinámica interna del personaje y lo convierte en el eje —actor, testigo, cómplice, juez— de la acción; además, simbólicamente, parece destacar la doble moral del personaje (Alberto-Poeta), que es el más lúcido pero también el más impostor de todos. De la tercera persona objetiva en la que se describen los actos de Alberto, la narración, con un brusco movimiento que recuerda la técnica cinematográfica, nos introduce en la conciencia del personaje y desde allí hace el registro confuso de sus pensamien-

37. “Sobre *La ciudad y los perros*” (mesa redonda), p. 79.

tos y sensaciones, siempre urgentes. En el siguiente fragmento no sólo se pueden encontrar algunos recursos típicos de esa técnica (planos generales, *camera eye*, *flashback*, *travelings*, *close ups*, etc.), sino también, al final, un procedimiento muy original (la invención de un interlocutor imaginario dentro de su propio monólogo) que Silva Cáceres ha denominado “diálogo interior”³⁸ y que Vargas Llosa usará profusamente en sus siguientes libros:

Ha llegado al pasadizo que desemboca en el patio de quinto. En la noche húmeda, conmovida por el murmullo del mar, Alberto adivina detrás del cemento, las atestadas tinieblas de las cuadras, los cuerpos encogidos en las literas. “Debe estar en la cuadra, debe estar en un baño, debe estar en la hierba, debe estar muerto, dónde te has metido, jaguarcito.” El patio desierto, vagamente iluminado por los faroles de la pista, parece una placita de aldea. No hay ningún imaginaria a la vista. “Debe haber una timba, si tuviera un cobre, un solo puto cobre, podría ganar los veinte soles, quizá más. Debe estar jugando y espero que me fie, te ofrezco cartas y novelitas, de veras que en los tres años nunca me ha encargado nada, fuera caray, ya veo que me jalen en Química.” Recorre toda la galería sin encontrar a nadie. Entra a las cuadras de la primera y la segunda sección, los baños están vacíos, uno de ellos apesta. Inspecciona los baños de otras cuadras, atravesando ruidosamente los dormitorios, a propósito, pero en ninguno se altera la respiración sosegada o febril de los cadetes. En la quinta sección, poco antes de llegar a la puerta del baño, se detiene. Alguien desvaría: distingue apenas, entre un río de palabras confusas, un nombre de mujer. “Lidia. ¿Lidia? Parece que se llamaba Lidia la muchacha ésa del arequipeño ése que me enseñaba las cartas y las fotos que recibía, y me contaba sus penas, escríbele bonito que la quiero mucho, yo no soy un cura, qué carajo, usted es un tarado. ¿Lidia?” (p. 21).

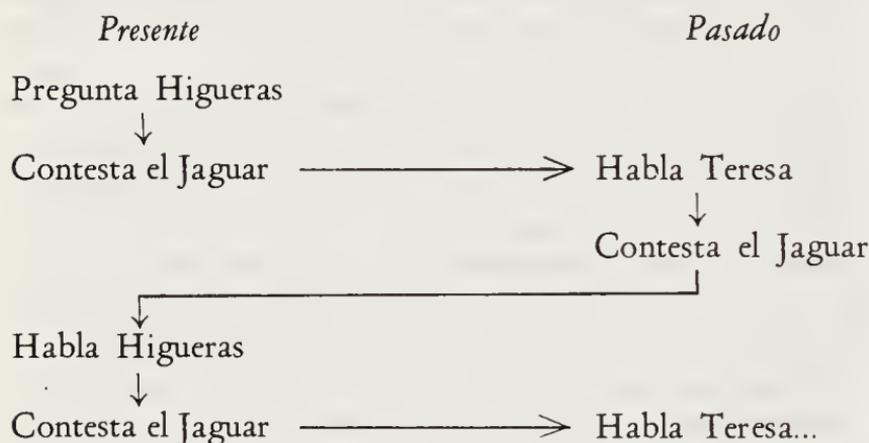
Las perspectivas objetivo-conductista (Jaguar), fonético-subconsciente (Boa) y dinámico-visual (Alberto) concurren a la invención de un estilo novelístico que tiende al retorcimiento lírico, a un convulso realismo expresionista. Esos son

38. Silva Cáceres, p. 419.

los puntos de vista principales, pero no los únicos. Hay también un narrador omnisciente en la novela, que observa la vida en común de los cadetes o las conversaciones privadas de los oficiales. Algunas escenas muy importantes (el robo, el acto mismo del examen, la vuelta de los cadetes al colegio y el descubrimiento del robo, las maniobras en las que muere el Esclavo, el velatorio del Esclavo, etc.) están narradas en esa forma tradicional. Los relatos retrospectivos centrados en Ricardo Arana están presentados también en tercera persona, pero casi todos se inician con un acorde conmovido —“Ha olvidado la casa de la avenida Salaverry”, “Ha olvidado los hechos minúsculos”, etc.— que rompe sutilmente la impasibilidad del narrador omnisciente y da la tónica de su infancia frustrada y de su personalidad pacífica. Evidentemente, el Esclavo es el personaje más ajeno y distinto al resto, y el narrador quiere señalar su condición singular, su calidad de víctima (la oveja entre los lobos) con esa invocación piadosa que es como el acceso ritual a su adolescencia quebrantada. Arana no guarda memoria de los hechos mismos, sino de su propia humillación: “Ha olvidado los hechos minúsculos, idénticos, que constituían su vida, esos días que siguieron al descubrimiento de que tampoco podía confiar en su madre, pero no ha olvidado el desánimo, la amargura, el rencor, el miedo que reinaban en su corazón y ocupaban sus noches” (p. 150).

Hay, asimismo, algunas pocas descripciones puras (el amanecer que abre el segundo capítulo, la presentación de “La Perlita” en el quinto capítulo, ambos en la Primera Parte); y cierta narración compleja donde se mezclan muchas perspectivas: en ella, el Esclavo vive retrospectivamente las escenas del bautizo del primer día; Cava relata la resistencia del Jaguar al bautizo; en narración omnisciente se cuenta el nacimiento del Círculo; y Alberto comenta la acción a través de monólogos que incluyen los diálogos de los otros cadetes (pp. 46-54). Finalmente, en la última escena de la novela, hay un diálogo entre el Jaguar y el flaco Higuera al que se

superpone, en simultaneidad, para configurar una sola secuencia, un diálogo o circunstancia anterior, referido por el Jaguar, entre él y Teresa. El esquema de este procedimiento *telescópico* (que se vislumbró en el cuento “El desafío” y que está aquí sólo apuntado para usarse corrientemente en *La casa verde*), es el siguiente:



Silva Cáceres anota que esta técnica produce un efecto de “interiorización” de ambos diálogos porque “es posible tender un puente imaginario entre Higueras y la muchacha”.³⁹ La escena se presenta así (marcamos con cursiva el diálogo evocado Jaguar-Teresa):

—Le conté todo —dijo el Jaguar.

—¿Qué es todo? —dijo el flaco Higueras—. ¿Que viniste a buscarme con una cara de perro apaleado, le contaste que te volviste un ladrón y un putaño?

—Sí —dijo el Jaguar—. Le conté todos los robos, es decir, los que me acordaba. Todo, menos lo de los regalos, pero ella adivinó, ahí mismo.

—Eras tú —dijo Teresa—. Todos esos paquetes me los mandabas tú.

—Ah —dijo el flaco Higueras—. Te gastabas la mitad de las ganancias en el burdel y la otra mitad comprándole regalos. ¡Qué muchacho!

39. *Ibid.*, p. 420.

—No —dijo el Jaguar—. En el bulín no gastaba casi nada, las mujeres no me cobraban.

—¿Por qué hiciste eso? —preguntó Teresa (p. 339).

Estas numerosas y distintas perspectivas de la narración cumplen su función dramática porque están organizadas dentro de un sistema de contrapunto: Vargas Llosa busca los choques, los roces violentos, los súbitos cambios de ritmo y enfoque que produce el paso continuo de una a otra. El narrador ha despedazado su visión en mil fragmentos y luego ha procedido a su montaje, a su composición novelística. Lo guía la finalidad de “crear una ambigüedad, es decir, asociar dentro de una unidad narrativa dos o más episodios que ocurren en tiempos y lugares distintos, para que las vivencias de cada episodio circulen de uno a otro y se enriquezcan mutuamente”.⁴⁰ La novela se divide en dos grandes partes, prácticamente de la misma extensión, más un breve epílogo. Cada parte tiene ocho capítulos y cada capítulo una cantidad variable de secuencias, distribuidas de esta manera:

PRIMERA PARTE		SEGUNDA PARTE
Cap. I:	5 secuencias	10 secuencias
Cap. II:	6 secuencias	4 secuencias
Cap. III:	5 secuencias	6 secuencias
Cap. IV:	10 secuencias	5 secuencias
Cap. V:	6 secuencias	4 secuencias
Cap. VI:	2 secuencias	3 secuencias
Cap. VII:	5 secuencias	3 secuencias
Cap. VIII:	1 secuencia	3 secuencias
	(Total: 40)	(Total: 38)
	<i>Epílogo:</i> 3 secuencias	
	(Total general: 81)	

40. Cit. por Harss, p. 439.

No sólo el número y la extensión de las secuencias de cada capítulo varían ampliamente; también su disposición interna dentro del plan general de la novela: los monólogos del Jaguar, los monólogos interiores del Boa, las narraciones protagonizadas por Alberto, más las otras perspectivas menores, van rotando y cambiando de posición; la alternancia es siempre sorpresiva.

La asimetría del montaje que adoptan las secuencias es evidente y contrasta de modo muy vivo con la casi absoluta regularidad estructural de *La casa verde*.⁴¹ Sólo podría señalarse una constante: los monólogos del Boa y las narraciones que tienen a Alberto como protagonista aparecen por lo menos nueve veces de manera contigua (y a veces seriada —Boa/Alberto/Boa/Alberto—, como en los capítulos I y II de la Segunda Parte), para marcar la oposición entre una conciencia delirante y otra lúcida. Otras características: los monólogos del Boa aumentan (cinco en la Primera Parte, ocho en la Segunda) como un índice de la complicación de los acontecimientos en el Colegio y la exigencia testimonial que eso supone para él; igual ocurre con los monólogos del Jaguar (tres en la Primera, nueve en la Segunda). Esta mayor incidencia de los monólogos en la Segunda Parte nos está revelando que el autor tiene que atender a un proceso de mayor interiorización (a veces, introspección) en los personajes. El sistema de montaje de la novela permite la síntesis (el fragmentarismo concentra la narración en los puntos más importantes de la acción) pero también la profusión (los tiempos, espacios, personajes y perspectivas se mezclan, se conectan sobre sus vacíos).⁴² Las vivencias humanas y artísticas ad-

41. Véase "Las reglas del caos" en el Cap. III de esta parte.

42. En alguna ocasión esos vacíos encubren un accidente en la cronología, que pasa desapercibido para el autor. Luis Alfonso Díez (véase nota 10, p. 79), ha observado que el día en que el Esclavo logra salir "era miércoles" (p. 130), pero que luego su padre habla de ese día como de un viernes: "Si yo he sido severo con el muchacio, ha sido por su bien. Pero el viernes no pasó nada, una tontería", p. 205).

quieren así un trazado dinámico y en constante vibración, dentro de un orden que se reestructura cada vez ante los ojos del lector.

Quizá por eso mismo, el epílogo anticlimático ha merecido críticas y reproches laterales: Harss lo objeta por razones literarias ("trata de atar todos los cabos sueltos y queda en jirones" ⁴³); Jorge Raúl Lafforgue y Washington Delgado,⁴⁴ entre otros, por razones de ética intelectual. El desenlace no sólo parecería débil o incierto narrativamente, sino que daría a la problemática planteada en la novela una conclusión indeseable: la de que el único personaje finalmente "puro" sea Gamboa, representante del sistema que la novela condena. En efecto, Gamboa es derrotado pero parece menos culpable que el resto; por lo menos, no obtiene las recompensas que consuelan a los otros: Alberto pierde el halo heroico pero alcanzará su destino de triunfador social; el Jaguar deja de ser un jefe pero su trabajo y su matrimonio lo conducirán por la senda del "bien". En cambio, Gamboa lo pierde todo, inclusive la fe en la vida militar, *su* vida. La debilidad del epílogo radica no sólo en la distensión que provoca en toda la aventura, sino en el hecho de que no todo él es estrictamente necesario: al acabar su primera secuencia, el desmoronamiento de los protagonistas es perfectamente previsible. Perseguirlos en ese recodo final de sus destinos, armar unas escenas que insisten en dar una prueba que el lector ya no requiere, forzar el reencuentro y el posterior matrimonio de Teresa con el Jaguar, es subrayar demasiado el diseño. Pero ese defecto es sólo la fallida realización literaria de un rasgo profundamente personal en la visión novelística del autor, más notorio en sus obras posteriores: el punto muerto en el que encallan sus historias. La agitación permanente de los cadetes, la compleja peripecia que tejen (incluyendo un crimen), se

43. Harss, p. 436.

44. Lafforgue, p. 72; Delgado, p. 28.

disuelven finalmente en la nada, se esfuman como la propia juventud de los protagonistas. Se diría que para Vargas Llosa la madurez es la edad del inmovilismo, de la concesión permanente, de la rendición y de la muerte. No creemos, como cree Washington Delgado, que haya deseado salvar de esa ley a Gamboa y hacer de él un "puro", un redentor crucificado que se erige como ejemplo. Sencillamente, ha querido mostrar que también el oficial se destruye como los jóvenes (quizá porque pretendió comprenderlos), que el artífice de la maquinaria formativa es acaso su primera víctima. La justicia poética de Vargas Llosa es implacable: a nadie, justo o pecador, le será dada la oportunidad de una efectiva salvación. En un mundo atestado de actos, se siente la ausencia de una última "acción constructiva".⁴⁵ Algo que sea, para ellos, una verdad realizada e incontaminada.

No es nada extraño que a *La ciudad y los perros* se le haya adjudicado una serie ya bastante larga de antecedentes, influjos y semejanzas, encontrados en muchas literaturas: su temática característica del *Bildungsroman*, el préstamo y la invención de técnicas heterogéneas, su clásico dilema entre individuo y sociedad, son aspectos que, de una manera u otra, vinculan esta obra con las preocupaciones generales de la novela contemporánea. Entre otros críticos o comentaristas, Andrés Sorel ha recordado a *Manhattan Transfer* y *USA* de John Dos Passos; Leonard Kriegel, a *End as a Man* de Calder Willingham; Alberto J. Carlos, al *Portrait of the Artist as a Young Man* de Joyce, *Studs Lonigan* de J. Farrell, *Duelo en el paraíso* de Juan Goytisolo y *Las buenas conciencias* de Carlos Fuentes; Rodríguez Monegal, a Robbe-Grillet; Harss, a Faulkner, lógicamente; Luchting (en su "Recent Peruvian Fiction") a *From Here to Eternity* de James Jones, *The Naked*

45. Lafforgue, p. 66, nota 6.

and the Dead de Norman Mailer y a *Berlin Alexanderplatz* de Alfred Döblin.⁴⁶ La relación puede proseguir con Robert Musil (*Die Verwirrungen des Zöglings Törless*), Sartre (*L'enfance d'un chef*), William Golding (*Lord of the Flies*), Paul Nizan, Malraux, Hemingway, Genet, etc. Sin intentar discutir o aumentar la frondosa lista, sólo queremos agrupar los influjos directos y reales (a veces reconocidos por el propio autor) que operan sobre la novela, como confirmación de algunas observaciones que, al respecto, ya hemos hecho. Proviene de tres fuentes fundamentales: el pensamiento de Sartre, con sus ideas de libertad situada y compromiso; la novela contemporánea norteamericana (Faulkner y la novelística del *Deep South*, especialmente) que le enseña el costado trágico que puede tener la realidad cotidiana; y la novela europea de "acción existencial" de Malraux y otros, que le muestra la desesperada belleza de la aventura humana individual y las formas visionarias de expresarla. Quizá lo mejor que se pueda decir de *La ciudad y los perros* es que resulta digna de esta enorme herencia universal, que configura un código ético-estético caracterizado por las notas de rebeldía, transgresión, marginalidad, irracionalidad. Fiel a ese código, la novela no tiene otro modo de retratar la vida sino a través de la experiencia del Mal. Ya hemos señalado la significativa afección de Vargas Llosa por la novela "maldita" francesa; pero, involuntariamente, el autor nos ha dado una pista auxiliar hacia el descubrimiento del preciso antecedente conceptual, que, sin formar parte de aquellas tradiciones novelísticas, arroja nueva luz sobre la relación de Vargas Llosa con ellas. El antecedente o fuente original es Georges Bataille; en uno de sus trabajos críticos dedicados al autor, ha definido su propia moral de escritor, que no es otra que ceder a la tentación perversa, y el sentido fundamental de la literatura, que no es otro que la disidencia:

46. Consúltese la bibliografía al final de este libro.

Las nociones de rebelión, de soberanía, de irracionalidad y del Mal se mezclan en la concepción de la literatura de Bataille: es el territorio donde me siento más cerca de él, en el que lo respeto más. La idea que me parece constituir la raíz de esta concepción es la siguiente: la literatura puede expresar *toda* la experiencia humana, pero, fundamentalmente, expresa “la parte maldita” de esa experiencia, es el vehículo más eficaz y certero, el menos tramposo, que tiene ese lado combatido y deformado por la sociedad, para ser dicho y entendido. La literatura existe porque el hombre es infeliz y se siente cercenado y porque hay en él un íntimo rechazo de esta condición. Este íntimo rechazo de la coacción que instaura la vida social es lo que Bataille llama la ambición de la soberanía, el llamado del Mal... Es este impulso el que encuentra expresión en toda literatura auténtica. Así, el corazón de la creación literaria es un acto de rebeldía, un afán de recuperación de la cara oculta de la vida: el Mal (lo irracional, lo instintivo, lo gratuito, lo lujoso, lo mortal).⁴⁷

47. “Bataille o el rescate del mal”. Prólogo a Georges Bataille, *La tragedia de Gilles de Rais* (Barcelona: Tusquets Editor, 1972), p. 21. Véase el trabajo de Julio Ortega (“El otro Vargas Llosa”, *Postdata*, n.º 1, diciembre 1973, pp. 21-24), en el cual estudia la vertiente maldita del novelista y señala la “derivación perversa” y “la distorsión” en sus obras, tomando como referencia sus ideas sobre Bataille.

III

LA CASA VERDE:

EL FASTUOSO UNIVERSO DE LA IMAGINACION

Suele decirse que la segunda novela de un autor es siempre un motivo de descontento para los lectores y una fuente de grandes problemas para él. La explicación es otro lugar común: la primera novela brota, inevitablemente, de una necesidad autobiográfica, de una fuente personal que atrae rápidamente el interés; pero la segunda exige de él un esfuerzo de imaginación considerable para arrancarse del plano de la *experiencia* y alcanzar el de la *visión*. Pocos novelistas latinoamericanos han realizado tan impecablemente ese paso como Vargas Llosa, según lo demuestra *La casa verde*.¹ El mismo éxito de *La ciudad y los perros* implicaba una grave responsabilidad profesional: con todas las luces de la notoriedad concentradas sobre él, Vargas Llosa estaba, por decirlo así, obligado a escribir una novela totalmente distinta de la primera, tan superior a ella que no desmereciese en la comparación, tan potente que no diese la impresión de que las vetas se habían agotado al primer intento. *La casa verde* es ese triunfo temprano: no sólo es una narración literariamente más notable que *La ciudad y los perros*, sino que penetra hondamente en vastos ámbitos de la realidad peruana, se mueve diestramente

1. No es la opinión de algunos comentaristas: Andrés Sorel (Reseña de *La ciudad y los perros*, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 205) y Alfonso Rumazo González ("Teoría de los pactos en la nueva novela", *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 209) consideran la novela muy inferior a la primera.

entre masas de personajes, historias y escenarios, y finalmente rescata de todo ese oceánico material puesto en ebullición el significado último que, para el autor, tiene la vida humana: el de una aventura a la vez abyecta y prodigiosa, que limita con lo increíble.

La génesis de la novela es muy compleja e interesante, y Vargas Llosa la ha contado muchas veces ante distintos interlocutores y públicos.² Su germen inicial fue un cuento ambientado en Piura; el proyecto del cuento quedó abortado porque su redacción lo fue ampliando hasta ser un “magma” de 4.000 páginas, que fue el primer estado bruto de *La casa verde*. De acuerdo con su sistema tentacular de trabajo, que ya hemos examinado, ese “magma” no sólo dio para zurcir la novela sino que alcanzó a parir episodios y personajes que más tarde formarían parte de *Conversación en La Catedral*. El índice de crecimiento entre la primera y la segunda novela señala un avance gigantesco. En *La ciudad y los perros* habían unos tres personajes principales, dos grandes espacios narrativos que se vertebraban a su vez en una estructura fundamentalmente dual; en *La casa verde* todo ha proliferado: hay como cinco grandes protagonistas rodeados de más de una treintena de personajes —varios de ellos alcanzan la talla de protagonistas de una novela aparte—; los dos espacios se han desarrollado y son dos regiones enteras del Perú que valen como mundos autónomos, profundamente escindidos; hay historias de muy variado peso y proyección, y muchos planos del acontecer que se mezclan y barajan su significación particular; hay (por último) no una novela sino una constelación novelística.

2. La versión más completa es la publicada como *La historia secreta de una novela* (Barcelona: Tusquets Editor, 1971).

a) *Las partes del orbe*

Hay, por lo menos, cinco historias distintas dentro del gran total.³ Ese quíntuple edificio se apoya en dos espacios geográficos principales: la costa semiurbana y la selva. Como de costumbre, los centros de esos dos mundos son muy precisos: "La novela transcurre en dos lugares del Perú, en Piura que es una ciudad del norte, donde yo viví de chico. Una ciudad que está en el desierto rodeada de arenales. Y el otro lugar es una factoría de la Amazonía Peruana, el Alto Marañón, donde hay una misión de religiosas españolas. Estos son los dos asientos de la novela".⁴ Quizá cabría agregar un tercer centro físico, de naturaleza móvil, real pero también alegórico: el río Santiago por el que navegan Fushía y Aquilino. Entre Piura y la misión de Santa María de Nieva hay un abismo de distancias (con la masa de los Andes de por medio), de formas de vida, de cultura; de tiempo también; pues mientras Piura parece estar acomodándose (con dificultades) al siglo xx, Santa María oscila entre la edad de piedra y la colonia: sus relojes históricos no están sincronizados. Esos abismos aluden nuevamente a los motivos favoritos de Vargas Llosa: la infinita fragmentación de la sociedad peruana que junta los puntos más bajos y más altos de la escala en una parodia de unidad.

La primera historia, en el orden de la creación, es *la historia de Anselmo y la Casa Verde*: a Piura llega un extraño forastero, Don Anselmo, y en medio del desierto, como un desafío, funda un verde prostíbulo. Los hábitos de la pequeña ciudad cambian por completo; el Padre García clama contra la amenaza infernal que se cierne sobre la moral de Piura, su-

3. También es razonable reducirlas a tres si, como hace J. E. Pacheco (p. 30), se atiende sólo "a las parejas más importantes": Anselmo-Antonia, Fushía-Lalita y Lituma-Bonifacia.

4. Poniatowska, p. 11.

bleva a las gentes, recluta a las humildes “gallinazas”, defensoras de las buenas costumbres, y quema el antro. Esta historia tiene un subtema desgarrador, de turbios acentos poéticos: los amores de Anselmo y Antonia, la pequeña ciega y muda que perdió a los que iban a ser sus padres adoptivos en un asalto de bandoleros y que fue recogida por la lavandera Juana Baura. En la apoteosis de esos amores, Antonia da a luz, en pleno prostíbulo, una hija, la Chunga, quien regentará la segunda Casa Verde, el segundo lupanar que se levantará sobre las cenizas del otro o, quizá, sobre la idea de que allí existió otro. Esta —la existencia de dos Casas Verdes que se superponen en el recuerdo popular— es la primera de las duplicaciones en las que se complace la novela, las mismas que le otorgan su dificultad y su sentido recóndito.

La segunda historia piurana colinda con la primera: es *la historia de los Inconquistables*. Los Inconquistables son un cuarteto de compinches formado por José, el Mono, Josefino y Lituma, actores de mil hazañas y orgías que serían magníficas si no fuesen miserables. Son los más asiduos concurrentes de la Casa Verde; tienen un obscuro y triunfal himno (“eran los inconquistables, no sabían trabajar, sólo chupar, sólo timbear, eran los inconquistables y ahora iban a culear”) y son los más auténticos campeones del machismo piurano. Emergen de la Mangachería, ínfimo barrio de matones, pícaros y gentes que viven a salto de mata, poblada de “picanterías” y bares de mala muerte, situada en los arenales cercanos a la Casa Verde. La tradición heroica de los mangaches se completa con una definición política: todos son “urristas”, es decir, simpatizantes del vernacular partido “Unión Revolucionaria”, fundado por los años 30 por el General Sánchez Cerro, tosco y ultraconservador militarote que llegó a ser presidente del Perú. El “urrismo” de los mangaches es sentimental, legendario: existía la falsa creencia de que el General había nacido en ese barrio, que un mangache había sido exaltado a la presidencia. El machismo se entroncaba así con un orgullo

fascistoide: “En una época el Secretario General de este Partido sacó a los cholos mangaches a desfilar por la ciudad con camisas negras y unas polainas que parecían botas”.⁵ De los cuatro Inconquistables, el más importante es Lituma porque en su rumbosa vida de compadre hay una vasta aventura que lo convierte en protagonista de *la historia de Bonifacia y el Sargento*.

Esta se realiza muy lejos de Piura, en el poblado selvático de Santa María de Nieva. Cumpliendo el papel de “personajes-puente” que el autor les ha impuesto, los héroes de la historia tienen máscaras dobles, dobles destinos: en Piura, Lituma es sólo un mangache más, un bribón encanallado que depende del licor y la exhibición cotidiana de su machismo (prostíbulo, imposición física, desprecio por los demás, son sus costumbres), pero en la selva esa persona se borra y (sin que lo sepamos) se metamorfosea en el Sargento, brutal también pero ahora servidor de la ley, hombre con autoridad y con ciertas mínimas aspiraciones de un hogar y un puesto rentable. Inversamente, Bonifacia es una tímida y escurridiza pupila de la Misión que las religiosas sostienen en Santa María para rescatar del paganismo a las nativas, pero en Piura será otra, será lo que queda de ella —la Selvática— después de haberse casado con Lituma en la selva, haber llegado con él a la costa, y haber sido seducida por Josefino y arrojada (mientras Lituma está en la cárcel) a la Casa Verde como prostituta. Quizá sea la historia más compleja (más discutible también) porque alimenta y es alimentada por todas las otras, enhebrándolas, mientras se transfiere de uno a otro ámbito geográfico.

La cuarta historia es *la historia de Jum*. Jum es un cacique de la tribu aguaruna que habita el pueblo llamado Urakusa. Un día intenta una tímida rebelión: para acabar con la explotación de los “patrones” del caucho, decide crear una especie

5. *Ibid.*

de cooperativa que venda el producto, directamente y a mejores precios, en Iquitos. La represalia es bárbara: con el apoyo del gobernador Julio Reátegui y las fuerzas del orden (aquí entran a tallar al Sargento y los suyos), los “patrones” prenden a Jum, lo torturan, lo rapan (“lo que para los aguarunas es una atroz humillación”, explica el autor a Elena Poniatowska), lo cuelgan de un árbol todo un día, le queman las axilas con huevos calientes. La rebelión de Jum acaba rápidamente y la explotación cauchera continúa casi sin ningún sobresalto.

La quinta historia es también selvática: es *la historia de Fushía y Aquilino*. Fushía es un contrabandista de origen japonés que penetra a sangre y fuego en una región muy hostil —la de los huambisas—, instala su feudo en una isla del río Santiago (cerca del Ecuador), organiza su banda y asalta a las tribus vecinas para llevarse su caucho. Su historia es la fantástica y continua aventura de un hombre situado rigurosamente fuera de la ley, único artífice de su destino maldito. El lector la conoce ya muy tarde, cuando Fushía, agotado y enfermo, le cuenta su azarosa vida a su inseparable amigo Aquilino, mientras éste lo lleva por el río al lazareto de San Pablo.

Estas son las grandes corrientes que impulsan el libro; pero al margen de ellas, navegan y surgen otras materias argumentales que completan el enorme tejido: la del práctico Adrián Nieves, su desertión y su peripecia con los soldados; la de Lalita, otra de esas hembras cambiantes pero imperturbables de Vargas Llosa, que ha sido mujer de Fushía primero, después de Reátegui, luego de Adrián Nieves y por último del Pesado; la de las monjas de la Misión y sus expediciones para “cazar” nativas; la de Juana Baura; la de los músicos que componen la orquesta de la Casa Verde; la del enloquecido Pantacha, etcétera. Casi no pueden delimitarse o resumirse estas historias porque, como su estado natural es la fusión permanente, tienen un valor relativo adosado al valor propio. Basta decir, por ejemplo, “la historia de Jum” para

empobrecerla porque las otras la iluminan, le sirven de gran trasfondo, la hacen existir. Como elaboración de un universo novelístico configurado por cinco distintos continentes, *La casa verde* es un logro indudable. Las partes concurren al todo, pero el todo no aplasta las partes. Algo más: el conjunto no existiría como novela si los elementos parciales no estuviesen dispuestos de cierta manera, si determinadas técnicas narrativas no la hicieran distinta o superior a su mera suma. *La casa verde* es *La casa verde* sobre todo por su certero designio novelístico, que nos muestra siempre una historia por sí misma apasionante, pero también su proyección sutil sobre el conjunto. Como señala Nelson Osorio Tejada:

No se trata sólo de que exista una conexión argumental explícita entre los diversos personajes o núcleos de personajes y entre los diversos centros físicos que los aglutinan. Más allá de eso, la compleja red de conexiones, enlaces e imbricaciones se revela como estructura de una visión de la realidad distinta y nueva. Y esta visión de la realidad que la obra expresa no encuentra cauce en una yuxtaposición pura y simple de planos y de historias y de tiempos: cada uno de estos estratos, cada uno de los elementos diversos está de algún modo conectado a otros en particular y a todos en general, y sólo en esta relación entrega su verdadero sentido.⁶

b) *Mito, aventura y realidad*

Vargas Llosa ha concebido *La casa verde* como una novela de aventuras, como un relato dominado por los acontecimientos y las grandes conmociones colectivas. Esta nueva vorágine de la acción humana desatada contra las fuerzas sociales y los elementos naturales, es un relato hermano de *La ciudad y los perros*, fiel a la misma impulsiva descripción de actos. Pero la presencia de la aventura estaba amortiguada en aque-

6. "La expresión de los niveles de realidad en la narrativa de Vargas Llosa", *Atenea*, n.º 419, p. 131.

lla primera novela por su cuestionamiento moral, que en *La casa verde* se ha retraído y subyace en un nivel menos visible. En ese sentido, ésta es una novela menos lastrada por consideraciones ajenas a lo novelístico: ha sido elaborada, literalmente, como una pura obra de arte —autónoma, completa, imparcial—, lo cual no significa que sea decadente, conformista o poco testimonial, sino que quiere atenerse a términos estrictamente literarios.

Si algo se reprochaba a sí mismo el autor de *La ciudad y los perros* era la ausencia relativa de esa dimensión “mítica” que cobraba la vida colegial para un cadete del Leoncio Prado; esa ficción suprema que se inventaba, para justificarse frente a la realidad externa, con los instrumentos de un código secreto, un uniforme prestigioso, una tradición de machismo, una mentira propagada y consagrada por los años: “Yo quería también, en ese sentido, dar una visión mítica del colegio, de una serie de actos en los que nadie cree, pero en los que todos están obligados a creer; en fin, leyes convencionales, sociales, ideas que son automáticamente incumplidas en la práctica, de hecho, pero que todos se sienten obligados a respetar de una manera externa o verbal”.⁷ En tal nivel, que el cadete típico asumía, la existencia leonciopradina se volvía casi leyenda. Consciente de que no había logrado incorporar esa dimensión a su primera novela, Vargas Llosa quedó obsesionado con la posibilidad de darle entrada en la segunda. En otra parte de este trabajo⁸ se ha insistido suficientemente sobre el influjo decisivo que tuvo en él el arte de la novela de caballerías y su ilustre modelo *Tirant lo Blanc*. Hablando de Martorell y su creación, Vargas Llosa casi ha explicado su propio intento y hasta se ha adelantado a algunas objeciones previsibles:

7. “Sobre *La ciudad y los perros*” (mesa redonda), p. 79.

8. Véase el Cap. II, Segunda Parte.

Novela de caballería, fantástica, histórica, militar, social, erótica, psicológica: todas esas cosas a la vez y ninguna de ellas exclusivamente, ni más ni menos que la realidad. Múltiple, admite diferentes y antagónicas lecturas y su naturaleza varía según el punto de vista que se elija para ordenar su caos. Objeto verbal que comunica la misma impresión de pluralidad que lo real, es, como la realidad, objetividad y subjetividad, acto y sueño, razón y maravilla. En esto consiste el "realismo total", la suplantación de Dios. ¿Es menos real lo que los hombres hacen que lo que creen y sueñan? ¿Las visiones, pesadillas y mitos existen menos que los actos? ⁹

Pero su permanente fascinación por "construir un mundo fabuloso con lo vivido y lo fantástico, hacerlo una totalidad", no se trasluce únicamente en su afición por el género que cultivó Màrtorell, ni consiste sólo en una influencia literaria, en una inspiración libresca un poco fuera de los gustos vigentes. Hay en el novelista un regusto por cualquier material de aventuras excitantes, no importa cuál sea su origen; se trata de un modo de ser y de sentir la vida, la literatura. Como persona privada, Vargas Llosa contradice su imagen pública de "intelectual" reflexivo y equilibrado, con las explosiones de un temperamento que busca las pasiones directas, que disfruta desde el cine de acción (*westerns*, films "negros", espionaje, James Bond incluido) hasta la novela policial o los deportes más rudos, pasando por las historias reales de sabor más áspero (véase *Los cachorros*), deseoso de extraer de la vida toda su rica sensualidad, su furiosa belleza y agitación, sus extraordinarios riesgos. Como escritor, ese ansioso vitalismo (que la persona literaria somete luego a las presiones más rigurosas de la creación) se traduce en un esfuerzo por inventar una moderna gran novela de aventuras (el equivalente contemporáneo de las novelas de caballerías), con su cuota de heroicidades descomunales, peripecias increíbles, romances y dramas, paisajes múltiples y masas humanas, bandidos y escondites, señores feudales, raptos y duelos.

9. "Carta de batalla...", p. 20.

Es sorprendente, en verdad, descubrir que los grandes caracteres de la novela de aventuras están dados plenamente en *La casa verde*: lo mítico (la historia de Anselmo, Antonia y la fundación del antro), lo popular (los Inconquistables y la Mangachería), lo romántico-exótico (el Sargento y Bonifacia), lo heroico (Jum por un lado, Fushía por el otro). Al conjugar esas cuatro actitudes o perspectivas dentro de la novela, no sólo han garantizado la voluntariosa objetividad (la “invisibilidad”) que el autor quería mantener frente a su relato, sino que han producido en la novela una extraña refracción: el aura mágica de la fabulación que estaba persiguiendo el émulo de Martorell. Porque, mientras leemos el libro, ciertas preguntas nos rondan: ¿en qué momentos alude el autor a una realidad dada? ¿Existen (o existieron) los Inconquistables, Fushía, Jum? ¿Hubo o no hubo Casa Verde? Vargas Llosa ha conseguido desprender la novela de los condicionamientos de la realidad, para hacerla caminar por una cuerda floja, en la que también él se balancea, revolviendo fantasía y documento, verdad y mito. No siempre sabemos a ciencia cierta en qué lado estamos: entre nosotros y sus personajes, el autor ha interpuesto el claroscuro novelesco de la ambigüedad.

La historia que está colocada a mayor distancia del plano efectivamente real es la de Anselmo y la Casa Verde. Quizás ese ancho margen no sea casual, porque la historia emana de los recuerdos preadolescentes de Vargas Llosa. La imagen excitante del burdel piurano moraba en el fondo de su memoria:

Es la historia de un burdel que había en Piura, que recuerdo mucho de cuando yo estaba en quinto año de primaria. Era una casa verde —una cabaña— en medio del arenal, en las afueras de la ciudad, en pleno desierto, al otro lado del río. Para nosotros los niños esto tenía un carácter fascinante. Naturalmente, yo no me acerqué jamás allí. Pero es una cosa que me quedó muy grabada. Cuando volví a Piura en quinto año de media, o sea seis años des-

pués, existía todavía. Yo era un muchachito que iba a burdeles en esa época. Entonces ya fui allí. Y era muy extraño el ambiente, porque era un burdel muy especial, un burdel de ciudad subdesarrollada. Era simplemente una sola habitación muy grande donde estaban las mujeres, y había una orquesta de tres personajes, un viejo ciego que tocaba el arpa, un guitarrista al que le decían el Joven y un hombre muy fuerte que parecía un catchcanista [*sic*], un camionero, que tocaba los platillos y el tambor y que se llamaba Bolas. Como son personajes un poco míticos para mí, los he conservado en la novela con sus nombres. Entonces, entraban allí los clientes y salían a hacer el amor a la arena, bajo las estrellas. Es una cosa que no he podido olvidar nunca.¹⁰

Estas antiguas motivaciones pudieron encontrar algún eco literario, más próximo. Cuenta el autor a Rodríguez Monegal:

Me acuerdo cuando leí por primera vez *La educación sentimental*, de Flaubert, al llegar al último capítulo cuando los dos amigos se preguntan cuál es el mejor recuerdo de su vida, y dicen que es La Casa de la Turca, en Rouen o no me acuerdo dónde, que era un prostíbulo con los postigos pintados de verde. Tuve entonces como una especie de temblor, de sacudimiento.¹¹

En realidad, la memoria ha traicionado al lector flaubertiano: lo que cree recordar Vargas Llosa está en la penúltima página de *L'Education Sentimentale*, pero allí no encontramos ningún prostíbulo con postigos verdes; el establecimiento de la Turque sólo tenía “*un bocal de poissons rouges près d'un pot de réséda sur une fenêtre*”. Aun así es evidente que el carácter fascinador que la mansión pecaminosa tiene en la novela de Flaubert, se parecía al que emanaba del burdel visto en la niñez piurana; confundidos en el recuerdo, el autor transfirió imaginativamente los detalles de la realidad a los del libro.

10. Cit. por Harss, pp. 447-448.

11. “Madurez de Vargas Llosa”, p. 67.

Ya se ve cuáles son las correspondencias de estos recuerdos con sus imágenes novelísticas: la primera y conjetural Casa Verde sería la que entrevió cuando niño; la segunda es una reconstrucción de sus primeras experiencias juveniles. La memoria del novelista funde y desdobra esas imágenes en un intermitente eclipse: no nos dice con certeza cuántas hubo. La fundación de la primigenia podría ser sólo una leyenda, algo que existe únicamente porque “alguien dice”, porque “alguien oyó algo”, porque “alguien cree”. Los mismos personajes discuten dentro de la novela si ese hito referencial de sus vidas existió alguna vez, si alguna vez lo destruyó un incendio:

—Yo tenía unos cinco años cuando el incendio —dijo Josefino—. ¿Ustedes se acuerdan de algo?

—No del comienzo —dijo el Mono—. Fuimos al día siguiente, con unos churres del barrio, pero nos corrieron los cachacos. Parece que los que llegaron primero se robaron muchas cosas.

—Me acuerdo sólo del olor a quemado —dijo Josefino—. Y que se veía humo, y que muchos algarrobos se habían vuelto carbones.

—Vamos a decirle al viejo que nos cuente —dijo el Mono—. Le invitaremos unas cervezas.

—¿Acaso no era de mentiras? —dijo la Selvática—. ¿O estaban hablando de otro incendio?

—Cosas de los piuranos, muchacha —dijo el arpista—. Nunca les creas cuando te hablen de eso. Puros inventos.

Y un poco más adelante:

Un favor de amigos, viejo —dijo el Mono—. Cuéntenos lo del incendio.

La mano del arpista buscó el vaso y, en vez del suyo, atrapó el del Mono; lo vació de un trago. De qué hablaban, cuál incendio, y volvió a sonarse.

—Yo estaba churre y vi las llamas desde el Malecón. Y a la gente corriendo con crudos y baldes de agua —dijo Josefino—. ¿Por qué no nos cuenta, arpista? Qué le hace, después de tanto tiempo.

—No hubo ningún incendio, ninguna Casa Verde —afirmaba el arpista—. Invenciones de la gente, muchachos.

—¿Por qué se hace la burla de nosotros? —dijo el Mono—. Anímese, arpista, cuéntenos siquiera un poquito (pp. 227-228).

Como para muchos no hay experiencia directa de la Casa Verde original, como quizá no sea sino una superchería para prestigiar a la segunda, el estilo de la descripción elige el tono distante y “noble” de la crónica; sus lentas y amplias modulaciones, sus imágenes desleídas en los marcos de referencia, la impersonalidad de la dicción, apoyan el clima de fábula que se reitera en el tiempo hasta ser aceptada como realidad:

Se ha hablado tanto en Piura sobre la primitiva Casa Verde, esa vivienda matriz, que ya nadie sabe con exactitud cómo era realmente, ni los auténticos pormenores de su historia. Los supervivientes de la época, muy pocos, se embrollan y contradicen, han acabado por confundir lo que vieron y oyeron con sus propios embustes. Y los intérpretes están ya tan decrépitos, y es tan obstinado su mutismo, que de nada serviría interrogarlos. En todo caso, la originaria Casa Verde ya no existe (p. 97).

La existencia del mismo Anselmo es enigmática, difusa, aureolada por una presunta grandeza:

Los vecinos averiguaron pocas cosas sobre él, casi todas negativas: no era tratante de ganado, ni recaudador de impuestos, ni agente viajero. Se llamaba Anselmo y decía ser peruano, pero nadie logró reconocer la procedencia de su acento: no tenía el habla dubitativa y afeminada de los limeños, ni la cantante entonación de un chichayano; no pronunciaba las palabras con la viciosa perfección de la gente de Trujillo, ni debía ser serrano, pues no chasqueaba la lengua en las erres y las eses. Su dejo era distinto, muy musical y un poco lánguido, insólitos los giros y modismos que empleaba y, cuando discutía, la violencia de su voz hacía pensar en un capitán de montoneras. Las alforjas que constituían todo su equipaje debían estar llenas de dinero... (pp. 54-55).

Consecuentemente, el incendio que destruye la Casa Verde parece otro mito piurano. Con verdadera maestría, Vargas Llosa ha narrado la escena (pp. 219-222) como un suceso casi abstracto, sin rostro, como una proyección física de los deseos del Padre García y las devotas gallinazas; la idea del incendio pudo haberse difundido sólo como un estímulo para realizarlo. Se podría decir que ese incendio hipotético recuerda —aunque el estilo y el contexto sean muy distintos— el conato de incendio que se anuncia en las páginas finales de *Juntacadáveres* (1964), la notable novela de Juan Carlos Onetti que, para acentuar más los parecidos, gira también alrededor de un burdel y de los efectos perniciosos que tiene en el medio donde aparece. Vargas Llosa conoció, con admiración, esta novela cuando *La casa verde* ya había sido publicada.

También es legendaria la atmósfera que rodea a los Inconquistables, con sus hazañas viriles, su estrepitosa y respetada violencia, su jactanciosa fidelidad al grupo (aunque Josefino la viole sin remordimientos). El ambiente y los personajes mangaches son “escenográficos”, pintorescos ejemplos de la pretensión y el limitado horizonte provincianos. “Era una especie de corte de los milagros (anota el autor). Yo siempre asocio eso a las cortes de los milagros en las novelas de Dumas.”¹² Su colorido se aviva en el episodio del desafío a la “ruleta rusa” con el hacendado Seminario —que, característicamente, está narrado en segunda instancia, por mediación de testigos que engrandecen su fama piurana— y por la lejanía “histórica” que exalta su apogeo populachero e incivil en medio de los pujos modernos de una ciudad antes tranquila. La aventura de Fushía es, por cierto, otro elemento fabuloso: la magnifica él mismo en el relato de sus fechorías, de su vida pasada cuando era fuerte y temido, y la hace más increíble la admiración ilimitada que aún despierta en el viejo Aquilino,

12. Cit. por Harss, p. 448.

testigo de su decadencia. El héroe está liquidado, pero la heroicidad permanece, tercamente, en la memoria del amigo inseparable.

La perspectiva mítica de *La casa verde* es el resultado de un esfuerzo sostenido por apropiarse de una realidad múltiple sin reducirla en su paso a la literatura. Se trataba de captarla de un modo intuitivo e irracional, tal como entró en la experiencia o el conocimiento del autor; inclusive, Vargas Llosa dejó que las historias más dolorosas y próximas en el tiempo, que habían despertado su indignación moral, se disolviesen en la misma atmósfera de leyenda colectiva que envolvía a las otras. La propia desmesura o brutalidad de los hechos que inspiraron la novela movieron a su autor a estimular, antes que a suspender momentáneamente, la incredulidad del lector: *La casa verde* no nos propone *creer*, nos propone *dudar*. Lo “verdadero” no sólo no excluye lo “falso”, sino que lo asimila a su sustancia, lo anula como categoría contraria. Esta interpretación de lo real como algo indiscernible de lo imaginario, coincide plenamente con la idea del mito. Por lo demás, así entienden el mito René Wellek y Austin Warren:

...como una especie de verdad o de equivalente de verdad, no como rival, sino complemento de la verdad histórica o científica... Para la teoría literaria, los motivos importantes son, probablemente, la imagen o la pintura, lo social, lo sobrenatural (o no naturalista o irracional), la narración o cuento, lo arquetípico o universal, la representación simbólica como acaecimiento en el tiempo de nuestros ideales atemporales, lo programático o escatológico, lo místico. En el pensamiento contemporáneo, la apelación al mito puede centrarse en cualquiera de estos motivos, con bifurcaciones hacia otros... Generalmente... el mito es también social, anónimo, comunal. En tiempos modernos acaso sea posible identificar a los creadores de un mito —o a alguno de ellos—, pero el mito puede seguir teniendo calidad de tal si su paternidad ha caído en el olvido o no se conoce con carácter general, o, en todo caso, si no importa para su vigencia, si ha sido aceptado por la comunidad, si ha recibido el “consenso de los fieles”.¹³

13. *Teoría literaria* (Madrid: Gredos, 1969), pp. 227-228.

Y así lo entiende también Vargas Llosa:

Toda la historia de la Casa Verde y de Anselmo —esa serie de episodios que conforman el nivel mítico de la novela— están vistos a una cierta distancia y siempre a través de un intermediario, de una conciencia colectiva, que filtra, diluye, “poetiza”, los hechos, distorsionándolos sin duda, mitificándolos: irrealizándolos. ¿Quiénes forman esta conciencia colectiva? Los piuranos en general, los mangaches en particular. Son ellos los que cuentan la historia de la llegada de Anselmo a Piura, la fundación de la Casa Verde, el incendio que encabeza el padre García.¹⁴

Concretamente, el mito de la Casa Verde, especie de emanación simbólica de la reprimida sexualidad colectiva, sería uno de esos mitos escépticos, ruinosos, propios de la imaginación contemporánea: un mito secularizado. Se ha discutido bastante sobre este ingrediente mítico en la novela de Vargas Llosa. Particularmente, Luchting ha negado que exista: afirma que se trataría, más bien, de un “mito *personal*, un mito *construido*” que “no tiene ya validez antropológica y, por supuesto, tampoco antropogónica”; por lo tanto no habría en ella verdaderos mitos sino “*pastiches* de figuras míticas”.¹⁵ Aparentemente, el de la Casa Verde sería un mito que no “enseña” nada, que no “explica”, que no tiene el carácter ejemplar de los mitos; al contrario, parecería que la Casa Verde es un símbolo negativo, un conjunto de chismes vergonzantes del que sólo hablan los hombres, ciertos hombres, y del que nada se puede aprender. Sería, simplemente, la historia de un burdel y sobre un burdel no puede construirse un mito.

Tenemos la impresión de que se está examinando el

14. Carta citada por Wolfgang A. Luchting: “Vargas Vicuña ¿predecesor técnico de Mario Vargas Llosa?”, en *Pasos a desnivel* (Caracas: Monte Ávila, 1971), p. 354.

15. “Los mitos de Mario”, *ibid.*, pp. 422-424.

asunto con un criterio excesivamente racionalista, sobre el que pesa, además, el prestigio de los grandes mitos del pasado, las nobles cosmogonías que fundan nuestra cultura, las mismas que un novelista como García Márquez ha aprovechado espléndidamente. Pero Mircea Eliade nos advierte que las figuras míticas se metamorfosean y subsisten bajo las más humildes apariencias:

El mito puede degradarse en leyenda épica, en balada o en novela, o también sobrevivir bajo la forma disminuida de "supersticiones", de costumbres, de nostalgias; etc.; no por ello pierde su estructura ni su alcance...

La nostalgia del paraíso se deja adivinar en los actos más triviales del hombre moderno. *El absoluto* no podría extirparse: sólo es susceptible de degradación.¹⁶

El mito de la Casa Verde no consiste, pues, en la construcción de un burdel en Piura por un forastero llamado Anselmo; consiste en la instauración de la *orgía* como elemento reordenador de la vida colectiva. En la historia de su construcción hay varios elementos que pueden homologarse a los mitos orgiásticos y genésicos, aunque en la novela estén presentados bajo una faz paródica (por lo que tiene cierta razón Luchting cuando habla de "pastiches"). Así, el pasado piurano se envuelve en un manto de tradiciones que hablan de su amistosidad y su alegría naturales; parece un pueblo sobrio y organizado sobre la base del sano placer aceptado por todos (la buena comida, la música, el gusto por las aventuras e historias fantasiosas). La función de la noche está puesta de relieve desde el comienzo:

La noche piurana está llena de historias. Los campesinos hablan de aparecidos; en su rincón, mientras cocinan, las mujeres cuentan chismes, desgracias. Los hombres beben culitos de chicha rubia, ásperos vasos de cañazo...

16. *Tratado de historia de las religiones* (México: Ediciones Era, 1964), pp. 386-389.

Los sábados, generalmente, se organizan fiestas... Cuando la embriaguez cunde y cesan los cantos, el rasgueo de las guitarras, el tronar de los cajones y el llanto de las arpas, de las rancherías que abrazan a Piura como una muralla, surgen sombras repentinas que desafían el viento y la arena: son parejas jóvenes, ilícitas, que se deslizan hasta el ralo bosque de algarrobos que ensombrece el arenal, las playitas escondidas del río, las grutas que miran hacia Catacaos, las más audaces hasta el comienzo del desierto. Allí se aman (pp. 32-33).

La Casa Verde transformará esos ritmos vitales, los hará más agitados y vistosos, más “modernos”. Se produce una explosión de sensualidad y desorden vital, del que es testimonio, por ejemplo, el insolente “himno” de los Inconquistables. Se celebran las bodas de la noche con la carne, la realidad y la imaginación se confunden como en el sueño. El mismo color verde del establecimiento excita la fantasía; se adorna de sugerencias vegetales, selváticas o de “oasis”, que comprensiblemente son añoradas en un medio desértico como el de Piura: se dice que es “un cuadrado, fosforescente reptil” (p. 98), que da “al paisaje una nota refrescante, vegetal, casi líquida” (p. 102). Lo que para una concepción “cristiana” es el infierno, el origen de todos los males (algunos fenómenos naturales que asolan Piura son atribuidos al prostíbulo, p. 100), para la visión “pagana” o hedonista de los pobladores, es un *hogar*, realmente una *casa*, donde no sólo se reencontran con la dimensión sensual limitada por la vida cotidiana, sino un lugar que “santificará” un milagroso nacimiento (en medio del incendio, además, lo que enriquece el símbolo) y al que tendrá que entrar el propio Padre García para asistir al velorio de Anselmo: alrededor de ese eje giran vida y muerte, placer y pecado en Piura.

Esa perspectiva mítica le permitió al autor salvar los escollos del documentalismo que una temática como la suya podría sugerirle. Aunque toda la novela evoca una imagen de la realidad peruana, Vargas Llosa no quiso encadenar su obra a

ella, sino recrearla libremente en el plano de ficción. Operó como un fabulador, no sólo como un testigo, aunque no por eso menos puntual en los datos objetivos (sociológicos, históricos, antropológicos, folklóricos, psicológicos, etc.), ni menos preocupado por ellos. Era un modo más sutil de afirmarse en el corazón de la realidad que representaba, de expresarla en la novela.

El espectro de la realidad que registra *La casa verde* es muy amplio y alberga varios niveles que coinciden, significativamente, con los que Vargas Llosa describe en *Tirant lo Blanc*.¹⁷ Aunque fundidos en su novela, el análisis revela una jerarquía de valores narrativos puestos en juego en la obra:

1) *Nivel retórico* (que expresa “la época, el momento histórico que viven [los personajes], el mundo que los alberga”): el orgulloso machismo piurano, las ideas que corren sobre las mujeres de la selva, la hipocresía social que subyace en las fórmulas de relación, los sentimientos regionalistas, las expresiones coloquiales y proverbiales, la lucha de clases y hasta de razas que cada uno libra a escala doméstica, el respeto natural pero fácilmente superable que imponen la religión, la ley, la moral, etc.

2) *Nivel objetivo* (“que se manifiesta en los momentos en que la narración describe la realidad como pura exterioridad”): las demarcaciones y accidentes geográficos reales, la fauna y la flora, el contraste entre las ciudades y la selva, los conflictos y choques de cultura, los sistemas peruanos de explotación económica, los usos y costumbres relativos al vestido, la alimentación, el matrimonio, la profesión, la cultura, etc.

3) *Nivel subjetivo* (que convierte a los personajes en

17. “Carta de batalla...”, pp. 30-34.

“asiento de procesos misteriosos que los abruman o exaltan, víctimas de fuerzas incontrolables que los hacen gozar o sufrir”): las supersticiones y secretos temores de los individuos, el ansia de dominio, la resignación ante la “mala suerte” y la influencia de los poderosos, la idea de que el mal que se ejerce siempre puede subsanarse o perdonarse al final, el consuelo que hallan en la amistad mantenida a lo largo de todas las derrotas, etc.

4) *Nivel simbólico o mítico* (“al que ciertas acciones y sentimientos se elevan por su cualidad inusitada y grandiosa para durar eternamente en las mentes, los corazones y las creencias de los hombres”): la idea de la Casa Verde y la vida de Fushía, especialmente.

La concurrencia de estos distintos niveles no debe hacernos olvidar, sin embargo, que una considerable proporción de la materia incluida en *La casa verde* se basa en hechos reales: existieron en Piura, como hemos visto, un burdel de color verde y los músicos de su pobre orquesta, con los mismos nombres con que aparecen en la novela; existió también un Padre García, párroco de origen español; los Seminarios son en Piura una familia enorme y poderosa, casi el sinónimo de la ciudad; el crecimiento y desaparición de la Mangachería es parte del desarrollo urbano de la costa, etc. Todavía más precisas y decisivas son las fuentes relacionadas con las historias de la selva. Es verdaderamente impresionante confrontar las experiencias que Vargas Llosa obtuvo de su visita a ese lugar en 1958, en base a la cual escribió su extensa “Crónica de un viaje a la selva”,¹⁸ y su posterior reelaboración novelística: algunas correspondencias parecerán asombrosas. Por ejem-

18. Ver *Cultura Peruana*, vol. 18, n.º 123, setiembre 1958; también “Carta de Chicais, pueblo amazónico”, *Perspectivas de la UNESCO*, n.º 354, abril 8, 1960, pp. 2-5. Las citas siguientes pertenecen al primer artículo.

plo, la figura de Fushía ya late en la versión que el cronista hace de un personaje real llamado Tushía, a quien cree digno de una novela:

La primera referencia concreta que tuve acerca de algún patrón fue en Chicais. Allí se nos habló de uno de ellos, muy famoso, que parece extraído de una novela macabra. Se llama Tushía —de origen japonés— y vive en el río Santiago, donde posee una isla. En esa región inaccesible, Tushía reina como un señor feudal. Tiene un harem para su uso, compuesto de numerosas mujeres (once nos dijeron), la mayoría de las cuales habían sido arrebatadas por sus matones a los pueblos aguarunas o huambisas. Una de estas mujeres (una niña de 12 años) había huido de la isla y acababa de pasar por Chicais cuando nosotros estuvimos allí.

Igualmente, la historia de la niña aguaruna Esther Chuwik, conocida por Vargas Llosa en ese viaje, es como un boceto del destino particular de Bonifacia:

Esther Chuwik es una niña de unos diez años. Es alta, frágil, de ojos claros y voz suave. Conversamos con ella después de la actuación escolar. Esta niña, como otras niñas de la selva, fue raptada 3 años atrás. Sus raptores la llevaron primero a Chiclayo y luego a Lima, donde se la utilizaba como sirvienta... El rapto de niños es frecuente en la selva. Sólo en Chicais se han constatado 29 raptos. Los patronos, los ingenieros que hacen trabajos de exploración en el interior de la Amazonía, los oficiales de las guarniciones e incluso los misioneros suelen llevarse una niña para dedicarla a las labores domésticas. Algunos se llevan varias, para regalarlas a sus amigos. Esto me hubiera parecido, si alguien me lo hubiera contado, demasiado monstruoso para creerlo...

Los métodos de recolección de pupilas para la Misión de Santa María de Nieva también llaman la atención del cronista. Su recuento es minucioso y, en general, muy semejante a las descripciones de la novela. Inclusive, hacia el final del fragmento respectivo de la crónica, hay una directa anticipación visual de la escena que abre *La casa verde*: las monjas y

los soldados unidos en una cacería humana, navegando por los ríos de la selva: “En Urakusa, algunos meses atrás, Morote Best [antropólogo peruano que acompañaba al autor en el viaje], por ejemplo, consiguió rescatar a dos niñas separadas por este arbitrario sistema, de su pueblo. He visto las fotos, tomadas en aquella oportunidad por Morote: sobre una lancha se ve dos monjas de rostro taciturno, rodeadas de soldados y, a su lado, dos niñas raptadas”. Pero la fuente utilizada de modo más fiel (casi intolerablemente fiel) es la que se refiere a Jum y su rebelión. Quizá porque la historia era la más cruel de todas, la más heroica e inútil, Vargas Llosa quiso tratarla con máxima objetividad (sin traicionar el clima general de la novela, sin demagogias) y conservó, para dejar constancia de su escándalo, los nombres propios implicados en los hechos. En su detallada crónica, figuran “un cabo de la guarnición de Borja, llamado Roberto Delgado Campos” como promotor del incidente en el pueblo Urakusa; el encuentro de Jum y el Gobernador de Santa María de Nieva; la represión policial contra el pueblo; el martirio de Jum y, finalmente, su acta de acusación contra los culpables: “Los autores materiales de este acto demoníaco son: el Teniente Gobernador de Santa María de Nieva, Julio Reátegui; el Juez de Paz, Arévalo Benzas; el Alcalde Manuel Aguila, y el Teniente del Batallón de Ingenieros número cinco, Ernesto Bohórquez Rojas”.

Como otros, estos personajes “imaginarios” provienen, pues, de la más dolorosa realidad: los límites que separan la verdad de la ficción se desplazan todo el tiempo y sus caminos se entrecruzan para que nos extraviemos y no sepamos dónde está la dura carne de lo real y dónde los reinos de la imaginación libre. Todo aparece, pues, relativizado dentro de un orbe propuesto como entidad *ficticia* aunque se nutra de elementos que pertenecen al mundo objetivo; todo está tamizado por la ambigüedad de la visión mítica y nada se nos manifiesta como una presencia unívoca. Fantasía-recuerdo-expe-

riencia viva: esa confusa suma se vacía en *La casa verde*. Envolvernos en su inmensa fábula sin darnos indicios sobre el origen de su contenido era uno de los propósitos de Vargas Llosa. Es exactamente la misma virtud que lo fascina como lector de *Tirant lo Blanc*, ese “poder de persuasión de la novela para hacer pasar gato por liebre con la mayor facilidad”.¹⁹

De este modo, la novela viene a inscribirse en esa corriente que afirma que la literatura es, ante todo, válida por su propio carácter de ficción. Es una corriente muy actual en la literatura latinoamericana (Cortázar, Fuentes, García Márquez, la expresan de manera muy diversa), pero proviene también de los esfuerzos hechos en toda la historia de la novela por mostrar la relación fluctuante que el narrador guarda con lo narrado. Maestros de esa perplejidad fueron Henry James y Herman Melville y, en nuestra lengua, sin duda, el ejemplo máximo es el *Quijote*: sus molinos que son gigantes, sus personajes que hablan de Cervantes y que atribuyen la novela a un apócrifo Cide Hamete, despiertan la desconfianza (y el interés) por una realidad de naturaleza oscilante, discontinua e insegura. Es decir, una realidad vista con los ojos de un hombre moderno, una realidad desacreditada.

El material que arrastran las cinco historias mayores del libro y los subtemas que los acompañan, no puede ser más turbulento. Las peores, las más tremebundas cosas ocurren en *La casa verde*: violaciones, corrupción de menores, nacimiento y crianza de una niña en un burdel, delitos y atropellos sin fin, proxenetismo, borracheras, incendios, encarcelamientos, fugas, escándalos, traiciones, etc. En efecto, la entraña cruda del libro es eso: un truculento melodrama, un folletín de marca mayor. Aunque toda la obra de Vargas Llosa se distin-

19. “Carta de batalla...”, p. 15.

gue por la búsqueda y el tratamiento de un material *ordinario* (en el sentido de *vulgar*), esta novela lo demuestra de manera eminente. Reducidas a su última expresión, las historias de Anselmo y Antonia, Fushía y Lalita, Lituma y Bonifacia (para no hablar del resto) caben dentro de los marcos de un lugar común literario: la narración de grandes-aventuras-con-romance. La contextura psicológica de Lalita, por ejemplo, que se refleja muy bien en la mediocridad inapelable de sus diálogos corresponde a los de una típica heroína —la mujer que cae y se redime— de los melodramas que difunde el cine popular.²⁰ Otro tanto puede decirse de los bochornosos amores de Anselmo y Antonia, nueva versión del romance “puro” entre el viejo sátiro y la niña huérfana. Vargas Llosa ha comentado que esa historia quizá sea una (mala) creación literaria del populacho aburrido, la novela barata que los mangaches se inventan para su propio consumo: “Es la buena fe, o la ingenuidad, esa conciencia popular mangache hambrienta de melodrama y tragedia y grandes pasiones, la que partiendo sin duda de algunos hechos reales (que Anselmo se raptó la niña ciega que murió en el prostíbulo) *reconstruye*, imaginariamente —sensiblemente, radioteatralmente, imprimiéndoles un anecdotario y una emoción de vals criollo o de tondero— los amores de Anselmo y Toñita”.²¹

En muchas partes de la novela, el autor está explotando simultáneamente (con otros fines, por cierto) situaciones propias de la novela policial, del *western*, de la novela sentimental y del más chirriante cine mexicano.²² Por otro lado —y esto es mucho más importante— la temática del libro exhala un insidioso sabor anticuado, literariamente *passé*. No es extraño,

20. No sólo popular: irónicamente, Rodríguez Monegal (*op. cit.*, p. 68) acota que él ya conocía la historia de Fushía porque había visto antes *Los siete samuráis*.

21. Carta citada por Luchting, en *Pasos a desnivel*, pp. 354-355.

22. Julio Ortega ha señalado (“El otro Vargas Llosa”, p. 22) que el autor, al mismo tiempo, “es atraído por *Tirant lo Blanc* y por *El derecho de nacer*”.

porque Vargas Llosa ha ido a buscar (y a reanimar) una temática que pertenece más bien a la novela latinoamericana de los años 30. Básicamente, sus territorios físicos son los del regionalismo (con sus vastos escenarios naturales, sus peripecias de traficantes y contrabandistas del caucho, su exotismo ambiental y virginal) y del criollismo (la inclusión de tipos populares, la presencia de la música y el folklore, el pintoresquismo de una provincia todavía dominada por patriarcas, hacendados y guapos). Si las tres historias de la selva que incluye *La casa verde* parecen pertenecer al ciclo de novelas tipo *La vorágine*,²³ los dos temas piuranos podrían recordar (con la salvedad de su tosca técnica) a ciertos criollistas peruanos de interés sólo local, como los limeños José Diez Canseco (1904-1949) y Fernando Romero (1908),²⁴ o el piurano Francisco Vegas Seminario (1903), lo cual confirma, de paso, la distancia a la que se sitúa Vargas Llosa respecto de los modelos literarios de la generación peruana del 50.

Para escribir la novela, el autor tenía que manejar todo ese material ordinario y transitado sin atarse de manos, poner una informe vastedad de hechos y personas bajo su control artístico, reunir en una sola totalidad elementos que procedían de mundos tan opuestos como “el *nouveau roman* y las películas de aventuras (o, mejor, el serial, el cine de episodios), la épica y el melodrama, el *thriller* y la canción de amor”, según el recuento de Pacheco.²⁵ Volvió a funcionar su paradójica conciencia del abismo que separa la novela de la vida y de la necesidad de que aquélla recree a ésta para expresarla (“La vida es inclusión y confusión; el arte, discerni-

23. Esperanza Figueroa Amaral (“*La casa verde* de Mario Vargas Llosa”, *Revista Iberoamericana*, n.º 65, pp. 109-110) piensa más bien en *Doña Bárbara* y *Don Segundo Sombra*.

24. Este último es autor de narraciones sobre la selva peruana que le sirvieron a Vargas Llosa como instrumentos directos para el conocimiento de ese ambiente.

25. “Lectura de Vargas Llosa”, pp. 32-33. El autor añade una interesante línea de influencia sobre la novela: la de las crónicas de Indias.

miento y selección”, recomendaba Henry James). Sin la forma en que está escrita, esta novela desaparece no sólo porque la disposición ofrecida por el autor se convierte en “el único medio de lectura posible”,²⁶ sino porque el modo como está contada la aparta definitivamente de ser una tributaria del arte literario regionalista: el estilo, la estructura y todo el sistema narrativo de *La casa verde* constituyen propiamente su sustancia, su razón de ser. Frente a la novela regionalista tradicional, Vargas Llosa se coloca en una posición similar a la que Alejo Carpentier ocupa respecto de la novela exótica y tropical anterior a él, a la de Juan Rulfo frente a la novela regionalista, a la de Guimarães Rosa respecto a la novela del *sertão*: es la posición del que aprovecha una tradición no para someterse a ella, sino para superarla, contradecirla y tal vez negarla. Así lo ha visto Angel Rama: “Es obvio que no estamos en presencia de la mera acumulación fotográfica y fonográfica de la realidad sino en una constante tarea de creación narrativa a partir de referencias y ambientaciones reales”.²⁷ La actitud ante el lenguaje dialectal también distingue a Vargas Llosa de los regionalismos clásicos. El autor renuncia a usar ese lenguaje como objeto de exhibición: no hay comillas, no hay cursivas, no hay glosarios. Las voces típicas inundan la novela y van entregando sus significados *dentro* del contexto narrativo, no al margen. La empresa particular del autor fue, pues, muy ardua: debía conseguir que el *melodrama* configurase una *aventura* fabulosa y que esta aventura alcanzase, a su vez y por mediación de un esfuerzo artístico, la dimensión de una gran *tragedia humana*. El mito final que expresa *La casa verde* se refiere, sin duda, a la eterna lucha entre el hombre y las fuerzas ciegas de la sociedad, lucha que generalmente él pierde pero cuyo reto siempre acepta por un irrenunciable principio de dignidad.

26. *Ibid.*, p. 30. Véase Carlos Fuentes, *La nueva novela latinoamericana* (México: Cuadernos de Joaquín Mortiz, 1969), p. 42.

27. “Vargas Llosa: las arias del virtuoso”, *Marcha*, n.º 1.316, p. 30.

c) *Las reglas del caos*

La primera tarea fue imponer un orden en el caos. La regularidad estructural de *La casa verde* es casi maniática: la novela está dividida en cuatro Libros y un Epílogo; cada Libro se abre con un Prólogo y contiene cuatro Capítulos (Libros Uno y Tres) o sólo tres (Libros Dos y Cuatro); cada Capítulo, a su vez, se subdivide en cinco secuencias (en los dos primeros Libros) y en cuatro en los dos Libros restantes. El Epílogo, a imagen y semejanza de los Libros, se compone de un Prólogo y de cuatro Capítulos, pero éstos sin división de secuencias. Al contrario de lo que pasa en *La ciudad y los perros*, la extensión de los Capítulos y secuencias tiende a ser muy constante, lo cual acentúa el rigor geométrico de la construcción. Quizás este esquema ayude a ver con más claridad el patrón regulador de la novela:

LA CASA VERDE

<i>Libro Uno</i>		<i>Libro Tres</i>	
Prólogo		Prólogo	
Cap. I	(5 secuencias)	Cap. I	(4 secuencias)
Cap. II	(5 secuencias)	Cap. II	(4 secuencias)
Cap. III	(5 secuencias)	Cap. III	(4 secuencias)
Cap. IV	(5 secuencias)	Cap. IV	(4 secuencias)
<i>Libro Dos</i>		<i>Libro Cuatro</i>	
Prólogo		Prólogo	
Cap. I	(5 secuencias)	Cap. I	(4 secuencias)
Cap. II	(5 secuencias)	Cap. II	(4 secuencias)
Cap. III	(5 secuencias)	Cap. III	(4 secuencias)
<i>Epílogo</i>			
Prólogo			
Cap. I			
Cap. II			
Cap. III			
Cap. IV			

Total general de secuencias: 63

Como se ve, cada Libro es una unidad de estructura fija que se permite muy pocas variantes: en su plan quíntuple la reducción de las cinco secuencias a cuatro en los dos últimos Libros, por ejemplo, se explica sencillamente por la confluencia de la historia de Jum con la de Fushía a partir del Libro Tres y su desaparición en el Libro Cuatro. Los Prólogos²⁸ narran acontecimientos que ocurren alrededor de Santa María de Nieva (las expediciones de las monjas de la Misión para conseguir nativas, la entrega de Bonifacia a Reátegui, la rebelión de Jum, etc.) o en la isla del río Santiago, emporio de Fushía (Libro Cuatro). Y las secuencias poseen igualmente un orden dentro de cada Capítulo. En los Capítulos de los dos primeros Libros ese orden es siempre el mismo:

Primera secuencia: acontecimientos en la Misión y en Santa María de Nieva.

Segunda secuencia: historia de Fushía.

Tercera secuencia: historia de la Casa Verde, Anselmo y Antonia, en Piura.

Cuarta secuencia: historia de Jum y acontecimientos relativos a Adrián Nieves y Lalita.

Quinta secuencia: historia de los Inconquistables, en la Mangachería.

En los capítulos de los dos Libros restantes la disposición es la siguiente:

Primera secuencia: acontecimientos en Santa María de Nieva y en la isla del río Santiago.

Segunda secuencia: historia de Fushía.

Tercera secuencia: historia de la Casa Verde.

Cuarta secuencia: historia de los Inconquistables.

28. El nombre de Prólogos no debe sugerir que tienen un simple carácter introductorio. Son "prólogos" pero mucho más que eso: véase p. 168.

Y en el Epílogo el orden todavía guarda una semejanza con el de los Libros, porque cada Capítulo vale como una secuencia:

Cap. I: historia de Fushía.

Cap. II: muerte de Anselmo en la Casa Verde.

Cap. III: Lalita y el Pesado llegan a Iquitos.

Cap. IV: episodio final en la Mangachería.

La simetría de la estructura permite que las distintas partes de la novela vayan rotando y pasando a lapsos regulares por el foco de atención del lector; así, la novela es una serie de diseños narrativos con perfiles constantes, que se repiten y se alternan en un movimiento fluido, lo que justifica la analogía con el calidoscopio empleado por Pacheco y por McMurray.²⁹ Como en el calidoscopio, las imágenes que despiden *La casa verde* son variadas, periódicas y proporcionadas; su aparición y desaparición están sometidas a una pulsación uniforme, a un ritmo. Lo que hace inconfundible ese ritmo es la caracterización estilística de cada imagen o secuencia.

El propósito narrativo primordial del autor ha sido el de borrar las fronteras entre “descripción” y “narración”, entre “objeto” y “proceso”, entre “acción” y “proyecto”. El entrecruzamiento simultáneo —y extraordinariamente seguro— de muchos planos espaciales (abrazados entre los polos Piura y Santa María de Nieva) y temporales (un ayer mítico e idealizado, un pasado recobrado por la memoria de quienes hablan, su constante recomposición en el presente de los protagonistas, la experiencia directa de ese presente, una proyección velada hacia el futuro) exige nuevamente los puntos de vista múltiples y las técnicas de exposición simultánea —una asimilación de los estímulos visuales del cine a la literatura. A *La casa verde* “no basta leerla línea a línea, hay que verla”,

29. Pacheco, p. 32; McMurray, “The Novels of...”, p. 336.

afirma Figueroa Amaral.³⁰ El procedimiento estilístico dominante y más característico de la novela es la fusión, en una sola masa verbal de aspecto inextricable, de la realidad objetiva, el diálogo y los movimientos irracionales de la subjetividad. Esta técnica que llamaremos *pluridimensional* (prefigurada, como anota Pacheco, en alguno de los monólogos del Boa en *La ciudad y los perros*)³¹ se usa profusamente en los Prólogos, esos torrenciales pórticos que el autor pone delante de cada Libro, no exactamente como una introducción, sino para impregnarnos con un clima, con una tensión que se dispara hacia muchos lados en un movimiento proliferante. En el primer Prólogo, por ejemplo, encontramos este fragmento (pp. 9-10) que comienza con una descripción de estilo tradicional:

Tiesa en la popa, la Madre Angélica está con los ojos cerrados, en su rostro hay lo menos mil arrugas, a ratos saca una puntita de lengua, sorbe el sudor del bigote y escupe.

Pero, de inmediato y sin ninguna advertencia tipográfica, la visión se interioriza. Alguien —¿Adrián Nieves?, ¿el Sargento?, ¿alguno de los soldados que acompañan a las monjas en la expedición?: no lo sabemos— comenta en silencio la escena y ese pensamiento pasa a soldarse directamente con la descripción anterior:

Pobre viejita, no estaba para estos trotes.

Tras esa ráfaga mental, la escena prosigue con una frase que disuelve en una sola unidad la acción realizada (el moscardón vuela) y la inminente (Nieves apagará el motor), más un diálogo entre Nieves y el Sargento:

30. "La casa verde de...", p. 114.

31. Pacheco, p. 32. El pasaje pertinente en *La ciudad y los perros*, pp. 31-34.

El moscardón bate las alas azules, despegando con suave impulso de la frente rosada de la Madre Patrocinio, se pierde trazando círculos en la luz blanca y el práctico iba a apagar el motor, Sargento, ya estaban llegando, detrás de esa quebradita venía Chicais.³²

Nueva interiorización, esta vez para revelar un presentimiento del Sargento cuyas proyecciones psicológicas se mostrarán más adelante:

Pero al Sargento el corazón le decía no habrá nadie.

Sigue otra descripción convencional de la llegada:

Cesa el ruido del motor, las madres y los guardias abren los ojos, yerguen las cabezas, miran. De pie, el práctico Nieves ladea la tangana a derecha e izquierda, la lancha se acerca a la orilla silenciosamente, los guardias se incorporan, se ponen las camisas, los quepis, se acomodan las polainas. La empalizada vegetal de la margen derecha se interrumpe bruscamente pasado el recodo del río y hay un barranco, un breve paréntesis de tierra rojiza que desciende hasta una minúscula ensenada de fango, guijarros, matas de cañas y de helechos. No se divisa ninguna canoa a la orilla, ninguna silueta humana en el barranco.

Esta imagen de soledad, que confirma la exactitud del presentimiento del Sargento, abre como una compuerta en sus recuerdos, en su pasado de mangache. En un nuevo paralelismo de acción y pensamiento, todos saltan a tierra y saltan también las memorias sentimentales del personaje:

32. El pasaje sirve para ilustrar una interesantísima correspondencia entre esta novela y *La ciudad y los perros*: la sutil identificación de la acción con la luz y de la inercia con la oscuridad. La insistente oposición se repite en muchas partes de la novela, pero particularmente en las que transcurren en la selva. Por ejemplo, toda la secuencia que culmina con la seducción de Bonifacia por el Sargento (pp. 171-176) es una ilustración admirable de ese subrayado de las situaciones dinámicas. Véase pp. 122-123.

La embarcación encalla, Nieves y los guardias saltan, chapotean en el lodo plomizo. Un cementerio, el corazón no engañaba, tenían razón los mangaches.

Y la escena continúa con las habituales alternancias de acciones y diálogos:

El Sargento está inclinado sobre la proa, el práctico y los guardias arrastran la lancha hacia la tierra seca. Que ayudaran a las madremitas, que les hicieran sillita de mano, no se fueran a mojar...

Otros fragmentos de estos Prólogos pueden ofrecer más complicaciones. Una, también típica, es el “trenzado” del diálogo y del acontecer objetivo mediante un zigzagueo del discurso narrativo. La presencia de los pronombres (“él”, “ella”), de los relativos (“que”) y de los vocativos, es la pista que guía al lector para distinguir la *narración objetiva*, el *diálogo referido* y el *diálogo actual*. Hasta la puntuación (dos puntos, guiones) ha sido eliminada como referencia. En este pasaje, nuestra cursiva señala el *diálogo referido* y el espaciado el *diálogo actual*:

La Madre Angélica alza la cabeza: *que hagan las carpas*, Sargento, un rostro ajado, *que pongan los mosquiteros*, una mirada líquida, *esperarían a que regresaran*, una voz cascada, *y que no le pusieran esa cara, ella tenía experiencia*. El Sargento arroja el cigarrillo, lo entierra a pisotones, *qué más le daba*, muchachos, *que se sacudieran* (p. 11).

El procedimiento está diseminado por otras partes del libro, particularmente en las que narran la rebelión de Jum (secuencias *iv* en los Libros Uno y Dos), las aventuras de Fushía y Lalita (secuencias *ii* en el Libro Tres), y las aventuras de Adrián Nieves, el Sargento y Bonifacia (secuencias *i* en los Libros Dos, Tres y Cuatro). En las secuencias relativas a Fushía y Lalita el ritmo se hace todavía más acezante y más veloz la transición de uno a otro plano:

Y al anochecer ella escapó como él le dijo, bajó el barranco y Fushía por qué te demoraste tanto, rápido, a la lanchita. Se alejaron de Uchamala con el motor apagado, casi a oscuras, y él todo el tiempo ¿no te habrán visto, Lalita?, pobre de ti si te vieron, me estoy jugando el pescuezo, no sé por qué lo hago y ella, que iba de puntero, cuidado, un remolino y a la izquierda rocas. Por fin se refugiaron en una playa, escondieron la lancha, se tumbaron en la arena. Y él estoy celoso, Lalita, no me cuentes del perro de Reátegui, pero necesitaba una lancha y comida, nos esperan días amargos pero ya verás, saldré adelante y ella saldrás, yo te ayudaré, Fushía (pp. 214-215).

Se puede observar que el procedimiento se emplea básicamente para narrar las escenas que ocurren en la selva. La consecuencia literaria que eso tiene es decisiva porque le permite a Vargas Llosa acabar con la vieja dicotomía del regionalismo, donde la selva está descrita sólo como el ambiente en el que ocurre una peripecia. No hay "telón de fondo" exótico en *La casa verde*: la selva emerge como una condición indispensable de la acción, como un dato más que los sentidos registran en el torrente de acontecimientos. La misma secuencia protagonizada por Fushía y Lalita puede demostrarlo:

El fuego iba limpiando la isla y despoblándola: de entre la humareda salían bandadas de pájaros y en las orillas aparecían maquisapas, frailecillos, shimbillos, pelejos que chillando saltaban a los troncos y ramas flotantes; los huambisas entraban al agua, los cogían a montones, les abrían la cabeza a machetazos y él qué banquete se están dando, Lalita, ya se les pasó la furia y ella yo también quiero comer, aunque sea carne de mono, tengo hambre. Y cuando volvieron a la isla había varios claros, pero el barranco seguía intacto y en muchos lugares sobrevivían reductos de bosque cerrado. Comenzaron el desmonte, todo el día lanzaban a la cocha troncos muertos, aves carbonizadas, culebras, y él dime que estás contenta y ella estoy, Fushía, y él ¿crees en mí? y ella sí. Y luego quedó un sector de tierra plana y los huambisas cortaron árboles y unieron las rajadas de madera con bejucos y él fíjate, Lalita, es como una casa y ella no tanto pero mejor que dormir en el monte. Y a la

mañana siguiente, cuando despertaron, un paucar hacía su nido delante de la cabaña, sus plumas negras y amarillas relucían entre la hojarasca y él buena suerte, Lalita, ese pájaro es sociable, si vino es porque sabe que aquí nos quedamos (pp. 218-219).

Los diálogos de Fushía y Aquilino (Libros Uno, Dos y Cuatro, y Cap. II del Epílogo) están realizados mediante otra técnica: la de las narraciones *telescópicas*, o sea el montaje de dos diálogos —uno presente, otro evocado y actualizado por el primero— que ocurren en dos momentos distintos del tiempo y del espacio.³³ Cuando se compara el empleo de esta técnica en *La ciudad y los perros* y en *La casa verde*, se hace evidente la notable habilidad que el autor ha ganado de una novela a otra: la crítica, de manera casi unánime, ha señalado que a través de esa superposición de voces que es la historia de Fushía, todo el destino de un hombre —sus inicios, su esplendor, su fin miserable— queda cabalmente trazado. Pero, como todo en la novela, la técnica original también se complica: no sólo tenemos un doble diálogo unido por el eje de un interlocutor común (por ejemplo: Fushía-Aquilino + Fushía-Chango) sino también enlaces múltiples entre varios interlocutores, lo cual permite tender una escala oral que remonta el tiempo. Como, además, el diálogo inicial se produce mientras los interlocutores viajan por el río, el presente desplazamiento espacial se suma al vaivén temporal y lo hace más tenso: cuando el viaje acaba terminan también el relato y la vida de Fushía, porque ese río es la imagen del tiempo que lo lleva del poder hacia la muerte. El esquema más corriente es: diálogo A-B + diálogo C-D (nuestra cursiva), como en:

—¿Y te llevaste mucha plata, Fushía? —dijo Aquilino.
—*Cinco mil soles, don Julio —dijo don Fabio—. Y mi pasaporte y unos cubiertos de plata. Estoy amargado, señor Reátegui, ya sé lo mal que pensará usted de mí. Pero yo le repondré todo, le juro, con el sudor de mi frente, don Julio, hasta el último centavo.*

33. Véase Cap. II, p. 132.

—¿Nunca has tenido remordimientos, Fushía? —dijo Aquilino—. Hace un montón de años que estoy por hacerte esta pregunta.

—¿Por robarle al perro de Reátegui? —dijo Fushía—. Ese es rico porque robó más que yo, viejo. Pero él comenzó con algo, yo no tenía nada. Esa fue mi mala suerte siempre, tener que partir de cero.

—¿Y para qué le sirve la cabeza entonces? —dijo Julio Reátegui—. *Cómo no se le ocurrió siquiera pedirle sus papeles, don Fabio* (p. 50).

Pero en esta misma secuencia (Cap. II, Libro Uno) llega a producirse un montaje triple con cuatro interlocutores: Fushía-Aquilino + Fabio-Reátegui + Fushía-Fabio:

—¿Y qué llevabas entonces en esa maleta, Fushía? —dijo Aquilino.

—Mapas de la Amazonía, señor Reátegui —dijo don Fabio—. Enormes, como los que hay en el cuartel. Los clavó en su cuarto y decía es para saber por dónde sacaremos la madera. Había hecho rayas y anotaciones en brasileño, vea qué raro.

—No tiene nada de raro, don Fabio —dijo Fushía—. Además de la madera, también me interesa el comercio. Y a veces es útil tener contactos con los indígenas. Por eso marqué las tribus.

—Hasta las del Marañón y las del Ucayali, don Julio —dijo don Fabio—, y yo pensaba qué hombre de empresa, hará una buena pareja con el señor Reátegui.

—¿Te acuerdas cómo quemamos tus mapas? —dijo Aquilino—. Pura basura, los que hacen mapas no saben que la Amazonía es como mujer caliente, no se está quieta (pp. 50-51).

Un uso especial del diálogo *telescópico* aparece en las secuencias que, dentro de los cuatro Capítulos del Libro Tres, cuentan la historia del duelo a la “ruleta rusa” entre Lituma y Seminario.³⁴ Pero aquí no hay un responsable único del diálogo retrospectivo: Seminario aparece convocado por una especie de memoria colectiva y fluctuante (la de los Inconquistables) en circunstancias que se mezclan con las del episodio del duelo:

34. Fugazmente, también aparece en el Capítulo I del Libro Tres para fundir la vuelta de Lituma con el relato que de esa circunstancia hacen los Inconquistables a Josefino (pp. 38-41).

—No se ponga así, señor Seminario —dijo el Mono—. Sólo cantábamos nuestro himno. Permítanos invitarle una cerveza.

—Pero él estaba de malas —dijo el Bolas—. Se había picado por algo y buscaba pelea.

—¿Así que ustedes son los gallitos que arman líos por calles y plazas? —dijo Seminario—. ¿A que no se meten conmigo?

.....

—Somos jóvenes, señor. No estamos haciendo nada malo.

—Ya sabemos que usted es muy fuerte, pero no es una razón para insultarnos.

—¿De veras que una vez levantó en peso a un catacaos y lo tiró a un techo? ¿De veras, señor Seminario?

—¿Se le rebajaban tanto? —dijo la Selvática—. No me lo creía de ellos.

—Qué miedo me tienen —reía Seminario, aplacado—. Cómo me soban.

—A la hora de la hora, los hombres siempre se despintan —dijo la Chunga (pp. 225-226).

Al margen de estos episodios vinculados al duelo³⁵ las secuencias de la Mangachería se distinguen por el abundante uso del diálogo convencional y por una moderada cuota de descripciones objetivas. Las secuencias relativas a la fundación de la Casa Verde están narradas en tercera persona omnisciente, con resonancias de crónica emanada de una voz plural, como señalamos antes. Su estilo indirecto es predominantemente descriptivo y el diálogo está casi ausente: el efecto es estático, distante, "literario". Pero en el Libro Cuatro, el lugar que ocupaba esta secuencia es usurpado por el relato de un subtema: los amores de Anselmo y Antonia (Toñita), la niña ciega y muda. Las secuencias correspondientes aparecen en los tres Capítulos de este Libro y despliegan uno de los recursos técnicos más brillantes y dramáticos de Vargas Llosa: el uso de la segunda persona para alcanzar un pro-

35. McMurray ha hecho un valioso análisis de los tres planos de tiempo que se mezclan en ese episodio (p. 335).

pósito múltiple: a) la mezcla de la realidad y la ficción contenidas en la historia amorosa; b) la fusión del pasado, ya no sólo con el presente, sino con el futuro; c) el distanciamiento poético de los hechos; d) la introducción de la conciencia popular colectiva en la (imaginada) conciencia de Anselmo.³⁶ Citemos un fragmento de esta prosa cálida y torturada, en la que un viejo en su lecho de muerte sueña que desea a una niña y confunde sus recuerdos con la versión legendaria que otros han tejido de ellos:

Inventa qué le dice: buenos días, Toñita, linda mañana, el sol calienta sin quemar, lástima que caiga arena, o si vieras la luz que hay, lo azul que está el cielo, tanto como el mar de Paita y ahí, el latido de las sienes, las olas atropellándose, el corazón desbocado, la insolación interior. ¿Vienen juntos?, sí, ¿a la terraza?, sí, ¿la tiene del brazo?, sí, y Jacinto ¿no se siente bien, don Anselmo?, se ha puesto pálido, tú un poco cansado, tráeme otro café y una copita de pisco, ¿derechito hacia tu mesa?, sí, párate, estira la mano, don Eusebio cómo está, él mi querido, esta señorita y yo vamos a hacerle compañía, ¿nos permite? Ahí la tienes ya, junto a ti, mírala sin temor, ése es su rostro, esas pequeñas aves son sus cejas y tras sus párpados cerrados reina la penumbra, y tras sus labios cerrados hay también una minúscula morada desierta y oscura, ésa su nariz, ésos sus pómulos (pp. 322-323).

Vargas Llosa ha llamado a este singular empleo del *tú* (que emplearon Michel Butor en *La modification* y Carlos Fuentes en *La muerte de Artemio Cruz*, con propósitos diversos), “la caja china” y lo ha aclarado minuciosamente a propósito de su uso en *Tirant lo Blanc* y en la obra de García Márquez:

Entre el lector y la materia narrativa ha surgido un intermedio: el plano objetivo desaparece, se cruza un plano subjetivo a través del cual pasa la materia antes de llegar al lector. En ese trán-

36. Discutiblemente, McMurray asimila esta técnica a la del monólogo interior (*Ibid.*, p. 334).

sito, como es lógico, la materia sufre modificaciones, se carga de elementos emocionales que no le son propios, que pertenecen al intermediario. Esa mezcla sutil es otro de los recursos más viejos de la novela y podría llamarse de "la caja china"... La caja china es también uno de los procedimientos más usuales de la novela moderna, en la que el intermediario, el testigo, es personaje esencial: él establece la ambigüedad y la complejidad de lo narrado, él multiplica los puntos de vista, él matiza, profundiza y eleva a una dimensión subjetiva los actos que refiere una ficción. Para citar sólo un ejemplo mayor, conviene recordar que casi todas las historias de Faulkner no están contadas directamente al lector, sino que son historias que se van estructurando a través de historias que se cuentan entre ellos los personajes de la ficción.³⁷

Y en una carta aclaratoria a Luchting, su traductor al alemán:

...la idea general de esos fragmentos [es] que están contados con una técnica de "caja china" (dentro de una caja hay otra caja y dentro de ésta otra, etc.). El relato parte de una "conciencia colectiva" (Piura, los mangaches), que es, en realidad, la que narra los amores de Anselmo con la ciega... Esas órdenes (esos imperativos) revelan la clave del asunto: la novela reproduce objetivamente el proceso de creación que ha llevado a cabo la población mangache de esa historia "mítica". El proceso debió durar años; la novela lo condensa en pocas páginas... Así pues es Piura, son los piuranos los que *ordenan* a Anselmo que recree sus amores con la ciega, los que dictan sus actos, sus palabras, los que interpretan, metiéndose dentro de la conciencia de Anselmo (caja china: una conciencia dentro de otra conciencia), lo que ocurre en la conciencia de la ciega (una tercera conciencia dentro de otra, la de Anselmo) que, a su vez, nace dentro de esa conciencia colectiva.³⁸

La belleza y el patetismo de las tres secuencias tienen un impacto poderoso sobre el lector, que queda prendido en las

37. "Carta de batalla...", pp. 38, 40-41.

38. Carta de febrero 11, 1967, cit. por Luchting en: *Pasos a desnivel*, pp. 355-356. Mario Vargas Llosa: *García Márquez: historia de un deicidio*. (Barcelona, Barral Editores, 1971), pp. 278 y 543.

ricas anfractuosidades de esta "prosa subliminal" como prefere denominarla Harss.³⁹ Pero también es cierto que el sistema de la "caja china" no trabaja exactamente como quiere Vargas Llosa: el lector siente, no que Anselmo habla con la voz de los mangaches, sino que el autor habla con la voz de ellos y que, asumiendo esa responsabilidad coral, narra en su nombre. De este modo, la pirámide de "cajas" es quizá más implicate: forma una indefinida cadena de ecos.

No acaban allí las innovaciones técnicas de *La casa verde*; refirámonos, por lo menos, a una más: la otra forma de yuxtaposición de tiempos narrativos que aparece en las secuencias relativas a Bonifacia y la fuga de las pupilas (Libro Uno). La técnica se hace más aguda en el Capítulo IV de ese Libro: mientras las madres someten a Bonifacia a un severo interrogatorio (que adopta una forma dialogada), se entrecruza regularmente una narración indirecta en tercera persona de la fuga misma, que instala ese pasado en el presente. En el siguiente pasaje señalamos con cursiva el relato retrospectivo:

—Sus dientes les sonaban, Madre —dijo Bonifacia—, les hablé pagano para quitarles el miedo. Tú hubieras visto qué parecían.

—¿Por qué nunca nos dijiste que hablabas aguaruna, Bonifacia? —dijo la Superiora.

—¿No ves cómo de todo las madres dicen ya te salió el salvaje? —dijo Bonifacia—. ¿No ves cómo dicen ya estás comiendo con las manos, pagana? Me daba vergüenza, Madre.

Las trae de la mano desde la despensa y, en el umbral de su angosta habitación, les indica que esperen. Ellas se juntan, se hacen un ovillo contra la pared. Bonifacia entra, enciende el mechero, abre el baúl, lo registra, saca el viejo manojito de llaves y sale. Vuelve a coger a las chiquillas de la mano.

—¿Cierto que al pagano lo subieron a la capirona? —dijo Bonifacia—. ¿Que le cortaron el pelo y se quedó con la cabeza blanca?

—Pareces loca —dijo la Madre Angélica—, de repente sales con cada cosa (p. 85).

39. Harss, p. 454.

Con la concurrencia de estas técnicas —la narración pluri-dimensional, los diálogos telescópicos, la “caja china”, la yuxtaposición de tiempos narrativos, etc.— el contrapunto de las tramas es intensísimo y enmarañado: en su continuo roce, las historias se van contagiando, vaciándose unas en otras, transfiriéndose sus personajes. Esa perpetua movilidad del todo, la vida que circula dentro del rigor que impera en las partes, es lo que impide que *La casa verde* sea una mera construcción literaria de atmósfera rarificada. Angel Rama ha escrito que “la realidad casi ofensiva que domina el relato y que no cesa de acosar al lector con sus colores, formas, molestias, sudores, acrecienta la natural riqueza de los materiales hasta conseguir que la novela parezca un vertiginoso y crudo fragmento de la vida tropical americana”.⁴⁰

La gran conquista de la novela es la fragmentación, infinita hasta parecer una verdadera anulación, del tiempo. La temporalidad es, en las manos del novelista y en la imaginación del lector, una sustancia elástica, subjetiva, inestable. El tiempo es un aspecto fundamental de la novela, pero está allí para ser negado y contradicho a cada paso. La novela devana el tiempo alrededor de los personajes y la impresión que nos deja —de que afecta un diseño cíclico, pues sus insistentes flujos y reflujos tienden a sedimentarse en un centro o instante que se repite— es como un presagio de los destinos individuales que encierra: otra vez la idea del *fatum* preside el universo humano de Vargas Llosa. El tiempo crea el principal efecto hipnótico de la novela: sus mil desplazamientos se resuelven en la inmovilidad (muerte, derrota, fracaso, degradación); los grandes espacios, tan abiertos al comienzo, se enroscan y se repliegan sobre cada personaje cuando el tiempo los atraviesa y concreta su dimensión interior (los orígenes se parecen al fin, la partida al adiós); los acontecimientos más disímiles hallan su auténtico sentido cuando se barajan en el laberinto de

40. Rama, p. 30.

simultaneidades, conexiones y saltos cronológicos. El carácter premonitorio, envolvente, de los distintos planos del tiempo aparece condensado en cada secuencia, como una síntesis de sus futuros desarrollos. De alguna manera, cada uno de esos momentos contiene todos los otros momentos, está condicionado por ellos, y ocupa un lugar determinado dentro del dibujo total: poseen el valor relativo pero preciso que tienen las piezas de un rompecabezas. Las secuencias son campos de gravitación que van nucleando y atrayendo los acontecimientos que, aun perteneciendo a otras áreas de influencia, los completan y ubican dentro de la gran masa. Inicialmente, las secuencias están situadas dentro de un momento particular del tiempo (la de la Casa Verde en el momento más remoto del pasado, las de Bonifacia y Jum en uno más próximo, las de Fushía y los Inconquistables en uno casi cercano al presente), pero abiertas al contagio de los procesos que se realizarán dentro o fuera de cada una. Los hechos siempre están solapándose e imbricándose misteriosamente, en un movimiento subterráneo que intuimos y recomponemos constantemente por cuenta nuestra. Un simple resumen de los sucesos y su organización temporal en las primeras secuencias de la novela (pp. 23-41), ayudará a verlo más claro:

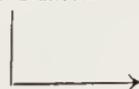
PASADO
REMOTO

PASADO
MEDIATO

PASADO
INMEDIATO

i) Las Madres de la Misión descubren la fuga de las pupilas. Bonifacia se confiesa culpable. Se decide así su destino.

Santa María



ii) Fushía inicia su último viaje, derrotado: "Una pobre mierda, viejo, una basura, eso es lo que soy ahora". En

PASADO
REMOTO

PASADO
MEDIATO

PASADO
INMEDIATO

iii) La ciudad apacible antes de la fundación del prostíbulo. Anuncio de los males (por la voz del Padre García, su destructor) y desórdenes que va a desencadenar: "Y así fue que apareció bulliciosa y frívola, nocturna, la Casa Verde".

Piura

iv) El cabo Delgado solicita permiso al capitán Quiroga para ir a Bagua. Obtiene la compañía del práctico Adrián Nieves. Nueva decisión de destinos: el viaje provocará los incidentes con los indios urakusas y la rebelión de Jum.

Guarnición de Borja

su diálogo con Aquilino, recuerda los inicios de su carrera delictiva y su fuga de la cárcel. Menciona sus traiciones: a Pantacha, a los huambisas, a Jum.

Río Santiago

v) Anuncio de que Lituma ha vuelto. Temores de Josefino, que lo ha traicionado. Alusiones a su experiencia en la selva y a su viaje a Lima: "No es como cuando regresó de la montaña, que todo lo de aquí le apestaba. En Lima se le despertó el amor por la tierra". Fin de la vida aventurera de Lituma: "Les voy a decir una cosa. Se acabaron los viajes para mí". Visita ritual a la Casa Verde.

Mangachería

Estos contactos secretos que las secuencias se conceden en su rotación, facilitados casi siempre por imágenes de “apertura inmediata” puestas a prueba en *La ciudad y los perros*, se realizan de un modo muy sutil e inquietante: el autor desliza coincidencias e insinuaciones que operan sobre nosotros casi subconscientemente, y que nos inducen a ver parecidos en medio de las desemejanzas, nexos donde racionalmente no los hay.⁴¹ Las historias ocurren en lugares muy distantes, en tiempos muy distintos, pero dispuestas en la novela ganan una enorme capacidad de irradiación. Las secuencias del Capítulo III del Libro Tres brindan un ejemplo. La primera secuencia narra el encuentro de los soldados con Pantacha, en medio de su delirante trance con hierbas narcóticas; la escena culmina así (la cursiva es nuestra):

—El tipo ya habla, mi Teniente —gritó el Chiquito—. Venga para que lo oiga.

—¿Entendieron lo que dijo? —preguntó el Teniente.

—De un río que sangra, de un cristiano que se murió —dijo el Oscuro—. Cosas así, mi Teniente.

—Sólo falta que esté loco, para mi maldita suerte —dijo el Teniente.

—Siempre se zafan un poco cuando están soñando —dijo el Sargento Roberto Delgado—. *Después se les pasa*, mi Teniente (p. 261).

El comienzo de la segunda secuencia (Fushía y Lalita, escena del parto) sugiere un paralelo entre el trance del que sale Pantacha y el que comienza para Lalita:

Estaba anocheciendo, Fushía y don Aquilino comían yuca cocida, *tomaban aguardiente a pico de botella*, y Fushía ya oscurece, Lalita, *préndete el mechero*, ella se agachaba y ayayay, *el primer dolor*, no podía enderezarse, se cayó al suelo llorando. La levantaron, la subieron a la hamaca, Fushía encendió el mechero y ella *creo que ya me llegó, tengo miedo* (p. 261).

41. Esto ha sido observado también por Osorio Tejeda, pp. 131-133.

El fragmento acaba con el nacimiento del niño, escena en la que se filtra una fugaz mención a Pantacha:

Don Aquilino y Fushía se sentaron en el suelo, *tomaban aguardiente a pico de botella* y afuera seguían los ruidos, los huambisas, el aguaruna, *Pantacha*, el práctico Nieves estarían vomitando y el cuarto ardía de maripositas, los cocuyos rebotaban contra las paredes, *quién hubiera dicho que nacería tan lejos de Iquitos*, en el monte como los chunchitos (p. 266).

La tercera secuencia (la orquesta de la Casa Verde) habla, significativamente, de otro nacimiento:

La orquesta *nació* donde Patrocinio Naya.

Y termina así:

Además, aunque se fueran a tocar a Piura, don Anselmo, *el Joven* y Bolas siguieron viviendo en el barrio y *tocando gratis en todas las fiestas mangaches* (p. 271).

Y, por último, la cuarta secuencia (duelo con Seminario en la Casa Verde, años atrás) se abre con:

Esta vez se puso feo de veras: *la orquesta dejó de tocar*, los in-conquistables se quedaron inmóviles en la pista, sin soltar a sus parejas, mirando a Seminario y *el Joven Alejandro dijo...* (p. 271).

Gracias a “la profunda solidaridad que existe entre los diversos elementos”,⁴² el autor logra, finalmente, su objetivo más ansiado: presentar una *imagen plenaria* de la realidad, un sistema verbal que conecta sus partes mediante “vasos comunicantes” y que las difunde desde el vértice hasta la base del organismo novelístico. Ahora bien: esa realidad total no es

42. *Ibid.*, p. 132.

un absoluto congelado, una cosa acabada. La realidad diseñada por la novela padece voluntarios desenfoces, hiatos desconcertantes, zonas veladas, vacíos previstos entre dos momentos de un mismo hecho, claroscuros al margen de los núcleos narrativos que hostigan y excitan al lector. Hay también una general ambigüedad cronológica: vagamente, algunos indicios —la explotación del caucho en la selva, el “urrismo” de la Mangachería, etc.— señalan que los límites temporales abarcan unos cuarenta años de la vida peruana en el siglo xx, pero nunca se nos dan las fechas que abrazan ese ciclo.⁴³ En un pasaje se menciona como circunstancia la Segunda Guerra Mundial (“Tenemos que venderlo [el caucho] sólo a nuestros aliados, que están en guerra con los alemanes. ¿No sabe que el Perú también está en guerra?”, p. 73), evocada como un momento muy lejano e indeterminado. Pero no sólo nos encontramos con ambigüedades en la novela, sino con alarmantes duplicaciones y simetrías de hechos y personas, cuyo uso crónico ha irritado a algunos críticos, Harss entre ellos. Ya sabemos que el Sargento fue Lituma y que Bonifacia será la Selvática; también sabemos que hay dos Casas Verdes, al parecer una emanada de la otra. Tenemos otras duplicaciones: hay dos Aquilinos, el amigo de Fushía y el hijo de Lalita a quien el primero ayudó a venir al mundo (pp. 261 y 388); hay dos retornos de Lituma a la Mangachería (uno desde la selva, otro desde Lima); hay dos encarcelamientos decisivos (el de Lituma, el de Fushía); el destino de Bonifacia casada con el Sargento parece repetirse en el de Lalita casada con el Pesado, uno de los hombres del Sargento, pues “hay en las dos una bondad ciega, invencible”;⁴⁴ y hasta el parto de Antonia se transfigura (mediante narraciones paralelas en el último capítulo de la novela) en el aborto de Bonifacia. Las fronteras difusas de la novela, las relaciones dudosas entre

43. Véase Figueroa Amaral, p. 112.

44. Luis Loayza, p. 86.

uno y otro personaje, permiten tales correspondencias insólitas de la identidad; Rodríguez Monegal ha llegado a interpretar que Bonifacia es hija de Jum,⁴⁵ y Pacheco cree que Anselmo estuvo antes en la selva.⁴⁶ El efecto tiene sus riesgos: el lector que no tiene dificultad alguna en aceptar las sucesivas metamorfosis de Lalita, no llega a creer del todo que el Sargento y Lituma sean una sola persona, sencillamente porque son dos naturalezas humanas cuya transición resulta forzada en los términos planteados por el autor. Tiene razón Harss: "La imagen de Lituma en Piura, algo difusa, es difícil de conciliar con la del hombre al que se conocía simplemente como el Sargento en Santa María. Identificarlas parece completamente arbitrario. No es que se contradigan, pero tampoco tienen nada en común... En realidad, Lituma en Piura se parece a los otros Inconquistables mucho más que a su doble en Santa María".⁴⁷ El defecto está en que la transición se produce mecánicamente, como consecuencia de un cambio de ambiente, no por razones profundas. Lo que queda es el mero artificio de la supresión de nombres, cuya misión es despistar al lector, confundirlo en su búsqueda del verdadero personaje.

En todos los niveles —real, simbólico, conceptual, formal— *La casa verde* es una novela que convierte la lectura en un acto de creación y que exige un sujeto atento, activo y sensible a los variables registros y texturas que el libro le propone. El acceso es arduo: en las primeras páginas es prudente (o necesario) leer y releer auxiliados con un lápiz, para trazarse un mapa personal de la ficción, plantar unos hitos en su geografía abigarrada. Luego, la tarea es mucho más fácil y fascinante: la novela va entregando sus secretos, la urdimbre se va completando por etapas regulares y sentimos que hemos

45. "Madurez de Vargas Llosa", p. 71. Lo mismo opina Figueroa Amaral, p. 114.

46. Pacheco, p. 31.

47. Harss, p. 458.

penetrado fatalmente en un mundo original cuya propiedad magnética es, como dice Germán Colmenares, la de “no apoyarse en la realidad, y sin embargo, imitarla”.⁴⁸

d) *Pesimismo y esperanza*

Hemos afirmado antes que tras la tumultuosa aventura de *La casa verde* late un fondo de tragedia: los personajes viven una furiosa destrucción de sí mismos. Todos, de un modo distinto, intentan realizarse, elevarse sobre las chatas posibilidades que les ofrece el medio: Anselmo materializa su sueño de grandeza con un prostíbulo, Lituma como sargento en la selva, Jum con la cooperativa, Fushía como contrabandista, Lalita como mujer de alguien —no importa quién. Sus medios suelen ser, por lo que se ve, exasperados e ilícitos, o sencillamente míseros, porque su conciencia moral está ablandada. Como los adolescentes de *La ciudad y los perros*, estos trajinados adultos de *La casa verde* se reducen a veces a un puro instinto sexual al que se entregan hasta la inmolación: es la forma más inmediata de que disponen para imponerse a otro, para afrentarlo y vengar secretas frustraciones. La vida les ha enseñado que no hay otro camino que el que uno se abre a cualquier precio; esperan cosechar los frutos de la violencia. Los personajes de Vargas Llosa son seres primarios, que prueban la amargura de la existencia hasta sus últimos límites, que combaten por sí mismos en esa zona de la realidad “donde las oposiciones son más brutales”.⁴⁹ Sus esfuerzos culminan en el fracaso y la calamidad. La lección más patética la da, sin duda, Fushía, otrora señor feudal de una isla, hoy sin un centavo y con la carne hecha jirones por la lepra.⁵⁰

48. Colmenares, p. 415.

49. Rama, p. 31.

50. Véase la observación de Loayza sobre la omisión de la palabra *lepra* en la novela (p. 84).

Pero los otros no son más felices: Anselmo enceguece, Lituma va a la cárcel, Bonifacia entra a la Casa Verde, la rebelión de Jum es liquidada; hasta la labor evangélica de las religiosas (único proyecto con buenas intenciones) se convierte en una espantosa caricatura de redención y civilización humana. La única que, en cierta forma, gana la partida es Lalita, aunque su ideal —ser una buena señora de Iquitos— es humildísimo: su príncipe azul es el Pesado, justo apodo del obtuso Huambachano.

Si esta novela es una simbólica imagen crítica del país, la visión no puede ser más pesimista. El Perú, se diría, es una aventura que acaba mal, una colección de tragedias anónimas que se producen ante la indiferencia general, "*a society of contrasting cultures, clashing ideologies, and unbridled passions*"⁵¹ que parecen destruirla. Pero hay que distinguir. Por un lado, todo esto aparece implícito, como un supuesto de la novela: la mirada pasa sobre una procesión de vilezas, atrocidades, injusticias, pero no se detiene a hacer ningún comentario social sobre ellas; le basta registrarlas con una uniforme piedad que no altera la textura objetiva del relato. La imparcialidad flaubertiana de Vargas Llosa se mantiene a toda costa. Por otro lado, el pesimismo que la sociedad peruana le inspira no se transmite a los personajes, que se destruyen sin perder su dignidad, su fidelidad a sí mismos.⁵²

El Mal está en la colectividad, no en sus hombres que, corrientemente, escapan a la fácil escisión de "buenos" y "malos", que son superiores a ese pobre esquema. En alguna ocasión, Aquilino le pregunta a Fushía: "¿Por qué siempre has buscado negocios sucios y peligrosos? Es como una manía tuya, Fushía"; y él responde: "Todos los negocios son sucios, viejo" (p. 132). Es como si este lugar común del pesi-

51. McMurray, p. 332.

52. Véase el importante trabajo de Michael Moody: "The Web of Defeat: A Thematic View of Characterization in Mario Vargas Llosa's *La casa verde*", *Hispania*, vol. 59, n.º 1, marzo 1976, pp. 11-23.

mismo fuese el mejor acicate para actuar con posibilidades de éxito: el Mal siempre está más allá, es un horizonte móvil de la acción. Al mostrar un país a través de sus peores imágenes reales —violencia y explotación totales, odio racial, humillación prostibularia, barbarie en todos los niveles, desde el político hasta el lingüístico—, Vargas Llosa no sacrificó a sus personajes. “Se diría que su creador los quiere y los respeta. Todos son lo que han elegido ser y mantienen su identidad hasta el fin. Todos los personajes son libres, y esta intuición de la libertad está en el centro de la creación de Vargas Llosa”, anota Loayza.⁵³ El Epílogo de la novela —anticlimático como el de *La ciudad y los perros*— lo muestra con gran claridad: la tragedia social se reenfoca finalmente al nivel de los pequeños y tenaces hombres que la protagonizaron y —no sin ironía, con una íntima comprensión de los comportamientos individuales— se nos hace ver que “no hay villanos puros”, como afirma Rodríguez Monegal.⁵⁴ El histórico Padre García, el “quemador” de la mítica Casa Verde asiste, con sencillez franciscana, al moribundo don Anselmo, su archienemigo, y dialoga con los pecadores mangaches en sus propios terrenos: el lector descubre que no hay verdaderos culpables o que no hay jueces para acusarlos.

Alguien reclamaría a *La casa verde* el concentrado poder explosivo de la denuncia y la crítica moral que hay en *La ciudad y los perros*; alguien podría decir, como el comentarista del *Times Literary Supplement*, que ella “*makes fascinating reading, but it does not seem to go much beyond its own terms of reference*”.⁵⁵ La primera novela tenía esa fuerza revulsiva que caracteriza el relato de hechos que comprometen directamente una etapa importante (la adolescencia) en la vida de un escritor. En *La casa verde* hay vivencias de éstas y otras épocas,

53. Loayza, p. 87. Figueroa Amaral (p. 110) comparte la misma opinión.

54. Rodríguez Monegal, p. 72.

55. “Crowds without power”, *TLS*, setiembre 22, 1966.

pero en general no gravitan como tales en el conjunto: hay menos obsesiones personales, más lucidez, más orden en el trabajo imaginativo. Aquí no se alude al reino de los violentos a través de un microcosmos juvenil; se asume, sin atenuantes, el desgarrado mundo adulto como una realidad doliente y humanamente valiosa. Admira comprobar cómo Vargas Llosa pudo meterse en la carne de personajes tan distantes de su experiencia como éstos, admira saber que pasó en la selva muy poco tiempo y que el enciclopédico conocimiento que de ella luce en la novela lo adquirió leyendo copiosamente los datos zoológicos, botánicos, folklóricos, etc., de la enorme literatura amazónica.

Que los virtuosismos técnicos en los que se embarca no hayan dañado el sabio dominio de las situaciones humanas que contenía su vasto material, es quizá la prueba definitiva de que *La casa verde* es una novela mayor, que resiste la comparación con los mejores ejemplos de la narración contemporánea. “Con la *Rayuela* de Cortázar y el *Grande sertão: veredas* de Guimarães Rosa es una de las tres o cuatro novelas más acabadas de la literatura latinoamericana”, escribió Harss⁵⁶ en 1966, y muy pocos dudarían hoy en darle la misma ubicación preeminente.

56. Harss, p. 446.

IV

LOS CACHORROS:

FRAGMENTO DE UNA EXPLORACION TOTAL

Después de terminar *La casa verde* y mientras se tomaba un respiro antes de empezar su tercera novela, Vargas Llosa se decidió a escribir una historia que lo venía rondando desde hacía tiempo: otra vez sobre viejos recuerdos limeños, otra vez con esa indiscernible mezcla de realidad e imaginación, otra vez sobre colegas de clase media. La historia se convirtió en un relato (o novela corta, si se atiende a su tensión estructural) que iba a titularse *Pichula Cuéllar*, título brutal y provocador para el lector peruano (la palabra *pichula*, que designa el sexo masculino, era impronunciable y, por cierto, impublicable), pero que finalmente se llamó *Los cachorros* (*Pichula Cuéllar* pasó a ser un discreto subtítulo en la edición original de 1967). Aunque, como el mismo autor lo admite, el libro es un trabajo de menor calado situado en medio de las eminencias máximas de sus novelas, no es, de ningún modo, un fruto que pueda considerarse literariamente secundario o residual. Y esto no sólo porque la historia que nos cuenta tiene una notable identidad —es, a la vez, parte y unidad reconocible en el mundo novelístico de Vargas Llosa—, o porque al trazar la inhibida y trivial psicología del protagonista, el autor endiabladamente haya redondeado una perspicaz caricatura de la adolescencia en crisis, sino, sobre todo, porque *Los cachorros* es una nueva coronación de su maestría técnica, una etapa de experimentación formal que lleva a otros extre-

mos los procedimientos narrativos con los que antes ya nos había cautivado.

Por atmósfera y temática, *Los cachorros* está muy cerca de *Los jefes* y *La ciudad y los perros*; ¹ pero, estilísticamente, es un libro que deriva de *La casa verde*, que quizá no habría podido ser escrito antes de esta novela. Con *La casa verde*, Vargas Llosa se acercó a esa novela plenaria que constituye, para él, la forma suprema de representación literaria de la vida misma. Con *Los cachorros* realiza, a su modo y en otra escala, un nuevo intento de totalizar un microcosmos —el de los adolescentes mirafloresinos, el mundo de Alberto en *La ciudad y los perros*— y proponer esa instantánea multidimensional como una metáfora, como una alegoría, como una visión trágico-cómica de la sociedad peruana. Como suele suceder con el autor, los datos que el relato hurta a la realidad son los más increíbles, los más brutales: nada menos que un muchacho emasculado por un perro. Se trata de un hecho que ocurrió en algún lugar del Perú y que Vargas Llosa leyó, en un recorte periodístico, años atrás. El asunto era trágico pero desde el punto de vista literario parecía casi inservible; o mejor, era un asunto semejante al utilizado por Hemingway, en *The Sun Also Rises*. Poco a poco, el tema fue convirtiéndose en una obsesión para el autor y hallando su forma propia. Reinventando sobre esa escueta base un protagonista-víctima y poniéndolo en el centro de su historia, Vargas Llosa lo rodeó de personajes, recuerdos y anécdotas emanados de un ambiente o época que sigue alimentando —como una visión fija, que se resiste a desaparecer— su imaginación y su energía creadora: la vida de colegio, la etapa que es a la vez su melancólico tiempo perdido y su edad de la razón. Vargas Llosa vuelve sobre sus pasos y encuentra a sus héroes: los jovencitos de la pequeña burguesía limeña que estudian en el Colegio Champagnat de Miraflores.

1. Véase Carlos Martínez Moreno, "Una hermosa ampliación", *Amaru*, n.º 3, p. 84; y Carlos Barral, "Introducción", en *Los cachorros*, pp. 8-9.

Se trata de un colegio similar al de La Salle, donde hizo sus estudios el autor y que quedaba en una zona relativamente humilde de Lima. El vivió en cambio, en Miraflores, cerca del Champagnat, colegio que centra este relato. Ha fundido, pues, recuerdos de lo *vivido* en La Salle, escenas *vistas* en los alrededores del Champagnat y la anécdota *leída* en un diario. En sus correrías de pandilla por las calles y los cines de barrio, los antros del billar y del fulbito, las fiestas juveniles y los jactanciosos flirteos, estos muchachos rinden culto al machismo y a la violencia gratuita, se inventan un código de vida que colma provisionalmente los vacíos de su inadaptación social. Para superar el muro cerrado de la formación familiar y la educación tradicional (que tienen una idea bastante cándida de ellos), adoptan máscaras prestigiosas, rivalizan con el mundo adulto; mintiéndose para llegar a ser lo que quieren, acaban por ser una jauría de tramposos, los usurpadores de los grandes papeles, los frenéticos impostores que conocimos en *La ciudad y los perros*. La profunda identificación de los personajes de Vargas Llosa con las formas de violencia y brutalidad física, se advierte hasta en la fiera jerarquía (zoológica, frecuentemente) a la que son sometidos sus propios nombres: “jefes”, “esclavos”, “perros”, el Jaguar, Boa, la Selvática, los Inconquistables. Ahora se agregan a la lista estos “cachorros”, estos niños-bien disfrazados de coléricos a los que afanosamente busca integrarse el personaje signado con el apodo más procaz: Pichula Cuéllar. Cuéllar intenta lo que no intentó el Esclavo: la mimética fusión con el círculo de “jefes” (Cholo, Chingolo, Mañuco, Lalo), de los que mandan e imponen su prestigio, sin tener la capacidad que esa adaptación requiere. Ello explica que su historia tenga un sabor entre ridículo y tristón, que parezca un penoso malentendido.

Hay algo dramático pero también cómico en los “cachorros” mirafloresinos; algo que los exalta y los frustra. El caso de Cuéllar es todavía más agudo y, dentro de los pactos del

clan, irremediable. El obstáculo que le impide participar en los ritos del machismo es físico: ha sufrido una castración, ha sido herido en el centro de su virilidad. Alrededor de ese hecho, el relato se organiza como una exposición casi didáctica de la rápida ascensión y la lenta caída del héroe. En un ritmo acelerado se muestran los hechos claves que constituyen la vida de los “cachorros”, desde el fin de la infancia hasta su entrada a la madurez (de los ocho años a los treinta y tantos, aproximadamente). El proceso se divide en seis partes:

- I: Incorporación exitosa al grupo y posterior castración de Cuéllar.
- II: Nacimiento del apodo y alegre fama del protagonista.
- III: Primera crisis: desadaptación, timidez y fracaso de sus tácticas de defensa.
- IV: Crisis definitiva: enamoramiento e imposible declaración a Teresita.
- V: Profunda inestabilidad interior y machismo exhibicionista.
- VI: Infantilismo, separación del grupo y muerte del protagonista.

Desde su ingreso al colegio, Cuéllar se gana la admiración general de sus compañeros: es estudioso pero también hábil futbolista. Está dotado no sólo para sobrevivir a las presiones del grupo, sino para imponerse a él. Es importante anotar que ni siquiera su emasculación lo exilia inicialmente del aprecio colectivo; al contrario, es un motivo más para que le demuestren su solidaridad cobrándose una absurda venganza del perro que lo castró: “Ellos lo estábamos vengando, Cuéllar, en cada recreo pedrada y pedrada contra la jaula de Judas y él bien hecho, prontito no le quedaría un hueso sano al desgraciado” (p. 112, ed. definitiva, Barcelona: Seix Barral, 1980; citamos siempre por esta edición). El accidente,

en sí mismo trágico, le abre a Cuéllar las puertas de una vida totalmente distinta del grupo, quizá menos vistosa, quizá más auténtica. La disminución física, que debería alejarlo de las efímeras glorias deportivas, lo aferra más a ellas; el frenesí muscular lo enajena: “cosa rara, en vez de haber escarmen-tado con el fútbol (¿no era por el fútbol, en cierta forma, que lo mordió Judas?) vino más deportista que nunca. En cam-bio, los estudios comenzaron a importarle menos” (p. 115). Ocurre que Cuéllar no quiere renunciar a la impostura colec-tiva y que “ser uno más del grupo” es, para él, un esfuerzo casi profesional de su persona: para cultivar el machismo el castrado Cuéllar tiene que asumir una ficción de segundo grado (fingir que no es realmente un castrado, fingir que puede fingir la hombría de los demás). Gregario, débil de carácter, bufón de su propio drama, Cuéllar convierte la des-gracia sufrida en una chirle fuente de privilegios: sus padres lo tratan como a una niña mimada, los profesores son indul-gentes con él, los amigos francamente lo envidian. La castra-ción cobra, a los ojos de los demás, un carácter positivo y hasta (lo que parece un glacial sarcasmo) deseable: “Desde el accidente te soban, le decíamos, no sabías nada de quebrados y, qué tal raza, te pusieron dieciséis... Quién como tú, decía Choto, te das la gran vida, lástima que Judas no nos mor-diera también a nosotros...” (p. 115). La vida del protago-nista empieza entonces a deslizarse como una historieta me-diocre y grotesca, cuya persistente falsedad impide a Cuéllar reconocerse en Cuéllar: la labor de Judas es completada por los amigos, por el medio social en el que desarrolla su perso-nalidad. La castración física llega a importar menos, dentro de los términos del relato, que la castración sistemática y la alienación progresiva a que lo somete el grupo; son “las den-telladas del prójimo”² las que verdaderamente lo destruyen. Es importante que el personaje nunca aparezca solo: es una

2. Mario Benedetti, p. 199.

especie de emanación de su pandilla, el indefenso objeto de sus miradas. Carece prácticamente de vida propia: ignora la reflexión, ignora el autorreconocimiento. Aunque parezca increíble, acepta con simpatía el apodo creado para humillarlo, para liquidarlo socialmente. En una horrible inversión del código del machismo, el protagonista se infiere a sí mismo la ofensa como un elogio: “y en Primero de Media se había acostumbrado tanto que, más bien, cuando le decían Cuéllar se ponía serio y miraba con desconfianza, como dudando, ¿no sería burla? Hasta estiraba la mano a los nuevos amigos diciendo mucho gusto, Pichula Cuéllar a tus órdenes” (página 118).

Con la turbulenta llegada de la adolescencia, la ficción de Cuéllar empieza a mostrar sus primeras grietas: mientras los compañeros pasan del deporte y del puro vagabundeo a las enamoradas y a las fiestas de cumpleaños, mientras la edad va reclamando nuevos intereses humanos, Cuéllar se estanca emocionalmente y no participa en el trato social con las chicas. No consigue tener enamorada, tal vez porque eso supone un enfrentamiento estrictamente personal, donde el prestigio de la pandilla ya no cuenta. Su incipiente erotismo se manifiesta en actos de voyeurismo (“lo veíamos en la oscuridad de la platea, sentadito en las filas de atrás, encendiendo pucho tras pucho, espiando a la disimulada a las parejas que tiraban plan”, p. 127) y, más frecuentemente, en ridículos gestos de matonería y desprecio por las normas (se pelea con Lalo porque éste tiene enamorada, se emborracha y se porta mal en las fiestas, hace competencias de velocidad con el auto, etc.). Como un nuevo signo de disminución y desventaja frente al resto, Cuéllar empieza a tartamudear, a traicionarse bajo su máscara. El grupo lo somete a una nueva y última prueba: la declaración a Teresita Arrarte, la muchacha de la cual Cuéllar se enamora sinceramente. No logra vencer el desafío y, pese a que busca nuevos disfraces para disimular o aliviar su impotencia (recobra su sociabilidad, afirma que una operación le

devolverá la normalidad, manifiesta vagos intereses “intelectuales” por la política, la religión, el espiritismo, la vida profesional),³ el fracaso se hace evidente cuando Cachito Arnilla lo reemplaza en el amor de Teresita. El descrédito de Cuéllar es general y las sanciones implacables: “Pero las chicas ahora la defendían [a Teresita]: bien hecho, de quién iba a ser la culpa sino de él [de Cuéllar], y Chabuca ¿hasta cuándo iba a esperar la pobre Tere que se decidiera?, y la China qué iba a ser una perrada, al contrario, la perrada se la hizo él, la tuvo perdiendo su tiempo tanto tiempo y Pusy además Cachito era muy bueno, Fina y simpático y pintón y Chabuca y Cuéllar un tímido y la China un maricón” (pp. 141-142).

Así, el protagonista se precipita en el vértigo del infantilismo: mientras la antigua pandilla empieza a desbandarse con los noviazgos, la universidad y la vida adulta. Cuéllar vive a destiempo, a la caza de emociones ya superadas. A las habladurías de la gente, él responde con una inoperante involución a las etapas clásicas del machismo, que los otros ya han superado: frecuente burdeles y bares, se exhibe por despecho (como Miguel en “Día domingo” de *Los jefes*) corriendo olas en un mar embravecido, se junta con muchachitos: “Su carro andaba siempre repleto de rocanroleros de trece, catorce, quince años y, los domingos, se aparecía en el ‘Waikiki’ (hazme socio, papá, la tabla hawaiana era el mejor deporte para no engordar y él también podría ir, cuando hiciera sol, a almorzar, con la vieja junto al mar) con pandillas de criaturas, mírenlo, mírenlo, ahí está...” (p. 149). El desmedido e inútil afán de figuración lo va dejando solo —“resulta cada día más difícil juntarse con él” (p. 150), comenta la voz anónima del grupo— hasta un punto en que ya no tiene salida. Un día, os-

3. Característicamente, sus inclinaciones políticas son reaccionarias (“Hitler no fue tan loco como contaban, en unos añitos hizo de Alemania un país que se le emparó a todo el mundo”, p. 136) y sus ideales profesionales, arribistas (“seguiría abogacía... pero no para ser picapleitos sino para entrar a Torre Tagle [la Cancillería peruana] y ser diplomático”, p. 136).

curamente, se mata en la carretera y el epílogo de su destino sólo merece de los amigos un comentario conformista y evasivo: “pobre, decíamos en el entierro, cuánto sufrió, qué vida tuvo, pero este final es un hecho que se lo buscó” (p. 151).

Casi todos los lectores y críticos de este relato han preferido leerlo, no como un episodio realista, sino como la transposición alegórica de sus propios elementos anecdóticos. ¿Cuál es esa intrahistoria que quiere contarnos el autor en *Los cachorros*? ¿Se trata de una “parábola de la integración social”⁴ emancipada de toda obligación verista, como afirma Julio Ortega? ¿Es su propósito denunciar que “la educación religiosa ha castrado a toda la generación a que alude Vargas Llosa” (es decir, la suya propia), como cree Alfonso La Torre?⁵ ¿O, acaso, estamos ante “*a parable of the fate an artist is exposed to in Hispanoamerica*”, como sugiere Luchting?⁶ ¿O es una ilustración psicoanalítica del complejo de castración? Aún cabría preguntar si este escorzo no nos está diciendo que toda etapa formativa del hombre es una castración, que la juventud (como ya lo apuntaba en su primera novela) no es una edad dorada sino una atroz marca de fuego que el adulto sobrelleva para siempre. La respuesta es muy ambigua porque el relato también lo es: el autor ha hecho de *Los cachorros* una narración muy equívoca y perpleja. Sin duda la tesis de Luchting —la obra como un retrato del artista adolescente— es la más audaz y tentadora, pero ella, como las otras, tiene el inconveniente de que limita el relato sólo a su nivel simbólico. Porque la obra opera también —y muy eficazmente— a un nivel directamente realista. Y éste es un nivel que no sólo conviene tener presente, sino también examinar primero.

4. *La contemplación y la fiesta*, p. 69.

5. “*Los cachorros* o la castración generacional”, *Expreso*, noviembre 5, 1967, p. 15.

6. “Recent Peruvian Fiction...”, p. 277.

A la luz de sus libros anteriores, *Los cachorros* resulta una especie de vuelta de tuerca a la temática del machismo. Es como si ahora Vargas Llosa quisiera ofrecer el envés cómico del asunto, la mentira de su drama; por eso, *Los cachorros* parece un libro paródico, un brochazo burlesco en el retrato habitualmente trágico y ríspido del mundo adolescente. La historia de Pichula Cuéllar está contada como en sordina, mantenida en un nivel dramático deliberadamente más bajo del que podría haber alcanzado: la truculencia deriva en comicidad grotesca. Esto era una novedad casi absoluta en la obra de Vargas Llosa, una de cuyas más notables ausencias (la otra es la ausencia de Dios) era la del humor. "Yo siempre he sido absolutamente inmune al humor en literatura", ha declarado a Harss. "Hiela, congela. El humor es interesante cuando es una manifestación de rebelión: el humor insolente, corrosivo de un Céline. Puede ser una forma de amortiguar. Pero en general el humor es irreal. La realidad contradice el humor".⁷ Y Sara Blackburn pudo afirmar que *La casa verde* era la obra de un autor "*whose sense of humor has been eroded over the years —an aged Faulkner, say, but without the wit*".⁸ Hemos dicho que el autor presenta la vida de Cuéllar como una historieta; pero esa calidad de su biografía se transmite a la forma del relato, que aprovecha los típicos mecanismos narrativos del *comic strip*: la concentración del proceso narrativo en escenas de fácil reconocimiento, el dinamismo gráfico, la constante coordinación sonoro-visual, la duración de un transcurso real bastante amplio en un *tempo* convencionalmente breve, etc.⁹ Ortega ha observado este mismo rasgo al

7. Harss, p. 445. Véase la nota 10 del Cap. III, Segunda Parte.

8. "House affairs" (reseña de *The Green House*), *The Nation*, marzo 3, 1969, p. 280.

9. Véase Umberto Eco: *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas* (Barcelona: Editorial Lumen, 1968), Cap. "El lenguaje del comic", pp. 69-76. Algunas observaciones de Eco sobre "El mito de Superman" (pp. 257 y ss.) resultan aplicables, por antítesis, a Cuéllar, a quien podría verse como encarnación del mito opuesto: el del hombre que ha perdido los poderes que le otorgaban superioridad.

indagar por el problema de la verosimilitud en la obra: “Truculenta, irrisoria, la historia de Pichula Cuéllar se puede leer como un *comic story* tanto por el trazo rápido de sus escenas como por su también irrisorio y satírico uso de escenarios que son tópicos comunes de la adolescencia. Esos escenarios típicos aquí sugieren la caricatura, el pastiche”.¹⁰

Hay una deformante exageración en todo (que a Ortega le induce a creer que también la castración es “poco posible”), una voluntad de aniquilar los ídolos de la niñez y la juventud mostrándolos con sus tintas más cargadas. Cuando los “cachorros” hablan de tomar venganza del perro Judas (nombre en sí mismo muy farsesco), Cuéllar divaga y echa mano de los símbolos fantasiosos de los *comics* y los mezcla con la realidad: “cuando saliera iríamos al Colegio de noche y entraríamos por los techos, viva el jovencito pam pam, el Aguila Enmascarada chas chas, y le haríamos ver estrellas, de buen humor pero flaquito y pálido, a ese perro, como él a mí” (p. 112). Las bromas y tomaduras de pelo colegiales se incorporan también como parodias de la vida de relación: “quiero ser tu amigo y le mandaba un beso y te adoro, ella sería la vaca y yo seré el toro, ja ja” (p. 120); “qué ocurrencia, qué tenían, qué nos pasaba (Pusy: la saliva por la boca y la sangre por las venas, ja ja)” (p. 144). Pero es, sobre todo, el uso intensísimo de las onomatopeyas y grafismos lo que recuerda el lenguaje clásico del *comic strip*, es decir, la imagen visual y el sonido convencional (el “globito”) unido a ella; éstos son algunos ejemplos:

...y Cuéllar sacaba su puñalito y chas chas lo sonaba, deslonzaba y enterrabaaaaauuuu, mirando al cielo, uuuuuuuuuuuu, las dos manos en la boca, auauauuuuuuu: ¿qué tal gritaba Tarzán? (p. 108).

...absortos en los helados, un semáforo, shhp chupando shhhp y saltando hasta el edificio San Nicolás... (p. 109).

10. *La contemplación y la fiesta*, p. 64.

...y él vsssst por el Malecón vsssst desde Benavides hasta la Quebrada vsssst en dos minutos cincuenta, ¿lo batí? (p. 124).

...y, de pronto, Pichulita, sssí le gggggustabbbban, comenzaba, las chicccas decenttttes, a tartamudear, sssólo qqqque la flacca Gamio nno, ellas ya te muñequeaste y él adddemás no habbbía tiempo por los exámmmenes y ellos déjenlo en paz... (p. 128).

...quisiera tener un revólver, ¿para qué, hermanito?, con diablos azules, ¿para matarnos?, sí y lo mismo a ese que pasa pam pam y a ti y a mí también pam pam; un domingo invadió la Pelouse del Hipódromo y con su Ford fffuum embestia a la gente fffuum que chillaba y saltaba las barreras, aterrada, fffuum. En los Carnavales, las chicas le huían: las bombardeaba con proyectiles hediondos, cascarones, frutas podridas, globos inflados con pipí y las refregaba con barro, tinta, harina, jabón (de lavar ollas) y betún: salvaje, le decían, cochino, bruto, animal, y se aparecía en las fiestas del "Terrazas", en el Infantil del Parque de Barranco, en el baile del "Lawn Tennis", sin disfraz, un chisguete de éter en cada mano, píquiti píquiti juas, le di, le di en los ojos, ja ja, píquiti píquiti juas, la dejé ciega, ja ja, o armado con un bastón para enredarlo en los pies de las parejas y echarlas al suelo: bandangán (p. 130).

Este realismo cómico quiere mostrar los extremos absurdos y jocosos a los que el culto del machismo puede llegar: *Los cachorros* es un libro antiheroico. Pero lo anterior deja en pie la pregunta sobre el significado que esta visión puede tener, sobre sus indudables aristas simbólicas. Desde este ángulo, la obra es una metáfora social de inquietante poder alusivo, y dice más de lo que parece. Cuéllar es la encarnación del individuo incapacitado para la vida en sociedad. Para estos efectos, importa relativamente poco que su castración sea física o imaginaria (o sea, la *idea* de la castración como impuesta por los demás). Cuéllar pertenece a esa raza de seres intimidados a la que pertenece el Esclavo; pero es menos honrado consigo mismo que éste (quien, hasta el fin, es la víctima natural de toda la violencia leonciopradina), porque adopta los moldes comunes que le dictan los otros y realiza

un doble juego para sobrevivir entre ellos como un igual, sin serlo. La actitud del grupo hacia él pasa de la simpatía inicial al franco repudio, pero aun esa simpatía está condicionada al cumplimiento de las leyes colectivas. Desde el comienzo, la idea del compañerismo infantil ya está viciada:

Y, además, buen compañero. Nos soplabá en los exámenes y en los recreos nos convidaba chupetes, ricacho, tofis, suertudo, le decía Choto, te dan más propina que a nosotros cuatro, y él por las buenas notas que se sacaba, y nosotros menos mal que eres buena gente, chanconcito, *eso lo salvaba* (p. 108).

Ser estudioso no le basta a Cuéllar: tiene que demostrar también que es buen deportista para mantener el aprecio dentro de su pequeña sociedad:

Buena gente pero muy chancón, decía Choto, por los estudios descuida el deporte, y Lalo no era culpa suya, su viejo debía ser un fregado, y Chingolo claro, él se moría por venir con ellos y Mañuco iba a estar bien difícil que entrara al equipo, no tenía físico, ni patada, ni resistencia, se cansaba ahí mismo, ni nada. Pero cabecea bien, decía Choto, y además era hincha nuestro, había que meterlo como sea decía Lalo, y Chingolo para que esté con nosotros y Mañuco sí, lo meteríamos, ¡aunque iba a estar más difícil! (p. 109).

Hasta podría llegar a entenderse el accidente de Cuéllar como una especie de sanción indirecta que se le infiere por su incompleta adaptación al grupo; al comienzo del relato, Mañuco dice una frase respecto del perro Judas que tiene un ambiguo sentido premonitorio dentro del contexto: "los daneses sólo mordían cuando olían que les tienes miedo" (p. 108). Ergo, Cuéllar es castrado porque tenía miedo y su castigo guarda una secreta proporción con su culpa. Progresivamente, la vida de Cuéllar se va haciendo más falsa, más irreal; en su persecución desesperada de los ideales del machismo, se niega a aceptar la verdadera adultez: esa alienación lo conducirá a la muerte.

Pero el aspecto simbólico más importante de *Los cachorros* es el que muestra la alienación de Cuéllar como el reflejo inverso de otra, más sutil, que se apodera de los amigos que lo condenaron. En el Capítulo IV del libro hay una escena clave: por un momento, antes de emborracharse completamente, Cuéllar tiene el conmovedor coraje de confesar que ama a Teresa y que la quiere para siempre, mientras los demás hablan de las chicas como un simple medio para probar su virilidad; por un momento, Cuéllar parece más sincero (y menos enajenado por los mandamientos del código juvenil) que los otros:

Le caería, tendría enamorada y él ¿qué haría? y Choto tiraría plan y Mañuco le agarraría la mano y Chingolo la besaría y Lalo la paletearía su poquito y él ¿y después? y se le iba la voz y ellos ¿después?, y él después, cuando crecieran y tú te casaras, y él y tú y Lalo: qué absurdo, cómo ibas a pensar en eso desde ahora, y además es lo de menos. Un día la largaría, le buscaría pleito con cualquier pretexto y pelearía y así todo se arreglaría y él, queriendo y no queriendo hablar: justamente era eso lo que no quería, porque, porque la quería. Pero un ratito después —diez “Cristales” ya— hermanos, teníamos razón, era lo mejor: le caeré, estaré un tiempo con ella y la largaré (p. 140).¹¹

Al final, la regresión al infantilismo de Cuéllar se dibuja contra un fondo de general aburguesamiento: cuando queda atrás la mitología que unía a los “cachorros”, sus destinos se aflojan, se hunden en la mediocridad, repiten pacíficamente el negado ciclo de sus padres. A la derrota notoria de Cuéllar, inadaptado para siempre con su mundo, corresponde otra derrota, más lenta y corrosiva, de los que se someten hipócritamente a una sociedad alienada por los falsos valores de la figuración y el dinero. El párrafo que cierra la narración, espléndido en su penetrante ironía,¹² resume esa renuncia a la

11. La actitud de Alberto, en *La ciudad y los perros*, es básicamente la misma (p. 335).

12. Martínez Moreno (p. 86) cree, al contrario, que es un párrafo innecesario.

vida auténtica, esa domesticación de los antiguos rebeldes:

Eran hombres hechos y derechos ya y teníamos todos mujer, carro, hijos que estudiaban en el Champagnat, la Inmaculada o el Santa María, y se estaban construyendo una casita para el verano en Ancón, Santa Rosa o las playas del Sur, y comenzábamos a engordar y a tener canas, barriguitas, cuerpos blandos, a usar anteojos para leer, a sentir malestares después de comer y de beber y aparecían ya en sus pieles algunas pequitas, ciertas arruguitas (p. 151).

Otra vez, Vargas Llosa se niega a dividir a los hombres en buenos y malos. Es como si quisiera decirnos que nuestras sociedades burguesas (con su fariseísmo, con sus anquilosados moldes de vida) son siempre agresivas para el individuo que se rebela o dañinas para el sujeto que se adapta. Sea Cuéllar la imagen de la castración espiritual de la clase media producida por un sistema educativo-religioso (tesis de La Torre), sea el símbolo del artista incomprendido y ridiculizado por la sociedad (tesis de Luchting), lo cierto es que su historia y la de sus amigos muestran las consecuencias terribles que el espíritu burgués, a través de la experiencia de los jóvenes, acarrea a una colectividad como la peruana.

La originalidad mayor del libro no está, sin embargo, en su realismo cónico ni en su parábola social, sino en la invención de una forma que constituye uno de los experimentos narrativos más audaces que se hayan intentado en español. *Los cachorros* es un fragmento de una exploración total cuyos alcances todavía no han sido agotados por el autor: es un campo experimental, un "capítulo de ensayo"¹³ del que cabe esperar futuros desarrollos. El punto de partida está, como dijimos, en *La casa verde*, concretamente en sus procedimientos narrativos pluridimensionales. Pero el novelista se planteó su trabajo en términos nuevos: "...sigo luchando con un cuento que está construido (escribe en una carta, mientras re-

13. Carlos Barral, "Introducción", p. 9.

dactaba *Los cachorros*) íntegramente sobre este procedimiento, que consiste en expresar simultáneamente la realidad objetiva y la subjetiva en una misma frase, mediante combinaciones rítmicas".¹⁴ Lo consigue haciendo que distintos tiempos y personas verbales sirvan al mismo sujeto psicológico, visto simultáneamente como un *ellos* y como un *nosotros* en su formulación gramatical.¹⁵ El primer párrafo del relato nos instala de inmediato en un mundo narrativo envolvente y coral:

Todavía llevaban pantalón corto ese año, aún no fumábamos, entre todos los deportes preferían el fútbol y estábamos aprendiendo a correr olas, a zambullirnos desde el segundo trampolín del "*Terrazas*", y eran traviosos, lampiños, curiosos, muy ágiles, voraces (p. 107).

Lugares, acciones, diálogos, pensamientos, ruidos, fantasías, observaciones indeterminadas, frases sueltas, etc., todo es arrastrado bajo el empuje de esta prosa espasmódica, galvanizadora, casi líquida, que serpentea y late como un pulso devorando el espacio y el tiempo. En ese torrente, la ansiada objetividad de Vargas Llosa queda nuevamente a salvo: escribe y dice con la voz de sus protagonistas; es, como afirma Alfredo Matilla Rivas, "uno de los personajes y ninguno, y todos; ... a la vez el narrador omnisciente y el que sólo puede referirse a la experiencia vivida".¹⁶ Llevado por ese ímpetu, el autor ignora audazmente (para desesperación de sus traductores) las últimas vallas del idioma y, en los vívidos movimientos de ese organismo verbal, cambia de foco, suprime

14. Carta de enero 22, 1966, cit. por Luchting, "Recent Peruvian Fiction...", p. 277.

15. Véase la interesante referencia que hace Martínez Moreno (p. 85) a un semejante planteo formal, aunque sólo "a título de posibilidad cuasi fantástica", en el comienzo del cuento "Las babas del diablo", de Cortázar. Se puede rastrear más atrás y hallar una insinuación del procedimiento en "Lejana" (de *Bestiario*): "Porque a mí, a la lejana, no la quieren..."

16. Reseña de *Los cachorros*, *Asomante*, n.º 3, 1968, p. 99.

verbos, tuerce el sentido del curso narrativo y confunde las personas de la acción:

los seleccionados nos vestíamos para ir a sus casas a almorzar (p. 111);
ellos lo estábamos vengando (p. 112);
aunque se secreteaban él, desde mi cama de la clínica, los oyó (p. 115);
se los había metido al bolsillo a mis papás (p. 116);
al principio ellos le poníamos mala cara (p. 141);
entonces volvíamos a nuestras casas y se duchaban y acicalábamos y Cuéllar los recogía en el poderoso Nash (p. 146).

Como en ocasiones anteriores, las analogías más próximas son de orden visual: el efecto estilístico de este procedimiento puede asimilarse al de una cámara cuyo obturador se abriese y cerrase continuamente (Benedetti habla de un "switch"), variando cada vez los objetos, el foco, los ángulos, el sujeto; o, directamente, a las imágenes fracturadas y discontinuas de la narración cinematográfica moderna. El esfuerzo de Vargas Llosa está dirigido a intentar la narración en todas las personas a la vez hasta disolver los puntos de vista individuales en una sola entidad dramática, en una especie de narrador colectivo que relata en un *continuum* avasallador. Pero si los personajes se unifican en un gran Nosotros, ese Nosotros quisiera abrazar también al lector y hacerlo cómplice. Benedetti afirma que es "una manera de instalar a su lector en esa culpa tribal, de hacerle sentir de alguna manera un escozor de prójimo".¹⁷

La intimidad (o complicidad) con el lector está asegurada también por el uso copioso de expresiones de la jerga colegial y por la insinuante captación de los timbres orales (un poco cariñosos, un poco pícaros) del lenguaje oral limeño. La jerga y los usos locales no son una novedad para los que han

17. Benedetti, p. 200.

frecuentado las novelas de Vargas Llosa, pero su abundancia es aquí mucho mayor que en cualquiera de sus obras, y hasta puede temerse que los menos familiarizados con esos giros perderán muchos matices importantes de la historia;¹⁸ la anécdota es, indisolublemente y más que nunca, el lenguaje que la expresa. En cuanto a la presencia masiva de los diminutivos (las escenas en las que Teresita habla con Cuéllar y con el grupo, pp. 133-139, son una exaltación de esta forma encarecedora), crea el tono indulgente y dulzón, íntimo y cordial del texto, y (como Julio Ortega ha señalado) transpara el infantilismo y la complacencia en la que se van hundiendo los personajes por rechazo o absorción de la sociedad.¹⁹

Los cachorros confirma, aun en su brevedad, la destreza del autor para apresar ambientes, conflictos e individualidades que le permiten retratar las contradicciones de la sociedad peruana, y su infatigable voluntad de crearse los instrumentos expresivos que las encarnen en visiones totales, en mitos, en metáforas de validez autónoma. También aquí la tarea creadora de Vargas Llosa ha mostrado claramente cuál es su objetivo: la tenaz invención artística de una realidad.

18. Basten algunos ejemplos: *siriaba* por "enamoraba", *buitreándose* por "vomitándose", *tocar violín* por "quedar al margen", *andaba muca* por "andaba sin dinero", etc.

19. *La contemplación y la fiesta*, p. 68. La alienación es también lingüística y los muchachos repiten mecánicamente las fórmulas verbales que difunden la radio y la jerga deportiva: de Cuéllar dicen que es "un poco loquibambio" (p. 108); sus virtudes futbolísticas merecen estos comentarios: "¿Cómo has hecho?, le decía Lalo, ¿de dónde esa cintura, esos pases, esa codicia de pelota, esos tiros al ángulo?... Sí, ha mejorado mucho, le decía Choto al Hermano Lucio, de veras, y Lalo es un delantero ágil y trabajador, y Chingolo qué bien organizaba el ataque y, sobre todo, no perdía la moral, y Mañuco ¿vio cómo baja hasta el arco a buscar pelota cuando el enemigo va dominando? (pp. 109-110).

V

CONVERSACION EN LA CATEDRAL: PIRAMIDE DE VOCES Y CONTEXTOS POLITICOS

La tercera novela de Vargas Llosa ha sido en general esperada por el público de un modo distinto al que antecedió la salida de *La casa verde*. No precisamente con la ansiosa expectativa que concitó este libro, sino con cierta temerosa reserva: ¿podría escribir Vargas Llosa una novela de tema político sin traicionar su rigor objetivo, ni la profundidad de su visión, ni el esfuerzo formal desplegados en sus novelas anteriores? Por lo que se sabía desde mucho tiempo antes de su aparición, *Conversación en La Catedral* estaba centrada en el “ochenio”, período de gobierno del General Odría (1948-1956), durante el cual transcurrió la adolescencia del autor. Ese encuentro de una vivencia personal con cierto momento político peruano, la cercanía histórica de éste, el hecho de que el citado personaje (y su fuerza política) todavía existían, no facilitaban precisamente la tarea del novelista. Tenía que admitir la inevitable confrontación de su elaboración ficticia con modelos reales y públicos, cuya imagen no estaba circunscrita a una institución como en *La ciudad y los perros*, ni era marginal o anónima como en *La casa verde*, sino ampliamente nacional e identificable: los contextos de la novela eran, de algún modo, los de todo el país. La preocupación verista fue sustancial en el propósito del autor:

Desde luego cuando un escritor se propone en un libro mostrar determinado aspecto de la vida social o histórica, debe exigírsele que sea veraz, que si alude a hechos reales lo haga con honestidad. Yo trato de hacerlo así. Por ejemplo, ahora estoy escribiendo una novela situada en el Perú entre 1948 y 1956 y, en un afán de documentación, he llegado a la infinita proeza de leerme los discursos del general Odría, nuestro presidente de entonces.¹

No sólo los discursos, habría que agregar, sino también los textos legales que, como la famosa Ley de Seguridad Interior (1949), le ayudaban a recomponer el horizonte moral del régimen, a revivir su asco;² y aun le pareció necesario a Vargas Llosa sostener charlas con los personajes sobrevivientes del odriísmo en 1967, en Lima, cuando la novela estaba a medio hacerse, para saber cómo hablaban, qué ambicionaron, qué había quedado de ellos tras la resaca de su vida política. Pero, como de costumbre, esa apoyatura en la más estricta y documentada realidad no lo ató definitivamente a la servidumbre de las anécdotas reales ni a la puntualidad del menudo testimonio político. Su propósito es siempre la invención: de personajes, de historias, de formas y estilos narrativos apropiados. Los datos sociales y políticos son sólo un marco de referencia dentro del cual esas vidas, esas peripecias y esos procedimientos se justifican y cobran su fuerza alusiva, su exacta gravitación y significado. Desde esa perspectiva, el punto crítico de la novela es el capítulo IV del Libro Tres, que narra un hecho histórico real, perfectamente definido en los anales de la política peruana reciente: la revuelta y la huelga de Arequipa contra el General Odría, instigadas por un grupo de poderosos disidentes del odriísmo. El tratamiento de ese capítulo pone a prueba todo el resto de la ficción:

1. "Realismo sin límites" (diálogo sobre *Los cachorros*), *Indice*, n.º 224, p. 24.

2. Véase el comienzo del Cap. I, Segunda Parte.

Ese hecho, concretamente la huelga de Arequipa, es el único hecho histórico que aparece directamente en la novela. Es la primera vez que yo he intentado una cosa así, asimilar ficción con historia. Y es uno de los episodios que más trabajo me ha costado. Pero, en fin, no hay en mi novela fidelidad de ningún tipo, digamos, anecdótica, a la historia de esos ocho años. No, ni mucho menos.³

Pero, con todo, esta novela no puede ocultar que su interés está puesto en el cruce de los comportamientos sociales y las conductas privadas, en la indagación de cómo los avatares políticos de un país se reflejan fatalmente en un amplio número de seres humanos, desde los ministros hasta las artistas frívolas del momento. El ideal de este estudio de costumbres y psicologías con ambiciones de crónica, es casi balzaciano; no es inesperado que el epígrafe de la novela provenga de *Petites Misères de la Vie Conjugale*: “*Il faut avoir fouillé toute la vie sociale pour être un vrai romancier, vu que le roman est l'histoire privée des nations*”. Quizá no parezca posible, pero *Conversación en La Catedral* es una obra todavía más abarcadora que *La casa verde*: el precipitado social que generan las diversas historias es más intenso, mayores las proyecciones externas de sus actos. ¿Es éste el *non plus ultra* de una narrativa que conquista y transfigura zonas enteras de la realidad con apremiante voracidad? Al menos privadamente, Vargas Llosa confiesa que, prescindiendo de que *Conversación en La Catedral* sea una coronación o un gigantesco fracaso, siente que con ella ha alcanzado todo el volumen y la complejidad de que es capaz; a partir de ese punto, su creación, ha dicho, no aspiraría a representaciones literarias tan vastas, sería más humilde. Y por lo que se ha visto en sus dos novelas

3. Cortínez, p. v. Es ilustrativo comparar ese episodio novelístico con la versión periodística, políticamente comprometida, que el autor dio del hecho en “La muerte de un mito”, *Democracia*, Lima, marzo 16, 1956.

posteriores, *Pantaleón y las visitadoras* y *La tía Julia y el escribidor*, esa afirmación ha sido exacta. Más aún: puede decirse que *Conversación* es el momento culminante de lo que habría que llamar la primera etapa de su producción novelística, marcada por el doble signo de la sobreabundancia y la heterogeneidad inclusiva. Lo que sigue, la segunda etapa, ha sido, por lo menos al comienzo, más mesurada en proporciones e intensidad, tanto por la presencia de una perspectiva irónica como por cierta crisis conceptual de su propio realismo y en su búsqueda de la más tersa objetividad. *La guerra del fin del mundo* señala un punto de equilibrio: gran aliento épico otra vez y una escritura más clásica, lo que coloca su arte novelístico ante nuevos retos y perspectivas de gran trascendencia.

Conversación representa un ingente esfuerzo de tres años y medio (de mediados del 66 a fines del 69). Lo que Vargas Llosa perseguía en esta oportunidad era la huidiza imagen del guardaespaldas político y “cachascanista” retirado que se le había escapado o había eliminado en sus anteriores novelas. Esa imagen del guardaespaldas es uno de sus fértiles recuerdos mirafloresinos; otro es un menudo incidente doméstico (el rescate de su perro, durante sus años de joven recién casado en Lima) que por casualidad se convirtió en algo atroz e imborrable.⁴ Esos son los más primitivos gérmenes de la novela:

El antecedente más remoto del tema fue un barcito de Miraflores, “El Patio”, en el que solían reunirse en las noches un grupo de cachascanistas y luchadores que vivían en un hotel de la vecindad. Yo fui alguna vez allí y me fascinaba escuchar a esos animales musculosos que caminaban en dos patas y usaban corbata. Algunos se dejaban contratar, por temporadas, como guardaespaldas, y contaban anécdotas de sus experiencias como matones de políticos o como rompemanifestaciones. Algunos meses o años después tuve que ir a la perrera a rescatar un perro mío, que había sido atrapado en la calle por la policía municipal como perro vagabundo. En la

4. Ver p. 45.

perrera vi cómo ejecutaban a los animales: los metían en un costal y dos forzudos los pulverizaban a palazos. Desde esa vez imaginé una historia que tendría como protagonista a un luchador, que luego de un pasado glorioso de guardaespaldas profesional acaba sus días arruinado y escéptico, matando perros con un garrote por unos pocos centavos.⁵

Como comprobará el lector de la novela, de estas imágenes de violencia física sólo la segunda ha permanecido como una de las escenas esenciales de la novela: es el incidente que genera toda la masa de acontecimientos que contiene el libro. La primera, en cambio, se ha sumergido en esa masa y sólo ha dado a un personaje de segunda importancia, como Trifulcio,⁶ de tal modo que, finalmente, Vargas Llosa no llegó a escribir la “novela del guardaespaldas” que anunciaba por todas partes.⁷ Quizá sea ése un índice de las dificultades de una redacción inmensa (la primera versión es también descomunal: unas 1.500 páginas), aventura a lo largo de la cual Vargas Llosa hizo traición al personaje que encendió la chispa porque vio las posibilidades que ofrecía el desarrollo de otros.⁸ La novela iba a tener cuatro tomos, extendiéndose como una enorme saga odriísta. Cada uno tenía, sin perder de vista las exigencias de la construcción total, sus propios personajes, sus propias historias, su propio ritmo. A comienzos de 1969, Vargas Llosa afirmaba que su novela “tiene una estructura muy distinta a las novelas anteriores” porque los capítulos “corresponden cada uno a un personaje distinto que aparece en un momento determinado de estos ocho

5. Alfonso Calderón, “El hombre y sus demonios” (entrevista), *Ercilla*, mayo 14-20, 1969, pp. 52-53.

6. Véase Cortínez, p. v.

7. Harss, p. 461.

8. Seguramente, porque pudo fundir en uno solo los dos recuerdos: Ambrosio será, a la vez, un matón ocasional y el empleado de la perrera; las tareas de guardaespaldas en propiedad las cumplirá Trifulcio. El caso brinda un buen ejemplo de la creación de lo que Vargas Llosa llama sus “personajes monstruosos”: inspirados en seres reales a los que atribuye cualidades imaginarias o de otro.

años".⁹ El producto final no es exactamente el mismo que prometía entonces; sin embargo, las huellas del cañamazo original no se han perdido del todo: aunque los cuatro presuntos tomos se redujeron en la edición Seix Barral (noviembre 1969) a sólo dos,¹⁰ se ha mantenido la estructura básica de cuatro Libros que todavía conservan su fisonomía individual (es decir, la de ser momentos bien marcados de una crónica social, etapas de una era), lo que explica que el lector tenga la sensación de que la composición y el enfoque narrativos sean diferentes para cada uno. El proceso de creación fue, pues, arduo y hasta penoso por la exigencia de refundir el material con el que estaba trabajando y darle proporciones más digeribles; el problema fue luchar contra la dispersión sin perder amplitud: "Dos veces creí que el libro estaba terminado y las dos veces di marcha atrás para hacer nuevas correcciones. Pero, en fin, hace un mes lo liquidé, antes de que me liquidara él a mí".¹¹ ¿Cuál es el resultado preciso de esta nueva lucha del autor con sus persistentes "demonios"?

a) *Cuatro modelos de frustración*

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. Son cuatro los personajes que las sufren de modo más vivo: Santiago Zavala, Cayo Bermúdez, Ambrosio Pardo y Fermín Zavala (padre del primero), aunque la larguísima comparsa de personajes secundarios (la novela alberga unos setenta en total) comparte, en su escala, destinos semejantes. Como los cuatro protagonistas actúan en

9. Cortínez, p. v.

10. Posteriores ediciones presentan la novela en un solo grueso volumen.

11. "Tres periodistas en busca de MVLI" (entrevista), *7 Días*, julio 27, 1969, p. 22.

diferentes niveles de la realidad social, seguir sus vidas equivale a practicar un corte vertical en esa realidad, y apreciar las estratificaciones y los abismos que entre ellas se abren.

El más conflictivo, el más rico y complejo, es Santiago Zavala, "Zavalita" para sus compañeros de trabajo que se pudren como él en la redacción del diario *La Crónica*. Al recuerdo del guardaespaldas miraflorentino y del empleado de la perrera, se suma aquí otra experiencia personal de Vargas Llosa, que inducirá a practicar la identificación del creador con su creatura: antes de culminar su educación secundaria, entre diciembre de 1951 y marzo de 1952, el novelista fue un oscuro redactor de informaciones locales en dicho periódico limeño, plúmbeo entre los plúmbeos. Otras coincidencias aumentarán el parecido: ambos, Vargas Llosa y Zavalita, fueron, además de periodistas, estudiantes sanmarquinos, primera ocasión para alimentar sus decepciones; ambos militaron como universitarios en una célula política clandestina que conserva su auténtico nombre ("Cahuide") en la novela; viajando en la camioneta de *La Crónica* en misión periodística, ambos sufrieron un accidente; ambos vivieron los duros años de Miraflores en la "quinta de los duendes" de la calle Porta, cuyo aspecto de pastiche arquitectónico es fielmente descrito en la ficción: "Ahí estaba: la fachada rojiza, las casitas pigmeas alineadas en torno al pequeño rectángulo de grava, sus ventanitas con rejas y sus voladizos y sus matas de geranios" (II, 259).¹²

El periodismo (aparte del también borroso matrimonio con Ana) es la tumba de los ideales de Zavalita: ha llegado a

12. Señalamos con números romanos el tomo y con arábigos las páginas correspondientes. Citamos por la edición original: (Barcelona: Seix Barral, 1969), 2 vols.

la última destrucción de sí mismo. El drama de Zavalita consiste en que ninguno de los personajes que pudo ser —el revolucionario, el emprendedor hijo de papá, el bohemio que se luce o se apolilla en los bares nocturnos, el periodista que vegeta escribiendo cosas insulsas para el diario— lo convence a él mismo. Tampoco puede negar su negación y ser un tranquilo burgués: haga lo que haga, jamás podrá librarse de su mala conciencia, de su duda metódica. El problema de Santiago es el de no poder pasar rectamente del pensamiento a la acción; como no logra la encarnación de sus principios, no puede actuar o sencillamente se descompromete de lo que hace: la fe, si la tiene, no le alcanza para tanto. No cabe la menor duda de que en este personaje Vargas Llosa ha dado el retrato del joven inconformista burgués de la época odriísta, según su modelo peruano o limeño más característico: una honesta pero insuficiente ruptura con el sistema, que no llega a ser ni heroica ni repudiable, sino una caída en el vacío. Santiago sabe que algo falló y le impidió realizarse, pero no sabe en qué momento de su vida sus dudas dejaron de ser legítimas y se convirtieron en una abdicación, en qué momento dejó de ser un inconforme y se convirtió en un cobarde. Se lo dice a Ambrosio cuando le cuenta las discusiones con sus camaradas de “Cahuide”:

Lo peor era tener dudas, Ambrosio, y lo maravilloso poder cerrar los ojos y decir Dios existe, o Dios no existe, y creerlo. Se había dado cuenta que a veces hacía trampas en el círculo, Aída: decía creo o estoy de acuerdo y en el fondo tenía dudas. Los materialistas, apoyados en las conclusiones de las ciencias, decía Politzer, afirmaban que la materia existía en el espacio y en un momento dado (en el tiempo). Cerrar los puños, apretar los dientes, Ambrosio, el Apra es la solución, la religión es la solución, el comunismo es la solución, y creerlo. Entonces la vida se organizaría sola y uno ya no se sentiría vacío, Ambrosio...

Las dudas eran fatales, decía Aída, te paralizan y no puedes hacer nada, y Jacobo ¿pasarse la vida escarbando? ¿será cierto?, torturándose, ¿será mentira? en vez de actuar. El mundo no cam-

biaría nunca, Zavalita. Para actuar había que creer en algo, decía Aída, y creer en Dios no había ayudado a cambiar nada, y Jacobo: preferible creer en el marxismo que podía cambiar las cosas, Zavalita... Piensa: pensabas no, Zavalita. Cerrar los ojos, el marxismo se apoya en la ciencia, apretar los puños, la religión en la ignorancia, hundir los pies en la tierra, Dios no existía, hacer crujir los dientes, el motor de la historia era la lucha de clases, endurecer los músculos, al liberarse de la explotación burguesa, respirar hondo, el proletariado liberaría a la humanidad, y embestir: e instauraría un mundo sin clases. No pudiste, Zavalita, piensa. Piensa: eras, eres, serás, morirás un pequeño burgués (I, 117-118).

Es muy ilustrativo comparar la crisis de Santiago con la que describe Sartre en su prólogo al *Portrait de l'Aventurier* de Roger Stéphane. ¿Puede un joven intelectual burgués ser un buen comunista?, se pregunta Sartre, y responde:

No es militante quien quiere. Si el Yo viene primero, se está separado para siempre. En la clase burguesa, nace pronto... Si algún hijo de familia tiene de repente miedo ante su desamparo, es demasiado tarde: el Partido no le servirá de nada. Aunque le dejen entrar en él, no tiene probabilidad alguna de encontrar allí la solución de sus conflictos: son problemas *personales*; no quiere que le regalen un Yo de cambio, pide solamente que le curen el suyo.¹³

Santiago envidia sinceramente a los jóvenes inflexibles, austeros, "positivos", de "Cahuide", en especial a Jacobo, el jefe del activismo marxista en San Marcos. En él, la coincidencia del pensamiento y la acción es perfecta: "Es lo mejor que le puede ocurrir a un tipo, Ambrosio —dice Santiago—.

13. *Problemas del marxismo* (Buenos Aires, Losada, 1965), pp. 8-9. La textura sartreana del dilema en el que se debate Santiago puede compararse con la de otro personaje del filósofo: Hugo, el de *Les Mains Sales*. Aunque sólo sea anecdótico, es interesante anotar que en la informal dedicatoria de la novela, Vargas Llosa ha reafirmado su devoción por Sartre haciendo público el apodo con que lo conocían sus compañeros de iniciación literaria en Lima: "A Luis Loayza [reza el mensaje cifrado], el borgiano de Petit Thouars, y a Abelardo Oquendo, el Delfín, con todo el cariño del sartrecillo valiente, su hermano de entonces y de todavía".

Crear en lo que dice, gustarle lo que hace” (I, 159). Pero el dilema de Santiago va aún más allá: en el fondo, sabe que si tuviese fe renegaría también de ella y que si pudiese actuar se sentiría igualmente inútil. Del intelectual sólo le queda a Santiago la marca del *déclassé*: ni completamente burgués ni completamente proletario, no ocupa un lugar social que él considere verdadero. Su caso implica un examen de las opciones revolucionarias que caben en un país subdesarrollado y dependiente como el Perú:

¿Y si te inscribías ese día, Zavalita, piensa? ¿La militancia te habría arrastrado, comprometido cada vez más, habría barrido las dudas y en unos meses o años te habría vuelto un hombre de fe, un optimista, un oscuro puro heroico más? Habrías vivido mal, Zavalita, como habrán Jacobo y Aída piensa, entrado a y salido de la cárcel unas veces, sido aceptado en y despedido de sórdidos empleos, y en vez de editoriales en “La Crónica” contra los perros rabiosos escribirías en las paginitas mal impresas de “Unidad”, cuando hubiera dinero y no lo impidiera la policía piensa, sobre los avances científicos de la patria del socialismo y la victoria en el sindicato de panificadores de Lurín de la lista revolucionaria sobre la entreguista aprista propatronal, o en las peor impresas de “Bandera Roja”, contra el revisionismo soviético y los traidores de “Unidad” piensa, o habrías sido más generoso y entrado a un grupo insurreccional y soñado y actuado y fracasado en las guerrillas y estarías en la cárcel, como Héctor piensa, o muerto y fermentando en la selva, como el cholo Martínez piensa, y hecho viajes semiclandestinos a Congresos de la Juventud, piensa Moscú, llevado saludos fraternales a Encuentros de Periodistas, piensa Budapest, o recibido adiestramiento militar, piensa La Habana o Pekín. ¿Te habrías recibido de abogado, casado, sido asesor de un sindicato, diputado, más desgraciado o lo mismo o más feliz? Piensa: ay, Zavalita (I, 160-161).

Carlitos, el compañero de tareas periodísticas que mejor lo conoce, acierta cuando, cínicamente, interpreta y diagnostica la naturaleza del mal: en Santiago hubo siempre un escritor frustrado, un inconforme cuya verdadera profesión eran

las palabras y las contradicciones: “Debiste dedicarte a la literatura y no a la revolución, Zavalita” (I, 161), le dice. Por eso, es significativo que este escéptico se refugie en un periódico: se trata, sin duda, de un purgatorio en donde sobrevive sin esperanzas, pero al menos es un mundo afín, un sucedáneo. En las páginas de *Conversación*, el periodismo aparece como una de las actividades más estériles, decepcionantes y absurdas; pero su misma miseria es catártica, pone de relieve la podredumbre de un sistema. El periodismo resulta una especie de parodia del poder revulsivo de la literatura; los tristes editoriales sobre los perros rabiosos que redacta Santiago son caricaturas de las obras que no alcanzó a escribir. Hay aquí una clave personal del escritor que sí alcanzó a escribirlas y en la que conviene reparar: por un lado, el desdén por el periodismo nace de su convicción de que esa actividad asfixia muchas vocaciones literarias; por otro lado, al hacer de Santiago un periodista (es decir, al menos un escribiente, un “cacógrafo”), está intentando explicar por qué eligió ser escritor y por qué esa elección no calma, quizá, su nostalgia por la acción, la duda, “el gusanito” que corroe por dentro a Santiago. Es bueno recordar la teoría de Vargas Llosa sobre “la literatura como insurrección permanente”¹⁴ y compararla con las justificaciones del periodismo que hace Santiago. La mala conciencia con que lo ejerce parece una de las razones que un escritor puede sentir para persistir en su oficio; las voces del siguiente diálogo múltiple lo señalan de un modo bastante feroz:

—Precisamente por inmundos estos periódicos son un gran estímulo —dijo Jacobo—. Si uno se siente desmoralizado, basta abrir cualquiera de ellos para que te vuelva el odio contra la burguesía peruana.

—O sea que con nuestras cacografías estamos alentando a los rebeldes de dieciséis años —dijo Carlitos—. No tengas mala con-

14. Ver pp. 63-67.

ciencia entonces, Zavalita. Ya ves, aunque sea oblicuamente, todavía ayudas a tus ex-compinches.

—Lo dices en broma, pero a lo mejor sí —dijo Santiago—. Cada vez que escribo sobre algo que me repugna, hago el artículo lo más asqueroso posible. De repente, al día siguiente un muchachito lo lee y siente arcadas y, bueno, algo pasa (I, 166).

Traidor de su pureza juvenil, traidor de sus dudas, traidor de su clase, Santiago no ha hecho más que romper lazos sin poder establecer otros más duraderos: está solo, sin Partido y sin familia, lejos de toda solidaridad aun consigo mismo. Ni siquiera es fiel a su propia frustración porque la disimula detrás de rasgos negativos. “Ni abogado ni socio del Club Nacional, ni proletario ni burgués, Zavalita. Sólo una pobre mierdecita entre los dos” (I, 162), concluye Carlitos. Santiago sabe que ha naufragado en esa negatividad, pero le dice con cierto orgullo a Ambrosio: “Porque gracias a San Marcos no fui un alumno modelo, ni un hijo modelo ni un abogado modelo, Ambrosio” (I, 165). Sus relaciones familiares y conyugales están sometidas a esa misma incertidumbre moral. La familia de Santiago muestra la típica fractura que las familias pequeñoburguesas tienen en las novelas de Vargas Llosa: los vínculos del padre con el hijo (cuando no con la madre) siempre están rotos. No es una cuestión de afectos, sino de supervivencia: la atmósfera que respira el padre es mortífera para el hijo, cuya misión es destruirla.

Don Fermín quiere para Santiago lo mejor (es decir, lo peor): apacibles estudios en la Universidad Católica que le granjearán amistades de importancia social; una clásica profesión liberal como la abogacía que le permita a la vez hacerse cargo de los intereses económicos que heredará; un matrimonio “con aspiraciones” que selle su éxito personal. Ese destino, como se ve, es casi una novela rosa (la novela rosa que aliena siempre a la burguesía peruana) que Santiago se encarga rigurosamente de incumplir: ingresa a San Marcos, re-

nuncia al título de abogado, se casa con Ana, una enfermera provinciana. Se modela como una antítesis del padre, casi masoquistamente: si no es como Fermín quiso, entonces es como él mismo quiso. En el último Libro de la novela, Santiago, con ocasión de la muerte de Fermín, descubre que ha ido ya tan lejos que no puede dar marcha atrás: no podría ser otro hijo pródigo porque habiendo renunciado a las posibilidades de un matrimonio brillante, no sólo ha perdido su *status* familiar, social, económico, sino también, simbólicamente, el racial: frente a su familia siente que él está en un *mundo otro*, donde no hay ambiciones y la piel es oscura. Observa a su hermana, Teté: “Se notaban sus senos, la curva de la cadera comenzaba a apuntar, sus piernas eran largas y esbeltas, sus tobillos finos, sus manos blancas. Ya no eras como ellos, Zavalita, ya eras un cholo. Piensa: ya sé por qué te venía esa furia apenas me veías, mamá” (II, 170-171); y conversando con Popeye, el amigo de la infancia en quien ya se anuncia un triunfador social, confronta su destino con el de los muchachos de su generación; es sintomático que, como una ráfaga de melancolía juvenil, se filtre un recuerdo que pertenece al mundo de *Los cachorros*: “Piensa: la promoción. Los cachorros que ya eran tigres y leones, Zavalita. Los ingenieros, los abogados, los gerentes. Algunos se habrían casado ya, piensa, tendrían queridas ya” (II, 172). Su matrimonio con una mujer de modesta extracción como Ana es tal vez la prueba definitiva: sí, ahora él pertenece del todo al borroso mundo de ella, que consiste en “esa anodina relación hecha de menús baratos y melodramas mexicanos y juegos de palabras [que] había adquirido una vaga estabilidad” (II, 212).

Por donde hurgue en su constante introspección, Santiago no descubre sino pequeñas claudicaciones y borrosas deslealtades a sí mismo: de un modo sordo, dejándose rodar por una lenta pendiente, ha quedado finalmente atrapado por una cadena de decisiones u omisiones de la que ya no puede librarse. En cierto modo, es su resultado; es una víctima de

las oportunidades perdidas por abulia o indecisión: ¹⁵ “Lo que pasa (dice) es que ni eso lo decidí realmente yo. Se me impuso solo, como el trabajo, como todas las cosas que me han pasado. No las he hecho por mí. Ellas me hicieron a mí, más bien” (II, 180). La derrota existencial de Santiago tiene una señal de reconocimiento verbal: la (mala) palabra es “jodido” y le sirve como un hilo conductor en su búsqueda de la fisura que explique todo. ¿Dónde se “jodió” realmente Santiago? ¿En San Marcos, cuando no fue capaz de asumir su amor por Aída, cuando ingresó al periodismo, cuando supo quién era su padre, cuando se casó con Ana? Lo que nos revela su indagación es que ninguno de sus actos era demasiado significativo y que eso le permitió trampear, disminuir la proporción de su culpa y ceder a una traición más: es el conjunto el que lo acusa. “Yo haría cualquier cosa por saber en qué momento me jodí” (I, 74), dice Santiago, pero cada vez que elige ese momento, vacila y lo pospone por otro: su investigación no tiene fin porque implica una omnisciencia que el novelista no le permite. A Santiago le parece que saber que su padre era pederasta es el acontecimiento decisivo de su frustración (II, 31); pocas páginas más adelante le renacen las dudas: “No en el momento que lo supiste, Zavalita, sino ahí. Piensa: sino en el momento que supe que todo Lima sabía que era marica menos yo” (II, 36). Ese imposible reconocimiento total llena su conciencia de una amargura y un malhumor que se extienden desde él a la realidad circundante, como una visión rabiosamente negra. La novela se abre con este doble acorde descriptivo e introspectivo que nos instala en el clima característico de la novela:

Desde la puerta de “La Crónica” Santiago mira la avenida Tacna, sin amor: automóviles, edificios desiguales y descoloridos, esqueletos de avisos luminosos flotando en la neblina, el mediodía gris. ¿En qué momento se había jodido el Perú? Los canillitas me-

15. Ver pp. 111-112.

rodean entre los vehículos detenidos por el semáforo de Wilson voceando los diarios de la tarde y él echa a andar, despacio, hacia la Colmena. Las manos en los bolsillos, cabizbajo, va escoltado por transeúntes que avanzan, también, hacia la Plaza San Martín. El era como el Perú, Zavalita, se había jodido en algún momento. Piensa: ¿en cuál? 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 (I, 13).

Las vidas de los otros tres protagonistas —Ambrosio, Fermín y Cayo— están tan vinculadas entre sí que parece lógico estudiarlas en conjunto. Ambrosio es un zambo¹⁶ cuyo humilde origen se remonta a las rancherías de Chincha, un pueblo de la costa sur cercano a Lima. Su padre, Trifulcio, es un delincuente y ex presidario; su madre tiene un puesto de venta callejera. Esos ínfimos antecedentes confluyen con los de Cayo: el padre de éste, el Buitre, es echado de su puesto como capataz en una hacienda (“por ladrón”, rumorea la gente) y se va a vivir con su familia a Chincha; allí el Buitre se dedica a prestamista y merece su siniestro apodo. Cuando Cayo y Ambrosio eran niños “se la pasaban mataperreando” (I, 55); más tarde, cuando el Buitre hace dinero y cobra cierta importancia local, esa amistad se acabará: “Después los separó el Buitre, don, la vida. A don Cayo lo metieron al Colegio José Pardo, y a Ambrosio y a Perpetuo, la negra, avergonzada por lo del Trifulcio, se los llevó a Mala, y cuando volvieron a Chincha don Cayo era inseparable de uno del José Pardo, el Serrano. Ambrosio lo encontraba en la calle y ya no le decía tú sino usted” (*ibid.*). Las posteriores convergencias y divergencias de sus destinos (Cayo usa a Ambrosio

16. Vargas Llosa escribe deliberadamente “sambo” para evitar que, en países como Argentina y España, se entienda como “de piernas torcidas” en vez de “hijo de negro e india”. La decisión es discutible y llamará la atención al lector peruano. Véase Martha Hildebrandt: *Peruanismos* (Lima: Moncloa-Campodónico Editores Asociados, 1969), p. 402.

para llevar a cabo el falso rapto de la Rosa, hija de la lechera Túmula, I, 61-62; Ambrosio empieza a ganarse la vida como chofer interprovincial mientras Cayo sobrelleva su ruinoso matrimonio exhibiendo costumbres crapulosas y prostibularias, I, 71) son como premoniciones de la futura y definitiva relación entre ambos. Cuando Cayo súbitamente accede a un puesto político clave en Lima (comienza como Director de Gobierno y termina como Ministro) durante el "ochenio", el reencuentro entre estos dos hombres se produce en su nivel real: Ambrosio aspira a ser meramente su chofer y lo consigue:

—Manejar sé de sobra, y el tráfico de Lima lo aprenderé volando, don Cayo —dijo Ambrosio—. ¿Usted anda necesitando un chófer? Qué gran cosa sería, don Cayo.

.....
—Está bien, entonces te tomo —dijo Bermúdez—. Tienes suerte, Ambrosio, caíste en el momento preciso (I, 154).

En su trabajo de chofer, Ambrosio asiste de lejos a los sucios trajines de la política, conoce a sus turbios personajes, es testigo de sus miserias y crueldades. Nada, sin embargo, lo perturba: él es sólo un chofer (primero de Cayo, luego de Fermín) y carece de opinión; pertenece a quien le paga. Su moral está para siempre ablandada, porque, dentro de su experiencia personal, el abuso y la imposición resultan naturales: la vida ha anulado en él toda rebeldía y toda conmoción interior. Es la gran excepción —y hay que tenerla muy en cuenta— dentro del sistema vargasllosiano de dignos luchadores derrotados: este personaje se entrega mansamente pues las presiones del medio lo han moldeado como arcilla y han determinado su ínfimo destino. Lo patético es que Ambrosio es lo que se llama un hombre bueno, leal, responsable. Pero esa nobleza es una nobleza obediente y sometida, un poco animal, la fidelidad perruna que siempre reconoce al amo: está para recibir caricias y golpes con el mismo estoicismo. Es tan

difícil simpatizar con Ambrosio como con las circunstancias y presiones sociales que han creado en él esos reflejos condicionados. Al parecer el único acto intenso que logra esta naturaleza pasiva y primaria, es su amor por Amalia, sirvienta como él, a quien persigue tenazmente, a quien protege, a quien embarca en una descabellada aventura en Pucallpa. Pero esa ilusión de voluntad activa, liberada del servilismo, que tiene el lector, desaparece cuando se entera de que, en cierto modo, la pasión de Ambrosio por Amalia ha sido compartida con la servidumbre sexual que le impone el pederasta don Fermín, y de que la fuga a Pucallpa no sólo se hace con el dinero de aquél, sino que es la última consecuencia de esa relación homosexual que lo degrada. Peor es comprobar, hacia el fin de la novela, que ni siquiera ese deshonesto servicio al que se presta Ambrosio provoca en él un gesto de asco, un conato de amor propio. Uno de los momentos más irritantes de la novela (y de los más riesgosos también) es aquel en el que Ambrosio quiere explicar a Queta que su comercio sexual con Fermín es un gesto de magnanimidad y de amistad hacia su patrón: le ofrece todo lo que tiene, su virilidad. No se siente estafado, no percibe la deshonra de esa última esclavitud; se lo pide el señor y eso basta para parecerle bien: "A ti te gusta eso, ya me he dado cuenta (le dice Queta)... Que te pisen, que te traten mal... A ti todo lo que te pasa te gusta" (II, 249). Las razones de Ambrosio suponen una escalofriante devoción:

—¿No es por interés? —dijo Queta—. ¿Por qué, entonces? ¿Por miedo?

—A ratos —dijo Ambrosio—. A ratos más bien por pena. Por agradecimiento, por respeto. Hasta amistad, guardando las distancias. Ya sé que no me cree, pero es cierto. Palabra.

.....

—¿Qué te haría si supiera que vienes acá? —dijo Queta—. Bola de Oro.

—No es lo que usted cree —dijo Ambrosio muy rápido, con

voz grave—. No es un desgraciado, no es un déspota. Es un verdadero señor, ya le he dicho.

--¿Qué te haría? —insistió Queta—. Si un día me lo encuentro en San Miguel y le digo Ambrosio se gasta tu plata conmigo.

—Usted sólo le conoce una cara, por eso está tan equivocada con él —dijo Ambrosio—. Tiene otra. No es un déspota. Es bueno, un señor. Hace que uno sienta respeto por él.

.....

—¿Y los celos —dice Queta—. ¿Cree que tú nunca andas con mujeres?

—Nunca me pregunta nada de eso —dijo Ambrosio, apartando el brazo de su cara—. Ni qué hago en mi día libre ni nada, sólo lo que yo le cuento. Pero yo sé lo que sentiría si supiera que ando con mujeres. No por celos, ¿se da cuenta? Por vergüenza, por miedo de que vayan a saber. No me haría nada, no se enojaría. Diría anda vete, nada más. Yo sé cómo es. No es de los que insultan, no sabe tratar mal a la gente. Diría no importa, tienes razón pero anda vete. Sufriría y sólo haría eso ¿ve? Es un señor, no lo que usted cree.

—Bola de Oro me da más asco que Cayo Mierda —dijo Queta (II, 264-266, 269).

De un modo todavía más elemental, sin acceder siquiera a las sutiles interrogantes de Santiago, Ambrosio representa el grado cero de las posibilidades humanas que un proletario del Perú tiene frente a las vallas de su clase. Ambrosio nunca emerge sobre su propia condición; sus actos son movimientos instintivos para sobrevivir en un nivel larval: sólo lo hunden más y más. El mataperro de Chíncha, el chofer de Cayo y de Fermín termina, triste pero consecuentemente, de verdugo de perros en la perrera municipal; la respectiva escena presenta una imagen de violencia ejercida con una apatía —muy digna de Ambrosio— que la hace más sublevante:

Galpones malolientes y en escombros, un cielo gris acero, bocanadas de aire mojado. A cinco metros de ellos una oscura silueta, de pie junto a un costal, forcejea con un salchicha que protesta con voz demasiado fiera para su mínimo cuerpo y se retuerce histéricamente: ayúdalo, Pancras. El sambo bajito corre, abre el costal, el

otro zambulle adentro al salchicha. Cierran el costal con una cincha, lo colocan en el suelo y el Batuque comienza a gruñir, tira de la cadena gimiendo, qué te pasa, mira espantado, ladra ronco. Los hombres tienen ya los garrotes en las manos, ya comienzan unos a golpear y a rugir, y el costal danza, bota, aúlla enloquecido, uno-dos rugen los hombres y golpean. Santiago cierra los ojos, aturdido:

—En el Perú estamos en la edad de piedra, mi amigo —una sonrisa agrídulce despierta la cara del calvo—. Mire en qué condiciones se trabaja, dígame si hay derecho.

El costal está quieto, los hombres lo apalean un rato más, tiran al suelo los garrotes, se secan las caras, se frotan las manos.

—Antes se los mataba como Dios manda, ahora no alcanza la plata —se queja el calvo—. Escribábase un articulito, amigo periodista.

—¿Y sabe usted lo que se gana aquí? —dice Pancras, accionando; se vuelve hacia el otro—. Cuéntaselo tú, el señor es periodista, que proteste en su periódico.

.....

—Un sol por animal, don —dice el sambo—. Encima hay que llevarlos al basural donde los queman. Apenas un sol, don (I, 20-21).

Así aparece Ambrosio al comenzar la novela: una figura profundamente miserable. Las líneas que la concluyen ubican esa derrota, por boca del mismo personaje, en el correspondiente contexto social. ¿Qué espera ahora Ambrosio? Sencillamente no espera nada, salvo la muerte:

Ya se sentía bastante jodido aquí, niño, allá ese día además de jodido se había sentido viejísimo. ¿Y cuando se acabara la rabia se acabaría tu trabajo en la perrera, Ambrosio? Sí, niño. ¿Y qué haría? Lo que había estado haciendo antes de que el administrador lo hiciera llamar con el Pancras y le dijera okey, échanos una mano por unos días aunque sea sin papeles. Trabajaría aquí, allá, a lo mejor dentro de un tiempo había otra epidemia de rabia y lo llamarían de nuevo, y después aquí, allá, y después, bueno, después ya se moriría ¿no, niño? (II, 307).

Sus caminos están absolutamente cerrados porque en la dilatada aventura que lo lleva de Chíncha a la perrera, este hombre se ha envilecido convirtiéndose en un criminal: ha asesinado a Hortensia, la querida de Cayo. Este hecho está íntimamente relacionado con el *affaire* homosexual de Fermín, es su inesperada consecuencia: chantajeándolo con anónimos, Hortensia empieza a exigirle dinero a Fermín para guardar silencio; Ambrosio llega a saber de la extorsión por el propio Fermín y decide acabar con la amenaza liquidando a Hortensia. ¿Cuáles son los móviles? ¿La penosa lealtad a Fermín, el miedo, el odio, el propio interés? Los entretelones son confusos porque, por su lado, Hortensia delató a Fermín los amores de Ambrosio y la sirvienta Amalia. Después de cometido el crimen, el horror de Fermín lo induce a creer (a hacer creer) que Ambrosio obró por su propio interés, que la mató para quedar a cubierto de toda sospecha y defender a su mujer; pero en los ominosos silencios de su diálogo, presentimos que Ambrosio insiste en las razones honorables para explicar su acto:

—Ya sé por qué lo hiciste, infeliz —dijo don Fermín—. No porque me sacaba plata, no porque me chantajeaba.

.....

—Sino por el anónimo que me mandó contándome lo de tu mujer —dijo don Fermín—. No por vengarme a mí. Por vengarte tú, infeliz.

.....

—Creías que te iba a despedir por lo que me enteré del asunto de tu mujer —dijo don Fermín—. Creíste que haciendo eso me tenías del pescuezo. También tú querías chantajearme, infeliz.

.....

—Basta, basta —dijo don Fermín—. Déjate de llorar. ¿No fue así, no pensaste eso, no lo hiciste por eso?

.....

—Bueno, no querías chantajearme sino ayudarme —dijo don Fermín—. Harás lo que yo te diga, bueno, me obedecerás. Pero basta, ya no llores más.

.....

—No te desprecio, no te odio —dijo don Fermín—. Está bien, me tienes respeto, lo hiciste por mí. Para que yo no sufriera, bueno. No eres un infeliz, está bien (I, 188-190).

En sus confesiones a Queta, Ambrosio defiende empecinadamente esa doble verdad indemostrable: que Fermín es un caballero y que el asesinato de Hortensia es un acto de gratitud hacia el hombre que lo somete sexualmente. Cuando Fermín llega a entenderlo, se arrepiente y se angustia terriblemente; comprende que Ambrosio ha alcanzado el punto máximo de entrega: ha cargado con todas las culpas sacrificando su propia suerte y la de Amalia. Pero Ambrosio no está hecho para el reconocimiento de sus actos y esa piedad lo hace sentirse peor:

—No me botó, no le dió cólera, no me resonó —roncó Ambrosio—. Se compadeció de mí, me perdonó. ¿No ve que a una persona como él ella no puede hacerle maldades así? ¿No ve?

—Qué malos ratos habrás pasado, Ambrosio, cómo me habrás odiado —dijo don Fermín—. Teniendo que disimular así lo de tu mujer, tantos años. ¿Cuántos, Ambrosio?

—Haciéndome sentir una basura, haciéndome sentir no sé qué —gimió Ambrosio, golpeando la cama con fuerza y Queta se puso de pie de un salto (II, 284).

El importante episodio del crimen obliga, sin embargo, a forzar los términos psicológicos dentro de los cuales está concebido Ambrosio: es muy difícil imaginarse a esta naturaleza abúlica incurriendo en un acto (no descrito por la novela) que implica una decisión tan consciente. La lealtad de Ambrosio se expresa a través de hechos negativos: no habla, no se queja, no se resiste. Su capacidad de reacción moral frente a los estímulos exteriores, no puede llegar hasta la iniciativa, hasta el crimen —sobre todo porque eso implica hacerle daño a otro, cosa que le repugna. ¿Se tratará acaso de un crimen absurdo, de una explosión ciega en la que no reconocemos al sujeto? En *L'étranger*, Meursault sostiene que mató al árabe

“à cause du soleil”; Ambrosio no puede pretender nada semejante; él sabe exactamente que ha cometido un asesinato, y lo prueba al aceptar la fuga. El crimen (y su falta de remordimiento) es un extremo en el que no logramos reconocer al verdadero Ambrosio, al Ambrosio que describe todo el resto de la novela. Y ésa es la principal objeción que cabe hacerle al libro.

Cayo es el personaje más tenebroso y sin duda el más memorable de la novela.¹⁷ Hay en él un resentimiento social muy hondo (el de su origen pobre, el de su piel oscura, el de su impresentable mujer, el de saber que está rodeado de enemigos) que trata de aliviar en la realización del poder: ejerce la política como una venganza. Indiferente, impenetrable, Cayo es un verdadero amo porque convierte a todos en sirvientes del régimen: el que no lo adula, tiembla; quien cae dentro de su sistema de venalidad y oportunismo, se degrada y destruye. El rigor y la casi austeridad con que Cayo lo impone es el rasgo más advertido por los que lo conocen; en el foco ardiente de las pasiones políticas, Cayo se mantiene frío y a cierta despreciativa distancia de sus actos, como un auténtico sacerdote de la corrupción: en eso reside su fuerza. Cuando Santiago cuenta a Carlitos el encuentro de su padre con Cayo, sus sucesivas acotaciones destacan ese rasgo desconcertante del sujeto: “una vocecita desganaada, servil”, “una cara seca, apergaminada, insípida”, “con amabilidad, Carlitos, como si lo lamentara”, “como si estuviera diciendo tonterías en una reunión social, Carlitos, como si le importara un comino lo que decía”, “como si yo me hubiera ido, Carlitos, o nunca hubiera estado ahí”, “como si todo lo que él mismo decía lo aburriera”, “sin oírme ni mirarme, Carlitos,

17. El modelo real es Alejandro Esparza Zañartu, el odiado “hombre fuerte” del odriísmo.

sonriéndole al viejo como si le estuviera contando un chiste”, “compungido, Carlitos, queriendo reivindicarse, congraciarse” (I, 207-209). Su retrato físico es coincidente con esa contextura moral, y destaca por su contraste con la apariencia “noble” de Fermín; en la descripción de Amalia:

El señor [Cayo] no se parecía en nada a don Fermín que con verlo se descubría que era decente y de plata. Don Cayo era chiquito, la cara curtida, el pelo amarillento como tabaco pasado, ojos hundidos que miraban frío y de lejos, arrugas en el cuello, una boca casi sin labios y dientes manchados de fumar, porque siempre andaba con un cigarrillo en la mano. Era tan flaquito que la parte de adelante de su terno se tocaba casi con la de atrás. Cuando Símula no las oía, ella y Carlota se mataban haciendo chistes: imaginátele calato, qué esqueletito, qué bracitos, qué piernitas. Apenas si se cambiaba de terno, andaba con las corbatas mal puestas y las uñas sucias. Nunca decía buenos días ni hasta luego, cuando ellas lo saludaban respondía con un mugido y sin mirar. Siempre parecía ocupado, preocupado, apurado, encendía sus cigarrillos con el puchito que iba a botar y cuando hablaba por teléfono decía sólo sí, no, mañana, bueno, y cuando la señora le hacía bromas arrugaba apenas los cachetes y ésa era su risa. ¿Sería casado, qué vida tendría en la calle? Amalia se lo imaginaba viviendo con una vieja beata siempre vestida de luto (I, 225-226).

En todo, es profundamente fiel a su brutal apodo: “Cayo Mierda”. No sólo porque se ensucia forzosamente haciéndose cargo de los trabajos sórdidos del régimen, sino porque el poder le permite disfrutar de ciertos placeres privados que sacian su morbosidad. Ya en Chíncha la gente comentaba que en los burdeles Cayo “se metía siempre al cuarto con dos” (I, 71), pero al llegar a Lima y en el mismo día que acepta el cargo, se nos descubre como un erotómano: lo primero que hace es comprar una novelita pornográfica, *Los misterios de Lesbos* (I, 73). Progresivamente, esa segunda naturaleza de Cayo va a desarrollarse frondosamente, a expensas de sus relaciones como funcionario con el bajo mundo del hampa y los cabarets. El sacerdote de la política turbia también oficia o

imagina rituales licenciosos: es una pervertida criatura que Sade no rechazaría como una de las suyas, es un miembro digno de la fraternidad de iniciados que conduce Monsieur Dolmancé, en *La Philosophie dans le Boudoir*. Hay pasajes protagonizados por Cayo que Vargas Llosa ha trabajado con esa fascinación por los abismos de la perversión que ha aprendido como lector del Marqués.¹⁸ Cayo elige a Hortensia, lesbiana y drogadicta, como su amante o, más bien, como la mujer que comparte con sus amigos; se solaza en ardientes sueños eróticos como una atroz forma de purificación de sus manejos políticos (por ejemplo, toda la escena del Club Cajamarca atravesada por relampagueantes imágenes de la señora Heredia y de Queta, en I, 322-325 y ss.); asiste a las trabajosas prácticas lesbianas de Hortensia y Queta, fiel a su vocación de *voyeur*; endemoniado por su propio deseo, lo culmina con la flagelación real (I, 363) o imaginaria (escena con la señora Ferro, II, 86); y, como presume Queta (II, 250-251), no es improbable que haya preparado una trampa para revelar a Fermín que sabía de su homosexualidad, para poder chantajearlo mejor. Estas viciosas ceremonias estimuladas por el sadomasoquismo de Cayo revelan a una naturaleza profundamente perturbada por sus instintos, pero también a un hombre de sabiduría maquiavélica: él sabe que el poder político es una fuerza que hay que manejar con la misma sensualidad y egoísmo que el sexo; su negocio es siempre el mismo. En el fondo, el menos ilusionado con la posición que ocupa dentro del régimen es él; sabe que la traición siempre inminente de los enemigos y el peso de sus propias trampas sólo le conceden un breve lapso de dominio: asume la terrible soledad del poder. Por eso, dentro del plazo del que dispone, actúa sin rendir cuentas a nadie, con una ansia malvada, como un tirano omnímodo; luego, ya verá. En uno de sus encuentros con Fermín se produce un diálogo sumamente revelador; dice Cayo:

18. Véase Julio Ortega, "El otro Vargas Llosa", p. 22.

—Ya le he explicado —cogió el cuchillo y el tenedor, se quedó observándolos—. Cuando el régimen se termine, el que cargará con los platos rotos seré yo.

—Es una razón de más para que asegure su futuro —dijo don Fermín.

—Todo el mundo se me echará encima, y los primeros, los hombres del régimen —dijo él mirando deprimido la carne, la ensalada—. Como si echándome el barro a mí quedaran limpios. Tendría que ser idiota para invertir un medio en este país.

—Vaya, está pesimista hoy, don Cayo —don Fermín apartó el consomé, el mozo le trajo la corvina—. Cualquiera creería que Odría va a caer de un momento a otro.

—Todavía no —dijo él—. Pero no hay gobiernos eternos, usted sabe. No tengo ambiciones, por lo demás. Cuando esto termine, me iré a vivir afuera tranquilo, a morirme en paz (I, 298-299).

La suprema indiferencia de Cayo y el insidioso desprecio por la especie humana que constituyen su filosofía personal, se resumen en ese proyecto vital que es como la lúgubre respuesta de un individuo a un mundo también demasiado lúgubre. Cayo Bermúdez es el personaje que carga el peso de todas las ruindades de un oficio detestado en mundos marginales como el Perú: el oficio de la política.

Fermín Zavala, padre de Santiago, es el típico burgués acomodado que llega a la política por puro instinto arribista y por ambición económica. El odriísmo no le interesa: le interesan las comisiones, las licitaciones, los negocios grandes. No tiene verdaderos amigos: tiene socios. En la superficie de sus relaciones sociales y de su prestigio como persona, su conducta, sin embargo, aparece intachable; su arte consiste en ganar dinero por influencias políticas, pero sin dejar huellas que manchen su reputación: es un *señor* respetable, con una esposa respetable y un hogar respetable. Su coartada moral es perfecta: hasta él mismo la cree. Fermín representa ese tipo

de capitalista peruano que vio en el régimen de Odría —puesto bajo el mentiroso y confortable lema de “Salud, Educación y Trabajo”— la encarnación de un gobierno represivo pero seguro para sus intereses económicos, oligárquico pero populachero, pues entre sus filas se mezclaban convenientemente gentes salidas del *lumpen-proletariat* nacional, toscos y voraces generales, y una poderosa clase alta que apoyaba al dictador a cambio de favores concretos. Esa crudeza de métodos y objetivos se recubría, sin embargo, con un cínico manto de legalidad y honestidad que satisfacía a los personajes grandes y pequeños: los de arriba se apoyaban en la adhesión de las masas, los de abajo se consolaban aguardando el patrocinio de los enriquecidos. Fermín es la voz y la acción vivas de su clase; asume todos sus mitos, sus valores y supersticiones. Tener un hijo como Santiago, sin “aspiraciones”, es algo que lo desconcierta: él mide la bondad de sus actos por el éxito. Es lógico que, para congraciarse con el hijo, adopte el aire del inversionista en desgracia:

—Ya no tienes que avergonzarte de que tu padre sea un capitalista —sonrió don Fermín, sin ánimos—. El canallita de Bermúdez nos puso al borde de la quiebra. Nos canceló los libramientos, varios contratos, nos mandó auditores para que nos expulgaran los libros con lupa y nos arruinaran con impuestos. Y ahora, con Prado, el gobierno se ha vuelto una mafia terrible. Los contratos que recuperamos cuando salió Bermúdez nos los volvieron a quitar para dárselos a pradistas. A este paso voy a volverme comunista, como tú.

—Y todavía quieres darme plata —trató de bromear Santiago—. De repente el que te va a ayudar soy yo, papá.

—Todos se quejaban de Odría porque se robaba —dijo don Fermín—. Ahora se roba tanto o más que antes, y todos contentos (II, 46).

La frustración que va a padecer Fermín en esta novela es triple: como padre (con Santiago), como político (con Cayo), como hombre (con Ambrosio). Para su hijo, Fermín es el pa-

radigma de todo lo que hay que evitar en la vida y, de hecho, de todo lo que no ha querido ser: un buen burgués, a la vez agente y dependiente de un sistema injusto. Su pasión es acumulativa: acumula dinero, una residencia, una familia, prestigio social; "lo tiene todo", aparentemente. Esa pulcra imagen de la prosperidad es hecha trizas por la crisis que desencadena Santiago; no sólo porque destruye violentamente una idílica imagen paterna, sino porque revela el lecho de podredumbre que subyace tras los símbolos del *status* que detenta Fermín. La crisis familiar es una especie de alusión a una crisis general de la sociedad; tras la imagen del Buen Padre, Santiago descubre sólo al hombre del régimen, al oportunista de la política. Es interesante confrontar la opinión que un burgués inconforme como él y un proletario sin conciencia de clase como Ambrosio, tienen de Fermín:

—¿Y por qué te parecía tan gran hombre mi viejo? —dice Santiago.

.....

—Porque era, pues, niño —dice Ambrosio—. Tan inteligente y tan caballero y tan todo, pues.

.....

—A mí no me parecía un gran hombre, sino un canalla —dice Santiago—. Y lo odiaba.

.....

—Niño, niño —dice Ambrosio—. Cómo va a decir eso de él, niño.

.....

—Pero ya no lo odio, ahora que está muerto ya no —dice Santiago—. Lo fue, pero sin saberlo, sin quererlo. Y además en este país hay canallas para regalar, y él creo que lo pagó, Ambrosio (I, 180-181).

La frustración política de Fermín se manifiesta a través de su relativa ruina económica: los sucesivos intereses a los que sirvió han sido ingratos con él. Primero odriísta, después enemigo del régimen como partidario de la Coalición, luego instigador del complot de millonarios contra Cayo, pierde fi-

nalmente los hilos del poder cuando un nuevo régimen —el de Prado— impera en el país. Fermín deja de ser un favorito, de ser influyente: la nueva oligarquía atiende otra clientela, entre la que se mezclan los fieles del régimen odriísta, lo cual cierra el nudo de contradicciones (no tanto ideológicas como económicas) en las que se ve preso Fermín. No deja de ser irónico que esos vaivenes y traiciones políticas del personaje queden aludidas en un detalle de su entierro: “al entrar al cementerio habían llevado la cinta un momento un ministro pradista, un senador odriísta, un dirigente aprista y otro be-laundista” (II, 279). Es el ambiguo honor que recibe la sinuosa carrera de un hombre público. Sus diferencias con Cayo nacen porque cree que éste “hace daño” al régimen; su complot es un recurso jacobino para “salvarlo” de ese funcionario perjudicial. Por otro lado, lo que le ofende en Cayo es su vulgaridad, la crudeza de sus métodos políticos. Fermín es, si puede hablarse de una ideología, un demoliberal que gustaría hacer sus negocios dentro de un contexto político más respetuoso de las normas; servir al odriísmo es una táctica defensiva de sus intereses que preferiría no verse obligado a usar. La Coalición es el desfogue de esa aspiración “democrática” de los capitalistas fatigados del abusivo régimen militar; se apoya en otra base “popular”: la masa descontenta y enconada por la larga dictadura. Ni Odría ni la Coalición lograrán sobrevivir su propio ciclo; la resaca política que los sigue arrastra a don Fermín a un retiro sólo decoroso: amigo o enemigo de la dictadura está demasiado identificado con ella como para ser útil ahora. En esa discreta espera de una nueva oportunidad, lo sorprende la muerte.

Su humillación privada es muchísimo más dramática. Nada indica que Fermín sea un homosexual hasta que se producen las revelaciones de la Queta tras la muerte de Hortensia (II, 33 y ss.).¹⁹ Hasta entonces, Fermín aparece como un

19. Este momento es cronológicamente posterior al relato que Ambrosio hace de su relación sexual con Fermín: II, 246.

hombre grave, apuesto, insospechable de homosexualidad, y menos con el que era entonces el chofer del odiado Cayo. Saber que lleva una doble vida, verlo actuar consecuentemente con su placer secreto, abre en la identidad del personaje una feroz y súbita fisura: el fondo de su verdad está aún más abajo. Sus costumbres homosexuales son evidentemente antiguas, si se recuerda que su nombre de guerra —Bola de Oro— es un apodo bien conocido en los bajos ambientes limeños; pero la novela sólo las muestra a través de una única aventura: la de Ambrosio; ella resume, para el lector, toda la degradación de Fermín. El encuentro de estos dos hombres en el momento más odioso de sus vidas está narrado de un modo que resume admirablemente la inocencia y la sordidez de su consumación: por un lado, la sonámbula conciencia de Ambrosio aceptando su papel como cuota de su lealtad; por otro, Fermín cediendo, fatal pero también tímidamente, a su pasión más profunda; por otro, Cayo percibiendo e instigando la atracción del amo por el siervo, y tendiéndole a éste una trampa para someterlo a su omnímoda voluntad; y todo esto mostrándose y ocultándose por las veladuras que el autor interpone entre los hechos mismos y el lector. Las motivaciones de esta historia del burgués que busca gozosamente los brazos de su chofer negro, no son difíciles de entender después de Freud, de Strindberg, de Dostoiewsky, pero hay algo siempre oscuro, inquietante, en la versión narrativa que logra Vargas Llosa. Es difícil saber quién rebaja (y se rebaja) más: si Cayo al brindar su celestinaje, si Fermín al insinuarse, si Ambrosio al aceptar. Todo es demasiado sucio e insensato como para ver claro:

—Así se pasaba el rato —dijo Ambrosio: su mano se sosegó, volvió a la rodilla—. Los tragos me quitaron la vergüenza y ya le soportaba su miradita y le contestaba sus bromas. Sí me gusta el whisky don, claro que no es la primera vez que tomo whisky don.

Pero ahora don Fermín no lo escuchaba o parecía que no: lo tenía retratado en los ojos, Ambrosio los miraba y se veía ¿veía?

Queta asintió, y de repente don Fermín tomó apurado el conchito de su vaso y se paró: estaba cansado, don Cayo, era hora de irse. Cayo Bermúdez también se levantó:

—Que lo lleve Ambrosio, don Fermín —dijo, recogiendo un bostezo en su puño cerrado—. No necesito el auto hasta mañana.

—Quiere decir que no sólo sabía —dijo Queta, moviéndose—. Por supuesto, por supuesto. Quiere decir que Cayo Mierda preparó todo eso.

—No sé —la cortó Ambrosio, volteándose, la voz de repente agitada, mirándola. Hizo una pausa, volvió a tumbarse de espaldas—. No sé si sabía, si lo preparó. Quisiera saber. El dice que tampoco sabe. ¿A usted no le ha?

—Sabe ahora, eso es lo único que yo sé —se rió Queta—. Pero ni yo ni la loca le hemos podido sonsacar si lo preparó. Cuando quiere, es una tumba.

—No sé —repitió Ambrosio. Su voz se hundió en un pozo y renació debilitada y turbia—. El tampoco sabe. A veces dice sí, tiene que saber; otras no, puede que no sepa. Yo lo he visto ya bastantes veces a don Cayo y nunca me ha hecho notar que sepa.

—Estás completamente loco —dijo Queta—. Claro que ahora sabe. Ahora quién no.

.....

—Y ahí otra cosa más rara —susurró Ambrosio—. No se sentó atrás, como le correspondía, sino junto a mí. Ahí sospeché ya, pero no podía creer que fuera cierto. No podía ser, tratándose de él.

—Tratándose de él —deletró Queta, con asco. Se ladeó—: ¿Por qué eres tú tan servil, tan?

—Pensé es para demostrarme un poco de amistad —susurró Ambrosio—. Adentro te traté como a un igual, ahora te sigo tratando lo mismo. Pensé algunos días le dará por el criollismo, por tutearse con el pueblo. No, no sé qué pensé.

—Sí —dijo don Fermín, cerrando la puerta con cuidado y sin mirarlo—. Vamos a Ancón (II, 250-251).

El crimen de Ambrosio agrega a esta aventura sexual un ingrediente delictuoso y violento que la encanalla todavía más; vuelven a barajarse las vidas de los protagonistas y se descubren vínculos inesperados entre ellos: al asesinar a Hortensia, Ambrosio aparece alternativamente como el homicida de la mujer de Cayo, como el agente criminal de Fermín o

como el vengador de sí mismo. El honor y el deshonor, el interés y el desinterés, la razón y la sinrazón se entremezclan y hacen más turbio, más execrable el sangriento asunto.

b) *La presencia popular*

Por lo que se ve, es Ambrosio quien oficia de nexo entre los otros protagonistas, subiendo y bajando por la escala social en sus sucesivas transfiguraciones: chofer, servidor, amante, cómplice, amigo y confidente. Se trata de una función muy importante desde el punto de vista novelístico porque los personajes se nos presentan como conductas individuales insertadas ejemplarmente en los estratos principales de la sociedad peruana de los años de Odría: la vieja y aristocrática burguesía buscando ventajas, los codiciosos recién venidos del régimen, la *intelligentsia* burguesa descontenta y descolocada en el cuadro político, el proletariado sirviendo como un instrumento inconsciente de su propia explotación. Pero el tejido es infinitamente más rico y vasto: los personajes secundarios, los personajes transeúntes, los grupos, las jerarquías y las comparsas moviéndose al fondo, se multiplican en la novela hasta atestarla. Una multitud humana la puebla, entra y sale de ella como en la vida misma.²⁰ Es difícil elegir entre los mejor acabados, y quizá haya que usar el orden de aparición del elenco: Ana, la mujer de Santiago, cuya vida transcurre en la más rigurosa opacidad, con su perro regalón, sus películas mexicanas y sus melodramas domésticos; el Chispas y la Teté, los hermanos de Santiago y sus antípodas familiares, buenos hijos, cómodamente instalados en su mundo burgués, con aspiraciones, negocios y ventajosos matrimonios; Amalia, otra de esas clásicas mujeres sentimentalmente transitivas de Vargas Llosa, objeto de las prácticas de

20. Carlos Esteban Deive (*Aula*, n.º 2, julio-diciembre, 1972, pp. 74 y ss.) ha levantado el censo completo de los personajes.

iniciación sexual de los adolescentes Santiago y Popeye, luego mujer de Trinidad López, y antes y después y siempre, mujer de Ambrosio; Aída, la muchacha que le descubre a Santiago la nerviosa alegría de la militancia clandestina y del amor; Jacobo, su compañero, el activista vocacional e inflexible que practica gozosamente, en lo pequeño y en lo grande, las lecciones del marxismo; el mismo Trinidad López, el obrero aprista que aparentemente lleva una doble vida con Amalia, bueno y excéntrico, víctima del terror represivo del régimen; Trifulcio, el envejecido guardaespaldas, que alquila su instinto y su fuerza bruta hasta que lo matan a golpes mientras trabaja de contramanifiestante en Arequipa; sus compinches, el ambicioso Hipólito y el perverso Ludovico, que a las órdenes de Lozano hacen cualquier cosa: desde cobrar cupos en los prostíbulos hasta torturar a los detenidos políticos; Hortensia, la Musa, la artista nocturna, a la vez la malvada y la tonta, la calculadora y la loca; Queta, otra reina de la noche, lesbiana como Hortensia, que termina revelándonos una naturaleza más firme, más cínica, en sus diálogos sexuales con Ambrosio, en el burdel; Carlitos, el filósofo de la bohemia limeña, el ostentoso y locuaz desecho de sí mismo, amor imposible de la veleidosa China, fruto podrido del periodismo y el alcohol, consejero espiritual de Santiago; Héctor, Martínez, Llaque y otros camaradas de la célula "Cahuide", tercios, convencidos, eficaces; Becerrita, el curtido reportero policial, el eximio manipulador de inmundicias y orgías de sangre, que muere rabiando sobre la mesa de su escritorio, fiel a su malhumor y su disgusto por todo; doña Lupe, Hilario, Leoncio, Pantaleón y otros coprotagonistas de la aventura de Ambrosio en Pucallpa, que lo ayudan, lo engañan o le dan esperanzas en el último recodo novelado de su vida, etc., etc. Personajes que ocupan un lugar clave en un tramo de la narración y que luego desaparecen, como Jacobo o Trinidad, abundan por la contextura necesariamente incidental de ciertos Capítulos y aun de ciertos Libros: sin duda, ésta es una

novela más episódica y circunstanciada que *La casa verde*, lo que no quiere decir que se limite a su argumento, sino que el argumento está concebido y realizado en todos sus detalles, en toda la extensión de su dinámica interna.

Más importante que eso es anotar que la gran mayoría de los personajes pertenecen a las capas sociales más bajas, cuando no ínfimas o marginales. Obreros, sirvientas, soplones, choferes, matones, prostitutas, gentes venidas del hampa o del varieté: éstos son los individuos que cautivan la atención de Vargas Llosa, los seres humanos que imponen su peso a la novela y le otorgan su bullicio, su color, su fuerza. Por ejemplo, cada una de las primeras secuencias del Libro Dos (que cuentan los entretelones de la vida de Hortensia en la casa de San Miguel que le paga Cayo) están narradas desde la perspectiva de las sirvientas de la casa, Amalia, Símula y Carlota; es una virtuosidad novelística que, a través de esos humildes medios de información, alcancemos a conocer tanto de Cayo y de la política criolla:

 Cuando vio por la cocina que el auto de don Fermín partía, subió [Amalia] a recoger la bandeja. La señora y el señor conversaban en la sala. Qué gritos, decía la señora, y el señor: esta rata quería huir cuando creyó que se hundía el barco, ahora las está pagando y no le gusta. ¿Con qué derecho le decía rata a don Fermín que era mucho más decente y bueno que él?, pensó Amalia. Seguro le tendría envidia y Carlota cuéntame, quién era, qué se decían (I, 317).

La novela nos lleva de los centros mismos del poder a la periferia, pero radica preferentemente en los márgenes de ésta. Es significativo —y dramáticamente eficaz— que Odría no aparezca sino en una solitaria línea del Libro Dos (“por fin se abrió el balcón de Palacio y salió el Presidente”, I, 249) y que la verdadera conducta del régimen se defina por su ejecución o repercusión en los estratos inferiores de la pirámide social. Sus grandes oficiantes suelen ser los subalter-

nos, las pequeñas autoridades, los intrigantes de poca monta, los caciques de provincia, los intermediarios de la voluntad central. Recordemos, además, que Cayo alcanza importancia política trabajando un poco en la sombra, como Director de Gobierno, y que dura poco como Ministro, bajo la cruda luz pública. De Cayo para abajo, la novela adopta un denominador común: el punto de vista de *los pobres cholos*; de los mestizos aferrados a una esquiva esperanza de progreso personal; de la plebe oscura que bulle al fondo de la urbe buscando a codazos su ubicación. De esos niveles, la novela emerge con un diagnóstico social tan vasto como implacable.

Por un lado, la presencia narrativa de un bajo pueblo que se debate entre la postergación social y la infelicidad privada, estimula el arraigo en las zonas más tristes, más feas, más depredadas de la realidad peruana; por otro, la visión de radical desilusión llega a superar en negrura a la que muestran las novelas anteriores. Desde su primera página, la novela nos instala en un clima opresivo y desesperanzado, sin posibilidades: Santiago sabe que está “jodido” pero sabe que el país, que todo, está tan “jodido” como él. Su malhumor descubre (y exalta) la odiosidad física de la gente, que parece llevar en la piel la derrota a la que han sobrevivido: “Qué fea era la gente aquí, Carlitos tenía razón. Piensa: ¿qué me pasa hoy?” (I, 15). En el aspecto actual de Ambrosio se lee patéticamente su destino:

Su voz, su cuerpo son los de él, pero parece tener treinta años más. La misma jeta fina, la misma nariz chata, el mismo pelo crespo. Pero ahora, además, hay bolsones violáceos en los párpados, arrugas en su cuello, un sarro amarillo verdoso en los dientes de caballo. Piensa: eran blanquísimos. Qué cambiado, qué arruinado. Está más flaco, más sucio, muchísimo más viejo, pero ése es su andar rumboso y demorado, ésas sus piernas de araña. Sus manazas tienen ahora una corteza nudosa y hay un bozal de saliva alrededor de su boca (I, 22).

La ciudad es siempre oprobiosa, repulsiva: sólo las imágenes escatológicas son capaces de describirla. Melville, en *Moby Dick*, observó en Lima “*the tearlessness of arid skies that never rain... and her suburban avenues of house-walls lying over upon each other, as a tossed pack of cards*”, y concluyó: “*It is not these things alone which make tearless Lima, the strangest, saddest city thou can see. For Lima has taken the white veil; and there is a higher horror in this whiteness of her woe*”.²¹ Frente a un paisaje semejante, Vargas Llosa, más agriamente, otorga otro color emblemático a la ciudad: “Un gran canchón rodeado de un muro ruin de adobes color caca —el color de Lima, piensa, el color del Perú—, flanqueado por chozas que, a lo lejos, se van mezclando y espesando hasta convertirse en un laberinto de esteras, cañas, tejas, calaminas” (I, 19). Y más adelante: “Los cristales del tranvía Lima-San Miguel repetían los avisos luminosos y el cielo también estaba rojizo, como si Lima se fuera a convertir en el infierno de verdad. Piensa: la mierdecita en la mierda de verdad” (I, 221). No es extraño por eso que la agresividad verbal, que esa dicción maledicente, coincidan en algún momento de la novela con las lapidarias diatribas de Manuel González Prada, el profeta y fiscal del país en crisis a fines del siglo pasado. Una de sus frases célebres fue: “...el Perú es organismo enfermo: donde se aplica el dedo brota pus” (“*Propaganda y ataque*”). Vargas Llosa, por boca de Becerrita, dice: “Todo esto es basura. Hay que seguir escarbando hasta que salte la pus” (II, 23).²²

21. Las referencias de Melville a la arquitectura limeña desvencijada por los temblores y a la escasa lluvia, pueden confrontarse con estas otras de Vargas Llosa: “las casas de Chorrillos son cubos con rejas, cuevas agrietadas por temblores, en el interior hormiguean cachivaches y polvorientas viejecillas pútridas, en zapatillas, con várices” (I, 14); “El cielo sigue nublado, la atmósfera es aún más gris y ha comenzado la garúa: patitas de zancudos en la piel, caricias de telarañas. Ni siquiera eso, una sensación más furtiva y desganada todavía. Hasta la lluvia andaba jodida en este país. Piensa: si por lo menos lloviera a cántaros” (I, 16). Véase *Moby Dick*, cap. 42.

22. El agudo pesimismo y la violencia verbal de González Prada muestran otros parentescos con la novela de Vargas Llosa. La acusación a las castas del po-

Cuando el autor quiere alcanzar los últimos bajos fondos limeños, tocar las llagas vivas del país, la escatología inunda páginas y páginas, rabiosamente; el realismo se avinagra y las arcadas de bilis sacuden la novela. Capítulos enteros (como el I del Libro Tres, donde el lector es introducido al ambiente de los míseros cabarets y convive con prostitutas, maricones, policías, bailarinas de pacotilla y fotógrafos sensacionalistas), escenas como las que describen los borrascosos amores de Carlitos y la China, la higiene sexual de Ambrosio y Queta, los bailes obscenos que distraen a Cayo en el burdel, las prácticas homosexuales de Fermín con Ambrosio (en distintas partes del Libro Cuatro) están contados del modo más minucioso y salvaje; despliegan sobre la realidad del país las visiones de transgresión y fascinación perversa que él ha señalado en la obra de Bataille y que alegóricamente Genet concentró en *Le Balcon*: estos personajes sólo son libres en el Mal, han dado a sus mejores sueños la forma de un prostíbulo real o mental.

No sólo en esto se parecen a los de *La casa verde*; también son actores de grandes melodramas e intérpretes de papeles cursis. Nadie negará que el romance de Amalia y Trinidad configura una historia sentimental empalagosa y barata; en eso reside su autenticidad: “En Limoncillo quiso abrazarla y ella lo empujó y amenazó con la policía. Hablaron, force-

der (“La muerte moral se concentra en la cumbre o clases dominantes. Nos parecemos a los terrenos que surgen del Océano y llevan en las capas superiores los detritus de la vida submarina. El Perú es montaña coronada por un cementerio”), la abominación del periodismo nacional (“¿Qué diarista limeño representa la encarnación de un principio?”), el furor antilimeño (“Lima es la zamba vieja que chupa su cigarro, empuja su copa de aguardiente, arrastra sus chancletas fangosas y ejerce el triple oficio de madre acomodadiza, zurcidora de voluntades y mandadera de convento”) son algunos de esos aspectos coincidentes. Las anteriores citas pertenecen a *Horas de lucha* (1908). Tampoco puede olvidarse ese otro gran libro del desencanto, *Lima la horrible* de Sebastián Salazar Bondy, donde leemos: “El caos civil, producido por la famélica concurrencia urbana de cancerosa celeridad, se ha constituido, gracias al vórtice capitalino, en un ideal: el país entero anhela deslumbrado, arrojar en él, atizar con su presencia el holocausto del espíritu”.

jearon, Amalia se ablandó y en la esquinita de siempre él, suspirando, me emborraché todas las noches desde esa noche, Amalia, el amor había sido más fuerte que el orgullo” (I, 96-97). Ellos mismos lo confirman cuando se ven reflejados en los personajes del cine popular: “Vieron una de Libertad Lamarque, triste, la historia se parecía a la de ellos, Amalia salió suspirando y Trinidad tienes muchos sentimientos, amorcito, vales mucho” (I, 103). Más tarde, Queta llamará a Amalia “la que roba corazones, la que destruye a los hombres..., Amalia la malquerida” (I, 257). Igualmente, la relación entre Santiago y Ana evoca constantemente al primero las situaciones del cine más abominable. La escena de presentación de Ana a la familia Zavala culmina tan ridículamente que Santiago recuerda los films que consume su esposa: “Uno mexicano, piensa, uno de esos que te gustan. Piensa: sólo faltaron mariachis y charros, amor” (II, 243). Esas efusiones de la sensiblería más plebeya son parte de una subcultura que Vargas Llosa se encarga de subrayar convenientemente: los ambientes son feos por pobres y áridos, pero también por sus lujos de imitación, por su mal gusto chillón. Los decorados estridentes que halagan el espíritu burgués en la casa o en las boites, el mobiliario y las modas dudosas que reflejan la actitud de ciertas capas sociales en *La región más transparente* de Carlos Fuentes o (más programáticamente) en *La traición de Rita Hayworth* de Manuel Puig, aparecen también en esta novela con todos sus matices repudiables. El aspecto de la casa que Cayo le pone a Hortensia en San Miguel es un ejemplo perfecto del estilo *Kitsch*:²³

A la entrada había un espejo empotrado, una mesita de patas largas con un jarrón chino, la alfombra de la salita era verde esmeralda, los sillones color ámbar y había cojines por el suelo. A Amalia le gustaba el bar: las botellas con sus etiquetas de colores, los

23. Sobre el concepto del *Kitsch*, véase Eco, pp. 79-102, y Gillo Dorfles, *Nuevos ritos, nuevos mitos* (Barcelona: Editorial Lumen), 1969, pp. 181-201.

animalitos de porcelana, las cajas de puros envueltas en celofán. Y también los cuadros: la tapada que miraba la Plaza de Acho, los gallos que peleaban en el Coliseo. La mesa del comedor era rarísima, medio redonda medio cuadrada, y las sillas con sus altos espaldares parecían confesionarios. Había de todo en el aparador: fuentes, cubiertos, pilas de manteles, juegos de té, vasos grandes y chicos y largos y chatos, copas. En las mesitas de las esquinas los jarrones tenían siempre flores fresquitas..., olía tan bien, y el repostero parecía recién pintado de blanco. Qué chistosas las latas, miles, con sus tapas coloradas y sus patodonalds, supermanes y ratonesmickey...

La escalera de la sala al segundo piso tenía una alfombrita roja sujeta con horquillas doradas y en la pared había indiecitos tocando la quena, arreando rebaños de llamas. El cuarto de baño relucía de azulejos, el lavador y la tina eran rosados, en el espejo Amalia podía verse de cuerpo entero. Pero lo más bonito era el dormitorio de la señora, los primeros días subía con cualquier pretexto y no se cansaba de contemplarlo. La alfombra era azul marino, como las cortinas del balcón, pero lo que más llamaba la atención era la cama tan ancha, tan bajita, sus patitas de cocodrilo y su cubrecamas negro, con ese animal amarillo que echaba fuego (I, 219, 221-222).

La ropa y el maquillaje cinematográficos que usa Hortensia (“boca roja que andaba siempre mordiendo con sus dientes parejitos de una manera coquetísima”, I, 244) delatan a la mujer vulgar, a la “artista” desvencijada que hay en ella. El “cielo raso con estrellitas de platino” del bar de la Paqueta, “sus pasitos de equilibrista” y sus “ajustados pantalones” (II, 18), los cuadritos pseudoeróticos del burdel de Ivonne (“en el primero, un joven de rubios cabellos y antifaz perseguía... a una muchacha muy blanca, de cintura de avispa, que corría en puntas de pie” y “a orillas de un lado o de un río y a lo lejos desfilaba una cuadrilla de cisnes de largos pescuezos”, II, 24), son los clásicos elementos de ese mundo nocturno vagamente internacional que cada ciudad repite al infinito en un homenaje a la cursilería. La venenosa emanación de esas atmósferas sucias parece infestar todo. Es-

pecialmente al periodismo, cuyas ridículas opciones en la novela son los editoriales sobre los perros rabiosos de Santiago o las crónicas sobre bailarinas de Carlitos: “Entras y no sales, son las arenas movedizas (afirma éste). Te vas hundiendo, te vas hundiendo. Lo odias pero no puedes librarte” (I, 265).

c) *Podredumbre y mutilación*

¿Por qué todas las direcciones de la novela conducen a esos puntos muertos de la mediocridad, a una exasperante falta de convicción, a una “lenta, inexorable inmersión en la mugre invisible”? (II, 50). El irreprimible pesimismo de Vargas Llosa en esta novela es el amargo fruto de una comprobación hecha en la realidad misma: la injusticia esencial de la composición social peruana, tan enraizada que llega a parecer natural y tan consistente que ella misma opera como su garantía. La mejor imagen de la sociedad peruana es otro círculo vicioso: está enferma porque aparenta una salud robusta; ha inmovilizado el caos. De un modo insistente, *Conversación en La Catedral* nos muestra —como las novelas de Arguedas y Reynoso, como los cuentos de Ribeyro— los profundos prejuicios que dividen esta sociedad y la congelan en compartimientos estancos, entre los cuales la comunicación sólo es posible en un sentido vertical: de opresor a oprimido. La estratificación de la colectividad es tan minuciosa que opera casi como un sistema de castas; todo divide y separa en bandos aborrecidos: el sexo, la raza, la posición, el dinero, el apellido, etc. Bajo las plantas de cada uno de los personajes de la novela, siempre hay alguien a quien aplastar: el que se deja; y encima de ellos, alguien a quien adular, temer o sacar del medio si es posible: el que nos puede pisar. La única ley que respetan los individuos en toda la obra creadora de Vargas Llosa, sigue siendo la de la supremacía. Ella opera en todos los niveles, frente a cualquier estímulo. El zambo Ambrosio,

al aceptar (a propósito de los amores de Cayo y la Rosa, en Chíncha) que “cualquier blanquito se encamota de una choluta, le hace su trabajito y a quién le importa, ¿no, don?” (I, 58), formula una moral sexual que resulta una costumbre en la novela: el sexo no subsana sino agudiza los complejos de inferioridad social; contiene una dosis de humillación para uno, deja al otro con la conciencia tranquila. El caso más agudo es el de la relación Ambrosio-Fermín; según el diagnóstico de Queta: “Tenías miedo porque eres un servil —dijo Queta con asco—. Porque él es blanco y tú no, porque él es rico y tú no. Porque estás acostumbrado a que hagan contigo lo que quieran” (II, 253). Hasta en el burdel donde trabaja Queta, la piel negra merece desprecio (II, 205); y el propio Cayo, con todo su poder, sabe que no debe olvidar las vallas sociales que su condición supone: para Fermín es sólo un “cholo de mierda” (I, 210) y para la señora Ferro un “cholo miserable, cobarde” (II, 87). Por otro lado, la gran objeción que el clasista Fermín tiene contra San Marcos como universidad de su hijo, consiste en que “es una cholería infecta”, aunque tiene el cinismo de decirle a Cayo: “No es que yo tenga nada contra los cholos..., todo lo contrario, siempre he sido muy democrático. Lo que quiero es que Santiago tenga el porvenir que se merece. Y en este país, todo es cuestión de relaciones, usted sabe” (I, 288).

El dinero es también un valor decisivo, sobre todo si se combina con el del prestigio social; sumado a un buen apellido es invencible. Con toda razón y conocimiento de causa, Fermín puede decir que “con diez millones de soles no hay golpe de estado que falle en el Perú, don Cayo” (II, 63). La sumisión es entonces la táctica más sagaz de los que no lo tienen, en espera de una mejor oportunidad —si se presenta. Entre los consejos que Trifulcio da a su hijo Ambrosio, algunos son de un aplastante servilismo: “Si es importante [Cayo] ya ni querrá saber de ti... Te mirará por sobre el hombro... Para ganártelo, llévale algún regalito... Algo que le recuerde al

pueblo y le toque el corazón” (I, 149). Esto ayuda a comprender el masoquismo de Santiago: así como la sociedad está mal porque parece estar bien, él está orgulloso porque no tiene motivos de orgullo válidos ante los demás; es decir, es un ser anómalo que no pretende explotar aunque sabe que lo explotan. En *La ciudad y los perros*, el Jaguar decía: “En el colegio todos friegan a todos, el que se deja se arruina. No es mi culpa. Si a mí no me joden es porque soy más hombre” (p. 293); Santiago hace suya esa experiencia y la convierte en un principio inverso: “... en este país el que no se jode, jode a los demás” (I, 166).²⁴

Estas correspondencias entre los personajes de una y otra novela quizá no broten todas de la imaginación del novelista: baste recordar que el Colegio Leoncio Prado fue fundado en 1943 por iniciativa del entonces Teniente Coronel Juan Mendoza Rodríguez (quien luego, como General y Ministro de Educación del gobierno de Odría, inspiró la recordada escena de la demostración gimnástica de los cadetes (*La ciudad y los perros*, pp. 65-71), donde él aparece mencionado por su mismo apellido: “¿será el general Mendoza ese gordo que está junto a la mujer de azul? Yo creía que era infantería, pero el cabrón tiene insignias rojas, había sido artillero”, p. 70). Nacionalismo primitivo, exaltación de la fuerza física, rigor militar: el odríismo se reconoce por esos rasgos. No es, pues, improbable que, de haber tenido que tratar la adolescencia de Zavalita, Vargas Llosa lo hubiese inscrito también en el Leoncio Prado: ese colegio era una especie de extensión pedagógica del régimen.

La impresión de que el pesimismo se ha agriado a partir de *La casa verde*, se debe a que, al contrario de lo que ocurre

24. En cambio, el Jaguar tiene una correspondencia directa con Ludovico, uno de los matones de Lozano: “Ludovico era distinto, desde que pasó a cuidar a don Cayo se sentía importantísimo, ahora sí que entraría al escalafón, negro, y entonces jodería a los que lo jodían a él por ser un simple contratado. La gran aspiración de su vida, don” (I, 349).

allí, en *Conversación* no hay personajes que se hagan magníficos en el mismo proceso de su decadencia, como Fushía por ejemplo. Aquí las empresas personales son rigurosamente mezquinas o insignificantes; no están destinadas a ninguna clase de grandeza. El pesimismo como dato intelectual acompañante de la obra anterior de Vargas Llosa, impregna también a los personajes sin que la acción individual los redima finalmente. Son demasiado desagradables para que simpatice-mos con ellos: son moralmente inertes. Esta es una intención clave de la obra; no olvidemos que la novela es una diagnosis del odriísmo y que, lo quiera o no, su materia es política. Vargas Llosa ha sido fiel a su asunto y a su propia experiencia: la dictadura odriísta se distinguió más por su ruindad que por su crueldad, por su capacidad de corrupción más que por su terror. Ha dicho el autor en un reportaje:

...la dictadura de Odría era muy diferente de otras que fueron o son más violentas. Esta prefirió gobernar mediante la corrupción, la intriga, el compromiso y la duplicidad... Fue una dictadura que robó a nuestra generación. No hubo héroes ni produjo mártires, pero sí muchos fracasos.²⁵

Las novelas de la dictadura son una tradición de la literatura latinoamericana de ese siglo: pertenecen a ella *El Señor Presidente* de Asturias, *El recurso del método* de Carpentier, *Yo el Supremo* de Roa Bastos, *El otoño del patriarca* de García Márquez, entre otras. La violencia desnuda, los grandes crímenes, el aire pesadillesco cuando no mitológico que cobra el poder, brillan en esas novelas. La de Vargas Llosa no puede parecerse a ellas; se parece más bien a una poco advertida novela peruana escrita por un hombre de su generación: *Una piel de serpiente* (1964) de Luis Loayza. No sólo porque su tema es también la dictadura odriísta, sino porque coinci-

25. Leonard Kirschen, "Aquí Vargas Llosa en la intimidad" (entrevista), *Suceso*, mayo 7, 1967, p. 3.

den en el tono, mejor dicho en la atonía con que transmiten esa “lenta mutilación y suave podredumbre que vivió el Perú durante el Ochenio”.²⁶ Vargas Llosa dedicó un comentario a esa novela, que trataba una etapa que él mismo también había sufrido y que algún día iba a contar; por eso, sus impresiones de lector (demasiado implicado en el asunto como para que sean críticas) valen como una reflexión sobre sí mismo y sobre su propia novela, sólo en proyecto por ese entonces:

Y es otra de las razones, sin duda, por las que no puedo releer *Una piel de serpiente*, sin que la atmósfera frígida, rigurosamente objetiva del libro, se convierta a los pocos momentos en algo subjetivo, y me arroje de nuevo esos cálidos, nauseabundos olores que respirábamos los que hace dos lustros salíamos de la adolescencia, como Juan, abúlicos y un poco encanallados. “Mi generación fue tumultuosa”, dice Georges Bataille en el prólogo de uno de sus libros. Los jóvenes apristas y comunistas que Odría encarceló o exiló podrán decir algo parecido y recordar esos años con orgullo y furor. Nosotros, en cambio, los adolescentes de esa tibia clase media a la que la dictadura se contentó con envilecer, disgustándolos del Perú, de la política, de sí mismos, o haciendo de ellos conformistas y cachorros de tigres, sólo podríamos decir: fuimos una generación de sonámbulos.

Dentro de diez, veinte o cincuenta años, en un Perú distinto, emancipado de la injusticia radical que hoy lo corroe, jóvenes lectores abrirán *Una piel de serpiente* y se sentirán perplejos y confusos: ¿hubo gentes así? Sí, nosotros fuimos ese vacío y ese desgano visceral que corrompía anticipadamente todos nuestros actos. Contradicciones vivientes, detestábamos nuestro mundillo, sus prejuicios, su hipocresía y su buena conciencia, pero no hacíamos nada para romper con él y, al contrario, nos preparábamos a ser buenos abogados. Eramos escritores, nada en el mundo nos importaba tanto como la literatura..., pero apenas si escribíamos y ninguno osaba asumir su verdadera vocación como hay que hacerlo: exclusiva y totalmente. E incluso el amor... fue para nosotros impostura y simulacro mixtificador de la realidad...

La lectura de *Una piel de serpiente* recordará a algunos un momento particularmente triste de la historia peruana, ilustrará a to-

26. Calderón, “El hombre y sus demonios”, p. 53.

dos sobre la lánguida y medrosa juventud que depara nuestra tierra a los hijos de la burguesía.²⁷

Basten esos párrafos para reafirmar cuánta rabia y compromiso profundo hay debajo del pesimismo de Vargas Llosa, cuánta verdad estricta queda encerrada en las capas levantadas por la ficción sobre la realidad, cuánta nostalgia sumergida en su objetividad.

d) *Las ondas dialógicas*

Aunque la estructura de *Conversación en La Catedral* es marcadamente diferente a la de las novelas anteriores, siempre guarda parentesco con ellas: entre los procedimientos de montaje hay un aire de familia, son momentos distintos de un solo proceso de búsqueda formal. Las analogías con las figuras geométricas o los movimientos físicos, que ya hemos usado con las otras novelas, pueden aplicarse también aquí para mostrar su relación con *Conversación en La Catedral*. *La ciudad y los perros* se dinamiza por un movimiento pendular entre los polos Colegio-Ciudad; *La casa verde* se distingue por una composición poliédrica y una continua irisación calidoscópica; y *Los cachorros* se somete a una perpetua vibración ondulatoria para registrar todo el espectro de la realidad. El esquema básico de *Conversación* es una suma de ondas que se superponen y expanden concéntricamente. Esas ondas son los diálogos que los personajes sostienen en la novela; y esa totalidad dialógica es la sustancia misma del libro. El primer círculo, el diálogo generador, es el que desencadenan Ambrosio y Santiago cuando, tras encontrarse en la perrera, van a charlar al bar "La Catedral". Esa conversación, a la que se refiere el título, dura cuatro horas (I, 27) y contiene, de algún modo,

27. "En torno a un dictador y al libro de un amigo", *Expreso*, diciembre 27, 1964.

a todas las otras, en un enorme esfuerzo de evocación, reflexión y análisis realizado en medio de las brumas del alcohol, de la derrota, de un ambiente mísero e irrespirable. Vargas Llosa no le ahorra a “La Catedral” ninguno de sus auténticos rasgos físicos:

Adentro, bajo el techo de calamina, se apiña en bancas y mesas toscas una rumorosa muchedumbre voraz. Dos chinos en mangas de camisa vigilan desde el mostrador las caras cobrizas, las angulosas facciones que mastican y beben, y un serranito extraviado en un roto mandil distribuye sopas humeantes, botellas, fuentes de arroz. Mucho cariño, muchos besos, mucho amor truena una radiola multicolor, y al fondo, detrás del humo, el ruido, el sólido olor a viandas y licor y los danzantes enjambres de moscas, hay una pared agujereada —piedras, chozas, un hilo de río, el cielo plomizo—, y una mujer ancha, bañada en sudor, manipula ollas y sartenes cercada por el chisporroteo de un fogón. Hay una mesa vacía junto a la radiola, entre la constelación de cicatrices del tablero se distingue un corazón flechado, un nombre de mujer: Saturnina (I, 24).

“La Catedral” es el presente desde el que la novela se abre temporal y espacialmente, y se convierte en crónica. Esa posición central del diálogo Santiago-Ambrosio está destacada en el relato por una señal verbal inconfundible: el presente de indicativo (*dice*) en la acotación que designa a los interlocutores. A esa señal del diálogo actual puede agregarse el vocativo *niño* cuando es Ambrosio el que se dirige a Santiago; es, además, un signo de sumisión y respeto que se mantiene como trasfondo de una conversación que transitoriamente los iguala: aun en esa afinidad estimulada por la cerveza y los recuerdos, las diferencias inevitablemente se mantienen. Entre los centenares de diálogos que derivan del encuentro en “La Catedral” y que dan vida a una enorme galería humana y a una gruesa madeja de contextos políticos, hay otra onda verbal de importancia clave: los diálogos Ambrosio-Fermín, que ocurren en un momento intermedio del pe-

ríodo temporal evocado por la novela. A través de ellos se nos informa de hechos fundamentales: el crimen de Ambrosio, su relación homosexual con Fermín, la revelación que Ambrosio le hace de su crimen y su fuga posterior a Pucallpa. Puede decirse que el diálogo Ambrosio-Fermín encierra el aspecto de “misterio” o “suspense” que, a la manera del género policial, la novela va dosificando muy parcamente. Es por eso que, siendo tan decisivos, son escasos, aislados y al principio muy difíciles de discernir de la masa dialógica general. Su *leit-motiv* es el vocativo *don* con que Ambrosio trata a Fermín —otro signo de subordinación y servilismo. “¿Si era su mujer de veras, don? Su mujer ante Dios, claro que sí, una historia que sacudió Chíncha. ¿Que cómo comenzó, don?” (I, 54). Cuando este diálogo aparece, opera casi como un *flashback* en el cine, como un toque de alarma para la imaginación del lector. La primera vez que Vargas Llosa lo usa funciona así:

—Te voy a hacer una pregunta —dice Santiago—. ¿Tengo cara de desgraciado?

—Y yo te voy a decir una cosa —dijo Popeye—. ¿Tú no crees que nos fue a comprar las Coca-colas de puro sapa? Como descolgándose, a ver si repetíamos lo de la otra noche.

—Tienes la mente podrida, pecoso —dijo Santiago.

—Pero qué pregunta —dice Ambrosio—. Claro que no, niño.

—Está bien, la chola es una santa y yo tengo la mente podrida —dijo Popeye—. Vamos a tu casa a oír discos, entonces.

—¿Lo hiciste por mí? —dijo don Fermín—. ¿Por mí, negro? Pobre infeliz, pobre loco.

—Le juro que no, niño —se ríe Ambrosio—. ¿Se está haciendo la burla de mí?

—La Teté no está en la casa —dijo Santiago—. Se fue a la vermouth con amigas.

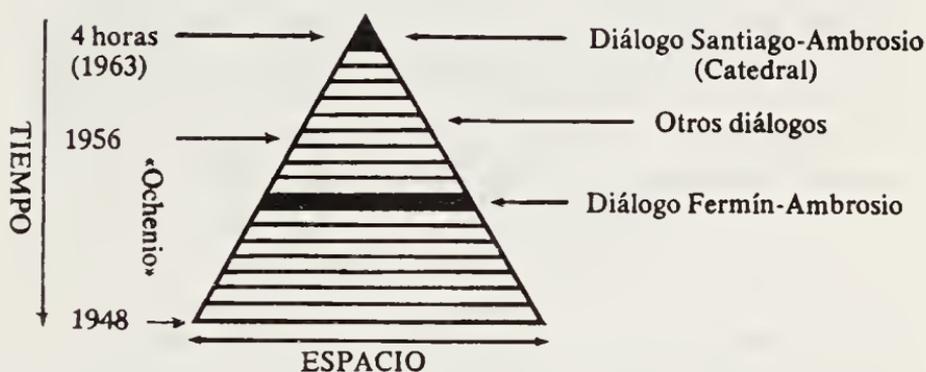
—Oye, no seas desgraciado, flaco —dijo Popeye—. ¿Me estás mintiendo, no? Tú me prometiste, flaco.

—Quiere decir que los desgraciados no tienen cara de desgraciados, Ambrosio —dice Santiago (I, 51-52).

Aquí ya se ve cómo empieza a trabajar la maquinaria dialógica sobre la cual el autor ha montado su novela. La superposición de diálogos que comienza a partir del Capítulo II del Libro Uno (p. 35) enhebra tres planos narrativos distintos: el que se realiza en el presente de “La Catedral” (“dice Santiago”); el de Popeye y Santiago en el pasado (“dijo Popeye”), que alude a una fallida intentona sexual con Amalia; el de Fermín y Ambrosio (“dijo don Fermín”), cuyo supuesto —ahora imposible de descifrar— es la revelación del crimen por su autor. El procedimiento de diálogos telescópicos está, por cierto, en la *La casa verde* (los diálogos de Fushía), donde lograba hasta montajes triples con varios interlocutores simultáneos.²⁸ Ese era, por entonces, el límite; en *Conversación* es sólo el punto de partida. Se trata de una constante del arte narrativo de Vargas Llosa: cada novela inaugura procedimientos que otra desarrollará hasta alcanzar nuevas fronteras; en cada novela se pone progresivamente a prueba, como en un laboratorio, el repertorio técnico que ella misma introduce. El montaje de diálogos en *Conversación* aparece llevado a sus extremos: pronto (en I, 112-113) tenemos cinco diálogos, una verdadera malla oral donde tiempos, espacios, interlocutores, situaciones, se mezclan y precipitan sus contenidos dramáticos; en I, 137-139, ya se manipulan siete. El complicado procedimiento se vuelve una costumbre de la novela conforme ella avanza (seis diálogos telescópicos en I, 142-147; otros seis en I, 147-154, etc.), pero llega a su verdadero paroxismo en el Capítulo IV del Libro Tres (la manifestación y huelga en Arequipa, el complot contra Cayo) donde se manejan simultáneamente dieciocho diálogos con no menos de dieciséis distintos interlocutores. En ese frenético pasaje (II, 144-155) se producen, sin interrupción, las siguientes conversaciones: Ludovico-Ambrosio, Landa-Fermín, Prefecto-Cayo, Molina-Cayo, Téllez-Ludovico, Téllez-Molina,

28. Ver pp. 172 y ss.

Llerena-Paredes, Alvarado-Llerena, Cayo-Llerena, Arévalo-Llerena, Landa-Llerena, Cayo-Paredes, Arbeláez-Lora, Arbeláez-Llerena, Lozano-Molina, Alcibiádes-Cayo, Lozano-Ludovico, Arévalo-Téllez. Como a su vez toda estas conversaciones están incluidas dentro de otras, todavía más vastas, echadas a andar por la novela, y éstas dentro de la conversación matriz entre Santiago y Ambrosio, la obra termina por ser una especie de pirámide de diálogos que expanden sus ondas concéntricas por el tiempo y el espacio:



Desde ese vértice de cuatro horas de charla en “La Catedral”, produciéndose en la actualidad de la novela, ésta se abre temporalmente hasta cubrir los ocho años de dictadura odriísta, y aún más allá, porque algunos sectores de la novela son contemporáneos al régimen de Prado, que lo sucedió, y a la candidatura opositora de Belaúnde (II, 262).²⁹ Espacial-

29. Raymond L. Williams (“Los quince años de *Conversación en La Catedral*”, *La Nueva Crónica*, noviembre 18, 1971, p. 6) ha fijado con toda precisión los límites máximos del tiempo novelístico: de 1948 a 1963, o sea quince años. Hay, sin embargo, un tiempo retrospectivo, el de la época colegial de Cayo y Espina en Chincha (I, 54 y ss.), que no se puede determinar con exactitud, pero que nos llevaría a unos 25-30 años antes de 1948. La observación de Williams se refleja en nuestro gráfico.

mente, la novela incorpora una geografía también amplia y de importancia fluctuante: Lima, Chíncha, Arequipa, Pucallpa, etc. Toda esa construcción es virtual: existe en el instante de la evocación, como una realidad que la memoria convoca y observa desde distintos ángulos en un afán apremiante por fijarla, por desentrañar su sentido. Vargas Llosa ha erigido la inmensa pirámide de un modo nuevo para él: en vez de apoyarse en la fragmentación de historias que se distribuyen a espacios regulares dentro de toda la novela (como en *La casa verde*), se ha apoyado más bien en una serie de centros de interés alrededor de los cuales se nuclean sólo los fragmentos relativos a cada sector o momento. Lejos de su centro, las historias más importantes pueden desaparecer: sus procesos de desarrollo no son siempre parejos. La novela está dividida en cuatro Libros, y éstos en Capítulos con o sin secuencias, pero su fisonomía tiende visiblemente a la irregularidad:

Libros	Número de capítulos	Número de secuencias
UNO	10	—
DOS	9	73
TRES	4	—
CUATRO	8	24

El centro de interés del Libro Uno es la historia universitaria de Santiago; la historia muere al final de ese Libro, para ser reemplazada en el Dos por los incidentes en la casa de Hortensia vistos desde la perspectiva de Amalia; el Libro Tres se centra en las revelaciones en los ambientes periodísticos y los bajos fondos, del *affaire* Fermín y Ambrosio, y en los acontecimientos políticos de Arequipa; el Cuatro deja de lado los hechos políticos y desarrolla la relación de Ambrosio

y Queta, la historia de Pucallpa y el matrimonio de Santiago. De alguna manera, cada Libro cierra definitivamente una etapa de la narración total. La textura de los Libros es también muy variada; por ejemplo, el Dos es relativamente poco dialogado y muy descriptivo, mientras el Tres está escrito sobre la base del diálogo (su Capítulo II marca el máximo: es una sucesión de diálogos, de principio a fin). En general se aprecia que a un mayor número de secuencias corresponde una mayor *expansión* temática (Libro Dos); cuando se reducen las secuencias o desaparecen (Libro Tres), se produce una mayor *concentración* dramática: los Capítulos son “sólidos”. La estructura se regula así por un ritmo que obedece a cuatro movimientos bastante discernibles en la lectura:

LIBRO UNO	:	<i>Exposición</i>
LIBRO DOS	:	<i>Expansión máxima</i>
LIBRO TRES	:	<i>Concentración</i>
LIBRO CUATRO	:	<i>Anticlímax</i>

Se trata de un juego de alternancias dosificadas a través de Capítulos y secuencias, que reitera el movimiento de ampliación y reducción de las ondas dialógicas. Pero la célebre simetría calidoscópica de *La casa verde* ha desaparecido. La unidad de los libros está reasegurada por un número de *leit-motive* verbales que funcionan de un modo análogo al de los motivos musicales: como un factor de recurrencia de los temas que se desarrollan. Ya conocemos algunos: *jodido*, *dice*, *don*, *niño*. A veces operan de manera implícita, porque su reiteración ya ha permeabilizado la imaginación del lector. Por ejemplo, *jodido* es una palabra que, aun faltando, se presiente como un acorde en las angustiosas interrogantes de Santiago: “¿Había sido ese primer año, Zavalita, al ver que San Marcos era un burdel y no el paraíso que creías?” (I, 107), “¿Había sido en esas últimas semanas del segundo año, Zavalita, en esos días huecos antes del examen final?” (I, 124); o en

los elementos que caracterizan una situación: “Risas otra vez, los flashes de Periquito, el olor, el humo alrededor: ahí, Zavalita” (II, 11). Otros *leit-motive*, también referidos a Santiago, son el apodo *Zavalita* y el metafórico *gusanito*. El apodo nos ubica, por un lado, en el medio donde exclusivamente se lo usa —el periodístico—, donde Santiago sobrelleva su purgatorio; por otro, es la señal de un desdoblamiento interior del personaje, que le permite sostener un soliloquio consigo mismo, “extrañarse” de su propia apatía y recobrar la lucidez:

—¿Tres meses y medio y no te has decepcionado? —dijo Carlitos—. Como para que te exhiban en una jaula de circo, Zavalita.

No, no te habías decepcionado, Zavalita: el nuevo Embajador del Brasil doctor Hernando de Magalhaes presentó esta mañana sus cartas credenciales, soy optimista sobre el futuro turístico del país declaró anoche en conferencia de prensa el Director de Turismo, ante nutrida y selecta concurrencia la Sociedad Entre Nous celebró ayer un nuevo aniversario. Pero esa mugre te gustaba, Zavalita, te sentabas a la máquina y te ponías contento (I, 264).

Gusanito es, en cambio, el signo que delata su mala conciencia: ese escozor moral que se le interpone en todo lo que hace: “...y a pesar de tantos cuerpos apretados en espacio tan avaro había esa sensación de soledad, ese vacío. El gusanito estaba ahora ahí, dando mansas vueltas monótonas en las entrañas” (I, 123).

e) *Las aperturas del tiempo y la realidad*

La compleja superposición dialógica no es un procedimiento gratuito. En *La casa verde* ya vimos cómo los diálogos telescópicos y la rotación de secuencias relativizaban el tiempo y el espacio, cómo introducían nexos secretos e intri-

gantes entre las partes.³⁰ En *Conversación* el frotamiento entre los diálogos es todavía más intenso: frecuentemente, se recompone o anula el proceso temporal que sostiene a la pirámide verbal; hay saltos y atajos que la modifican de un grado alarmante; hay elipsis que la convierten en un laberinto. En cada nivel la materia vibra y lanza señales que se recogen en otra posición, en otro tiempo: los “diálogos telescópicos” y los “vasos comunicantes” están en acción. La escena en la que Santiago y sus compañeros periodistas indagan por los implicados en el crimen de Hortensia, brinda un buen ejemplo de esas vueltas de tuerca a la que Vargas Llosa somete toda su construcción, porque las preguntas de Santiago a la Paqueta en el pasado son respondidas *antes* por Ambrosio, su interlocutor de años *después* en “La Catedral”:

—¿Cómo se llamaba esa amiga con la que vivió? —dijo Santiago.

—¿Queta? —dice Ambrosio, y unos segundos después, atontado—: ¿Queta, niño?

—Si dicen que yo les di el dato me arruinan, la francesa es la peor enemiga que existe —la Paqueta dulcificó la voz—. El nombre de veras no lo sé. Queta es su nombre de guerra.

—¿Nunca la viste? —dice Santiago—. ¿Nunca se la oíste nombrar a Bermúdez?

—Vivían juntas y decían muchas cosas de ellas —susurró la Paqueta, pestañeando—. Que eran más que amigas. A lo mejor eran chismes, claro.

—Nunca la oí, nunca la vi —dice Ambrosio—. A mí no me iba a hablar don Cayo de sus polillas, yo era su chofer, niño (II, 22).

El efecto de estos diálogos que trenzan las secuencias temporales es doble: 1) Establecen en un plano tensiones dramáticas que son procesadas en otros, creándose de este modo fases alternas de una misma realidad. 2) Se suprimen aquellos diálogos o referencias que el lector puede reconstruir, con lo

30. Ver p. 181 y ss.

que la materia novelesca alcanza una gran densidad y un alto valor informativo.³¹

Esos tiempos descolocados producen también inesperadas semejanzas: en I, 152, entre las relaciones de dos padres (Trifulcio y Fermín) con sus respectivos hijos (Ambrosio y Santiago), y en I, 186, entre tres lugares diferentes (el pueblo, San Juan de Dios, San Miguel) aludidos por los diálogos de Trifulcio, Hipólito y Cayo.

Otro procedimiento que proviene de las novelas anteriores y que en ésta encuentra nuevas posibilidades, es el de la narración pluridimensional. En un único envión, el relato se abre en muchas direcciones sobre la realidad y sobre la subjetividad que la piensa:

No por lo que tú creías, hermano. Norwin se empeña en pagar la cerveza, la lustrada, y se dan la mano. Santiago regresa al paradero, el colectivo que toma es un Chevrolet y tiene la radio encendida, Inca Cola refrescaba mejor, después un vals, ríos, quebradas, la veterana voz de Jesús Vásquez, era mi Perú. Todavía hay embotellamientos en el centro, pero República y Arequipa están despejadas y el auto puede ir de prisa, un nuevo vals, las limeñas tenían alma de tradición. ¿Por qué cada vals criollo sería tan, tan huevón? Piensa: ¿qué me pasa hoy? Tiene el mentón en el pecho y los ojos entrecerrados, va como espíandose el vientre: caramba, Zavalita, te sientas y esa hinchazón en el saco. ¿Sería la primera vez que tomó cerveza? ¿Quince, veinte años atrás? Cuatro semanas sin ver a la mamá, a la Teté (I, 16).

Este pasaje no se distingue básicamente de cualquier otro de *La casa verde*. Pero hay otros usos que enriquecen el procedimiento. A veces los diálogos telescópicos se sumergen en la marea de la acción y ésta salta de un extremo a otro de la pi-

31. Véase Casto M. Fernández, "La crítica sobre Vargas Llosa", *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 276, junio 1973, p. 484. En un importante artículo, Ronald Christ ("Novel Form and Novel Sense", *Review*, n.º 13, 1974) ha estudiado las conexiones de esta técnica con la cinematográfica, usando las tesis de Eisenstein.

rámide, haciendo que lo cercano desemboque súbitamente en lo lejano. Ya no se trata de superposiciones, sino de choques; obsérvense los diálogos de Ambrosio y Fermín:

Mejor paga el alquiler, le dijo Amalia, pero él quería gastarse esa plata en ella, amorcito. *Amalita por su mamá, y Hortensia por una señora donde había trabajado Amalia, niño, una a la que quería mucho y que también se murió: claro que después de lo que hiciste tienes que salir de aquí, infeliz, dijo don Fermín.* Fuiste mi salvación, le decía Trinidad, dime qué quieres. Y entonces Amalia vamos al cine (I, 103).

En algunos casos la fusión es tan violenta que funciona como un elemento de sorpresa, como un recurso compulsivo; aquí, por ejemplo, se solapan, en un ensamblado perfecto, dos acciones: el ingreso de Cayo al Ministerio y el retorno del mismo con su mujer Rosa al hogar paterno:

—¿No ha entrado nunca al Ministerio? —lo animó el Teniente—. El edificio es viejo pero hay oficinas elegantísimas. La del coronel tiene cuadros y todo.

Entraron y no habían pasado dos minutos cuando la puerta se abrió *como si hubiera habido un terremoto adentro, y don Cayo y la Rosa salieron dando tumbos, y el Buitre detrás, sapos y culebras y embistiendo como un toro, algo macanudo dicen, don* (I, 63-64).

Las acciones paralelas y opuestas son una obsesión permanente del arte narrativo de Vargas Llosa, y brindan un esquema sobre el cual monta escenas enteras. La novela está sembrada de este procedimiento, con efectos bastante disímiles, pero conviene referirse siquiera a dos, muy singulares. La primera ocupa casi todo el Capítulo II del Libro Uno (pp. 37-52) y contiene el relato entrecruzado de dos momentos relacionados: el fallido intento sexual que los adolescentes Santiago y Popeye planean contra Amalia, y la posterior visita que ambos le hacen a su humilde casa de Surquillo. En una primera lectura ambas acciones pueden confundirse en

una, sobre todo porque los elementos y detalles de una tienden a repetirse en la otra (las coca-colas, por ejemplo). La segunda es magistral: ³² enlaza el brutal acecho de Trifulcio para devorar un gallinazo en la cárcel y los primeros actos de Cayo para imponer el terror; en cierto sentido Cayo es una siniestra ave rapaz, en cierto sentido él es tan sanguinario y voraz como Trifulcio:

El ave rapaz se deslizaba, agonizaba rápidamente sobre la plomiza calamina que iba manchando de granate, llegaba a la orilla, caía y manos hambrientas la recibían, se la disputaban y la desplumaban y había risas, injurias, y un fogón chisporroteaba ya contra el muro de adobes.

—¿Qué tal el ojo del señor? —dijo Trifulcio—. El que sabe sabe, y a ver quién y cómo me lo pone en duda.

—*Ese forúnculo de San Marcos reventado en un par de horas y sin muertos —dijo Bermúdez—. Y en vez de darme las gracias me preguntas si estoy loco. No es justo, Serrano (I, 132).*

Pero, sin duda, las dos técnicas más llamativas y renovadoras de toda la novela son las que llamaremos el *corte continuo* y la *acotación dramática*. La primera se usa profusamente en el Capítulo II (capítulo exclusivamente dialógico) del Libro Tres, pero, como de costumbre, se la ensaya un poco antes: en el Capítulo I del mismo Libro. El respectivo pasaje (II, 28) aparentemente es un caso más de diálogos telescópicos; pero aquí el montaje de tiempos e interlocutores no importa tanto como el rápido y continuo desplazamiento espacial; en seis distintas líneas de diálogo, se nos transporta del burdel de Ivonne a la camioneta de los periodistas, a la redacción, al burdel nuevamente. Se han evitado casi todas las referencias que indiquen el cambio de lugar; sencillamente, se han alineado varias escenas distintas usando cortes directos y sucesivos. El procedimiento tiene un origen típicamente cinematográfico: es análogo al montaje sincopado de Jean-Luc

32. Recuerda mucho a los diálogos de la Bonifacia con las monjas y el relato de la fuga de las pupilas (pp. 43 y ss.) en *La casa verde*.

Godard en *A bout de souffle*, donde los cortes continuos de los planos comprimen un proceso hasta abolir el tiempo real:

—Te juro, Madama, búscala y llámame —dijo, solemne—. Ya conoces mi teléfono.

(Corte a la camioneta)

—¿Usted cree que va a llamarlo, señor Becerra? —dijo Periquito, en la camioneta—. Yo más bien pienso que irá a decirle a la tal Queta los de “La Crónica” saben que vivías con la Musa, desaparécete.

(Corte a la redacción)

—¿Pero cuál es Queta? —dijo Arispe—. Es seguro que la conocemos, Becerrita.

—Debe ser alguna de las exclusivas, las que trabajan a domicilio —dijo Becerrita—. Tal vez la conocemos pero con otro nombre.

—Esa mujer vale oro, mi señor —dijo Arispe—. Tienes que encontrarla, aunque sea removiendo todas las piedras de Lima.

(Corte: otro día en la redacción)

—¿No les dije que la Madama me iba a llamar? —Becerrita los miró sin vanidad, burlón—. Hoy a las siete. Resérvame la página del centro enterita, mandamás.

—Pasen, pasen —dijo Robertito—. Sí, al saloncito. Tomen asiento (II, 28).

En el citado Capítulo II, el uso del corte continuo es más amplio y hábil: desde II, 59 y a lo largo de casi treinta páginas, la narración sigue, como si fuese una verdadera cámara, los complicados pasos de Cayo en sus ajetreos y conspiraciones políticas, sin hacer una sola pausa concesiva; allí se revela la verdadera función del corte: es un acelerador que imprime a la acción una velocidad impresionante:

—Me alegro mucho, Tijero —dijo él, sin alegría, y entrevió las caras estupefactas de Paredes y de Llerena—. No lo pensó ni media

hora. Eso es lo que se llama un hombre de acción. Hasta luego, Tijero, iré allá dentro de un par de horas.

—Mejor vamos a Palacio de una vez, mi General —dijo el comandante Paredes—. Este es el punto final.

(Corte al auto de Cayo)

—Perdone usted, don Cayo —dijo Ludovico—. Nos quedamos secos. Despierta, Hipólito.

—¿Qué carajo pasa, por qué empujas? —tartamudeó Hipólito—. Ah, perdón, don Cayo, me quedé dormido.

—A Chaclacayo —dijo él—. Quiero estar allá en veinte minutos.

(Corte a Chaclacayo)

—Las luces de la sala están prendidas, tiene usted visita, don Cayo —dijo Ludovico—. Fíjate quién está ahí, Hipólito, en el carro. Es Ambrosio (II, 59). Etc.

Las posibilidades del recurso son, pues, enormes. *Conversación* sólo lo ha explorado como un procedimiento entre otros; ya dijimos que cada novela es un campo de experimentación a la vez audaz y cauteloso. En *Pantaleón y las visitadoras* tenderá a ser un método dominante: casi la mitad de esta novela usa el diálogo en corte continuo. Por su parte, la *acotación dramática* es una novedad absoluta en su repertorio técnico. Como se sabe, la acotación que señala al interlocutor en los diálogos (“dijo A”, “dijo B”) es una convención fosilizada que el género no tiene más remedio que usar. Obsesionado por revivificar todas las fórmulas dadas, por inyectar actividad a todos los rincones de la novela, Vargas Llosa decide innovar también esa convención y “narrar” a través de ella, reflejar allí otra acción o un monólogo, jugar con oposiciones y semejanzas de situación. La *acotación dramática* aparece ya en la primera página de la novela, para contener a la vez el monólogo de Santiago y el diálogo interiorizado de Norwin; habla Santiago:

—Se trabaja menos —alza los hombros, a lo mejor había sido ese día que el Director lo llamó, pide una Cristal helada, *¿quería reemplazar a Orgambide, Zavalita?, él había estado en la Universidad y podría escribir editoriales ¿no, Zavalita? Piensa: abí me jodí—*. Vengo temprano, me dan mi tema, me tapo la nariz y en dos o tres horas, listo, jalo la cadena y ya está (I, 13-14).

Pero luego los usos pueden ser de lo más variados y elásticos: hay *acotaciones dramáticas* en las que se omite toda alusión a persona o gesto externo, para destacar y objetivar una sensación secreta: “—Yo prefiero seguir como simpatizante —*el gusanito, el cuchillo, la culebra—*. Tengo algunas dudas...” (I, 160); otras funcionan como una irrupción del foco evocado por el diálogo, en este caso las torturas policiales que, lejos de los interlocutores, sufre Martínez: “—¿Crees que si le pegan va a hablar? —*lo tenían amarrado y una silueta retaca y maciza tomaba impulso y golpeaba, la cara del cholo se contraía en una mueca, su boca aullaba*” (I, 192); como alargando la perspectiva hacia el presente a través de un “túnel” de monólogos interiores: “—Falta una hora para que se reúna la Federación y no hemos tomado ningún acuerdo —*pensando aterrado se me va a cortar la voz, piensa—*. ¿Vamos a perder el tiempo discutiendo...” (I, 198); como una voz que emerge del subconsciente del que escucha: “—Por eso mismo estoy tan confundido, señor Bermúdez —*y es cierto, quisieras estar lejísimos de aquí—*. La persona que habló con el doctor será despedida hoy mismo, señor” (I, 258); como un elemento de contraste entre el diálogo real con el que imagina el que lo escucha, según se aprecia en este otro diálogo de Fermín: “—No sé para qué sigo siendo socio de esto, no vengo jamás —*hablaba con la boca de una cosa, piensa, y con los ojos cómo estás, cómo has estado, estuve esperando cada día, cada año, flaco—*. Creo que ya ni tus hermanos vienen” (II, 42), etc. Hay un pasaje (II, 43-44) donde el uso de la acotación llega a límites inimaginables; por un lado, Vargas Llosa la emplea

para hacer una narración paralela que se continúa en acotaciones sucesivas (mientras se desarrolla el diálogo principal); por otro, hace una arriesgada supresión del último resto convencional de la acotación e inserta en lugar de ella el diálogo implícito que se cruza con el principal. Aquí habla Santiago con su padre y el lugar de la respectiva acotación lo ocupa audazmente el comentario de Carlitos y luego el monólogo interior de Santiago que le responde en el presente; el caso es digno de citarse:

—Anoche llegó un anónimo al periódico, papá. —*¿Iba a hacer todo ese teatro, queriéndote tanto, Zavalita?*—. Diciendo que el que mató a esa mujer fue un ex-matón de Cayo Bermúdez, uno que ahora es chofer de, y ponía tu nombre, papá. Han podido mandar el mismo anónimo a la policía, y de repente —*Sí, piensa, precisamente porque te quería tanto*—, en fin, quería avisarte, papá.

Todas las técnicas concurren a la realización del consabido ideal novelístico de Vargas Llosa: la dinamización de la realidad narrativa para hacerla semejante a la realidad objetiva y más cautivante que ella misma. La caudalosa superposición dialógica, las narraciones pluridimensionales, los cortes, las acotaciones, los continuos cambios de foco y saltos de la perspectiva, los contactos, las fusiones y distorsiones que sufre la materia, el versátil tratamiento del tiempo, etc., contribuyen a crear ese clima ansioso, esa sensación amenazante, que predomina en las obras del autor. Como todo reverbera y se mueve constantemente, siempre hay algo que queda desenfocado o que puede ser visto de varios modos: el dinamismo novelístico (su semejanza con la vida) conduce fatalmente a la ambigüedad. No nos extrañe, pues, que nunca se aclare del todo quién es realmente el obrero Trinidad López, si un excéntrico que se hace pasar por aprista o si es en efecto un militante que se disimula (I, 104), si muere a golpes o si él va por su cuenta al hospital (I, 106); si Jacobo divide la célula "Ca-huide" por razones tácticas o para separar a Aída de Santiago

(I, 122); si lo que Santiago conoce en su matrimonio con Ana es el amor y la felicidad (II, 206); si Ambrosio dice la verdad cuando confía a Queta “me gusta ser su chofer [de Fermín]. Tengo mi cuarto, gano más que antes y todos me tratan con consideración” (II, 266).

Y sin embargo, esa tormentosa imagen ficticia se corresponde en muchos puntos con la más objetiva realidad peruana: toda la construcción reposa en los grandes cimientos que esa realidad le aporta, que la nutren y aun la contienen. Las correspondencias operan sobre todo al nivel de los datos que caracterizan la mecánica de la política criolla. Los métodos personales de Cayo, las cobranzas coactivas en los prostíbulos, la represión policial de las huelgas y del activismo aprista, las tensiones sanmarquinas y los conciliábulos de los caciques odriístas, las campañas periodísticas y el juego de los grandes intereses, son parte de la historia peruana. Cuando Cayo, hablando de las fuerzas poderosas del país, dice que “mientras los tengan contentos, apoyarán el régimen. Después, se conseguirán otro general y los sacarán a ustedes. ¿Siempre no ha sido así en el Perú?” (I, 68), está diciendo una verdad que no pertenece al pesimismo de Vargas Llosa sino que brota como una constante histórica: el pesimismo está enquistado en la propia realidad de un pobre país sin instituciones. Puesta bajo la exigencia de la objetividad, la novela no quiere ni necesita opinar: los hechos hablan por sí mismos, nos sitúan frente a ellos sin que el autor nos lleve de la mano. También por eso, esta novela ocupa un lugar muy singular dentro de la novelística de tema político en América Latina.³³ *Conversación en La Catedral* no es una novela fácil ni mucho menos agradable: no está escrita para serlo. Es ese determinado trabajo maduro que los novelistas alguna vez se prometen: el libro amargo y sin concesiones, el libro anti-

33. El autor niega que sea exactamente una novela política (Reportaje en *Madrid*, enero 14, 1970).

pático que está hecho con rabia, con verdad profunda, con una insufrible nostalgia. La dictadura le robó a Vargas Llosa su juventud, su inocencia; completó, en el plano político, la demolición moral que inició el Leónico Prado. Este libro es una venganza enorme y magistral. “La literatura no es inocente y, siendo culpable, tenía que acabar por confesarlo. Sólo la acción tiene derechos”, decía Bataille. La novela nace de esa doble, amarga admisión.

VI

PANTALEON Y LAS VISITADORAS: PARODIA DEL MUNDO JERARQUICO

*Considerando que el hombre
procede suavemente del trabajo
y repercute jefe, suena subordinado...*

VALLEJO

La regularidad con la que Mario Vargas Llosa ha seguido trabajando, culminando y publicando sus novelas podría ser calificada de fríamente sistemática (cada cierto número de años, que no excede de cuatro, aparece una obra narrativa suya; cada vez que termina una, otra le queda rondando en la imaginación y ya en disponibilidad para ser redactada), si no fuese, además y sobre todo, profundamente pasional: sencillamente no puede no hacerlo. Ya casi deja de ser un mérito: es un vicio cuyo inveterado ejercicio resulta indispensable para desarrollar al máximo un natural talento creador. Y no sólo creador, según se ha visto especialmente en estos últimos años: como una consecuencia lateral de esa ya prolongada práctica novelística ha ido surgiendo un Vargas Llosa crítico, paladín erudito de las novelas de caballerías, activista y militante de cierta literatura "maldita", minucioso exégeta de García Márquez y hasta guionista para el cine de historias propias y ajenas.¹ No es, pues, nada extraño

1. Véase el Apéndice I.

que cuatro años después de *Conversación en La Catedral* (1969), Vargas Llosa publicase la novela sobre la que se comenzó a hablar desde ese mismo año: *Pantaleón y las visitadoras*.² Una nueva novela de Vargas Llosa que señala cambios importantes en su producción.

a) *Variaciones y constantes*

Hay, sin duda, aspectos muy singulares en este libro que merecen anotarse. Comenzaremos por el más superficial: estamos ante la novela (si *Los cachorros* no entra en esta categoría) más breve de su copiosa obra; apenas 309 páginas, 30 menos que *La ciudad y los perros*. El detalle tiene su importancia porque los afanes plenarios del novelista están aquí constrñidos al desarrollo de una muy concreta historia, sin mayores aperturas a contextos o ámbitos distintos. Apenas si deja correr otra historia (la del Hermano Francisco, el místico que excita la religiosidad de la gente de Iquitos), la que, a pesar de funcionar como antítesis de la de Pantaleón y cerrarla como un ciclo, es demasiado reducida para dejar de serle tributaria. No hay mundos plurales ni orbes complejos: el centro de la novela es único y limita drásticamente su radio, su amplitud material. Eso tiene consecuencias decisivas para su estructura, como indicaremos más adelante.

En un nivel más profundo, contiene tres elementos de muy diversa naturaleza, que son como grandes constantes de la obra vargasllosiana, reveladoras manías de un novelista. Uno es el mundo militar, mejor dicho, el de la jerarquía militar. Borges dijo inmejorablemente que la obra de Kafka se rige por dos ideas claves: la subordinación y el infinito: "En casi todas sus ficciones hay jerarquías y esas jerarquías son infinitas". Kafka descubrió esos rasgos en la sutil y ominosa bu-

2. (Barcelona: Seix Barral, 1973). Citamos por esta edición, aparecida en mayo de ese año, con una tirada de 100.000 ejemplares.

rocracia que hormigueaba en las oficinas públicas de Praga; Vargas Llosa los halló en la estructura rígida y vertical que constituye la esencia de la vida militar. El primer impacto directo —el del sistema militar o paramilitar del Leoncio Prado— no se borró y seguramente no se borrará jamás: la formación juvenil del autor, su almacén de recuerdos novelísticos, tiene marcas profundas de ese radical desencuentro entre la incauta libertad del mundo civil —el mundo “de fuera”—, del que él provenía, y la espartana dureza del mundo militar —el mundo “de dentro”—, que se le imponía como una norma inapelable. El es, todavía, el adolescente “cadete” leonciopradino, ese fantasma a la vez odiado y querido que lo habita o lo visita cuando escribe. Militares, soldados, policías, guardianes, esbirros, pueblan las tres novelas anteriores de Vargas Llosa: son los personeros de la temida y fascinante verticalidad, del sistema de órdenes/actos, reglamentos/violaciones, jefes/subordinados; se gobiernan por el principio fundamental que rige a las criaturas del autor: el de la *imposición*. (A veces esos tipos faltan, como en *Los cachorros*, pero los severos marcos del enfrentamiento humano se mantienen en lo esencial: profesores/alumnos, padres/hijos.)

② El otro elemento tipificador es ambiental: la selva. Es curioso cómo una experiencia o una suma de experiencias en ese medio que nunca fueron muy prolongadas, pudieron transformarse en la imaginación de Vargas Llosa en una fuente de material tan pródiga que, de hecho, lo ha convertido en un “narrador de la selva”; afortunadamente lo es, porque ha saltado las vallas con las que el estrecho regionalismo describió ese escenario, y aun las ha negado: Vargas Llosa no “describe” la selva, sencillamente la inventa y la recrea a partir de la realidad otorgándole virtuosas texturas temporales, espaciales, lingüísticas. La selva virgen que es, como hemos visto, uno de los centros rectores del calidoscopio de *La casa verde*, reaparece (algo más urbana, más fugazmente) en los capítulos finales de *Conversación en La Catedral* y en *Pantaleón* vuelve a

dominar por completo: ahora es Iquitos la sede de su nueva exploración selvática. No creemos que sea casual este afinamiento ambiental, ni que esté divorciado de su recurrente galería militar: la selva es otro territorio intensamente jerarquizado, donde se practica una explotación masiva y consabida; desde autoridades civiles hasta los caciques selváticos, todos explotan y degradan a todos, reducen la condición humana a un límite de existencia zoológica en el que sólo el más fuerte sobrevive. La selva de Vargas Llosa es también *vertical*, una escala frondosa y caótica donde los hombres derriban a los otros o caen, o ambas cosas a la vez, como el memorable Fushía de *La casa verde*. Escarbando en ese fango, el autor descubre la gran ley peruana no escrita pero vigente: la injusticia a cualquier nivel (como Arguedas la descubrió en el mundo indígena-mestizo del Ande).

③ El tercer ingrediente es el escatológico. El motivo de la prostitución, de la depravación sexual, de los ensueños pornográficos del machismo peruano, tienen en Vargas Llosa a un especialista eminente. Imposición, explotación, corrupción: el terrible círculo social se completa cuando el novelista clava su mirada en ese último eslabón de la cadena y nos hace transitar por las orgías leonciopradinas, los burdeles de Piura, los estupros de Santa María de Nieva, las casas de citas del odriísmo y, ahora, por el corazón mismo del tráfico de mujeres organizado con irrisoria limpieza y eficacia burocrática. Esta insistencia en la sexualidad al nivel más primitivo y humillante no es un juego complaciente o exitista. Hay, también, en el fondo de ella, una fijación adolescente o infantil que sigue operando fructíferamente para captar todo el espectro social del país. Sebastián Salazar Bondy habló de una Lima "devota y voluptuosa"; Vargas Llosa quiere hablarnos de un Perú lascivo e hipócrita, vicioso y sin embargo de puntillosa moral exterior. Otra vez, los niveles de la realidad superficial y la realidad profunda se desajustan y conviven premiosamente, mostrando las lacras y los relumbrones que ha-

cen que el país sea lo que es: una dorada mentira.

Como se aprecia, las relaciones que guarda este *Pantaleón* con las anteriores novelas vargasllosianas son estrechas. Hay otros varios detalles o claves que marcan dentro del texto esos parentescos, sobre todo con *La casa verde*: eventualmente, pasamos otra vez por Santa María de Nieva o por la guarnición de Borja (pp. 160, 163); nos reencontramos con un próspero Arévalo Benzas (p. 198), que ya conocimos en aquella novela; con una sirvienta a la que “violó un sargento, y después un cabo y después un soldado raso” (p. 15), que termina convertida en prostituta con el nombre de Pechuga, repitiendo en cierto modo el destino de Bonifacia tras su aventura con el sargento Lituma; y también nos topamos con otra prostituta llamada Lalita (p. 83) que quizá sea la etapa final de la metamorfosis de ese personaje que aspiraba a ser una buena señora de Iquitos. Posiblemente se trate de coincidencias toponímicas u onomásticas (es poco probable, por ejemplo, que el general Scavino de *Pantaleón* sea el mismo aventurero que participa en el martirio de Jum, y menos que Pantaleón sea el chofer de Pucallpa, del mismo nombre, que se hace amigo de Ambrosio en *Conversación*, II, 216-217), pero en todo caso hay recurrencias y semejanzas sembradas en ambos textos como señas de un cruce de caminos varias veces recorridos. Por ambiente y personajes, *Pantaleón* aparece, pues, profundamente vinculada con *La casa verde*. Pero por su tono resulta en cambio una suerte de desprendimiento, de extremado retorno a ese intento de “realismo cómico” que puso a prueba por vez primera en *Los cachorros*. Hemos afirmado antes³ que una de las ausencias más notorias en las novelas de Vargas Llosa era la del humor, como no fuese el humor ácido y turbio que emana de la suciedad humana vista sin atenuantes; pero no hay en él nada comparable al humor refinado y gozoso que encontramos en Cortázar o en García

3. Véase el Cap. sobre *Los cachorros*.

Márquez (para no hablar del humor intelectual e implícito de Borges). El humor de Vargas Llosa tiene otros sabores: es popular, deliberadamente “grueso” y hasta ingenuo; un humor que sentimentalmente se aproxima al objeto ridiculizado. Pero lo que era en *Los cachorros* un mero escorzo cómico, se convierte en *Pantaleón* en una auténtica farsa, con ribetes francamente burlescos. *Pantaleón* es un programa satírico-paródico cuyos dardos apuntan directamente a toda entidad compuesta jerárquicamente pero de modo concreto al sistema militar, al modo militar de resolver un problema que amenaza quebrar su organización y su existencia misma dentro de la sociedad.⁴

El problema es real y seguramente se le ha presentado a todas las instituciones militares del mundo: ¿qué hacer para contener, aliviar o satisfacer las necesidades sexuales de los hombres destinados a remotas guarniciones, lejos de sus hogares o sencillamente sin mujeres? En el caso de *Pantaleón*, ¿cómo encarar ese apetito viril del que no puede hablarse en voz alta, pero que se estimula más y más con el clima de la selva, la lejanía, la imaginación, la abstinencia? En las guarniciones amazónicas la situación ya es insostenible: los soldados violan y abusan inevitablemente de las mujeres del pueblo, las quejas crecen y crean un persistente malestar, el prestigio mismo del ejército sufre las consecuencias de esos abusos. La institución se plantea seriamente el problema y trata de hallar un remedio adecuado y dentro de sus propias normas. La idea es reabsorber el impacto de la sexualidad desatada, incorporarla al sistema, neutralizarla “militarizándola”. Si la sociedad militar no puede estar al margen de todos los condicionamientos y deformidades de la sociedad civil, puede en

4. Como dice el crítico del *Times Literary Supplement*: “Vargas Llosa’s criticism seems to lie aimed at a more general target —at any institution, in fact, which channels instinct into a socially acceptable ritual. Church, army and brothel all contain potentially dangerous forces although none with complete success” (“Organized pleasures”, *TLS*, n.º 3.736, octubre 12, 1973, p. 1.208).

cambio *adaptarlos*, imponiéndoles el sello redentor de una institución honorable; puede intentar que un negocio sucio como el de la prostitución se convierta en un *servicio*. La lógica del propósito es impecable (si el mal se inyecta en dosis justa a un organismo sano, éste debe crear sus propios mecanismos de defensa), pero el resultado es contraproducente, porque el mal carcome con voracidad —como siempre— los límites que los reglamentos quieren imponerle y genera su propia dinámica: el remedio es peor que la enfermedad.

Ya se adivina cuál es el desatinado y a la vez comprensible proyecto: incorporar a las guarniciones y puestos de frontera, pertenecientes a la V Región militar de la Amazonía, un nuevo servicio: el de prostitutas, organizado para uso exclusivo de los soldados, bajo el nombre de “visitadoras”. Discutida y aprobada, la solución plantea necesariamente una serie de aspectos delicados de tipo teórico y práctico que hay que encarar con criterio logístico y rigor militar: el objeto podrá ser absurdo, pero el método es estricto y exige gran eficiencia. La primera cuestión por resolver es quién se encarga del asunto, quién es en el ejército el hombre suficientemente discreto, hábil y responsable para esa misión. El hombre ideal resulta ser el capitán Pantaleón Pantoja, Panta o Pantita para los suyos, que es elegido precisamente porque su hoja de servicio demuestra —como dice un coronel— que no es “ni fumador, ni borrachín ni ojo vivo” (p. 13). Es decir, un fiel cumplidor de su deber aunque mediocre como persona, sin grandes aspiraciones castrenses; acepta su indeseable misión con la actitud de quien asume un honroso encargo y con la intención de estar a la altura de las circunstancias: “haré lo que me ordenen, naturalmente” (p. 19). Que se trate de prostitutas o no, poco importa; para él el asunto es de carácter militar.

b) *El humor y la subversión ética*

A partir de allí, los acontecimientos comienzan a desarrollarse como una espiral que envuelve todo en el absurdo y el delirio: la empresa de Pantaleón se convierte en una inmensa red de operaciones, decisiones, informes, todos indispensables por la naturaleza de la función, todos también enloquecidos y quiméricos. Paralelamente, se inicia una maniobra típica de la reconocida capacidad de hipocresía que tiene el ser humano para mentirse a sí mismo y sentirse distinto de lo que hace. La subversión ética, primero, es nominal: si las prostitutas son “visitadoras”, sus labores propias se llamarán “prestaciones”; los clientes “usuarios”; el lugar de enganche “puesto de mando y centro logístico” (p. 38); la primera expedición “experiencia-piloto” (p. 105); lo que los soldados pagan por el servicio se disimula bajo la forma de descuentos “por deterioro del arma” o “por actividades deportivas” (p. 108); el servicio mismo se convierte en un organismo complejo y merecedor por lo tanto de una sigla militar (SVGPPFA: Servicio de Visitadoras para Guarniciones, Puestos de Fronteras y Afines), etc. Se necesitan un avión y un barco para el transporte de las “visitadoras”; el “Requena” y el “Pachitea”, respectivamente, cambian de nombre, pasan a ser “Dalila” y “Eva” y a ostentar colores simbólicos: “verde por la exuberante y bella naturaleza de la región Amazónica donde el Servicio va a fraguar su destino y rojo por el ardor viril de nuestros clases y soldados que el Servicio contribuirá a aplacar” (p. 62), como oficialmente propone Pantaleón a sus superiores.

Otras transfiguraciones y mimetismos se producen obligadamente: Pantaleón no puede usar el uniforme militar por la naturaleza de su misión y se camufla como civil, frecuenta bares y prostíbulos, visita los antros de la droga y el alcohol, aunque siempre mantiene su dignidad y esa especie de objeti-

vidad de quien quiere (o cree) estar al servicio de un fin honesto aunque los medios sean espurios. Su hogar también se trastorna, pues Pochita, su mujer, no puede entender qué clase de misión es la que su marido está cumpliendo. Sus iniciativas son cada vez más ambiciosas y difíciles de satisfacer; se convierte en un hombre odiado, respetado o asediado (es decir, gana un *poder* que no esperaba) en toda la región; su al principio modesto SVGPFA termina siendo conocido popularmente como "Pantilandia", un centro de vicio y corrupción que opera en la imaginación de las gentes del lugar, casi como la "Casa Verde" que fundara Anselmo para los piuranos. Hay un momento en que Pantaleón está totalmente envuelto en la tela de araña que él mismo ha tejido, y mientras marcha rectamente al encuentro de su destino, el autor va ajustándole las clavijas de su humor, aplicándole capas de ridículo, moviéndolo como un pobre muñeco farsesco, que se parece bastante a su posible prototipo, el *Pantalone*, el viejo enamoradizo de la *commedia dell'Arte*. La comicidad de la novela deriva precisamente de la fatalidad del mecanismo que el protagonista ha puesto a funcionar: el burlador sale burlado y es la primera víctima del imposible sistema que urdió su celo militar. El humorismo de Vargas Llosa persiste en mostrarse bajo la máscara seca e impassible del lenguaje que usa habitualmente su galería de personajes; prefiere usar, socavándolas insidiosamente, las superficies eufemísticas y corteses del lenguaje peruano: el humor se lee al trasluz, como una escritura seria que puesta en un ángulo determinado revela ser un conjunto de signos absurdos, idiotas, cursis.

Ya sabemos con qué predilección camina Vargas Llosa por los linderos del melodrama, cómo se deleita en la descripción minuciosa de los peores ejemplos del mal gusto nacional, de nuestro *Kitsch* (en *Conversación en La Catedral* particularmente), qué proyecciones universales ha encontrado para las pequeñeces de provincia, los rabiosos regionalismos y la credulidad que generan la ignorancia y las pobres perspectivas

vitales de un pueblo atrasado. La única contrahistoria que admite la historia de Pantaleón ayuda a ilustrarlo. Se trata, como ya indicamos, de aquélla protagonizada por el Hermano Francisco, que aparece desde las primeras páginas del libro (p. 12) y lo acompaña hasta el final, pero siempre de modo muy pautado y subsidiario. Si la de Pantaleón ofrece el rostro “civilizado” y “moderno” de la selva, la del Hermano Francisco ofrece el otro: el rostro “primitivo” e “irracional” que sigue vivo al fondo, con su cuota de misterio, exotismo, pureza. Pero la historia secundaria, cuya función es presentarse como una alternativa “elevada” a la truculencia de la primera, termina también empañada por la atmósfera grotesca que ésta exhala. Se trata de dos formas de falsas redenciones: la de las prostitutas convertidas en visitadoras, y la de las simples gentes de la selva convertidas en Hermanos del Arca. Ni Dios ni el Diablo son posibles en este submundo, y los caminos que llevan a ellos son igualmente falsos y trágicómicos. Lo que Vargas Llosa parece querer decirnos es que en la selva —en *su* selva— todo está viciado por una marca gigantesca de *inautenticidad*. El esfuerzo por ser en verdad humanos es inútil y eso se refleja en el lenguaje que es una parodia del lenguaje real, del que comunica a los seres. Pantaleón con sus informes secretos cargados de fórmulas burocráticas y el Hermano Francisco, con sus clamores apocalípticos y sus visiones infernales para incautos, producen, cada uno a su manera, una inmensa falsificación, un lenguaje de chafalonía.

Por ello, prácticamente cada línea de *Pantaleón* es puro *Kitsch*, y si eso no se entiende toda la lectura de la novela resulta equívoca. (Hay un pasaje —pp. 205-210— en el que parecería que el propio autor hubiese querido reasegurarse esa lectura y hacer un *Kitsch* de segundo grado: las frases hechas con las que suele expresarse Pantaleón se filtran también en sus sueños y figuran en cursiva, como citándose él mismo.) Las cartas de Pochita a su hermana son un ejemplo glorioso de estupidez femenina, como la transcripción de las páginas

del diario "El Oriente" (pp. 247-276) es una parodia vi-triólica del periodismo amarillento y patriotero. Pero hay un personaje que encarna el *Kitsch* de modo casi visceral: el untuoso e hipócrita periodista radial llamado "El Sinchi", que excita desde su horrendo programa las más pobres y ridículas pasiones locales, mientras pone precio a su desaforada defensa del chauvinismo, la moral y el orden públicos: es a la vez la cúspide y la excrecencia de una subcultura. Es la cultura de la pobreza y aun de la podredumbre. Vargas Llosa re-toza allí a su gusto.

Echándose a correr por la vía del humor, Vargas Llosa alcanza a veces niveles de hilaridad sangrienta, de verdadero escarnio; confirmando el tono farsesco, los personajes y comparsas de la novela suelen tener nombres grotescos: ya el de Pantaleón Pantoja es uno (que llega a reducirse a Pan-Pan), pero encontramos también los del coronel Peter Casahuanqui, el soldado Sinforoso Caiguas, el zambo Chanfaina, el cabo Uroindino Chicote, Germán Láudano Rosales (o sea "El Sinchi") y tantos otros, que suenan como las carcajadas que producen; se elaboran grotescos "tests" científicos para averiguar "con malicia y discreción... el número de prestaciones de tipo marital que cada sujeto calcula o sabe requeriría mensualmente para satisfacer las necesidades de su virilidad" (p. 44), obteniéndose como cálculo estimado "un promedio mensual de 104.712 prestaciones, objetivo evidentemente lejano en las actuales circunstancias" (p. 45); al celebrarse el primer aniversario del SVGPFA se estrena el "Himno de las Visitadoras", cuya mísera letra "debe ser entonada con la música de la universalmente conocida 'La Raspa'" (p. 155), etcétera.

Pronto, en vista del éxito, Pantaleón telegrafía: "Me he visto en la imperiosa necesidad de reclutar diez visitadoras a toda urgencia. No para ampliar el Servicio, sino para mante-

ner el ritmo de trabajo alcanzado hasta el presente” (p. 241); llegará el momento en que también los oficiales quieran gozar de las ventajas del servicio, y luego el pueblo mismo (lo cual invierte paradójicamente las razones que movieron a crear el SVGPFA), hasta que se produce un hecho de sangre que sacude a la región. Un convoy de visitadoras es asaltado y matan a la Brasileña, prostituta ya algo legendaria que, tras su muerte, es ingenuamente santificada y venerada, lo cual confirma cómo en Vargas Llosa los rostros del mal y del bien se superponen (recuérdense los amores de Toñita y Anselmo en *La casa verde*), y cómo la pugna que se libra entre ellos termina generalmente en un turbio abrazo (recuérdese la actitud resignada del Padre García en aquella misma novela, aquí repetida en la figura del capellán Beltrán, indignado primero con el servicio de visitadoras y luego arrepentido cliente de la Peludita).

No siempre esa aceleración cómica es acertada: a veces se desborda o yerra el blanco. Puede ser que la expresión resulte muy obvia (“Ni tú ni Victoria pueden tomarme el pelo, Tigre, ¿se han olvidado que soy calvo?”), p. 14, dice el general Scavino), o que produzca una sensación demasiado grande de inverosimilitud (inclusive dentro de la farsa) como en el diálogo radial del Sinchi con Maclovia o, peor todavía, en el discurso fúnebre de Pantoja en el entierro de la Brasileña (pp. 252-254), que es justamente un momento decisivo de la novela. Allí, más que por defecto, Vargas Llosa falla por exceso: es un subrayado cómico, pero no adecuado a la verdadera psicología de Pantaleón. Porque el trivial personaje, al principio una máscara meramente ridícula y sin profundidad, va revelando (y revelándose a sí mismo) una insospechada contextura humana: es, constitutivamente, un perfeccionista del mundo jerárquico, casi un artista del deber, y está naturalmente dispuesto a ser su víctima. No le interesa ocupar la base o el vértice del sistema militar: le interesa ser un eslabón (un buen eslabón) de esa cadena. Vargas Llosa ha puesto

como epígrafe de la novela una cita flaubertiana que es como un apunte, rápido y agudo, de lo que Pantaleón es o será: "*Il y a des hommes n'ayant pour mission parmi les autres que de servir d'intermédiaires; on les franchit comme des ponts, et l'on va plus loin*".⁵

Como de costumbre, en el mundo vargasllosiano la formación, el ambiente, los condicionamientos mentales, las presiones múltiples que la sociedad ejerce sobre el hombre, se convierten en una segunda naturaleza, en una segunda piel que se adhiere al ser de un modo viscoso y solapado. La vocación de intermediario, de servidor perfectamente adaptado, nace en Pantaleón sin dejarse sentir. Retrospectivamente le confiesa a la Brasileña: "...apenas me dieron mi primer destino, los ranchos de un regimiento, se me despertó un apetito feroz. Me pasaba el día comiendo, leyendo recetas, aprendí a cocinar. Me cambiaron de misión y pssst, adiós la comida, empezó a interesarme la sastrería, la ropa, la moda, el jefe de cuartel me creía marica. Era que me habían encargado del vestuario de la guarnición, ahora me doy cuenta" (pp. 217-218); al capitán Mendoza: "...desde que nací sólo he querido ser soldado, pero soldado-administrador, que es tan importante como artillero o infante. Al Ejército lo tengo aquí" (pp. 225-226); y a la Chuchupe le dice algo ya definitorio: "...yo necesito tener jefes. Si no tuviera, no sabría qué hacer, el mundo se me vendría abajo" (p. 294). Por eso, cuando el servicio de visitadoras origina el escándalo, entra en crisis y desaparece, Pantaleón se niega a aceptar la salida decorosa de pedir su baja: "Me dieron una misión difícil y la saqué adelante. A pesar de las dificultades, de la incomprensión, hice

5. Abelardo Oquendo ha señalado sagazmente la estirpe flaubertiana de Pantaleón, víctima de su deber como el novelista lo es de su vocación: "...el modo de asumir esa misión que es ya no sólo su vida, que es él mismo, que lo llena y lo recrea en cada oportunidad, lo asimila al arquetipo que Vargas Llosa postula para el escritor. Puesto en marcha, ya nada existe sino su obra; es ella la que dicta las leyes y él quien debe cumplirlas. Su entrega debe ser exclusiva, excluyente". ("Intromisión en Pantilandia", *Textual*, n.º 8, diciembre 1973, p. 88).

un buen trabajo. Construí algo que ya tenía vida, que crecía, que era útil. Ahora lo echan abajo de un manotazo y ni siquiera me dan las gracias” (p. 298). En esta actitud ambigua de sentirse sacrificado por la institución que ama, y de no amarla menos por eso, Pantaleón revela que pertenece a la misma raza de militares que el teniente Gamboa de *La ciudad y los perros*: los principios de la sociedad militar están por encima de cualquier fracaso. Como Gamboa, Pantaleón acepta su nuevo destino en la sierra (que en realidad es un castigo) con estoicismo y una pizca de alivio: está hecho para servir y al menos en Pomata podrá seguir haciéndolo.⁶

c) *Los límites precisos de la composición*

Como anotamos casi al comienzo de este capítulo, la concentración de la novela en la historia de Pantaleón se refleja en la estructura narrativa también ceñida y en la composición de bordes precisos: ninguna proliferación, ninguna textura de difícil reconocimiento. Sin duda, ésta es la consecuencia de haber llevado hasta el extremo (aquí, como procedimiento humorístico) otro principio rector de su obra: el de la objetividad. En *Pantaleón*, la objetividad es *literal*, el texto “habla” casi enteramente por sí solo, el autor es apenas la mano que escribe lo que sus personajes escriben o la voz que les presta para que se dejen escuchar. Resulta así que por su tono y estructura, la novela tiene un sabor y un efecto muy distinto de los anteriores libros del autor. Todo el transcurso temporal de *Pantaleón* (también breve: tres años perfectamente datados entre 1956 y 1959) está contenido en 10 capítulos que “cuentan” la historia de modo muy diverso; a través de:

6. Lo observa también Oquendo: “Los asemejan el mismo amor a la vida castrense, la misma rectitud y la misma Biblia; los reglamentos. Y tienen también un final parecido: la bofetada de la institución por la que se desviven, el confinamiento en una guarnición perdida en la sierra” (*Ibid.*).

- a) diálogos en flujo continuo;
- b) partes, memoranda o comunicaciones oficiales;
- c) cartas privadas (como las de Pochita y Maclovía);
- d) emisiones radiales (la del Sinchi);
- e) textos periodísticos (la del diario "El Oriente"); y
- f) breves relatos oníricos (las pesadillas de Pantaleón).

Hay, pues, un predominio de material documental presentado en forma directa, compartido por capítulos enteros de naturaleza exclusivamente dialogal; ambas formas constituyen o contienen los aspectos más interesantes de la novela como trabajo de elaboración artística. El material documental "en bruto" es la clave del efecto humorístico que Vargas Llosa ha querido producir en esta obra: la estupidez, la absurdidad, quedan retratados del modo más implacable y corrosivo; los personajes se condenan al ridículo por sus propias palabras, es la severidad de los tratamientos, circunloquios y perífrasis lo que desencadena la carcajada crítica. El estilo personal de Pantaleón es inconfundible: "...asimismo, se aprovechó esta conmemoración para hacer un alto en el camino, pasar revista a lo cosechado por el Servicio en su primer año de vida e intercambiar apreciaciones, sugerencias y críticas positivas, siempre con los ojos de la mente puestos en el mejor cumplimiento de la tarea que el Ejército nos tiene confiada" (p. 153). La fidelidad al lenguaje militar que ha logrado Vargas Llosa es completa y es el fruto tanto de una indagación exhaustiva como de una "impregnación" de ese lenguaje en su propia escritura; baste un solo ejemplo: las referencias entre irónicas y orgullosas a los "galones" como "fideos" (p. 12), salen de la jerga interna que sólo los militares conocen.

No es ésta la primera vez que el procedimiento documental usado para ironizar aparece en una novela latinoamericana: el que notoriamente lo ha empleado es Manuel Puig en

La traición de Rita Hayworth y en *Boquitas pintadas*, novelas escritas con deliberación sobre los patrones del melodrama tanguero o del folletín. Sus respectivas actitudes se parecen y se distinguen: se parecen en la glorificación sentimental (su humor es una forma disimulada de nostalgia) de ese horizonte cultural y lingüístico; se distinguen por el predominio de lo crudamente vulgar en Vargas Llosa, y de lo preciosista y decadente en Puig.

cine y PV

El otro recurso usado masivamente —el diálogo telescópico— sale en cambio íntegramente del propio arsenal retórico de Vargas Llosa, y quizá del Vargas Llosa enviado con el cine y admirador de sus técnicas. (Hemos tenido la oportunidad de leer el guión sobre *Pantaleón* preparado por el autor casi simultáneamente a la redacción de la novela; las relaciones entre ambos textos y la forma en que Vargas Llosa asume su papel de adaptador cinematográfico de sí mismo, son muy interesantes y reveladoras de un caso de recíproco influjo y préstamo de lenguajes.)

El recurso apareció por primera vez —ya lo sabemos— en *La ciudad y los perros*, pero se hizo profuso en *Conversación en La Catedral*. Aquí, la “narración” propiamente dicha ha desaparecido casi por completo: cuando no hay “documentos”, hay sólo diálogo; son exclusivamente dialogales, por ejemplo, los capítulos 1, 5, 8 y 10.

El autor aprovecha esos macizos torrentes verbales para concentrar el tiempo, conjugar los espacios narrativos y acelerar la acción. Las voces se integran como un coro de diálogos telescópicos (una voz sigue a otra y ésta a otra, arrasando sus fronteras temporales y espaciales) montados y ensamblados con el habitual virtuosismo de Vargas Llosa. Todavía más intensificado que éste, aparece otro procedimiento ensayado en *Conversación*: el de la *acotación dramática*.⁷ Al principio, sólo

7. Véase la sección final del Cap. V, Tercera Parte.

es como el paso de un plano a otro en el lenguaje cinematográfico; pronto gana plasticidad, vida propia, y permite la inserción de diálogos acotando el diálogo, de textos dentro del texto:

—¿Por qué te quedas todo atontado y calladito, Panta? —*guarda el pasaje en su cartera y pregunta ¿por dónde la salida al avión?* Pochita—. Tendremos un gran río, podremos bañarnos, hacer paseos a las tribus. Anímate, zonzo (p. 20).

—Prefiero los problemas antes que ceder a un sucio chantaje —*un titular que pregunta “¿Sabe quién es y qué hace el Yacuruna?” intriga al capitán Pantoja*—. He dado parte al Tigre Collazos y estoy seguro que él comprenderá. Más bien, me preocupa otra cosa, Bacacorzo.

—¿Las diez mil prestaciones, mi capitán? —“*Un príncipe o demonio de las aguas que provoca los remolinos o malos pasos de los ríos*” se llega a leer entre los dedos del teniente Bacacorzo—. ¿Subieron a quince mil con el calorcito del verano?

—Las habladurías —“*Cabalga en el lomo de los caimanes o sobre la piel de las gigantescas boas del río*” dice una ilustración sobre la que ha inclinado la cabeza el capitán Pantoja—. ¿Cierto que hay tantas? Aquí, en Iquitos. Sobre el Servicio, sobre mi persona (p. 138).

Pero finalmente llega a darle una velocidad vertiginosa a la novela: literalmente cada acotación “comprime” el tiempo y “salta” el espacio porque en una sola frase se resumen vidas enteras, se cruza el país, se inicia un viaje y se lo termina, etc. Damos un ejemplo notable; habla Coca:

—Y dicen que en el mismo momento que murió se apagó el cielo, eran sólo las cuatro, todo se puso tiniebla, comenzó a llover, la gente estaba ciega con los rayos y sorda con los truenos —*atiende el bar del “Mao Mao”, viaja en busca de clientes a campamentos madereros, se enamora de un afilador Coca*—. Los animales del monte se pusieron a gruñir, a rugir, y los peces se salían del agua para despedir al Hermano Francisco que subía (p. 297).

En los fragmentos (los subrayados son nuestros) puede notarse cómo, para usar a fondo su procedimiento, el nove-

lista ha tenido que forzar el régimen sintáctico normal (el sujeto aparece sólo al final de una serie oracional que puede ser aún más larga) y a reiterarlo sistemáticamente a lo largo de todo el libro para acostumar al lector a esa síntesis de palabras y acciones dispares en un solo bloque narrativo.

No es lo único que se reitera en la novela: hay un *leitmotiv*, una seña verbal que inaugura la novela, abre (con ligeras variantes) los capítulos dialogales, y cierra el libro: es la frase "Despierta, Panta". Esas posiciones que ocupa la señal contribuyen a dar, por un lado, una circularidad perfecta a la novela (comienza y termina con las mismas exactas palabras, como en un punto muerto) y, por otro, sugiere sutilmente el contraste entre el denso mundo onírico de Pantaleón (esas pesadillas pobladas de imágenes atroces, delirios, terrores, escosores anales) y la forma aburrida y chata en que transcurre su vida pública. En efecto, el protagonista quizá viva un sueño o sueñe una vida: la del militar honesto y siempre a las órdenes, que economiza sus sentimientos y multiplica sus deberes por amor a la carrera.

d) *El antihéroe y la desventura*

En la novela, Pantaleón es un antihéroe solitario, porque los demás lo sacrifican sin mayores escrúpulos. En las páginas finales (las mejores del libro) el sarcasmo de Vargas Llosa se eleva a un nivel de crítica moral que abarca impecablemente todo el conjunto de personajes, sucesos y escenarios presentados en la narración. Las visitadoras desaparecen como integrantes de un servicio, pero siempre serán útiles como simples prostitutas, aun para los mismos que no las quieren adscritas a la guarnición. Y en el colmo de lo irrisorio, la secta del Hermano Francisco, el santón que gana fieles también entre las visitadoras, es igualmente destruida aunque sus ecos permanezcan: los ritos sangrientos de la cofradía inspiran ahora posturas eróticas que los oficiales ensayan con las ex-visitado-

ras. Todo se vuelve parodia, escarnio. Como sintetiza el general Scavino: "En fin, en fin, las dos pesadillas de la Amazonía terminaron de una vez por todas... Pantoja mutado, el profeta muerto, las visitadoras hechas humo, el Arca disolviéndose. Esto va a ser otra vez la tierra tranquila de los buenos tiempos. Unos cariñitos en premio, Peludita" (p. 304).

Novela que es un giro dentro de la obra vargasllosiana pero también una confirmación de la misma, *Pantaleón y las visitadoras* posee ese consabido interés básico del asunto, esa aplicada y apasionada entrega a su desarrollo narrativo mediante técnicas precisas, y esa capacidad de sondeo en los estratos más significativos de las contradicciones entre el hombre y la sociedad peruanos, que son característicos del autor. No tiene la furiosa poesía de *La casa verde* o la masiva amargura de *Conversación en La Catedral*; no puede tenerlas, pues su intención es otra: la caricatura, el brochazo burlón de una porción muy concreta de nuestra realidad. Con la madurez, las líneas del rostro literario del narrador han depuesto algo de su acritud y esa tensión de dientes apretados que causó el primer impacto con *La ciudad y los perros*; ahora ya sabe que puede escribir con las claves paródico-críticas que quizá le ha enseñado la picaresca clásica o moderna, con la mordacidad fúnebre de quien sabe que se está riendo de las cosas trágicas que no tienen remedio. Esa actitud deriva de una honda sensación de fracaso, de frustración, de vencimiento que brota del fondo de nuestros sueños y nuestros dolores. El novelista los ha registrado con insistencia: Pantaleón y sus visitadoras son nuevos ejemplares de su galería de derrotados sin pena ni gloria. Vargas Llosa ha emulado numerosas veces la frase de Barthes: "El escritor... no conoce más que un arte: el del tema y sus variaciones". Cualquiera sea el temple de esas variaciones, aun a contrapelo, el tema de la desventurada peripecia humana siempre aparece. Y aquí también está, infundible, fiel y pertinaz como un fantasma personal que ni la rabia ni el humor pueden nunca liquidar.

VII

LA TIA JULIA Y EL ESCRIBIDOR: EL AUTORRETRATO EN CLAVE

Al comienzo de *La historia secreta de una novela*, Vargas Llosa afirmó:

Escribir una novela es una ceremonia parecida al strip-tease. Como la muchacha que, bajo impúdicos reflectores, se libera de sus ropas y muestra, uno a uno, sus encantos secretos, el novelista desnuda también su intimidad en público a través de sus novelas. Pero, claro, hay diferencias. Lo que el novelista exhibe de sí mismo no son sus encantos secretos, como la desenvuelta muchacha, sino demonios que lo atormentan y obsesionan, la parte más fea de sí mismo: sus nostalgias, sus culpas, sus rencores. Otra diferencia es que en un strip-tease la muchacha está al principio vestida y al final desnuda. La trayectoria es la inversa en el caso de la novela: al comienzo el novelista está desnudo y al final vestido. Las experiencias personales (vividias, soñadas, oídas, leídas) que fueron el estímulo primero para escribir la historia, quedan tan maliciosamente disfrazadas durante el proceso de la creación que, cuando la novela está terminada, nadie, a menudo ni el propio novelista, puede escuchar con facilidad ese corazón autobiográfico que late fatalmente en toda ficción. Escribir una novela es un strip-tease invertido y todos los novelistas son discretos exhibicionistas.¹

Aunque en toda su obra se presenta esta ceremonia exhibicionista, esta pasión por *contarse* al mismo tiempo que cuenta una ficción, nunca ha sido tan notoria, tan rigurosamente íntima como en *La tía Julia y el escritor*, la quinta

1. *La historia secreta de una novela*, pp. 7-8.

novela del autor. Y esto es así, no sólo porque la mitad de la novela es un recuento de un episodio de la vida juvenil del escritor (su primer matrimonio, recordado con pelos y señales, con nombres propios y precisiones indiscretas), sino porque aun la otra mitad del relato, la que presuntamente debía ocurrir en el nivel irreal y exagerado del melodrama radial, en la antípoda de lo autobiográfico, es también un fragmento oblicuo de esa vida, un catálogo de obsesiones y perversiones personales que invaden toda la novela, haciendo de ella, en su conjunto, la primera narración de Vargas Llosa cuyo hilo subterráneo es el del escritor escribiendo —escribiendo la ficción de su vida, escribiéndose una vida en la ficción.

Como el mismo título lo hace expreso, la constante estructural de *La ciudad y los perros* y de *Pantaleón y las visitadoras* se repite aquí: la historia es una doble historia, un juego de contrastes, paralelismos y sorpresivos “vasos comunicantes”. La novela es una alternancia de episodios que llamaremos autobiográficos (los capítulos impares) y de episodios que llamaremos imaginarios (los capítulos pares, con excepción del XX, que es como un epílogo que ocurre en el plano de la primera serie de episodios). Los autobiográficos se distinguen por una renuncia a las más elementales normas de la discreción novelística. No hay ninguna veladura que mitigue el penetrante enfoque en la vida privada, no hay (aparentemente) disfraces retóricos, complicadas elaboraciones de la imaginación, ni siquiera cambios onomásticos. Como nunca antes en su producción novelística, el protagonista, el narrador y el autor coinciden de modo perfecto y sin la menor ambigüedad: el narrador-protagonista se llama inequívocamente Varguitas o Marito, sus parientes y sus padres (presencias muy importantes en la novela) mantienen sus nombres propios y, sobre todo, el personaje más intenso y hermoso de la novela, la tía Julia del título, es sencillamente Julia, la primera esposa de Vargas Llosa. (La dedicatoria lo aclara para quienes no conozcan o recuerden ese dato de su biografía:

“A Julia Urquidi Illanes, a quien tanto debemos yo y esta novela”.)

Esta decisión de trabajar el relato más que con personajes, con personas tan reales y comprobables como él mismo y Julia, crea un tipo de persuasión que, más que a la novela, parece por momentos pertenecer cabalmente al género de la autobiografía; sentimos que hay un yo protagónico que no imagina, sino que recuerda. Por cierto, las cosas no son tan simples: al final, como veremos luego, la memoria que trata de evocar es inevitablemente una memoria que imagina; no un sujeto real que cuenta su vida o un fragmento de ella, sino un novelista inventando (también) su vida, un escritor escribiendo ficciones que toman la apariencia de una vida. El epígrafe que Vargas Llosa le ha puesto al libro pertenece a Salvador Elizondo y alude, irónicamente, a ese proceso, a esa perversión de la escritura, que es uno de los grandes temas de la novela: “Escribo. Escribo que escribo. Mentalmente me veo escribir que escribo y también puedo verme ver que escribo. Me recuerdo escribiendo ya y también viéndome que escribía”, etc. Pero no cabe duda de que, en principio, lo que trató de hacer Vargas Llosa es recuperar un trozo de su pasado y serle estrictamente fiel, inclusive en detalles nimios. Esa voluntad ansiosa de lograr no sólo verosimilitud, sino veracidad y exactitud objetiva, aparece desde el mismo comienzo de la novela:

En ese tiempo remoto, yo era muy joven y vivía con mis abuelos en una quinta de paredes blancas de la calle Ocharán, en Miraflores. Estudiaba en San Marcos, Derecho, creo, resignado a ganarme más tarde la vida con una profesión liberal, aunque, en el fondo, me hubiera gustado más llegar a ser un escritor. Tenía un trabajo de título pomposo, sueldo modesto, apropiaciones ilícitas y horario elástico: director de Informaciones de Radio Panamericana.²

2. *La tía Julia y el escribidor* (Barcelona: Seix Barral, 1977), p. 11. En adelante se cita en el texto, indicando el número de página entre paréntesis.

Aparte de que el lector se interese o no en saber que esos datos son rigurosamente ciertos (pues resulta indiferente para disfrutar la historia), hay que destacar que en las líneas citadas arriba hay tres elementos esenciales para la elaboración del documento biográfico: el envolvente mundo familiar al que pertenece la propia Julia (“*la tía Julia*” es la fórmula que la identifica antes y después del matrimonio con el Vargas Llosa narrador); el gris mundo de la radio (que lo conecta con el personaje de Pedro Camacho, en la otra vertiente del libro) y el fascinante mundo de la literatura, que a su vez se conectará oscuramente con los dos primeros. De esas tres figuras —el pariente, el periodista radial y el escritor— que Vargas Llosa da de sí mismo, la que parece dominante desde el principio, es la primera, y sin duda el lector se precipitará sobre ella con avidez y curiosidad: su episodio central es la aventura matrimonial del autor y la tía Julia. Todo el sector autobiográfico del libro es francamente impúdico, como la mencionada ceremonia del *strip-tease*, pero ese episodio lo es en grado quizá escandaloso: la idea es poner el hecho más íntimo y decisivo en el plano privado, bajo la más implacable luz pública, revivirlo, examinarlo y observar las transformaciones que sufre al ser trasvasado en una estructura novelística.

La aventura matrimonial es una locura destinada al fracaso porque escapa a todas las normas convencionales: él es un muchacho de 18 años, estudiante sin un trabajo que le permita sostener una familia, con una idea un poco romántica de su propio futuro; ella es una mujer de 32 años, de origen boliviano, divorciada, imposibilitada de tener hijos y, además, pariente política de sus familiares inmediatos. En un solo movimiento, el protagonista quiere hacer dos cosas contradictorias: apartarse del lazo familiar y someterse a él, esta vez por libre elección matrimonial; es decir, quiere formar su propia familia, independizándose, pero hurtando a un miembro de la misma, pues Julia “era hermana de la mujer de mi tío Lucho”

(p. 16). El desigual matrimonio y sus entretelones se han convertido en tema de novela no meramente por un afán exhibicionista o provocador, sino porque ese episodio forma parte de su historia *intelectual* y de su repertorio de obsesiones más arraigadas; es un gesto de rebeldía total, la marca de fuego que señala el comienzo de la madurez, una opción irrevocable y apasionada. Como la literatura, este matrimonio es una ruptura y quizás una disidencia radical; se podría ir más lejos, hacer el psicoanálisis al que esta novela invita y anotar que, al casarse, el joven protagonista ofende las leyes de la costumbre, que prescribe ciertas edades recomendables, ciertos ritos, ciertas previsiones razonables. Que “la tía Julia” no sea *su* familia, pero sí “de la familia” no es el único motivo por el cual el matrimonio también se coloca en el margen mismo de la ley que prohíbe el incesto: es evidente que esa tía-mujer funciona, simbólicamente, en un papel de madre, la madre distante y difícil que el Vargas Llosa de este relato buscó también bajo la máscara de ciertos personajes de novelas anteriores.

La misma Julia no deja de darse cuenta de eso: “Te parezco tu mamá y por eso te provoca hacerme confidencias... Así que el hijo de Dorita resultó bohemio, vaya, vaya. Lo malo es que te vas a morir de hambre, hijito” (p. 109). Y se refiere a la diferencia de edad entre ambos como “lo justo para que pudieras ser mi hijo” (p. 110). Pero hay más todavía; el plan matrimonial se vincula constantemente (como en el primer pasaje citado) con la imagen clásica de una vida consagrada por entero a la literatura en la hipotética buhardilla parisina: “Le conté [a Julia] toda mi vida, no la pasada sino la que tendría en el futuro, cuando viviera en París y fuera escritor. Le dije que quería escribir desde que había leído por primera vez a Alejandro Dumas, y que desde entonces soñaba con viajar a Francia y vivir en una buhardilla, en el barrio de los artistas, entregado totalmente a la literatura, la cosa más formidable del mundo” (pp. 108-109). Ese

proyecto exige sacrificios y condiciones especiales, uno de los cuales parece facilitado por la esterilidad de Julia: “Si alguna vez me caso, yo nunca tendría hijos —le advertí—, los hijos y la literatura son incompatibles” (p. 110). La esterilidad biológica es, paradójicamente, la garantía de la fecundidad creadora, lo que hace más comprensible la extraña pasión que los une: él mismo será el hijo imposible para Julia y a la vez el *padre* de las obras literarias que se promete realizar a su lado.

Todas estas implicaciones profundas no impiden que la historia matrimonial sea una aventura romántica con todos los buenos ingredientes del melodrama y la parafernalia del romance prohibido: escenas tiernas, peleas, reconciliaciones, llantos, celos, citas secretas, desafíos, cómplices y confidentes, amigos providenciales, una fuga azarosa, un rapto triunfal, un alejamiento temporal y un reencuentro feliz, tras el cual se inicia una vida en común que dura ocho años, que el narrador resume en una sola página del capítulo final; su historia no es su vida matrimonial, sino su *desafío* matrimonial, la parte excitante del episodio. El asunto está narrado con un notable equilibrio entre la objetividad más detallada y el tono íntimo, entre una frialdad implacable en el registro de circunstancias precisas y la indudable emoción (y aun pasión) que la imagen de Julia evoca. Eso basta para convertirla en uno de los personajes femeninos de mayor interés en la galería del escritor —lo que vuelve a plantear el dilema entre lo real y lo imaginario que recorre todo este libro. Intensa, consistente, real en sus transiciones de dulzura e ironía, Julia es una figura humana en la que creemos sin dificultad y con quien simpatizamos, pese a que ella tendría que darse cuenta de que su aventura no tiene salida. Esa dimensión del fracaso asumida como parte del juego riesgoso que se llama vida, es algo que le da grandeza al personaje (y auténtico interés al relato), y le otorga una cierta aureola de heroína trágica; tras ocho años de matrimonio, ella vuelve a quedar sola, pero él ya se ha realizado “gracias a mi obstinación y a su ayuda y entusiasmo”

(p. 429). Esta novela es, a la vez, el testimonio de que ese escritor es un poco hechura suya, y el homenaje tardío y maduro que recibe de ese adolescente que él fue.

Hay dos elementos bastante incidentales que desde el comienzo ligan estos episodios con el otro lado de la novela, el de las historias absurdas que proyecta la imaginación de Pedro Camacho: ella y Camacho son bolivianos, dos recién venidos tratando de adaptarse a un medio extraño; por su lado, el Vargas Llosa personaje es un periodista radial, un "colega" del libretista Camacho, que por añadidura trabaja en una radio vecina. El genuino interés del joven por el forastero se parece un poco al que despierta en él la llegada de Julia: una fascinación no exenta de curiosidad y extrañeza; ambos son, aunque en grados diferentes, seres *anómalos*. Hay algo disparatado pero, al final, respetable en Pedro Camacho, cuya primera aparición produce este retrato:

Era un ser pequeñito y menudo, en el límite mismo del hombre de baja estatura y el enano, con una nariz grande y unos ojos extraordinariamente vivos, en los que bullía algo excesivo. Vestía de negro, un terno que se advertía muy usado, y su camisa y su corbata de lazo tenían máculas, pero, al mismo tiempo, en su manera de llevar esas prendas había algo en él de atildado y de compuesto, de rígido, como en esos caballeros de las viejas fotografías que parecen presos en sus levitas almidonadas, en sus chisteras tan justas. Podía tener cualquier edad entre treinta y cincuenta años, y lucía una aceitosa cabellera negra que le llegaba a los hombros. Su postura, sus movimientos, su expresión parecían el desmentido mismo de lo espontáneo y natural, hacían pensar inmediatamente en el muñeco articulado, en los hilos del títere (pp. 23-24).

Camacho llega a Lima contratado por los directivos de una radio para organizar y producir, él solo, todos los numerosos radioteatros que difunde la emisora; tiene una misión concreta que cumplir, y la cumple con un altísimo sentido del deber y sin escatimar ningún esfuerzo. Su naturaleza es claramente pantaleónica, inclusive en la distorsión que su celo hace

sufrir a la tarea encomendada: el servicio de visitadoras de Pantaleón y los radioteatros de Camacho son formas del *exceso metódico*, de la devoción fanática y sin límites. El narrador destaca ese rigor “intelectual” con insistencia: “Su concentración era absoluta, no advertía mi presencia pese a estar a su lado. Tenía los desorbitados ojos fijos en el papel, teclaba con dos dedos, se mordía la lengua” (p. 55); como sus obras “se aferran a la realidad como la cepa a la vid” (p. 64), se inventa un sistema para “planificar” sus historias en función de los espacios físicos en que ocurren, y así, con la ayuda de un mapa, “había clasificado los barrios de Lima según su importancia social” (*ibid.*) y creado una red de claves en el mapa; el entusiasmo religioso que dispensa a su trabajo se contagia a sus actores y colaboradores, porque éstos, como dice una actriz, están convencidos de que Camacho “santifica la profesión del artista” (p. 125); se sujeta a un “horario de galeote”, pero lo aligera sabiamente tratando de no escribir “más de sesenta minutos una misma historia y... pasar de un tema a otro” (p. 162), aparte de “que las historias estuvieran ordenadas no por afinidad sino por contraste: el cambio total de clima, lugar, asunto y personajes reforzaba la sensación renovadora” (*ibid.*); y, por último, descubrimos que su más secreta manía es la de disfrazarse como sus propios personajes, transformándose un poco en ellos: “—¿Por qué no voy a tener derecho, para consubstanciarme con personajes de mi propiedad, a parecerme a ellos? ¿Quién me prohíbe tener, mientras los escribo, sus narices, sus pelos y sus levitas —decía, trocando un capelo por una cachimba, la cachimba por una guardapolvo y el guardapolvo por una muleta...” (p. 164).

Mirando retrospectivamente la obra de Vargas Llosa, pueden descubrirse aisladas, pero sintomáticas, figuras individuales cuya actividad es la de escribir, aunque no podamos llamarlos *escritores*. Roland Barthes (en sus *Essais Critiques*) ha distinguido entre el “*écrivain*” y el “*écrivain*”, entre el *escritor*

y el *escribiente* (palabra que Barthes prefiere a *intelectual* para designar a todo individuo que realiza con la palabra escrita funciones ajenas a la literatura). Barthes los distingue así: “El ‘écrivain’ realiza una función, El ‘écrivain’ una actividad”;³ “el ‘écrivain’ participa del sacerdote, el ‘écrivain’ del clérigo” (p. 182). El primero “es un hombre que absorbe radicalmente el *porqué* del mundo en un *cómo escribir*” (p. 179); en cuanto usa la palabra no como un medio sino como un fin, “pierde todo derecho sobre la verdad, pues el lenguaje es precisamente esa estructura cuyo fin mismo... es neutralizar lo verdadero y lo falso” (p. 180). En cambio, los “escribientes” son hombres “transitivos” que emplean la palabra como un instrumento: “la palabra soporta un hacer, no lo constituye” (p. 182), cuya “naturaleza de mercancía se desplaza sobre el proyecto del que es instrumento” (p. 183). Los “escribientes” en la obra narrativa de Vargas Llosa son característicos: el Poeta de *La ciudad y los perros*, con sus novelitas pornográficas; Zavalita, “cacógrafo” en *La Crónica*, resignado a la mugre periodística de sus editoriales sobre perros rabiosos y crónicas policiales; Pantaleón con sus partes oficiales, que él elabora como muestras involuntarias del estilo *Kitsch*, en nombre del nacionalismo, el espíritu institucional y el respeto a las jerarquías; y ahora este Pedro Camacho que concibe sus estrepitosos radioteatros con una pulcritud y seriedad “científicas”.

Lo más irrisorio del “escribidor” es justamente esa relación desproporcionada entre la aparatosidad (y, aun, la grandiosidad) de sus métodos y la cualidad trivial del objeto: su actitud es enteramente profesional, su fin un subproducto barato, denigrado por los mismos que lo consumen. Para él, sin embargo, su actividad tiene la condición y la justificación del

3. “‘Ecrivains’ y ‘Ecrivants’”, en Roland Barthes, *Ensayos críticos* (Barcelona: Seix Barral, 1967), p. 178. En adelante se cita en el texto, indicando el número de página entre paréntesis.

arte: glosando a Barthes, podría decirse que Camacho es un "clérigo" que se siente un "sacerdote", un *escribidor* que se considera un *escritor*. Camacho siempre se refiere a los directivos de la radio como "los mercaderes" (p. 115) y, cuando el narrador le pregunta si el cartel que ha puesto en su mísera oficina ("¡El artista trabaja! ¡Respetadlo!") es en serio, él le contesta: "Muy en serio... Mi tiempo vale oro y no puedo perderlo en necesidades" (pp. 114-115); las necesidades tienen que ver con los negocios de "los mercaderes" y "está visto que el arte y la bolsa son enemigos mortales, como los chanchos y las margaritas" (*ibid.*). A través de Camacho, Vargas Llosa ha querido hacer, sin duda, la parodia de la producción literaria. Pero poniéndolo en comparación consigo mismo, en cuanto protagonista y redactor de cuentos generalmente frustrados, ha ido más allá; ha hecho la *crítica* de la producción literaria y ha dejado entrever que toda literatura (pero más la realista) es una gran traición a la realidad.

Nueve capítulos del libro presentan las historias concebidas por Pedro Camacho; ninguna llega realmente a culminar (se interrumpen con una serie de preguntas retóricas que crean el suspenso sobre su posible desarrollo: "¿Lo haría? ¿Obedecería? ¿Estallaría el disparo?", p. 103); todas son en principio autónomas y completamente dispares por la calidad de sus personajes, su localización, su materia misma; todas dan un giro fantástico y exagerado a datos de la realidad, tratando de alejarse radicalmente de la experiencia humana de Camacho. Un primer problema que conviene examinar es quién *narra* las historias. Hay cierta ambigüedad porque, si bien es evidente que esas historias son *de* Camacho, no puede decirse que sean las mismas que se difunden por la radio; más que melodramas y romances propios del género, parecen deformaciones, re-escrituras de aquéllas elaboradas probablemente por la conciencia, cada vez más delirante, de Camacho. No son textos, como los que se presentan objetivamente en *Pantaleón*; son fragmentos caóticos y dispersos de la ima-

ginación de Camacho, que configuran *una historia de su mente*. Esto es fundamental porque conecta el plano de las vivencias privadas con el de su representación literaria; como ningún otro en las novelas de Vargas Llosa, Camacho es la encarnación viva de su conocida teoría del escritor y sus “demonios”.

Las fantasías del escritor son de una irritante trivialidad, tanta que el lenguaje mismo de esas partes de la novela se afecta y se impregna de una tonalidad intrascendente; en algunas historias (especialmente, las de los Capítulos IV, XIV y XVIII) el sabor y el tono dominantes son los de la sátira criolla, con escenarios costumbristas y tipos pintorescos, con una peligrosa tendencia a la superficialidad. Ciertamente, hay que entender la parodia y tener presente que quien “escribe” estas historias no es Vargas Llosa, sino el escritor Camacho y que el primero es sólo un fiel vehículo de su estilo; de todos modos, el lector puede encontrar que algunos de esos pasajes son enojosas muestras de la grafomanía de Camacho y, como tales, verdaderos *impasses* narrativos, obstrucciones a los cautivantes relatos de la tía Julia. Es curioso que las fantasías del guionista radial no sean realmente melodramas, típicas novelitas rosa, sino una especie de gran guión, construido con una violenta distorsión de los sentimientos más odiosos del espíritu humano y lleno de situaciones macabras y tremebundas. No hay forma de creer en el mundo imaginario de Camacho, ni de simpatizar con él: es escrupulosamente *irreal* y *perverso*. Su mente es incapaz de concebir una relación amorosa o familiar o amistosa sin conducirla inevitablemente al desastre espectacular: le interesan las *catástrofes*, cuanto más vastas mejor. Veamos cómo procede su imaginación: una boda de alta clase media durante la cual se descubre una pasión y un futuro hijo incestuosos (Cap. II); un predicador acusado de violación que, en prueba de su inocencia, amenaza con castrarse él mismo (Cap. VI); un hombre enajenado por su odio a los roedores y por la estricta mo-

ral que impone a sus hijas, es asesinado a golpes por éstas y su propia mujer, como si fuese una inmundada rata (Cap. VIII); un propagandista médico que padece el complejo de "herodismo", es decir, que insulta y golpea a todos los niños que puede, siguiendo el consejo de una especialista para superar otro trauma anterior (Cap. X); un aristócrata provinciano que tiene una esposa lisiada a quien un agente viajero intenta violar, tras lo cual la familia se hunde en el oprobio y la decadencia (Cap. XII); un sacerdote que, entre los fieles de una barriada, predica el onanismo a los hombres y la prostitución a las mujeres (Cap. XIV); un heredero de rica familia que se convierte en árbitro de fútbol y que muere en medio de una hecatombe deportiva (Cap. XVI); un cantor criollo que se enamora de una religiosa y desaparece en un convento, víctima de un terremoto (Cap. XVIII), etc.

Se trata pues, de un catálogo de horrores, no de visiones edulcoradas o románticas de la vida cotidiana. La subliteratura del escritor consiste en una serie de variantes perversas de su propia vida, en sí misma muy limitada y mediocre. Lo que le ocurre, le ocurre en el plano de la imaginación, y eso nos permite conocerlo mejor que a través de sus apariciones en el plano de los relatos autobiográficos de Vargas Llosa y la tía Julia: su biografía, literalmente, está en sus "obras", en una dimensión por completo imaginaria. No sólo sus historias nos dejan ver que el mundo interior de Camacho es un infierno de obsesiones que buscan torpemente su expresión (impulsos anales, incestuosos, masturbatorios, violatorios, pornográficos, destructivos, etc., están siempre presentes en ellas), sino que su relación misma con sus personajes es de naturaleza morbosa y maniática. Por un lado, sus creaturas dependen de él como esclavos respecto de un amo; son títeres descoyuntados y deformados a los que somete a las peores disciplinas; con un rigor que recuerda un poco la severidad implacable de las jerarquías militares, cada uno cumple ardientemente su deber en nombre de principios indiscutidos. (Las fantasías de

Camacho se parecen también a la escritura pornográfica, en la que los personajes son esclavos de los rituales impuestos por el autor. Pero, en ambos casos, esa imposición incluye una venganza contra el creador todopoderoso: el ritual lo envuelve en su mecanismo y lo hace también un prisionero, condenado a reiterar para ellos las mismas escenas.) Por otro lado, los personajes se entregan a actividades compulsivas y a ocupaciones fanáticas que están montadas sobre un esquema fijo —alguien descubre una verdad o un mito, una fe o un hobby, y se entrega a ellos hasta la inmolación— que se mantiene pese a las diferencias temáticas o geográficas de las historias. Son héroes de su vocación, pero la extreman al límite de la locura y la muerte; se identifican tanto con su actividad que ella los atropella y los destruye. Casi todos son militantes dogmáticos: el cruzado de la campaña antirratas, el predicador heterodoxo de Mendocita, el inflexible árbitro de fútbol, etc., se parecen entre sí porque todos buscan, con los ojos fijos del poseso o del místico, un solo objetivo en sus vidas y fracasan o mueren en la empresa.

Así, lo que es producido como un flujo de la fantasía gratuita de Camacho (bocetos o borradores de los radioteatros que el público le demanda), es en realidad un documento cifrado de su naturaleza perturbada. Camacho cree estar imaginando, trabajando con materiales irreales y disparatados, inventando y soñando, pero lo que está haciendo, oblicuamente, es hablar de sí mismo. Eso quizás explique la fecundidad del escritor; cuando el narrador lo ve trabajar se queda asombrado:

Lo veía y no lo creía: jamás se paraba a buscar alguna palabra o contemplar una idea, nunca aparecía en esos ojitos fanáticos y saltones la sombra de una duda. Daba la impresión de estar pasando a limpio un texto que sabía de memoria, mecanografiando algo que le dictaban. ¿Cómo era posible que, a esa velocidad con que caían sus dedos sobre las teclas, estuviera nueve, diez horas al día, *inventando* las situaciones, las anécdotas, los diálogos, de va-

rias historias distintas? Y, sin embargo, era posible: los libretos salían de esa cabecita tenaz y de esas manos infatigables, uno tras otro, a la medida adecuada, como sartas de salchichas de una máquina. Una vez terminado el capítulo, no lo corregía ni siquiera leía; lo entregaba a la secretaria para que sacara copias y procedía sin solución de continuidad, a fabricar el siguiente. Una vez le dije que verlo trabajar me recordaba la teoría de los surrealistas franceses sobre la escritura automática, aquella que mana directamente del subconsciente, esquivando las censuras de la razón (p. 158).

Ojitos fanáticos, cabecita tenaz, manos infatigables que producen a la *medida adecuada* y esquivando *las censuras de la razón*: Camacho es el retrato burlesco, la caricatura, del modelo que del escritor tiene Vargas Llosa —el productor empecinado que trabaja sucesos reales e inmediatos y crea con ellos mundos imaginarios, autónomos. Como vagos hilos primero, después como gruesas líneas que atraviesan insidiosamente uno y otro relato, vamos descubriendo en sus fantasías el horror chato y vulgar de su vida privada y aun los datos que permanecen secretos para él. Por ejemplo, el furor contra las ratas de su personaje Federico Téllez Unzátegui es nada más que la proyección de su lucha desigual contra los roedores que infestan su cuarto de pensión; las represiones sexuales, especialmente derivadas de su estricta misoginia, se reflejan en su moral artística, que se resiste a la idea de tener una mujer e hijos: “¿Cree usted que sería posible hacer lo que hago si las mujeres se tragarán mi energía...? ¿Cree que se pueden producir hijos e historias al mismo tiempo? ¿Que uno puede inventar, imaginar, si se vive bajo la amenaza de la sífilis? La mujer y el arte son excluyentes, mi amigo. En cada vagina está enterrado un artista. Reproducirse, ¿qué gracia tiene? ¿No lo hacen los perros, las arañas, los gatos? Hay que ser originales, mi amigo” (p. 193). Es posible también que su maniático estribillo sobre los cincuenta años como “la flor de la edad” (p. 167, *passim*) sea un comentario alentador sobre la suya propia, un conjuro contra su decadencia física y men-

tal; y es seguro que el cómico desdén por los argentinos (“las costumbres bestiales de los gauchos”, p. 160), que inunda sus historias, constituye su venganza por la tragedia conyugal que ha sufrido y de la que sólo al final nos enteramos: su mujer es “una argentina viejísima, gordota, con los pelos oxigenados y pintarrajeada”, bailarina y cantante de tangos en una “boite para mendigos” que lo abandonó un tiempo “para irse a putear por ahí”, hasta que “se juntó otra vez con él cuando estaba loco” (p. 445).

El proceso de su locura está fiel y progresivamente registrado en las nueve historias imaginarias, especialmente en las cuatro últimas. En el Capítulo XI un directivo de la radio comenta con el narrador que Camacho está empezando “a pasar personajes de un radioteatro a otro y a cambiarles los nombres, para confundir a los oyentes... el cura de Mendocita se llama como el Testigo de Jehová y éste como el cura” (p. 242). En la historia del Capítulo XII vemos directamente lo que está ocurriendo: en el curso de un mismo relato, Ezequiel Delfín, agente viajero, se metamorfosea absurdamente en Lucho Abril Marroquín, propagandista médico y héroe de la historia del Capítulo X. Ya en el Capítulo XIV, las confusiones son frenéticas e imperdonables: el cura Seferino Huanca Leyva no tiene ninguna relación con Sarita Huanca (Cap. VI), el médico Alberto de Quinteros (Cap. II) se ha convertido en el Reverendo Padre Quinteros (p. 297) y el patriarca provinciano Sebastián Bergua (Cap. XII) es ahora pastor evangelista. Después abundan los personajes que, como el teniente Jaime Concha, se ahoga en un radioteatro después que “se había muerto en el incendio del Callao, hace tres días” (p. 329). Los capítulos XIV y XVIII son pruebas patéticas del caos mental en el que ha caído Camacho: no hay sino disparates, atropellos a la lógica, confusiones ridículas a veces en la misma página, como el notable pasaje en el que la tragedia que comienza en un estadio termina en una plaza de toros (pp. 354-355). Camacho, tras conocer la

efímera gloria va a parar a un manicomio y termina tristísimamente su carrera profesional como “datero” policial de una publicación amarillenta; la prueba dolorosa de que él no es en realidad un periodista sino casi un “escritor”, la da el comentario brutal de su jefe: “no sabe escribir... Es un hua-chafo, usa palabras que nadie entiende, la negación del periodismo” (p. 446). Las líneas de la caricatura no pueden ser más amargas.

La imagen de Camacho se opone a y contrasta con otra: la que Vargas Llosa ofrece de sí mismo, como escritor adolescente. Uno de los subtemas acompañantes de las historias de Julia es el del narrador novel, que pugna por escribir y publicar algunos cuentos. Al revés de lo que le pasa a Camacho, la vida de Vargas Llosa no está metódicamente centrada en su propósito y los frutos son magros o francamente insatisfactorios. Tenemos, irónicamente, a un *escribidor* que sí escribe, que no hace otra cosa que escribir, y a un *escritor* que no puede escribir, que se distrae de su tarea, que dispersa su vida en actos ajenos a la literatura. Los cuentos que el narrador intenta en el curso de la novela son siempre variaciones sobre experiencias vividas o historias que alguien le ha contado; es decir, opera sobre su materia de manera muy semejante a Camacho, aunque los resultados son diferentes. El tema de los “pishtacos” (diablos) que trabaja en primer lugar (pp. 59-60), es tan tremebundo como los delirios de Camacho, pero él se plantea un problema impensable para el escribidor: el de la forma: “Iba a titular mi cuento ‘El salto cualitativo’ y quería que fuese frío, intelectual, condensado e irónico como un cuento de Borges, a quien acababa de descubrir por esos días” (*ibid.*). Y también es distinta la intensidad del esfuerzo: “Dedicaba al relato todos los resquicios de tiempo que me dejaban los boletines de Panamericana, la Universidad y los cafés del Bransa, y también escribía en casa de mis abuelos, a mediodía y en las noches... Escribía y rompía, o, mejor dicho, apenas había escrito una frase me parecía horrible y recomen-

zaba” (*ibid.*). Cuando quiere escribir un cuento sobre una humorística anécdota teatral, trata de ilustrarse —como no haría nunca Camacho, quien no lee ni sus propios libretos— leyendo las obras de “todos los escritores risueños que se ponían a mi alcance, desde Mark Twain y Bernard Shaw hasta Jardiel Poncela y Fernández Flórez. Pero, como siempre, no me salía y Pascual y el Gran Pablito iban contando las cuartillas que yo mandaba al canasto” (p. 120). La historia, que le ha sido contada por la tía Julia, da origen al cuento titulado *La humillación de la cruz*, cuya lectura provoca la crítica de ella:

—Pero si no fue así, pero si lo has puesto todo patas arriba —me decía, sorprendida y hasta enojada—, pero si no fue eso lo que dijo, pero si...

Yo, angustiadísimo, hacía un alto para informarle que lo que escuchaba no era la relación fiel de la anécdota que me había contado, sino *un cuento, un cuento*, y que todas las cosas añadidas o suprimidas eran recursos para conseguir ciertos efectos:

—Efectos cómicos —subrayé, a ver si entendía y, aunque fuera por conmiseración, sonreía.

—Pero, al contrario —protestó la tía Julia, impertérrita y feroz—, con las cosas que has cambiado le quitaste toda la gracia... ¿Dónde está el chiste ahora?

Yo, aunque había ya decidido, en mi humillada intimidad, enviar el cuento sobre Doroteo Martí al canasto de la basura, estaba enfrascado en una defensa ardorosa, adolorida, de los derechos de la imaginación literaria a trasgredir la realidad... (pp. 151-152).

Esa mezcla o traición inevitable que todo el mundo acepta en el lenguaje del escritor, parece problemática para el joven escritor. Si escribir es contar algo que pasó en la realidad del autor, la literatura es, entonces, un completo contrasentido. Al contar un fragmento de vida o una imagen onírica, el autor enmascara y deforma la realidad, hace de ella *otra* cosa, tal vez su opuesto. Quizá por eso, más adelante, el joven cuentista intenta dejar el relato “realista” e intentar el

“fantástico”, como cuando se empeña en escribir el cuento de los levitadores del aeropuerto (Cap. IX). Pero, en realidad, lo que más estimula su imaginación es el mismo acontecer de su vida. Refiriéndose al romance con la tía Julia y el clima de inquietud familiar que ha despertado, su amigo Javier diagnostica con acierto: “En el fondo, estás muerto de ganas de que haya ese escándalo para tener de qué escribir” (p. 241). La prueba es que cuando el cuento se queda sin publicar, el narrador escribe “*La tía Eliana*”, “basada en algo que había ocurrido en mi familia” (p. 274). Lo interesante es anotar que en este relato, cuyo tema es el prejuicio familiar contra un matrimonio desigual, el narrador está respondiendo, quizá sin saberlo, a la presión de una situación real e inmediata: en clave, está hablando de la tía Julia y de él. El último cuento que escribe es una versión libre de sus experiencias con autoridades venales e inescrupulosas, ambientada en uno de los lugares donde tuvo que conocerlos y sobornarlos para poder casarse clandestinamente con la tía Julia (Cap. XVII).

Estos contrastes, fusiones y paralelismos intensos de la subliteratura de Camacho, la literatura del joven cuentista y las vidas de ambos, explican que la técnica dominante en la novela sea la de los “vasos comunicantes”, ese arte narrativo de vaciar un nivel en el otro y conjugarlos y oponerlos constantemente; y que el tono imperante sea el del humor. Aunque irreal e inverosímil, el mundo de Camacho entra en contacto con el mundo privado del narrador y sus amores con la tía Julia, y se produce un contagio mutuo: en ambos la realidad genera esa atmósfera exagerada y artificial del melodrama, en ambos la visión humorística redime (casi siempre) la vulgaridad del material. La propia Julia lo comenta, cobrando conciencia de la semejanza de su situación con las creadas por Camacho:

—Los amores de un bebe y una anciana que además es algo así como su tía —me dijo una noche la tía Julia, mientras cruzábamos

el Parque Central—. Cabalito para un radioteatro de Pedro Camacho.

Le recordé que sólo era mi tía política y ella me contó que en el radioteatro de las tres, un muchacho de San Isidro, buenmo-císimo y gran corredor de tabla hawaiana, tenía relaciones nada menos que con su hermana, a la que, horror de horrores, había dejado embarazada (p. 112).

El narrador admite, más tarde, que “insensiblemente, Pedro Camacho pasó a ser un componente de nuestro romance” (p. 113). Hasta en su propia dicción narrativa se siente a veces la impronta de su frecuentación con el escritor: “—Tengo una pena de amor, amigo Camacho —le confesé a boca de jarro, sorprendiéndome de mí mismo por la fórmula radioteatral; pero sentí que, hablándole así, me distanciaba de mi propia historia y al mismo tiempo conseguía desahogarme—. La mujer que quiero me engaña con otro hombre” (p. 191). Algunos incidentes menores provocan confusiones de nivel: se habla de un incendio en el Callao (p. 322) y de un increíble naufragio (p. 329), como si fuesen sucesos reales, aunque sólo son episodios de los radioteatros. Pero los “vasos comunicantes” van más lejos y hacen que los episodios delirantes no siempre ocurran en la imaginación de Camacho, sino además en la vida real; la pelea con los “churrasqueros” argentinos (pp. 243-246) y el episodio hilarante con la pareja mexicana (pp. 271-274) parecen salidos de un guión del escritor, pese a que los narra Vargas Llosa en primera persona. El humor fluye del mundo alucinante de Camacho e impregna también la evocación del fragmento biográfico de Varguitas y la dimensión imaginaria que esa vida va segregando como un producto imposible de evitar: la literatura invade el ámbito de la existencia concreta. Bajo un sesgo risueño, que la llena de repliegues ambiguos y sutiles, la novela muestra, en acción, el proceso interno del fenómeno creador.

El efecto final es claro: la vida —ese pasaje singular de su vida, con sus escenas ridículas y sentimentales— se convierte,

al hacerse escritura, en algo cuyos contactos con la realidad son tan cifrados y desconcertantes como las historias absurdas del escritor; éste no hace (no puede hacer) literatura pero quizás esté escribiendo su vida, mientras el escritor, cuya fidelidad a lo verídico llega al extremo supersticioso de mantener los mismos nombres reales, falsifica y deforma su propia historia. La autobiografía de un escritor sólo es posible como novela y, en cuanto tal, ya importa poco dónde se ciñe al testimonio y dónde deja fluir la imaginación. Todo es ficción y tanto Camacho como Vargas Llosa saben que es imposible ser "realista": todo arte es "fantástico". De allí la admiración del narrador por Camacho; para él "era lo más próximo a un escritor que había visto" (p. 236). Es sarcástico por eso que en el penúltimo capítulo, tras la crisis mental de Camacho, Varguitas herede su puesto y sea encargado de revisar y corregir viejos libretos radiales: "Tú eres medio intelectual, para ti será un trabajo fácil" (p. 412), le dice un directivo; y en el último, el escritor, ya en el arranque de su madurez, en el París que tanto soñó, se promete a sí mismo algo que habría suscrito Camacho: "Voy a tratar de ser un escritor, sólo voy a aceptar trabajos que no me aparten de la literatura" (p. 430). No deja de ser simbólico que al iniciar sus labores el escritor se preste la máquina con la que el narrador trabaja, esa máquina de escribir que Vargas Llosa ve como "una carroza funeraria" (p. 24).

Esto recuerda la imagen de la máquina de escribir como un "pequeño ataúd" de *Conversación en La Catedral* (I, 224). No es ésta, naturalmente, la única recurrencia de la obra anterior del novelista: varias, numerosas marcas de las otras novelas cruzan, fugaz pero insistentemente, por este texto, como parte de un circuito cerrado de claves vividas e imaginadas. Figuras como Popeye (p. 74), Lituma (p. 77), el Javier de "Los jefes" (muy importante aquí como confidente del narrador), el Poeta (p. 198), etc., retornan una vez más, a veces con destinos o trazas cambiados, en el más puro estilo cama-

chiano. También lugares como Grocio Prado (p. 372), donde ocurre un rapto como en *Conversación*, o la selva (p. 168), son vueltos a visitar. Hay escenas enteras que parecen reescrituras de las de sus otras novelas: los diálogos del narrador con sus padres podrían compararse ilustrativamente con los de Alberto y los de Zavalita con los suyos, en *La ciudad y los perros* y *Conversación*. Y hasta las obsesiones de Camacho tienen algún antecedente en opiniones críticas de Vargas Llosa: el antiargentinitismo del escritor bien puede ser el desarrollo humorístico de un *dictum* (“la maciza pedantería rioplatense de Homais”) que encontramos en *La orgía perpetua*.⁴

Es especialmente este nivel *intelectual* al que la materia trivial de la novela apunta, esta condición de literatura absorbida por la literatura misma, lo que hace cautivante *La tía Julia y el escribidor* y lo que compensa la ausencia de prácticamente toda otra innovación técnica que no sea el empleo profuso y sistemático de los “vasos comunicantes”. La sencillez de lectura que brinda el libro es aparente y tramposa: parece ser una autobiografía y es la negación de ella; parece tener dos planos nítidos, pero despliega muchos otros, de gran complejidad; parece ser un doble melodrama, pero es algo muy distinto: una consistente puesta en práctica de su teoría de los “demonios” y una inserción en el foco incandescente en el que la experiencia de un escritor se vuelve imaginación. El libro no sólo responde a la pregunta *cómo se escribe la literatura* —con obstinación, locura y una reiterada traición a la realidad; también explica *por qué se escribe*, es decir, por un afán, siempre insatisfecho, de subsanar una fractura con la realidad y de elaborar, a partir de ella, ficciones compensatorias en las que los lectores pueden asimismo reconocerse. El ejercicio literario es un *extravío*, un *método* y una *comunidad verbal* del autor con los otros. Barthes dice que “l’écriture com-

4. *La orgía perpetua*, p. 17.

mence là où la parole devient *impossible*".⁵ Esta novela se mueve en ese preciso margen en el que el escritor ya no habla en sus libros, sino que sus libros hablan por él.

5. "Ecrivains, intellectuels, professeurs", *Tel Quel*, n.º 47, 1971, p. 3.

VIII

LA GUERRA DEL FIN DEL MUNDO:

VARGAS LLOSA EN CANUDOS: VERSION CLASICA DE UN CLASICO

*Canudos no es una historia,
sino un árbol de historias*

M. VARGAS LLOSA

A mediados de la década del 70, cuando bordeaba los cuarenta años, una serie de importantes virajes se producen en las convicciones intelectuales y estéticas de Mario Vargas Llosa; ellas señalan el paso de una temprana madurez creadora, pero marcada todavía por los signos de la juventud, a un período de reflexión, autocrítica y redefinición de objetivos de un escritor ya consagrado, todo eso al compás de experiencias —personales, culturales e históricas— que dejan en él y sus obras una huella no poco transparente. De hecho, esos reajustes permiten establecer una primera etapa creadora, que va desde *La ciudad y los perros* (1963), con el antecedente de los cuentos de adolescencia reunidos en *Los jefes* (1959), hasta *Conversación en La Catedral* (1969). Este conjunto se distingue por su indeclinable adhesión al canon del “realismo”, renovado con las técnicas narrativas postmodernas (Joyce, Hemingway, Faulkner); por el índice vertical de crecimiento de la materia narrativa, extendiéndose siempre más allá a través de múltiples espacios, tiempos, personajes, historias y puntos de vista, como reverberación de la compleja

aventura humana en el mundo físico concreto; y, no menos, por la actitud (implacable muchas veces) de la visión moral de la existencia que sus novelas, regidas por las reglas de hierro de la violencia y la humillación, proponían con una atmósfera tensa y sobrecogida. En los libros que vinieron después, varios cambios se hicieron evidentes.

Lo más notorio en *Pantaleón y las visitadoras* (1973) y en *La tía Julia y el escribidor* (1977) era que el impulso abarcador de las historias se había moderado decisivamente —lo que hizo pensar a muchos, lectores ingenuos o críticos aventurados, que la chispa creadora del autor se había apagado y que había comenzado su “decadencia”. Igual desconcierto produjo la presencia inesperada del tono humorístico y del estilo paródico, que antes habían sido ajenos a su obra y que ahora eran vistos como una forma de autocomplacencia estética. Sin negar que estas dos novelas no tienen la fuerza desgarrada de las anteriores, resultaba más difícil de ver entonces lo que ambas eran —obras de transición, en las que el autor exploraba caminos nuevos para él— y que, al hacerlo, estaba examinando su propia postura de escritor “realista”, lo que le permitiría intentar una nueva obra mayor: la reciente *La guerra del fin del mundo*,¹ que es como una síntesis de todo lo que Vargas Llosa había hecho y estaba por hacer. El recurso burlesco de los “partes” militares y las emisiones radiales del Sinchi en *Pantaleón...*, era, quizá sin saberlo del todo el autor, una revisión de la retórica que hasta entonces había usado, una caricatura de la misma, una gruesa broma que su lenguaje se tomaba. Más flagrante era el caso de *La tía Julia...*, donde la parodia alcanzaba al propio escritor, desdoblado en personaje de sí mismo y reflejado en el espejo deformante del “escribidor” Pedro Camacho. El “realista” se estaba convirtiendo en su propio aguafiestas.

1. *La guerra del fin del mundo* (Barcelona: Seix Barral, 1981). En adelante se cita por esta edición.

Porque sin renunciar a su avasallante atracción por el mundo exterior y su juego de presiones sobre el individuo —el mundo que él llamaría “la realidad real”—, sus creaturas de esta nueva etapa, Pantaleón, Pedro Camacho y Varguitas (especialmente los dos últimos), usaban los datos de esa realidad más bien como un resorte para trasladarla, distorsionada, parodizada y traicionada hasta el exceso, a otro campo: el del artificio textual o, más precisamente, el del *acto de escribir*, porque éste era ridiculizado y limitado a una compulsión sin mayor legitimidad estética. Quien recuerde los documentos de Pantaleón, los radioteatros mentales de Camacho o los torpes borradores del cuentista Varguitas, se dará cuenta de cómo la acción de estos personajes se ha especializado rabiosamente: lo que les pasa les pasa frente la máquina de escribir, o al menos cobra sentido ante ella. La realidad funciona como mero pretexto para el ejercicio de la escritura, el fantaseo y la re-composición ficticia. Ese proceso en *La tía Julia...* era un caso extremo porque en ella su propia vida se le convertía, igual que cualquier tema, en novela, en imaginación. El humor, los guiños paródicos, los perfiles grotescos de la imaginación, eran modos de subrayar que la distancia entre la realidad y la ficción estaban creciendo para Vargas Llosa, y que la cuestión empezaba a preocuparle como novelista y como crítico.

Lo mismo pasaba con el lector, obligado a reenfocar la perspectiva desde la que se había acostumbrado a juzgar y disfrutar las obras del novelista: ahora los acentos de su creación estaban puestos en otra parte, o había un reordenamiento general de sus elementos. Como ha dicho sagazmente el crítico Denis Donoghue:

A work of literature is realistic when the reader finds it easy to forget that it is literature, the fiction is so continuous with what he already knows of life... Realism views with regret the gap between the sentence and what it refers to, between signifier and signified.

Unrealism says to the reader: have no regrets, take pleasure in the extravagance of the signifier.²

Las novelas que Vargas Llosa publicó después de *Conversación...* (y habría que sumar al grupo su obra teatral, *La señorita de Tacna*),³ le decían de alguna manera al lector: “Esto es literatura, es decir, algo que nace de la experiencia pero que, en vez de continuarla, la interrumpe, la altera, la ‘inventa’ ”.

No debe dejarse de lado, en este contexto, el impacto que ciertos acontecimientos tuvieron en la conciencia creadora del autor durante esos mismos años. Su abierto diferendo con la burocracia político-cultural cubana, su experiencia directa de la “revolución militar” peruana (que comenzó como la promesa de un nuevo socialismo y terminó como el vulgar cesarismo castrense de siempre) y la culminación de ciertos ambiciosos proyectos críticos (sus libros sobre García Márquez y *Madame Bovary*), que fueron en cierta medida modelos para reflexionar sobre su propio ejercicio literario y verlo “desde fuera”, le permitieron entender que su literatura no podía ser ya la misma porque él era otro. El sartreano militante, el inconformista radical de los 60 se había transformado en el moralista enemigo de la intolerancia, en el disidente desengañado (asqueado) de los cantos de sirena de la política menuda y los grandes partidos. Como él mismo acaba de confesar en un breve prólogo escrito precisamente para presentar sus cambiantes relaciones con tres figuras máximas del existencialismo francés (Sartre, Camus, Simone de Beauvoir), su itinerario es el de

un latinoamericano que hizo su aprendizaje intelectual deslumbrado por la inteligencia y los vaivenes dialécticos de Sartre y ter-

2. “The Real McCoy”, *The New York Review of Books*, noviembre 19, 1981, p. 44.

3. Véase Apéndice II.

minó abrazando el reformismo libertario de Camus... A lo largo de esos veinte años los temas y argumentos esgrimidos por Sartre y Camus reaparecían una y otra vez en lo que yo pensaba y escribía, resucitados por las nuevas experiencias políticas del tiempo que corría y mi propia aventura personal, obligándome a revisarlos bajo esas nuevas luces, a repensarlos y a repensarme hasta acabar dándole la razón a Camus dos décadas después de habérsela dado a Sartre.⁴

a) *Un libro sobre un libro*

Dado aquel paso —el de interponer una pantalla engañosa entre la realidad y la ficción—, vinieron otros, no menos interesantes. La firme idea de que la literatura sólo podía nacer de la experiencia vivida también empezó a ceder. Toda la obra de Vargas Llosa hasta *La tía Julia...* había aprovechado, de modos diferentes pero siempre como materia prima indispensable, recuerdos de adolescencia o juventud, ligados por lo tanto a espacios (Lima, Piura, la selva, etc.) y etapas (los años colegiales, la vida universitaria, sus inicios periodísticos, etc.) perfectamente identificables en la realidad de su país. A fines de los 60, el confiado realista que acababa de publicar *La casa verde* explicaba las peculiaridades de escribir desde el exilio: “Se trata, en todo caso, de una lejanía puramente física, porque yo sólo escribo sobre el Perú y sólo me interesa escribir sobre el Perú”.⁵

Este último hilo de dependencia con la “realidad real” se cortó en algún momento a fines de los 70, y Vargas Llosa concibió un proyecto que habría sido impensable para él mismo una década atrás: contar lo que alguien ya había contado antes, hacer literatura de la literatura, sin ataduras biográficas ni nacionales, tratando de ignorar que (como decía

4. *Entre Sartre y Camus* (Río Piedras: Ediciones Huracán, 1981), p. 9.

5. “Conversación con Vargas Llosa”, p. [5].

Donoghue) "fiction is... continuous with what he already knows of life". Ese proyecto se llama ahora *La guerra del fin del mundo*, que recuenta la campaña de Canudos inmortalizada por Euclides da Cunha en *Os Sertões*. Con un agravante: la mediación de da Cunha es una pantalla que filtra los datos objetivos de una historia que realmente ocurrió, ajena por completo a la experiencia personal de Vargas Llosa, pero hecha suya como lector del maestro. Historia, escritura, lectura, re-escritura: este vasto relato es un ejemplo perfecto de canibalismo literario, de devoción tan intensa de un autor por una obra que intenta reproducirla. Pero al hacerlo descubre que está usando su historia —y la Historia— para decir otra cosa distinta, como los lectores del imaginario Pierre Menard podrían haber adivinado.

Es bastante sabido el modo cómo llegó el autor a interesarse en *Os Sertões*.⁶ El primer contacto data de 1973, cuando colaboró con Ruy Guerra en la preparación de un guión cinematográfico sobre Canudos. El guión fue terminado (en su versión inédita se titula *Los papeles del infierno*), pero nunca fue filmado. Como resultado de ese trabajo, la imaginación de Vargas Llosa quedó acariciando la idea de escribir una novela que abarcase el asunto en toda su complejidad, que en el guión había sido reducida a lo esencial. Aun antes de haber terminado *La tía Julia...*, el autor ya estaba trabajando en el proyecto y lo continuó en diferentes lugares: Lima, Cambridge (Inglaterra), Washington; en 1979 hizo un viaje a Bahía que lo llevó hasta el mismo sertón, tras lo cual introdujo cambios sustanciales en el original que siguió puliendo hasta comienzos de 1981. Esos viajes (a la selva peruana, por ejemplo, cuando escribía *La casa verde* y *Pantaleón...*) han sido rituales dentro del proceso creador de Vargas Llosa; realista al fin, quería capturar (o recapturar) una at-

6. Véase nuestro diálogo con el autor, "Historia de la historia de la historia: conversación en Lima", *Escandalar*, vol. 3, n.º 1, enero-marzo 1981, pp. 82-87.

mósfera, la sensación de espacio que eran esenciales en su obra. Pero aquéllos fueron viajes de *reconocimiento* de algo experimentado tiempo atrás: el viaje al sertón fue, en cambio, una jornada de *descubrimiento*; hasta ese momento, toda la novela del autor había sido elaborada por vía libresca: primero a través de *Os Sertões*, luego a través de la vasta bibliografía brasileña dedicada al tema. Esta es indudablemente la novela de un lector, no de un protagonista; en todo caso, del lector de un testimonio cuyo protagonista-autor le hace vivir, vicariamente, su fascinante aventura. Lo que quizá haga necesario decir algo de ese ilustre antecedente: puede ayudar a entender mejor la novela.

Os Sertões (1902) es no sólo uno de los libros capitales de la literatura brasileña, sino de la latinoamericana: un clásico. Además, un libro monstruoso, un híbrido indefinible, incluso para su propio autor, pues, como él dice en una nota preliminar, terminó escribiendo un libro distinto del que planeó: “Por eso le dimos otra estructura, haciendo que el asunto, al principio dominante, que lo sugirió, se tornase sólo una variante del tema general”.⁷ En más de un sentido, puede compararse al *Facundo* (1845) de Sarmiento, otro libro sin categoría precisa. ¿Ensayos? ¿Novelas históricas? ¿Crónicas? ¿Tratados sociológicos? ¿Documentos políticos? Uno puede llamarlos (o leerlos) como quiera, porque participan de esos géneros y de otros más, pero son, sobre todo, retratos de pueblos en formación, textos fundadores de nacionalidades. Libros, además, conflictivos como sus autores y como los retratos individuales —el caudillo, el fanático— que presentan.

Aunque pertenecen a épocas culturales distintas, ambos compartían ciertas preocupaciones respecto de las sociedades de su tiempo y hasta un tema fundamental que no ha dejado de agitar la conciencia intelectual latinoamericana desde en-

7. *Los sertones*, trad. de Velia Márquez (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1977), I, p. 1. En adelante se cita por esta edición.

tonces y —lo que no es de extrañar— la de Vargas Llosa como novelista: el dilema de la civilización y la barbarie, el campo y la urbe, los desbordes de las fuerzas telúricas y las exigencias de un principio regulador, el individuo y la masa; en fin, Ariel y Calibán, una vez más trabados en su lucha incierta y cíclica. Devotos del pensamiento europeo, ambos escribieron sus libros partiendo de ideas preconcebidas: así como las del romanticismo filosófico e histórico guiaron a Sarmiento, da Cunha quería ver la realidad del sertón a través de los esquemas que le prestaban el positivismo de Comte, el evolucionismo de Darwin y Spencer, el historicismo de Taine y el determinismo de Lombroso. Por eso, su libro comienza como un minucioso recuento de “La Tierra y el Hombre”, apoyado en todo el arsenal que la ciencia de su época le brindaba, desde la geografía hasta la psicología y la estadística.

En los dos casos, el resultado es muy distinto del que sus autores esperaban: el feroz Facundo evocado por Sarmiento crece hasta alcanzar una estatura mitológica, apareciendo como una deformidad de la naturaleza que llega a fascinar su sensibilidad romántica; y la rebelión de Canudos y su líder, Antonio Consejero, al comienzo encarnaciones del Brasil que hay que extirpar, en nombre de “la opresión inevitable de las razas débiles por las razas fuertes”,⁸ para que el país alcance su destino como nación, al final son las víctimas de un malentendido nacional, una página de la historia que habrá que cerrar con un ánimo “vacilante y sin brillo”.⁹ Esta dramática contradicción moral, que surge del irresistible impacto que el mundo salvaje recién descubierto ejerce sobre él, es también la cuestión fundamental que socava, como una corriente subterránea, *La guerra del fin del mundo*: su acción ocurre entre los abismos que separan la realidad de las doctrinas o teorías

8. *Ibid.*, I, p. 2.

9. *Ibid.*, II, p. 329.

que los hombres elaboran para interpretarla y en nombre de las cuales actúan, creando esos espacios vacíos donde la Historia no puede ser explicada racionalmente. Intoxicado por su cultura científica, da Cunha intentó usar Canudos para probar sus tesis progresistas; lo ganaron la intuición del artista que había en él y la indignación por la barbarie con la que la "civilización" quiso imponer sus razones. En la escritura de su testimonio, y no en el bagaje de conceptos que traía consigo, halló la verdad que buscaba —lo que vuelve a poner sobre el tapete la cuestión del "realismo": la verdad de lo real para da Cunha o para Vargas Llosa es algo que se alcanza, paradójicamente, cuando se convierte en texto de ficción, cuando no es sino literatura. El sertón es un desierto, pero de palabras; la realidad es el texto que componemos con ella. Y es quizá por eso que Vargas Llosa requiera a da Cunha no sólo como el primer Autor de su obra, sino también como Personaje —como productor, testigo e intérprete de los hechos de los que él, como novelista parásito, se apodera. Porque en medio de la acción tumultuosa a la que todos parecen estar entregados, hay algunas figuras claves que además hacen otra cosa: escribir.

b) *Los personajes escribientes*

En *La guerra del fin del mundo* hay por lo menos tres personajes que se dedican intensamente a esa actividad, y un cuarto que, sin escribir, juega una relación muy significativa con ellos, pues es un narrador oral.¹⁰ El primero es Galileo Gall, un escocés anarquista y frenólogo quien, tras muchas aventuras en Europa, llega a fines de siglo a las costas del

10. Sobre la presencia de los personajes que escriben en las novelas anteriores del autor, véase nuestro trabajo "Tema del traidor y del héroe: sobre los intelectuales y los militares de Vargas Llosa", *Eco*, n.º 203, setiembre 1978, pp. 1.126-1.148.

Brasil y se queda a vivir allí, consagrado a la doble causa de la ciencia y la revolución. Aparte de ser un hombre de acción, divulga, desde 1869, sus ideas políticas y científicas en un periódico de Lyon llamado *l'Étincelle de la révolté*; y al final de su vida escribe también una especie de memoria o testamento dirigido a sus correligionarios de Europa.

Como tantos personajes de Vargas Llosa, éste es uno imaginario pero elaborado a partir de uno histórico. Franz Joseph Gall, "anatomista, físico y fundador de la ciencia frenológica" (p. 24), que aparece como maestro del padre del personaje ficticio y de quien éste toma el nombre, existió realmente; nació en Alemania en 1758, murió en París en 1828 y fue precisamente el fundador de la frenología. A su vez, las peripecias imaginarias de Galileo Gall se entrecruzan con otros hechos históricos: el autor lo hace combatir con los comuneros de París en 1871 y lo convierte en discípulo del catalán Mariano Cubí, otro frenólogo. La pasión libertaria de Galileo es tan febril, tan ciega, que decide internarse en el serotón porque cree que hay una coincidencia ideológica fundamental entre las prédicas del Consejero y las suyas; las crónicas que escribe para su pasquín (hay transcripciones fieles en las pp. 53-57 y 87-90), poseen un insidioso tono paródico: no tienen nada que ver con la realidad, sino con su fantasía y su pasión seudocientífica, son desfiguraciones, desmesuras, locuras de la razón.

Más burlona, más caricaturesca aún es la figura del anónimo periodista miope, que, al revés de Gall, no tiene al principio ninguna clara convicción: trabaja primero en un diario autonomista-monárquico y luego en otro republicano-progresista; escribe con eficacia lo que le dicta su patrón de turno, sea éste el Barón de Cañabrava o el republicano Epaminondas Gonçalves. Un ejemplo típico de lo que escribe para éste (transcrito en las pp. 131-138) muestra que su estilo es solemne y maligno —una escritura doblemente *perversa*. Después de Canudos, el periodista tiene que pasar por la hu-

millación de volver donde el Barón y pedirle trabajo para poder subsistir y sobre todo para escribir un libro sobre su experiencia en la rebelión sertanera. Jugando con él como el gato con el ratón, el noble acepta su pedido pero con una secreta intención: "Haré que le den trabajo en el periódico, pensó. Corrector de pruebas, cronista judicial, algo mediocre como corresponde a lo que es... Y si escribe ese libro sobre Canudos, que por supuesto no escribirá, tampoco lo leeré" (p. 500); sabe, además, que el periodismo del miope es un ejercicio que enmascaró intenciones más ruines: "En realidad, su vocación es la chismografía, la infidencia, la calumnia, el ataque artero" (p. 209). El lector no puede dejar de pensar en Zavalita condenado a escribir editoriales sobre perros rabiosos en su diario de mala muerte, o en Pedro Camacho, sepultado en las páginas escandalosas de una hoja amarilla. Escribir aparece siempre en la obra de Vargas Llosa como una actividad *degradada* por las circunstancias, como un pálido remedo de la auténtica literatura, que es un lejano horizonte contra el que la triste realidad de su claudicación se proyecta. Escribidores que no pudieron, que no supieron ser escritores, fantasmas de su propia vocación, estos personajes dicen mucho sobre los secretos vínculos que las obras de Vargas Llosa tienden entre el periodismo, el melodrama, la pornografía y la literatura.

El periodista miope es el epítome de lo ridículo: es un hombrecillo atacado por nerviosos estornudos, físicamente cobarde e insignificante, un fante con movimientos de títere y una vocecita atiplada. Pero en Canudos es fiel a su misión periodística hasta el límite del sacrificio; donde vaya acarrea consigo los atributos materiales de su profesión: un tablero portátil de madera, un tintero fijado en la manga y una pluma de ganso. Todo lo subordina a esa tarea; aunque lo consumen el terror y el desconocimiento de la región, escribir sus crónicas es su forma particular de heroísmo. Lo que resulta, otra vez, tragicómico es que cuando el periodista llega a Canudos

y descubre la verdad del asunto, tan distinta de lo que pensaba cuando escribía crónicas por encargo desde Bahía, casi literalmente está ciego: ha destrozado sus lentes y se mueve penosamente entre sombras de cosas, ayudado por otros; es decir, no puede *ver* la realidad física que entiende ahora quizá mejor que nadie. Hay en esto una suprema intención paródica, que subraya uno de los grandes temas de la novela: la incapacidad para ver sin anteojeras intelectuales y entender la realidad como un claroscuro que desafía nuestros conceptos racionales. El drama de Canudos es el de la ceguera del espíritu humano, que se niega a aceptar aquello que no se adapta a la horma de sus convicciones o prejuicios, *inventando* una realidad a la medida de ellos.

Es evidente que Vargas Llosa ha creado el personaje del periodista sobre otro modelo real: el propio Euclides da Cunha. Algunos hechos coinciden: da Cunha tuvo la infancia triste e inestable de un huérfano de madre; fue periodista (además de militar e ingeniero) y coqueteó de joven con la poesía; colaboró en la *Gazeta de Notícias* (*Jornal de Notícias* en la novela); viajó a Canudos como corresponsal de un periódico de São Paulo, para el que escribió las crónicas que después irían a formar parte de *Os Sertões*, y regresó de allí profundamente cambiado como hombre y como republicano. Da Cunha seguramente escribió por las mismas razones por las que el periodista miope dice que va a escribir su libro: porque es "la única manera de que se conserven las cosas" (p. 341), de que la aventura vivida pase a formar parte de la Historia. Y de que pueda volver a ser contada, a través de relecturas y reescrituras, como ocurre en *La guerra del fin del mundo*. Sobre todo cuando la Historia adquiere un matiz irreal y absurdo como en Canudos, sólo la ficción puede dar cuenta de ella.

El tercer escribiente de la novela es el León de Natuba, nombre que adopta Felicio Pardinás, un ser deforme que camina en cuatro patas balanceando una enorme cabeza. Des-

pués de que el Consejero le salva la vida, el León de Natuba se suma a las filas de sus seguidores y pronto asume un encargo especial: el de recoger la palabra viva del hombre santo, pues es uno de los pocos que sabe leer y escribir. Es el sabio, el escriba de Canudos, como él mismo dice: "Yo escribía todas las palabras del Consejero... Sus pensamientos, sus consejos, sus rezos, sus profecías, sus sueños. Para la posteridad. Para añadir otro Evangelio a la Biblia" (p. 456). Y también: "Sé qué es la electricidad... Sé qué es el principio o ley de Arquímedes. Cómo se momifican los cuerpos. Las distancias que hay entre los astros" (pp. 456-457). Es terriblemente irónico que, al final, el Consejero esté tan debilitado que sólo los ruidos y el excremento que escapan de su cuerpo sean los "mensajes" que otro acólito, el Beatito, trata de interpretar (p. 481). El "texto" es un residuo.

Hay un cuarto personaje que no escribe pero que sí cuenta historias: el Enano, sobreviviente de un circo de pueblo que la guerra disolvió y que también ha sido iluminado por la fe del Consejero. Las historias que cuenta son romances populares que hablan de los Doce Pares de Francia, Roberto el Diablo y otros relatos fantásticos o exóticos. Cuando alguien le pregunta por la moraleja de sus historias o por la responsabilidad de sus personajes, el Enano replica: "No sé, no sé... No está en el cuento. No es mi culpa, no me haga nada, sólo soy el que cuenta la historia" (p. 522), lo que quizá pueda entenderse como una alusión a la "invisibilidad" o equidistancia moral que el novelista mantiene frente a sus personajes y las situaciones que experimentan: él no interfiere en sus vidas, sólo las cuenta.

c) *La monstruosidad y el placer*

Ciertos rasgos enlazan a estas cuatro figuras, aparte de la convergencia de sus propias aventuras en el sertón. Uno es el

de la monstruosidad física; en el caso del León de Natuba y el Enano es obvia, pero la figura estrafalaria del periodista no anda muy lejos, todo lo cual es del máximo interés para Galileo Gall, con sus raras teorías anatómicas y sus mediciones craneanas, y como habría sido para da Cunha, que comenzó explicándose el fenómeno de Canudos como el resultado de un mestizaje degenerado, fanático y supersticioso. Coincidentemente, el periodista llega a pensar que en su relación con el Enano hay algo más que mera casualidad: “¿Por qué lo desazonaba tanto alguien que sólo quería hablar, que desplegaba así sus cualidades, sus virtudes, para ganarse su simpatía? ‘Porque me parezco a él —pensó—, porque estoy en la misma cadena de la que él es el eslabón más degradado’ ” (p. 457). La amistad que surge entre ambos es fruto del reconocimiento de una común condición marginal, donde la belleza, el amor y el placer están ausentes:

Por culpa de esa nariz y esa miopía sólo había tenido entre los brazos a las putas de Bahía, conocido esos amores mercantiles, rápidos, sucios, que dos veces pagó con purgaciones y curas con sondas que lo hacían aullar. El también era monstruo, tullido, inválido, anormal. No era accidente que estuviese donde habían venido a congregarse los tullidos, los desgraciados, los anormales, los sufridos del mundo. Era inevitable pues era uno de ellos (p. 451).

Esa ausencia —y esa nostalgia— del placer es otro dato significativo en los personajes de la novela. Cuatro de ellos, Galileo Gall, el Enano, Pajeú y el periodista miope, se enamoran de la misma mujer, Jurema, casada con el pistero Rufino. El primero la viola en una furiosa explosión de deseo: por la pureza de su adhesión a la causa revolucionaria, Gall ha creído necesario practicar durante años la abstinencia sexual. La castidad es otra manifestación de la vocación fanática; sin embargo, a través de la carne de Jurema, Gall presiente que tal vez sea posible conciliar el cuerpo con los ideales del espíritu: “No me arrepiento, ha sido... instructivo. Era

falso lo que yo creía. El goce no está reñido con el ideal. No hay que avergonzarse del cuerpo..." (p. 224).¹¹ En cambio, la relación de Pajeú con Jurema es más casta pues predomina en él el fanatismo de su fe; como se lo explica el periodista al Barón: "No quería tomarla por la fuerza... Que todo se hiciera como Dios manda. Según la religión. Casarse con ella. Yo lo oí pedirselo" (p. 476). Lo mismo ocurre entre otra pareja de discípulos del Consejero, João Abade y Catarina (p. 343). Una de las lecciones que el periodista trae de la guerra de Canudos es su apasionada certidumbre en el amor y el placer; eso es "lo más grande que hay en el mundo, Barón, lo único a través de lo cual puede encontrar el hombre cierta felicidad, saber qué es lo que llaman felicidad" (p. 502). El placer señala los límites de la historia y es una negación de la muerte; según lo afirma Vargas Llosa:

Hay un reducto de lo humano que la Historia no llega a domesticar ni a explicar: aquel que hace del hombre alguien capaz de gozar y de soñar, alguien que busca la felicidad del instante como una borrachera que lo arranca al sentimiento de la absurdidad de su condición, abocada a la muerte.¹²

La Historia no es, pues, la única historia de los hombres. Tal vez sugiriéndolo, en la escena erótica más extraña e intensa de la novela, el propio Barón, como escapando de la pesadilla en que la política ha convertido su vida privada, toma su revancha: hace el amor con su esposa alucinada, pero por delegación, compartiéndola a través de su joven sirvienta

11. La renuncia al sexo está, lógicamente, vinculada con la renuncia a la paternidad y a la familia, como ya se vio, en clave farsesca, en *La tía Julia...* Gall, por ejemplo, piensa: "Se había dicho, siempre, que su horror a la paternidad era consecuencia de su convicción revolucionaria. ¿Cómo puede un hombre estar disponible para la acción si tiene la responsabilidad de un apéndice al que hay que alimentar, vestir, cuidar? También en eso había sido constante: ni mujer, ni hijos ni nada que pudiera coartar su libertad y debilitar su rebeldía" (p. 253).

12. *Entre Sartre y Camus*, p. 13.

(pp. 503 y ss.) —lo que recuerda una situación del todo semejante en *La señorita de Tacna* (pp. 130-137).

La cuestión que está al fondo de esa convicción ha existido latente en varias de las novelas anteriores de Vargas Llosa, pero nunca con la amplitud que alcanza aquí. Nos referimos a la tensión constante que existe entre las fuerzas que encarnan cierto tipo de orden cerrado y las que tratan de transgredirlo; casi siempre hay un *sistema* y una *ruptura* del mismo: los códigos del colegio Leoncio Prado y los del Círculo, en *La ciudad...*; la misión religiosa y el burdel, en *La casa verde*; el ejército y el servicio de visitadoras (que imita al primero, pero “violando” su sentido), en *Pantaleón...*, etc. Conventos, cuarteles y colegios: mundos clausurados y regimentados; frente a ellos, los reinos libres de la fuerza instintiva y la pasión desatada, frecuentemente perversas. El lector reconocerá aquí un procesamiento muy singular del pensamiento de Bataille y su interpretación de la pugna entre lo sagrado y lo profano, como polos opuestos que a veces se dan la mano: el burdel es un convento al revés. Eminentemente laicas, las obras de Vargas Llosa habían presentado hasta ahora algunos ocasionales personajes religiosos pertenecientes a ese orden combatido: aparte del fugaz capellán del Leoncio Prado, las monjitas de *La casa verde*, los curas de *Los cachorros*, la figura religiosa más interesante era el hermano Francisco y su Hermandad del Arca, en *Pantaleón...* Aunque el tono liviano de la novela no le permitía al autor dar sino una imagen pintoresca de este personaje, sin duda es el antecedente más directo del Consejero. Con la gran diferencia que éste es el primer personaje realmente *místico* en el que Vargas Llosa concentra toda su atención como novelista. Hay muchas formas de fanatismo en *La guerra del fin del mundo*, pero el religioso es el primero, el centro alrededor del cual giran los otros. El Consejero es el corazón de la novela.

d) *Fanatismo contra fanatismo*

Por cierto, esta atracción por lo religioso no implica la adhesión a una fe de ningún tipo, sino un interés en el fanatismo como fenómeno cultural, como una manifestación que, bajo diversas formas, ha acompañado la naturaleza humana a lo largo de la historia. El autor ha confesado que su viaje a Israel, en 1976, despertó en él una especial curiosidad por la historia de las religiones y que las lecturas que hizo en este campo fueron importantes para la redacción de la novela.¹³ Canudos es un caso extremadamente complejo porque los motivos profundos del Consejero también lo son y posiblemente nunca serán del todo conocidos, pese a que el libro de da Cunha es el primero de una larguísima serie de obras dedicadas al tema. ¿En qué consiste la acción del Consejero? Básicamente, adopta la forma típica del mesianismo religioso: tras autoproclamarse enviado de Dios, Antonio Vicente Mendes Maciel, llamado el Consejero, inicia su prédica en el sertón prometiendo a las gentes el fin del miserable mundo presente y el advenimiento de una nueva era de justicia. Reúne primero a los humildes y desamparados, luego a cangaceiros y delincuentes a los que redime con su palabra y sus milagros, se instala en Canudos y establece allí una comunidad que llega a tener una iglesia, cementerios, más de cinco mil viviendas y toda una organización regida por los estrictos principios católicos del Consejero.

Esto ocurre entre 1893 y 1897, en lo más remoto del desierto brasileño; poco antes, en 1889, se había proclamado la República. En 1885, la monarquía había abolido la esclavitud; la República quería ir más allá: soñaba con un Brasil moderno, progresista, civilizado, unificado. El movimiento iniciado por el Consejero causa alarma porque es un reflujó

13. "Historia de la historia"..., p. 85.

hacia el pasado, hacia las formas tradicionales de vida y creencias que se quieren desterrar (la práctica religiosa del Consejero se asemeja mucho a la de la iglesia cristiana primitiva). Como además los “yagunzos” (alzados, rebeldes) del Consejero empiezan a invadir y destruir haciendas, su prédica es vista como una forma de rebelión política contra el gobierno central, que es necesario sofocar por la fuerza de las armas. Robustecidos en su fe por los signos de corrupción que ven en la República (el establecimiento del matrimonio civil, impuestos al Estado en vez de primicias para la Iglesia, etc.), el Consejero y sus seguidores se declaran en guerra contra lo que el gobierno realmente es: el Anticristo, el Can, el Apocalipsis. Lo que al principio parecía un choque desigual —un puñado de hombres contra una fuerza militar moderna y bien equipada— se convierte en una larga agonía: sólo tras cuatro expediciones y después de un cruento asedio, ya muerto el Consejero, Canudos cae en medio de una carnicería cuyas víctimas pueden calcularse entre 25.000 y 30.000.

Pero el fanatismo o locura religiosa de Canudos no explica todo. Hay otras formas de intolerancia que se cruzan con aquél y que generan un gigantesco y trágico malentendido, una lectura errónea de la historia viva. La principal es la que produce la política, con el doble desajuste de sus rígidos esquemas y sus prácticas sinuosas. La República cree (o inventa) la teoría de que Canudos encierra el peligro de la restauración monárquica y que, torvamente, los yagunzos que mueren gritando “¡Viva el Buen Jesús Consejero!”, están coludidos con la Casa de Braganza y los terratenientes esclavistas brasileños. ¿Y a quién puede interesarle la vuelta a la monarquía? Sin duda, a las potencias extranjeras enemigas del progreso del Brasil, concretamente Inglaterra, la pérfida Albión que en secreto ha armado a los yagunzos, enviado espías y violado la soberanía nacional. Por su parte, como explica el periodista miope (p. 435), el Consejero desconfiaba de la República y elogiaba a la Princesa Isabel por haber dado la li-

bertad a los esclavos; su idea de la monarquía es idílica: cree que cayó justamente a causa de esa medida y que la República piensa restaurar la esclavitud. ¿No es acaso la realización del censo un modo de saber cuántos brazos disponibles hay para luego reclutarlos como esclavos? A su vez, los monarquistas, implicados en la conjura por los republicanos progresistas, usan los fracasos de las primeras expediciones militares, para atacar a la República y alentar el espíritu de revancha contra ella; para los republicanos, esos mismos fracasos son una prueba palpable de que los yagunzos no están solos: ¿cómo podrían combatir con el poderoso ejército brasileño comandado por sus más heroicos jefes? Y para Gall, que ha congelado el ideal libertario en un dogma, Canudos es otra cosa: el albor de una sociedad fraterna, sin explotados ni explotadores, rebelde a toda autoridad. ¿Acaso no se practica allí el amor libre?

La bola de nieve de mentiras, intereses creados y prejuicios crece y se convierte en una cuestión cuyas proporciones sacude la conciencia nacional en todos sus estratos: estar a favor o en contra del Consejero es una forma de estar a favor o en contra del Brasil mismo. La cuestión tiene un fondo inesperado de filosofía política: Canudos demuestra que la imagen que Brasil tenía de sí mismo no corresponde a la verdad, que el país era distinto de lo que la República imaginaba (lo que se puede decir de todas las jóvenes repúblicas latinoamericanas del siglo XIX, con sus códigos napoleónicos y sus parlamentos británicos). El país —el sistema de conceptos con los que la clase dirigente quiere explicar el país— no había previsto la enorme excepción que significa esa horda de rebeldes desarrapados y guiados por un santón que vive en otra época. Incapaz de absorber esa *disidencia*, el *orden* establecido decide o acepta satanizarlo: Canudos es el Mal. Y combate a un fanatismo con otro fanatismo. Las armas hablaron antes que los hombres porque éstos prefirieron no entender, o usar Canudos como un pretexto para fines subalternos.

Sin duda, las posiciones eran difíciles de conciliar y el Consejero era un intransigente, pero la campaña militar eliminó toda posibilidad de ver Canudos como lo que probablemente era: no una conjura política, sino un movimiento mesiánico que tenía como raíces la extrema pobreza y el atraso cultural de la región; en otros términos: una manifestación de la voluntad de ciertos hombres de defender ciertas tradiciones regionales como un modo para sobrevivir en medio de la indiferencia del poder central. El conflicto es clásico: el país real contra el país oficial, la provincia contra la metrópoli, el pasado contra el futuro. El mutuo desconocimiento hace que ambas fuerzas luchen con un fantasma inventado por buena o mala fe. Convertida en una caza de brujas, la política cae en un plano ilusorio, en un juego de espejos deformantes. La verdad de Canudos es poliédrica y huidiza, las cosas son y no son. El Barón le pregunta al periodista miope si ésta era la revolución que soñaba Gall; aquél le responde: “No lo era y sin embargo lo era... Era el reino del oscurantismo y, a la vez, un mundo fraterno, de una libertad muy particular” (pp. 433-434). Pensar en Canudos le producía al Barón “esa sensación de irrealdad, de sueño, de ficción” (p. 472). *Conversación...* y *La guerra del fin del mundo* son las dos novelas en las que Vargas Llosa ha trabajado el tema de la historia de una manera dominante; pero ésta es la primera vez que, un poco como el Carpentier de *El reino de este mundo*, la examina en ese cruce donde lo factual y lo inverosímil se confunden y donde el realismo histórico se interroga a sí mismo.

Místicos como el Consejero, intelectuales libertarios como Gall, políticos inescrupulosos como el Barón, estrategas como Moreira César, todos contribuyen a la histórica equivocación. Al defender sus grandes verdades cada uno aporta su pequeña mentira, su mínima traición: la intransigencia del Consejero no es menos torpe que la grandiosa visión de un Brasil fuerte y unido que tiene el ejército; los tortuosos razonamientos teóricos de Gall están tan viciados

como las sucias maniobras políticas del Barón. A través de la reconstrucción de un acontecimiento del pasado, según el modelo trazado por da Cunha, Vargas Llosa hace una no tan velada crítica de los fanatismos del presente, en especial los del dogmatismo político y el fariseísmo intelectual, que abundan tanto ahora en América Latina como en todas partes. Es notorio el desencanto por la política que exhala la novela. Si la religión era para Hume, según recuerda Gall, “un sueño de hombres enfermos” (p. 255), la política es un “quehacer vil” (p. 503), totalmente dissociada de la moral. El coronel Moreira César y Gall son enemigos mortales, pero los une la misma intolerancia, ese ciego afán de que la realidad se acomode a sus esquemas mentales. El Barón dice del primero: “Como ocurre con muchos idealistas, es implacable cuando quiere materializar sus sueños” (p. 240), pero el juicio se aplica también al anarquista. Y cuando el Barón habla con Pajeú, percibe el absolutismo de su fe: “Era el [mismo] de los predicadores capuchinos de las Santas Misiones, el de los santones ambulantes que llegaban a Monte Santo, el de Moreira César, el de Galileo Gall. El tono de la seguridad absoluta, pensó, el de los que nunca dudan” (p. 237). Y el lector recordará entonces a Zavalita, cuya innata perplejidad moral le impide ser un buen militante o un buen burgués.

e) *El autor invisible e imparcial*

Por muchas razones, *La guerra del fin del mundo* es, como obra de arte narrativo, un cruce de *La casa verde* y *Conversación...* Tiene el fuerte sabor épico y el gusto por los espacios salvajes y la aventura de la primera; presenta el cuestionamiento moral, el despliegue de saga histórica y la preocupación política de la segunda. Y participa de la fascinación por la acción violenta y las campañas militares de casi todas sus otras novelas. Los protagonistas tienen contexturas fácilmente reconocibles: Moreira César, por ejemplo, sigue al pie

de la letra un código de honor cuya helada dureza puede llegar a ser odiosa al mismo tiempo que comprensible: el único arte que conoce es el de la guerra y lo practica con auténtica entereza. Un personaje secundario, el sargento Fructuoso Medrado, recuerda mucho al teniente Gamboa, de *La ciudad...*: duro con los subordinados, temeroso de los superiores; pero la vida militar es su medio natural: "Se le erizan los pelos cuando piensa que podrían darle de baja. ¿Qué haría entonces? Para él, que no tiene mujer, ni hijos ni padres, el Ejército es todas esas cosas" (p. 388). Y el general Artur Oscar se parece un poco a Pantaleón, aceptando por patriotismo una misión difícil, que luego descubre puede arruinar su carrera: "No, no ha sido para desagraviarlo por tantas postergaciones y reconocer al fin sus méritos... sino porque los otros jefes del Ejército no querían embarrarse en semejante lodazal, que le encomendaron esta jefatura. Un presente griego" (p. 462). Y también se reencuentra en la novela esa curiosa proclividad vargasllosiana por la presentación simétrica de acontecimientos dispares, la duplicación y la reiteración (hasta en los nombres: hay varios "Antonios" aparte del Consejero, hay dos "Joãos", etc.); esa misma grandiosidad de visión que sabe detenerse sin embargo en los detalles más minúsculos para dar una imagen envolvente de la realidad; esos "puntos muertos" donde gusta hacer encallar el frenesí de la acción física, como en las cuatro secuencias finales.

Pero al mismo tiempo que esta novela guarda un parentesco con las anteriores, es también algo distinto de ellas, sobre todo en los aspectos de forma y estructura narrativas. Puede decirse que ésta es la novela de carácter más "clásico" que haya escrito el autor. La técnica del montaje no ha desaparecido, pero su función y sentido son otros. Hasta ahora el montaje le había servido para que las múltiples hebras de su tejido narrativo se diseminasen y expandiesen como en una explosión calidoscópica. La *dispersión* inicial de ese tejido en *La casa verde* y en *Conversación...* era enorme, tanto en el es-

pacio como en el tiempo. En *La guerra del fin del mundo* las secuencias que corresponden a cada personaje o situación pueden ser muy disímiles u ocurrir en escenarios totalmente diferentes (en apariencia, nada hay de común entre las historias de Gall, de João Abade o del Enano, por ejemplo), pero tienen una secreta afinidad: la temporal. La concentración temporal hace que esas vidas e historias converjan rápidamente y que los entrecruzamientos básicos estén ya dados en las primeras 150 páginas. Aunque la acción comienza en 1877 y retrocede un poco más para trazar la biografía de algunos personajes, la masa principal de acontecimientos ocurre linealmente en menos de un año, entre 1896 y 1897. Esto hace que los continuos desplazamientos de foco y de textura narrativa en los episodios, habituales del arte novelístico del autor, sean menos violentos y exigentes. El virtuosismo está allí, pero como sometido voluntariamente a control, en favor de una escritura más “discreta”, más transparente, más neutra; la de un actor que quisiera que la historia se contase sola, disolviéndose él en una suerte de invisibilidad. Se podría decir que Vargas Llosa no escribe esta historia, sino que la historia se escribe *a través* de él, como un médium cuya voz es la voz de otros. Es la creación de esa dicción, lenta a veces, atropellada otras, multitudinaria aquí, desgarradoramente íntima más allá, la mayor novedad en el lenguaje de la novela.

Varios recursos característicos de su repertorio formal reaparecen en este libro, pero son usados con bastante moderación. El contrapunto de secuencias no produce, como en *La casa verde*, esa sensación de laberinto verbal, sino la de un leve cambio o desvío en el flujo continuo de los sucesos. Por ejemplo, al final de una secuencia encontramos al Beatito informando al Consejero que los soldados han detenido al párroco de Cumbe y que seguramente “le han cortado el pescuezo” (p. 231); la secuencia inmediata completa esa información y al mismo tiempo extiende un poco el suspenso:

Rufino entra a Cumbe al mismo tiempo que dos patrullas de soldados que se conducen como si los vecinos fueran el enemigo. Registran las casas, golpean con las culatas a los que protestan, clavan una ordenanza prometiendo la muerte a quien oculte armas de fuego y la pregonan con redoble de tambor. Buscan al cura (*ibid.*).

Igual puede ocurrir entre capítulo y capítulo, como en el IV del Libro Cuatro, que concluye con la llegada de la vanguardia de la Brigada Girard, y el capítulo V, que ofrece el recuento de su campaña (pp. 470-471). Las piezas del rompecabezas nunca están confundidas, sólo dispuestas en series discontinuas o sobreimpuestas, que establecen rápidamente su orden —el contrapunto tiende a un básico ensamblaje armónico que recuerda un sistema musical, con sus grandes temas, sus *leit-motive* y sus variaciones. La noción de unidad y de cohesión profundas que se logra en medio de tantas historias y personajes es impresionante: todo confluye a un centro único, y el centro irradia su magnetismo hasta las hebras más remotas del relato.

Las narraciones o diálogos telescópicos aparecen también ocasionalmente, muy avanzada la novela. En un diálogo entre el Barón y el periodista, aquél evoca otro tiempo, otro diálogo y otro personaje, el Vizconde de Ouro Preto (p. 362), y poco después ese diálogo retrospectivo se infiltra directamente en la situación presente (pp. 363-365). Cuando el Enano recuerda que una de sus historias hizo llorar al feroz João Abade, éste, ya desaparecido, hace escuchar su voz y da una versión distinta de la historia (p. 521). Quizá el caso en el que el desplazamiento temporal y espacial es mayor, es el que ocurre en las pp. 399-400: un diálogo entre el Barón y el periodista desemboca súbitamente, mediante cortes sucesivos, en una serie de escenas bélicas de Canudos.

Esta calculada renuncia a los brillos de la innovación formal, tiene que ver con el tipo de novela que Vargas Llosa quería escribir. *La guerra del fin del mundo* no es, de ninguna

manera, un relato "tradicional", pero sí es un relato donde la atención del autor está más concentrada en el peso específico de sus historias, pues sabe que en realidad no las cuenta, sino que las *re-cuenta*; el narrador recrea y transmite los hechos con la actitud del Enano

que provenía de toda una vida contando esa historia que ya no se acordaba cuándo ni dónde había aprendido, y que él había llevado y traído por los pueblos, referido cientos, miles de veces, alargándola, acortándola, embelleciéndola, entristeciéndola, alegrándola, dramatizándola, de acuerdo al estado de ánimo del cambiante auditorio (p. 521).

Posiblemente ésta sea la novela en la que el lector aprecia mejor el inmenso *placer de relatar* que experimenta Vargas Llosa y su afán por acercarse a un modelo narrativo hoy un poco desusado: la novela popular de aventuras, a la manera de Alejandro Dumas, con el aura legendaria de sus reconstrucciones históricas y sus personajes patéticos. Ese gusto por lo extraordinario y lo heroico parece más propio del *romance*, como género en prosa, que de la novela. Ciertos "trucos" y ciertas recurrencias temáticas delatan el parentesco. Aunque el cuadro histórico es imponente y obsesiva la indagación moral sobre el fanatismo, largos trechos de la obra (tal vez los más cautivantes novelísticamente) se dedican a episodios y figuras que aportan esa dimensión eminentemente "aventurera" que la distingue. Mientras los grandes intereses políticos y las estrategias militares tejen sus redes, el lector es gratificado y entretenido con las peripecias de João Grande, el esclavo exasesino, y de João Abade, el temible cangaceiro, ambos convertidos por el Consejero; las andanzas del Enano, la Mujer Barbuda y otros artistas del circo que viaja por el sertón, triste comparsa en tiempos de guerra; el trágico fin del oficial Pires Ferreira, mutilado y ansioso por quitarse la vida; las sorpresivas entrevistas de esos adversarios que se pasan la vida odiándose de lejos (el Barón, Gonçalves, Moreira

César, Gall, Pajeú) y que al encontrarse cara a cara sufren una honda vacilación; las desventuras de María Quadrado; y sobre todo, la fantástica historia del pistero Rufino y Galileo Gall en lo más ignoto del sertón, librando una cuestión de honor conyugal a la que Jurema, siendo la causa, asiste como a un rito que apenas tiene que ver con ella. Esta particular historia está contada con golpes de efecto deliberadamente melodramáticos: un muerto que no lo está, una falsa cabeza presentada como prueba, una persecución infinita, en la que uno pierde el rastro del otro pero milagrosamente vuelve a hallarlo, y finalmente una doble muerte que casi no lo parece porque está trabajada en un *tempo* distorsionado, como en un sueño (pp. 293-294).¹⁴

No menos cautivantes son las historias amorosas que vive Jurema —un modelo más en la larga galería de mujeres transitivas del autor, que pasan de hombre a hombre, sin perder nunca del todo la esperanza ni la inocencia—, en las que cumple distintos papeles: esposa, madre, amiga, amante. La enorme variedad del acontecer humano en la novela ejerce una fuerza hipnótica sobre el lector, que no cede pese a la extensión del relato. La mayor objeción que puede merecer es estrictamente estilística y afecta precisamente esa dicción tersa y “natural” que mencionamos antes: hay una tendencia a abusar, especialmente en los minuciosos pasajes descriptivos, de las estructuras triádicas o asindéticas. En sólo cuatro páginas pueden encontrarse series como: “lo inubicables, traslaticios, fantasmales”, “los habían perseguido, alcanzado, procurado capturar vivos”, “indolentes, desconfiadas, distantes”, “mecheros, velas, fogatas”, “beben café, fuman, cambian impresiones y oyen”, “animarse, tocar guitarras, cantar” (pp. 214-217). Aunque la intención es clara (dar fluidez al relato, sortear los puntos de baja tensión), el efecto que produ-

14. La muerte de João Abade está también presentada de manera ambigua: las versiones varían y una viejecita, en la última línea de la novela, afirma que lo vio subir al cielo (p. 531).

cen puede ser el contrario: un énfasis, un subrayado excesivo pero indiferenciador, sobre todo cuando se contagia a los diálogos de distintos personajes.

Pero la impresión que da el conjunto es maciza y admirable. Si hubiese que elegir sólo una razón para recomendar a alguien la lectura de esta novela, habría que señalar *la distancia perfecta* que el narrador guarda respecto de su texto y sus creaturas: en eso no hay la menor falla a lo largo de más de 500 páginas. Justísimo juez, conocedor sutil de los infinitos matices de lo real, Vargas Llosa comparte la misma piedad y la misma crítica hacia el Consejero que hacia Moreira César, hacia el periodista miope que hacia Galileo Gall, hacia la religión, la política o el amor. Esta es una novela madura porque muestra una comprensión cabal hasta por la más pequeña de sus figuras, sin perdonarle por eso ni el más pequeño de sus pecados. Esa fidelidad interna, ética y estética, a los impulsos de su intuición creadora hacen que esta versión moderna de una historia clásica sea, también ella, un clásico.

SINTEISIS

Al término de este largo examen de la vida, la persona literaria y la obra creadora de Vargas Llosa, resulta posible intentar una síntesis de los rasgos fundamentales que distinguen a la última. Todas las observaciones y afirmaciones hechas en las páginas anteriores podrían remitirse a tres grandes planos, que señalarían los cauces mayores por los que discurren las preocupaciones novelísticas del autor. Esos tres planos son, a nuestro entender, los siguientes:

1. *El plano de lo real*: Las raíces de la novelística de Vargas Llosa suelen afirmarse sobre la descripción de una realidad, sobre su experiencia personal de ella. Las motivaciones profundas del autor no se distinguen de las de un naturalista clásico, aunque el resto de actitudes literarias los diferencien. Al novelista lo fascinan los mundos materiales que conoce de un modo visceral: el carácter inapelable y contundente de los actos humanos y su interacción con la naturaleza; la mostración objetiva de los procesos sociales y de los oscuros movimientos que los impulsan o deforman. Pertinazmente, sus novelas registran los agónicos avatares que los personajes sufren en determinados contextos: los vemos corromperse, fracasar, envejecer, morir; vemos cómo sus vidas soportan las grandes presiones de los medios geográficos o humanos, y cómo reaccionan a esos condicionamientos. Los individuos nunca están solos en estas obras de ficción: "Es que yo no creo que existan individualidades absolutamente sobe-

ranas. Lo que creo es que existe en casi todos los hombres una gama de posibilidades más o menos idénticas y que se manifiestan de acuerdo con las situaciones diferentes en que viven esos hombres. Lo que me interesa fundamentalmente es mostrar esas posibilidades en movimiento".¹ Por eso, la creación del autor está profundamente comprometida con los elementos fenomenológicos, contingentes, que se manifiestan en las empresas permanentes del hombre y la colectividad.

2. *El plano humano-trascendental*: El interés por aquellos aspectos de la realidad es sólo el comienzo de una indagación en otras zonas, que exceden los límites habituales del realismo literario: de la representación, su obra se eleva al planteo de una problemática trascendente, a la interpretación mítica, a la parábola moral. Las apariencias naturales están para revelarnos otra cosa; un ojo interior se abre y empezamos a contemplar visiones más densas. Las novelas de Vargas Llosa indagan por el destino y las condiciones humanas, por las proyecciones últimas de la libertad y la concreta situación histórica del individuo. La existencia aparece en ellas como una gran aventura de cuyo significado profundo el hombre no es del todo consciente, pero cuyo mero dinamismo cobra un valor y una fuerza transformadora que supera los límites personales y deja una huella conflictiva en la realidad exterior. La esencia humana le interesa al autor por su persistente voluntad transgresora de un orden represivo y caduco, no como un simple instrumento de sus ideas o como vehículo de una teoría. Los personajes de Vargas Llosa se rozan continuamente con lo trágico y responden con una fe energética, con una terquedad instintiva, con una ambición desesperada que parecería distinguir al hombre contemporáneo de América, rebelde y a la vez agobiado por su circunstancia. Desde este punto de vista, su obra (junto con la de

1. Cit. por Harss, p. 443.

Carpentier, de Cortázar, de García Márquez) se presenta urgida por un afán de expresar lo americano en términos universales, de escapar de los marcos de la novela documental tanto como de la novela puramente "artística", y de mostrar seres humanos que se definen como héroes en un marco épico, pero también por la angustia y las obsesiones existenciales que los poseen. En la etapa que se abre con *Pantaleón y las visitadoras* esa crispación ha cedido bastante y se ha mudado en un gesto de humor burlón y paródico. La fogosa visión dramática de los primeros libros ha sido reemplazada por un enfoque distorsionado y ridículo de la conducta individual escindida entre el rigor de un sistema y las ilimitadas promesas de la imaginación. Los aspectos maniáticos de lo sexual, pero también de lo literario y de la locura religiosa, han empezado a ocupar el primer plano de su atención.

3. *El plano del lenguaje*: Si aceptamos que los límites del lenguaje son los límites del mundo, entonces tenemos que aceptar que las novelas de Vargas Llosa ponen a prueba todo el tiempo esa verdad. El descubrimiento del tema, tras una lenta sedimentación en la conciencia del autor, le va imponiendo la necesidad de hallar formas adecuadas de expresarlo, de lograr "una imagen, circunscrita por las palabras, de la realidad misma".² La búsqueda no acaba sino cuando él sabe que ha dado con el procedimiento más justo y eficaz, cuando sus ambientes existen en el ámbito verbal que les crea para recobrarlos en una nueva dimensión: la literaria. Sólo entonces adquieren sentido para él y para los lectores. Esa meta exige una clara intuición y un sereno dominio de las más variadas técnicas, y Vargas Llosa satisface ambas condiciones. Pisar terrenos conocidos le permite ser audaz y avanzar a grandes trancos, quemando etapas enteras de experimentación: del realismo escueto y desnudo de *Los jefes*, pasa a la re-

2. Colmenares, p. 409.

cuperación de una honda experiencia personal a través de múltiples puntos de vista en *La ciudad y los perros*; luego a la complejísima arquitectura de vastos orbes de espacio y tiempo en *La casa verde*; de allí a la elaboración de una prosa que prácticamente desborda todos los estándares actuales de la prosa narrativa, en *Los cachorros*; después al piramidal laberinto de diálogos en *Conversación en La Catedral*; y más tarde al retorcimiento farsesco de *Pantaleón y las visitadoras*. El diseño de ese proceso es nítido: se trata de entregar el mundo de ficción a las fuerzas todopoderosas de la palabra, de conocer y reconocerse profundamente en ellas.

“En última instancia (ha dicho Vargas Llosa), la literatura no ha sido sino eso: un reflejo, una reconstitución de la realidad a través de otra realidad puramente verbal”.³ Para él, los grandes novelistas son aquellos que incurren en la insensata utopía de oponer a los macizos mundos reales los mundos totales y mentirosos de la ficción. Sus creaciones quisieran medirse, temerariamente, con ese rasero. Alguna vez, hablando de los novelistas de América, Vargas Llosa mencionó, sin saberlo, los paradigmas literarios que coinciden —guardando todas las distancias— con los tres órdenes que acabamos de esbozar: “Nosotros estamos obligados a ser al mismo tiempo Balzac, Proust y Beckett”.⁴ La pretensión del presente trabajo era, por eso, mostrar el lugar de importancia que su tormentosa, rica y ambiciosa obra narrativa ocupa en la literatura hispanoamericana del presente.

3. Cit. por Harss, p. 442.

4. “Conversación con Vargas Llosa”, p. 6.

APENDICES

APÉNDICE I
UNA ESTACIÓN CRÍTICA

Aparecida ya la primera edición de este libro, se ha producido y definido en la obra literaria de Mario Vargas Llosa una etapa que si bien no era previsible al comienzo de su actividad creadora, resulta sin duda una consecuencia lateral de su ejercicio narrativo: la crítica literaria. Como hemos visto,¹ las preocupaciones teóricas —particularmente sobre la novela— han acompañado siempre su trabajo novelístico, pero sólo al empezar la década del 70 ellas empezaron a asumir una consistencia e importancia tales que parecieron usurpar temporalmente el primer plano de la atención del autor y de sus lectores. Hay razones que pueden explicar la existencia de una estación crítica en el itinerario imaginativo de Vargas Llosa: es el fruto de una actividad académica en algunas universidades de América y Europa (King's College de Londres, Universidad de Puerto Rico, Washington State University, etc.); es el remanente de ese conjunto de lecturas, notas, artículos, crónicas, prólogos, polémicas y escritos varios que van pautando y conformando su vida profesional, con sus particulares gustos y aversiones, sus aperturas y sus confinamientos; pero, sobre todo, es la manifestación teórica (quizá inevitable) que surge de la propia experiencia narrativa, esa especie de cuenta razonada que el escritor saca de lo que ha aprendido escribiendo y leyendo lo que otros han escrito. Hay un momento en que el escritor trata de saber bien lo que ha hecho él y lo que han hecho esos otros: cuando se da esa circunstancia y esa preocupación se vuelve sistemática, entonces aparece el crítico. Ese es el trance por el cual Vargas Llosa está pasando.

1. Véase el Cap. II, Segunda Parte.

Cuando ya había publicado tres vastas novelas, un relato y un puñado de cuentos en el curso de diez años de trabajo creador, Vargas Llosa llegó a culminar un *opus* crítico que define y organiza una serie de reflexiones sobre la novela, reiteradas pero hasta entonces dispersas, y que es uno de los esfuerzos más exhaustivos que se haya propuesto un escritor latinoamericano en mucho tiempo. Se titula *García Márquez: historia de un deicidio*² y coincide significativamente en el año de su publicación con otro empeño de menor calibre, esta vez en el campo de la autocrítica: *La historia secreta de una novela*,³ crónica personal de su ardua redacción de *La casa verde*, tal como fue contada en una conferencia leída en la Washington State University, el 11 de diciembre de 1968. Crítica de un novelista elaborada por un novelista crítico y recuento de su novelar por un creador volcado reflexivamente sobre sí mismo: para Vargas Llosa parece haber llegado la hora de indagar en los más profundos estratos del hecho literario y de examinar a la luz de la razón lo que tan bien conoce bajo los fuegos de su propia pasión novelística.

No es eso todo: en 1972, poco después de aparecidos estos dos libros, publicó con Martín de Riquer, erudito de la literatura medieval española, un libro de título explícito: *El combate imaginario. Las cartas de batalla de Joanot Martorell*,⁴ al que contribuye con un prólogo ("Martorell y el 'elemento añadido' en *Tirant lo Blanc*") que resulta esclarecedor para probar tanto su tesis sobre las artes evasivas y formales del novelista valenciano como la de las técnicas narrativas que descubre en García Márquez. Luego publicó un interesante trabajo dedicado a Bataille⁵ y finalmente un ensayo sobre *Madame Bovary*.⁶

Por otro lado, el consumidor pasivo y casi vicioso de todo tipo de cine ha empezado a ser también, tímidamente, un agente activo

2. (Barcelona: Barral Editores, 1971), 667 pp. Citamos siempre por esta edición.

3. (Barcelona: Tusquets Editor, 1971), 75 pp. Citamos por esta edición.

4. (Barcelona: Barral Editores, 1972), pp. 9-28.

5. "Bataille o el rescate del mal", Prólogo a Georges Bataille: *La tragedia de Gilles de Rais* (Barcelona: Tusquets Editor, 1972), pp. 7-30.

6. *La orgía perpetua. Flaubert y "Madame Bovary"* (Barcelona: Seix Barral, 1975), 277 pp.

en la producción de esa ansiada droga que él se administra en grandes dosis: primero preparó la narración para un documental filmado en Arequipa por un grupo italiano sobre el Convento de Santa Catalina; luego hizo el guión del proyectado film sobre *Pantaleón* mientras escribía la novela misma, y dirigió su versión fílmica; y finalmente ha trabajado en dos proyectos cinematográficos hasta hoy no realizados: la redacción de un guión sobre una historia escrita en colaboración con el director brasileño Ruy Guerra y el texto narrativo para un film sobre una tragedia aérea en los Andes.

Hay varios antecedentes críticos del autor que pautan la trayectoria que lleva a su *Historia de un deicidio*: su prólogo a José María Arguedas, su ensayo sobre Sebastián Salazar Bondy y la vocación del escritor en el Perú, su discurso de Caracas con el homenaje a Oquendo de Amat, sus estudios sobre *Tirant lo Blanc*, etc. Todos estos textos claves caracterizaban ya a Vargas Llosa como ese peculiar tipo de crítico que T. S. Eliot señaló como “el crítico que es además poeta” (o novelista, o autor teatral); es decir, aquel cuyo trabajo crítico es un subproducto de su actividad como creador, sin la cual aquel esfuerzo no se explica. Comprender que su ejercicio crítico (en un movimiento que él llamaría de “vasos comunicantes”) emana de y revierte al mundo eruptivo del que brotan sus novelas, comprender que su crítica es finalmente autocrítica y que García Márquez es una especie de laboratorio-espejo en el que él se observa creando, es indispensable para entender bien el primer gran fruto de su estación crítica. Sus casi 700 páginas nos dicen tanto (o más) de Vargas Llosa como de García Márquez; nos proponen una identificación plena del universo crítico con el universo de la ficción: el deicidio lo han cometido los dos, su historia es básicamente la misma, el sujeto y el objeto convergen.

No es extraño por eso que más de un centenar de páginas del libro (el capítulo II de la primera parte) esté dedicado a exponer, por primera vez *in extenso* y orgánicamente, la teoría vargasllosiana de los “demonios”, ya adelantada en reportajes y artículos, con la que se explica a sí mismo por qué escribe novelas y por qué éstas son como son; la “teoría” es algo más que un episodio en el libro: es su fuente conceptual, el principio metodológico que lo guía por el dédalo de la obra de García Márquez. No por casualidad es éste

el aspecto del libro que más comentarios y discrepancias ha despertado; de hecho, originó una bastante dura polémica internacional (publicaciones de Montevideo, Lima y Buenos Aires la han acogido),⁷ cuyo principal animador ha sido el crítico uruguayo Angel Rama. Estamos ya en el terreno de la crítica de segundo, y quizá de tercer, grado: surge la crítica de la crítica de un creador sobre todo creador. ¿Qué es lo que objeta Rama en la teoría demoníaca de Vargas Llosa? La condena fundamentalmente por romántica, idealista, irracional, y por sacralizar la función del escritor, quien sería, otra vez, una especie de privilegiado semidiós tocado por los demonios, lo que al parecer implica un olvido del juego de relaciones que lo integran al contexto de la sociedad y la historia de su tiempo. Las objeciones de Rama provienen del lado de la crítica sociológica de la literatura, que él conoce tan bien, y representan un empeño por reformular, de un modo más actual, esa vieja cuestión: la función social del escritor.

En su primera respuesta a Vargas Llosa, Rama aclara lo que sólo dejó apuntado en su primera nota —la que prendió la chispa polémica. Dice que objeta la teoría de los “demonios”

no tanto por sus errores, sino por haber sido superada y por entender que reponerla hoy es perjudicar el esfuerzo de la cultura latinoamericana hacia más racionales niveles acordes con los proyectos de transformación de su sociedad. Con esa u otra tesis, Vargas [sic] seguirá escribiendo buenas novelas, pero me temo que la aplicación de ella en admirativos jóvenes no depare buenos resultados.

Y más adelante, en el mismo texto, expone más ampliamente la crítica hecha desde la perspectiva del sociólogo de la literatura:

La concepción de Mario Vargas acerca de la creación narrativa no sólo es irracional. También es estrictamente individualista, carente de una percepción social del escritor y sus obras, y es enca-

7. Sus instancias son: “Demonios vade retro” (Angel Rama), “El regreso de Satán” (Vargas Llosa), “El fin de los demonios” (Rama), “Resurrección del Belcebú o la distancia [sic] creadora” (Vargas Llosa) y “Segunda respuesta a Vargas Llosa” (Rama), en dos partes. Estos textos han sido posteriormente publicados bajo el título *García Márquez y la problemática de la novela* (Buenos Aires: Corregidor-Marcha Ediciones, 1973), 89 pp.

recedora de la excepcionalidad individual que marcó los orígenes históricos de la tesis.⁸

La utilidad de la polémica consiste en haber hecho posible que ambos contrincantes afinasen y matizasen mejor sus posiciones: de la fácil oposición *psicologismo-sociologismo* que parecía apuntarse al principio, se llegó (pese a las anécdotas y fricciones personales del debate) a una comprensión más nítida de las tesis de cada uno y a la virtual conclusión de que la discrepancia era, a la vez, menos simple y menos insalvable: en realidad, se trataba de una teoría elaborada en el laboratorio de un creador (Vargas Llosa) que se confrontaba con otra elaborada por un crítico que prefería observar la obra como “mediación entre un escritor mancomunado con un público y una realidad desentrañada libremente”.⁹ Mientras el primero atendía al proceso *creador*, el segundo atendía al *producto* y su mercado; eran partes de un mismo fenómeno aunque se presentaron como posiciones irreconciliables. Es decir, ambos tenían su cuota de razón, pero en momentos distintos de la descripción del fenómeno integral.

Hay que admitir que en la objeción central de Rama hay algo de verdad y que la “teoría” vargasllosiana no produce total convicción, por razones que luego veremos; pero no habría que condenarla por anticuada, por decimonónica; las ideas estéticas de Marx también lo son y no resultan preferibles, *per se*, como cree Rama, a las tesis románticas alemanas. Por otro lado, la “teoría” tiene que ver con la teoría romántica, con la visión obsesiva y pasional del acto literario que comparten los escritores “malditos” —antes, después y *contra* el romanticismo— con los surrealistas y marginales, como lo advierte Rama; pero también con la línea crítica dentro de la cual Sartre explica por qué escribe (por “la necesidad de sentirnos esenciales con el mundo”, dice en *Situations II*; Vargas Llosa dirá que la obra es “una reedificación de la realidad y un testimonio de su desacuerdo con el mundo”),¹⁰ o con la que usó para estudiar a escritores como Baudelaire o Genet; pero sobre todo, tiene relación con la propia experiencia de Vargas Llosa sobre cómo na-

8. “El fin de los demonios”, ed. cit., pp. 24-25, 28.

9. *Ibid.*, p. 36.

10. *García Márquez: historia de un deicidio*, p. 86.

ció, se desarrolló y finalmente triunfó en él la vocación literaria, esa "solitaria" que se adueñó de sus entrañas. Y ese testimonio es *irrefutable* dentro de sus propios términos: *constituye una coherente moral del escritor*. La tesis vale también por la reveladora pasión con la que está expuesta. Las imágenes satánicas o frenéticas son constantes en su formulación:

el suplantador de Dios no sólo es un asesino simbólico de la realidad, sino, además, su ladrón. Para suprimirla, debe saquearla; decidido a acabar con ella, no tiene más remedio que servirse de ella siempre (p. 102);

escribir es para el deicida como beber para el alcohólico e inyectarse para el narcómano, *su* manera de vivir (p. 139);

[la vocación del deicida] lo ha hecho el ser más libre, porque lo autoriza a convertir la realidad en botín; al mismo tiempo lo hace el más esclavo, porque le exige una asiduidad total (p. 210).

Sólo en un sentido la "teoría" es totalmente válida: como una justificación de su caso personal; su obra y su tesis coinciden a la perfección. Los "demonios" podrán ser útiles como instrumentos para la indagación de otros casos semejantes, el de García Márquez por ejemplo, pero poco más: no puede elevarse, como querría Vargas Llosa, a categoría de explicación *universal* del ejercicio novelístico: no todas las novelas se escriben por las mismas razones. El autor parte de un presupuesto fundamental pero de difícil prueba: el de que

la vocación del *novelista* es algo específico, con características propias y distintas dentro de la literatura, y que es justamente esa autonomía respecto de los demás artes y géneros, lo que el ensayo *Historia de un deicidio* pretende describir, a partir de un caso particular. Usar mi tesis para estudiar los versos de Virgilio, "la inmensa mayoría del arte universal", o *todo* lo que contienen esos "tres mil años de literatura" sería tan improcedente como querer estudiar la geografía entera de un país con los instrumentos ideados para medir el caudal de los ríos...

Quizá tranquilice a Rama saber que, en lo que respecta a la poesía y al teatro, mis ideas no son idénticas que en lo que con-

cierne a la novela. No en lo que se refiere a la intervención de lo irracional, inseparable de todo proceso creativo, y que, en poesía sobre todo, ha desempeñado un papel principalísimo, sino concretamente en lo relativo a ese factor de negación, de cuestionamiento radical, de insatisfacción contra la realidad que yo creo es el pulso más íntimo de la vocación del novelista y de las ficciones que genera.

Es notorio, pues, que la "teoría" vargasllosiana se corresponde con una interpretación de la historia de la novela occidental. Para él

el más joven y sedicioso, es también el único laico de los géneros; no brota cuando reina la fe, cuando ésta es todavía lo bastante fuerte para explicar y justificar la realidad humana, sino cuando los dioses se hacen pedazos y los hombres, de pronto librados a sí mismos, se hallan frente a una realidad que sienten hostil y caótica.¹¹

Por otro lado, no se ve claro por qué el deicidio es algo exclusivo de la novela; si "escribir novelas es un acto de rebelión contra la realidad, contra Dios, contra la creación de Dios que es la realidad" (p. 85), ¿por qué no es también deicida Lautréamont cuando escribe *Les Chants de Maldoror*, o Jarry cuando concibe *Ubu Roi*, o Beckett cuando prepara sus áridos guiones para radio o televisión? El único defecto de la "teoría" es que cuando empieza a alejarse de Vargas Llosa y de su objeto de estudio, su aplicabilidad resulta menos segura: pretende abarcar más de lo que puede contener. Antes que una teoría de la novela es una justificación ética de por qué algunos las escriben, entre ellos, él.

Pero si esa profunda vivencia del acto creador convertida en fundamento teórico resulta discutible, en cambio no lo es el comprensivo análisis que Vargas Llosa ha obtenido de toda la obra del novelista colombiano; al intentarlo, ha escrito un monumento crítico tan prolijo, completo y armonioso que se erige al lado de esa obra como su más perfecta réplica (o *sombra*, para recordar a Gaëtan Picon) y, a la vez, como un mundo autosuficiente: la crítica hecha por un creador se metamorfosea en la creación de un crítico. El

11. "Resurrección de Belcebú...", ed. cit., p. 14.

libro mismo pretende una locura, incurre en flagrante deicidio: quiere ser el comentario total de una obra que también aspira a la totalidad. El crítico intenta la búsqueda de lo absoluto —y lo consigue; nada, ni los más oscuros y pequeños rincones de las obras de García Márquez, escapa a su fanática mirada universal, que hace el inventario minucioso de todo lo que puebla el orbe ficticio, lo somete a un orden y una jerarquía rigurosos dentro del gran todo, lo interroga con un afinado escalpelo crítico e interpreta todos sus posibles significados hasta dejarlos agotados. En su infatigable empeño, en su rigor filológico, Vargas Llosa llegó a apreciar cualquier clase de indicio, pista o texto que podía allegarse: los densos libros de historia contemporánea colombiana para trazar la biografía de García Márquez (que remonta hasta los padres y que convierte en uno de los momentos más disfrutables del trabajo); los cuentos juveniles del autor, nunca recogidos en libros y olvidados por entonces,¹² que publicó en el diario *El Espectador* de Bogotá, entre 1947 y 1952; sus reportajes periodísticos de 1959 sobre los países socialistas de Europa; y hasta sus guiones cinematográficos. (Del ingente esfuerzo de documentación pueden dar una idea las treinta páginas de su bibliografía.) Así, traza la gran metáfora de la crítica: lenguaje que se dice respecto de otro lenguaje, sin el cual se queda vacío; lenguaje que quiere decirlo todo y que devora la obra que estudia.

El método crítico es una confesión de parte del creador, es un autorretrato racionalizado. El lector reconoce las huellas personales del Vargas Llosa novelista en cada paso que da el Vargas Llosa crítico. Cuando presenta y estudia las técnicas del colombiano (“el elemento añadido”, “los vasos comunicantes”, “la caja china”, “la muda o salto cualitativo”, “el dato escondido”: todas ellas formas de ordenar e intensificar estéticamente el mundo real), está hablando de técnicas que él también ha usado (bajo el mismo nombre) y que inclusive han sido reconocidas como típicas en sus novelas —antes de que él las reconociese en *Tirant lo Blanc*; cuando observa que todas las ficciones de García Márquez “arrojan luces so-

12. Editores piratas aprovecharon el descubrimiento y publicaron dos volúmenes con esos cuentos; los titularon *Ojos de perro azul* y *El negro que hizo esperar a los ángeles* y les pusieron el sospechoso pie de imprenta “Rosario, Argentina”. Luego, García Márquez autorizó otras ediciones de esos volúmenes.

bre todas, hilos más fuertes o más delgados las enlazan, todas son, al mismo tiempo, entidades autónomas y capítulos de una vasta, dispersa ficción” (p. 234), está confirmando una ley que gobierna sus propias ficciones; cuando observa que en un cuento del autor la dimensión mítico-legendaria es “fundamentalmente una retórica” (p. 411) o cuando separa los planos de lo real que conviven en *Cien años de soledad* (pp. 498 y ss.), parece estar desmontando ciertos mecanismos y repliegues de *La casa verde*, etc. En el nivel del análisis y la interpretación, sólo podría reprochársele su afirmación de que *La mala hora* es el primer texto “fantástico” (p. 326) que escribe García Márquez (la naturaleza de los pasquines en la novela es, dice, indudablemente “imaginaria”, p. 445), tesis tan forzada que luego se ve obligado a matizar y moderar un poco: “Estos sueños, personajes y hechos insólitos no suman más fuerza real imaginaria capaz de dominar la realidad ficticia” (p. 442).

Dos singulares méritos tiene esta obra crítica. Vargas Llosa ha construido su ensayo con una firme independencia frente a las teorías críticas en boga, les ha dado olímpicamente la espalda, lo que aumenta el carácter de testimonio personal de su crítica. Lo señala en la breve nota de la contratapa: “el supuesto básico de este trabajo contradice el principio teórico de moda según la cual la obra literaria debe ser analizada con prescindencia total de su autor”. La alusión al estructuralismo y a otras corrientes de la “nueva crítica” es clara; más punzante es su rechazo a esa misma “vanguardia intelectual de izquierda” de cuyos extremos sofisticados y veleidosos se burla en la polémica con Rama:

aquella analiza ahora la literatura a través de un prisma construido con altas matemáticas, el formalismo ruso de los años veinte, las teorías lingüísticas del círculo de Praga, el libro rojo de Mao y una pizca de orientalismo budista. Eso significa, también, que si la manera de ser maduro y moderno en literatura es adoptando, con algunas simplificaciones, las tesis de los pensadores neomarxistas que Europa Occidental pone de moda, Rama está tan decrepito, con sus convicciones neo-lukacsianas y su entusiasmo por Benjamin, como yo con mi romanticismo satánico.¹³

13. “El regreso de Satán”, ed. cit., pp. 21-22.

El rechazo es también revelador: Vargas Llosa siente aversión por las pretensiones absolutistas y dogmáticas de un método que, como decía Trotski del formalismo, “cae constantemente en supersticiones como la grafología y la frenología” y “lleva al fetichismo de la palabra”,¹⁴ pese a los valiosos planteos científicos que aporta su núcleo teórico. Más escolásticamente, el crítico remonta la corriente por fidelidad a sí mismo y sigue creyendo que la relación persona-sujeto creador es demasiado rica como para dejarla de lado, y se aprovecha de ella lo mejor que puede, para escándalo de muchos encandilados por las novedades del día. Y, por último, ha elaborado un lenguaje crítico cuya hermosura radica en su exactitud y su claridad que, sin embargo, no disminuyen la pasión y la admiración por el objeto estudiado; lenguaje vargasllosiano, en fin, en cuanto es fruto de una disciplina intelectual y de un entusiasmo indestructible por la literatura. El efecto que todo esto tiene sobre el lector es difícil de describir: el libro, a la vez, lo satisface por su precisión y lo aplasta por su erudición; lo deslumbra pero también puede irritarlo. Si hay obras de crítica implacables, codiciosas y tercas, ésta es una de ellas.

La orgía perpetua, estudio sobre *Madame Bovary*, es el más reciente testimonio de su pasión flaubertiana: comenzó como un simple prólogo y se desbordó hasta ser un libro. Se trata de un trabajo crítico que se coloca en una interesante relación metodológica respecto a la *Historia de un deicidio*. Si en aquel primer libro usó un método interpretativo que estaba emparentado con algunos fundamentos de la crítica estilística (lo que fue advertido por varios comentaristas, a veces a modo de reproche), y rechazó el inmanentismo estructuralista en sus facetas más sectarias, en el presente ensayo se ejercita, con un matiz irónicamente ecléctico, en tres de las direcciones principales de la crítica, para mostrar las limitaciones y virtudes de cada cual sin parcializarse con ninguna:

La primera, individual y subjetiva, predominó en el pasado y sus defensores la llaman clásica; sus denostadores, impresionista.

14. León Trotski: *Sobre arte y cultura* (Madrid: Alianza Editorial, 1971), pp. 90-91.

La segunda, moderna, pretende ser científica, analizar una obra de manera objetiva, en función de reglas universales, aunque, claro está, la índole de las reglas varía según el crítico (psicoanálisis, marxismo, estilística, estructuralismos, combinaciones). La tercera tiene que ver más con la historia de la literatura que con la crítica propiamente dicha.

.....

En este ensayo me propongo realizar los tres intentos por separado y por eso va dividido en tres partes. La primera es un mano a mano entre Emma Bovary y yo en el que, por supuesto, hablo más de mí que de ella. En la segunda pretendo concentrarme exclusivamente en *Madame Bovary* y resumir con una apariencia de objetividad su gestación y alumbramiento, lo que es y cómo es la novela. Finalmente, en la tercera intento situarla, por lo que hablo sobre todo de otras novelas, en la medida en que su existencia fue posibilitada, enriquecida, gracias a la suya (pp. 11-12).

Así, el libro se desarrolla como un tríptico cuyas partes son válidas en sí mismas pero que se articulan en una visión más compleja e integral, que anula o corrige sutilmente esa validez; es un modo de hacer la crítica de la crítica mientras se la ejerce. En cualquier caso, el lector puede escoger la faceta que más le guste y rechazar la que le parezca menos acertada. La objetividad del novelista se corresponde con esta rara objetividad del crítico: ninguna imposición sistemática, ninguna pretensión absolutista, ninguna imagen exclusivamente "verdadera" de *Madame Bovary*. Los métodos son, en sus manos, solamente métodos, herramientas de trabajo, y la tarea del crítico es practicar, como en un torneo, con todos los instrumentos de análisis posibles, sin preferir ninguno *per se*.

Naturalmente, es en la primera parte donde más abundan las confesiones de Vargas Llosa sobre su formación, sus ideas literarias, su vida intelectual y hasta privada, pero, sobre todo, sobre su relación pasional con Flaubert. La devoción flaubertiana es el resultado, dice, de una coincidencia en el gusto por el rigor y las simetrías, sobre todo si se aplican a la descripción de la realidad objetiva:

Me gustaría averiguar cuáles son en mi caso algunas de estas razones: por qué *Madame Bovary* removió estratos tan hondos de mi ser, qué me dio que otras historias no pudieron darme.

La primera razón es, seguramente, esa propensión que me ha hecho preferir desde niño las obras construidas como un orden riguroso y simétrico, con principio y con fin, que se cierran sobre sí mismas y dan la impresión de la soberanía y lo acabado, sobre aquellas, abiertas, que deliberadamente sugieren lo indeterminado, lo vago, lo en proceso, lo a medio hacer...

Entre la descripción de la vida objetiva y la vida subjetiva, de la acción y la reflexión, me seduce más la primera que la segunda, y siempre me pareció hazaña mayor la descripción de la segunda a través de la primera que lo inverso (prefiero a Tolstoi que a Dostoievski, la invención realista a la fantástica, y entre irrealidades la que está más cerca de lo concreto que de lo abstracto, por ejemplo la pornografía a la ciencia-ficción, la literatura rosa a los cuentos de terror) (pp. 18-19).

Y al hablar de lo que halla como lector fanático de esa novela, nos da una pauta de los grandes asuntos (también inveterados) que recorren las suyas:

Una novela ha sido más seductora para mí en la medida en que en ella aparecían, combinadas con pericia en una historia compacta, la rebeldía, la violencia, el melodrama y el sexo. En otras palabras, la máxima satisfacción que puede producirme una novela es provocar, a lo largo de la lectura, mi admiración por alguna inconformidad, mi cólera por alguna estupidez o injusticia, mi fascinación por esas situaciones de distorsionado dramatismo, de excesiva emocionabilidad que el romanticismo pareció inventar porque usó y abusó de ellas, pero que han existido siempre en la literatura, porque, sin duda, existieron siempre en la realidad, y mi deseo...

Aprecio profundamente esas aberraciones, ellas ejercen sobre mí un irreprimible atractivo, y, aunque no soporto el melodrama literario en estado puro —el cinematográfico sí, y es posible que esa debilidad mía haya sido forjada por el melodrama mexicano de los años cuarenta y cincuenta que frecuenté viciosamente y que todavía añoro—, en cambio, cuando una novela es capaz de usar materiales melodramáticos dentro de un contexto más rico y con talento artístico, como en *Madame Bovary*, mi felicidad no tiene límites (pp. 20 y 26).

Aquí aparece nuevamente apuntado un aspecto esencial de la visión de Vargas Llosa que ya fue advertido en su trabajo sobre Bataille: el costado “maldito”, negro y disidente que es el paradójico origen de su vocación realista. La novela es, para él, el terreno más fértil, más apto para practicar el querido acto nefando: la transgresión imaginaria de las normas establecidas, el ejercicio del Mal que el consenso social destierra, la victoria abominable del demonio sobre el ángel. La literatura funciona así como una extensión del cuerpo sometido: es un instrumento de goce sensual, un aparato erótico, exactamente un excitador y un consolador. Aberración y rebeldía, perversión e insurrección, el acto de escribir novelas bien puede ser, como decía Flaubert y cita Vargas Llosa, “*une orgie perpétuelle*”.

En la segunda parte, la visión “científica” y despersonalizada que quiere dar a su objeto de estudio, está casi parodiada por el sistema usado en gran parte de ella: casi la mitad de esa sección consiste en una serie de punzantes preguntas y frías respuestas (ejemplo: “¿Y su vida sexual de 1851 a 1856? Consistió principalmente en los esporádicos encuentros con Louise, que en esos cinco años no debieron pasar de una veintena”, p. 90). El interrogatorio abarca aspectos muy precisos sobre la persona de Flaubert, sobre la redacción de la novela y su realidad textual, documentados a través de citas muy abundantes de cartas y testimonios no demasiado conocidos de y sobre Flaubert. La porción más extensa de esta segunda parte (titulada “El elemento añadido”) es, tanto un estudio minucioso hasta la obsesión del arte narrativo de Flaubert, como de las técnicas más características del propio Vargas Llosa: mientras él visita el taller del maestro, nosotros podemos visitar el suyo y descubrir algunas facetas comunes, desde actitudes estéticas generales hasta procedimientos verbales específicos. Vargas Llosa señala que el de Flaubert es “un mundo binario”, que uno de sus principios “es el número dos” (p. 170). Eso es cierto también en su caso, como puede notarse en *La ciudad y los perros* y especialmente en *La casa verde*, con su manía de duplicaciones, reiteraciones, copias y modelos, etc. El respeto riguroso a la objetividad del novelista, a su no interferencia con sus creaturas (que Vargas Llosa expresa con una frase reveladora: “no quiere demostrar, sólo mos-

trar", p. 218), la idea de que la mejor teoría de la novela debe ser una consecuencia de su praxis (p. 222), la exigencia de un lenguaje "pluridimensional" (él habla de "las mudas del narrador") que nos permita entrar y salir sin transiciones de la interioridad a la exterioridad y viceversa (p. 232), son otros principios rectores de la creación de Flaubert que el lector también reconocerá como elementos esenciales del caudal ideológico y técnico de Vargas Llosa. La crítica "objetiva" del autor (de cualquier autor) no puede desprenderse de ciertas "fijaciones" subjetivas; Vargas Llosa no las rechaza como impuras o deformadoras: las aprovecha y pone a su servicio como crítico.

La última y tercera parte, de intención historicista o comparatista, es la más breve del libro y la más discutible. En ella, el autor trata de colocar a *Madame Bovary* en el lugar exacto que cree le corresponde en el panorama de la novela moderna, y examina su naturaleza precursora y revolucionaria para el arte narrativo que el siglo xx hereda del precedente. Para ello, después de señalar la importancia que tiene el hallazgo flaubertiano del antihéroe mediocre y la exaltación de la novela como "forma", quiere oponer su obra a la de Brecht, al que presenta como modelo de la "corriente pedagógica y ética" de la literatura contemporánea. Llega a afirmar que Brecht exige de sus lectores o espectadores "un acto de fe: la aceptación de una verdad única y anterior a la obra de arte" (p. 266) y que su teatro persigue de ellos "obediencia y credulidad" (p. 268). Se trata de una muy voluntariosa simplificación del arte brechtiano, elaborada en el ardor de la comparación. Ese Brecht no existe o, al menos, no es el más importante: es el otro, el que remueve justamente los cimientos de nuestra fe y exige una actitud eminentemente crítica, el que debería compararse con Flaubert. La *verdad* brechtiana nunca es conformista ni abstracta; no hay nada en él de "religioso" (p. 266), como exagera Vargas Llosa.

Tres perspectivas críticas distintas y concentradas para iluminar una sola obra: el resultado final (pese a las objeciones que se acaban de hacer) es muy impresionante, no sólo por su aporte al conocimiento de la obra de Flaubert en el ámbito hispánico, sino como manifestación generosa de un viejo amor literario que se empeña en hacerse lúcido y críticamente transparente. Así, con este apasionado y razonado libro, la deuda sentimental e intelectual de

Vargas Llosa con su maestro queda, al fin, saldada. Flaubert —todo el mundo lo sabe— dijo: “Madame Bovary soy yo”. *La orgía perpetua* nos demuestra que *Madame Bovary* puede también ser Vargas Llosa.

APÉNDICE II

LA SEÑORITA DE TACNA: EL ESCRITOR EN FAMILIA

Sólo los especialistas recuerdan que la obra literaria de Mario Vargas Llosa no comenzó con *Los jefes* (1959), sino con una obra de teatro. En 1952, a los 16 años, después de haber pasado por el colegio Leoncio Prado, se encontraba, por segunda vez, en Piura cursando su último año de secundaria y ganándose la vida como periodista en un diario local. Sus todavía vagas inquietudes literarias lo impulsaron entonces a escribir y presentar un drama que tiene el título y el tema característico de una imaginación inmadura que busca inspiración en las más socorridas tradiciones nacionales: *La huida del Inca*.¹ Esta primera salida literaria de Vargas Llosa tiene, pues, tôdas las agravantes de un típico pecado de juventud; es una curiosidad, un dato casi arqueológico de una obra que realmente comenzará una década más tarde.

Sorpresivamente, mientras escribía la novela que se iba a titular *La guerra del fin del mundo*, apareció su primer intento maduro como autor teatral: una pieza en dos actos titulada *La señorita de Tacna*, cuya primera versión fue terminada de escribir en 1978, cuando enseñaba en la Universidad de Cambridge, y corregida para una segunda versión en Washington, D. C., en 1980.² Es una comedia dramática que presenta una historia sentimental de

1. Véanse los datos completos de la obra en la nota 12 del Capítulo I, Primera Parte. Agradezco la ayuda prestada por Lori Carlson para la redacción de esta parte del libro.

2. Barcelona: Seix Barral, 1981. La obra se estrenó en Buenos Aires el 26 de mayo de 1981 en el Teatro Blanca Podestá, bajo la dirección de Emilio Alfaro y con la actuación de Norma Aleandro en el papel principal.

manera muy semejante a la usada en *La tía Julia y el escribidor*: como un contrapunto entre el apego realista a los hechos menudos de una anécdota y la distorsión que la fantasía introduce fatalmente en lo que cuenta. El verdadero tema de la pieza no es la púdica historia de costumbres eróticas que se teje entre la Mamaé, el oficial chileno, la Señora Carlota y el Abuelo, sino otra, muy insistente en el último Vargas Llosa: el de la traición a la verdad objetiva que se llama literatura, el de la dificultad apasionante de crear mundos imaginarios. Es esto lo que da interés profundo a una obra que parece inicialmente moverse en un plano puramente evocativo del ambiente familiar en el que el autor se crió.

En su narrativa, Vargas Llosa ha trabajado sistemáticamente sobre recuerdos personales bastante tempranos: su adolescencia en *La ciudad y los perros* y *Los cachorros*; su juventud universitaria en *Conversación en La Catedral*; su primer matrimonio en *La tía Julia y el escribidor*, etc. Las memorias más remotas que había utilizado eran, hasta ahora, las de Piura (que datan de 1946 y 1952), aprovechadas en *Los jefes* y *La casa verde*. Pero en *La señorita de Tacna* va todavía más lejos, más atrás: se enfrenta con recuerdos (o sombras de recuerdos) que datan de sus años infantiles, los años en los que fue criado por los abuelos maternos en Cochabamba, Bolivia, etapa que va de 1937 a 1945, o sea hasta sus 9 años de edad; y, a través de los relatos familiares que entonces debió escuchar, se proyecta incluso a épocas y lugares en los que los Llosa vivieron antes de nacer el escritor: la ciudad de Tacna a comienzos de siglo; la provincia de Camaná, en su Arequipa natal, por los años veinte, etc. Todos estos espacios y tiempos están contemplados desde una doble perspectiva privilegiada: la Lima de los años 50, punto final del peregrinaje de los Llosa; y la de la actualidad, geográficamente indeterminada, que encarna Belisario, personaje clave porque es, a la vez, miembro de la familia, testigo distanciado y fiel de sus avatares, y finalmente el Autor, no de la pieza que leemos, sino de la que no pudo escribir, la verdadera, la inalcanzable. La evocación de la familia (retrato en el que él se incluye, como uno más del grupo) y la crítica del arte de contar historias (la literatura, su drama individual) son dos líneas distintas que se entrecruzan constantemente en la pieza, y que conviene examinar por separado.

Los personajes que forman la intriga de la obra son todos, con

mayor o menor grado de fidelidad, los familiares que rodearon la infancia y adolescencia de Vargas Llosa: los mencionados abuelos maternos, pero también sus tíos, los mismos que aparecen, con distintos nombres, en *La tía Julia y el escribidor*, y aun su propia madre.³ Con el tiempo, el tema de las relaciones familiares, complejas y difíciles en el caso del clan Llosa, ha terminado por ser de importancia en su obra: está aludido bajo tenues máscaras en *La ciudad y los perros* (el Esclavo y su familia dividida, Alberto y su padre donjuanescos y arribista, el Jaguar y el sórdido padrino que lo cría), en *Conversación en La Catedral* (donde la relación Zavalita/Fermín es crucial para desenredar las madejas narrativas de la novela) y por cierto en *La tía Julia...*, donde el joven Varguitas hace objeto de su pasión a una pariente política del núcleo familiar. No rompe con el clan, sino que lo cierra protectoramente sobre sí mismo. No es, pues, atrevido plantear que la obsesión transgresora —en los planos sexual, moral, religioso, educativo, institucional en fin— que el autor ha reiterado en sus novelas se basa en un profundo sentimiento de nostalgia por la unidad perdida de la familia y el esfuerzo, seguramente inconsciente pero sin duda pertinaz, de *inventarse* una, hechura suya en la vida real y en la literaria. El fantasma del incesto ronda por allí como el máximo escándalo que el amoroso transgresor puede realizar; no es raro que el niño que tuvo como padres a sus abuelos, luego quiera tener como esposa a una tía política y más tarde a una prima hermana: las identidades familiares están trasapeladas y la curiosa endogamia del autor —quizá un afán de reparar las divisiones que sufrió en sus primeros años— transfiere sentimientos de unos a otros y no hace sino confundirlos más.

Hijos, nietos y primos tienden una apretada red de relaciones en *La señorita de Tacna*, haciendo del clan un nudo de tensiones y conflictos. El círculo familiar propio es, como siempre, cerrado: todo ocurre y todo se resuelve dentro de él. Es interesante observar como los dos únicos personajes ajenos al clan (Joaquín y la Señora

3. Las coincidencias entre esta novela y la obra teatral son múltiples. Varios personajes son comunes a ambos textos aunque los nombres cambien, aparte de que la casa en la que Marito vive y donde conoce a la tía Julia, es la misma casa de los abuelos que aparece en *La señorita de Tacna*. La Amelia del drama, madre de Belisario, es la Dorita de la novela, que corresponde al nombre real de la madre de Vargas Llosa.

Carlota) son los que, de alguna manera, encarnan el mal o al menos los riesgos del amor con miembros ajenos al círculo, con el agravante de que el primero es un oficial chileno, extraño al grupo de partida doble. (Recuérdese que la tía Julia de la novela es boliviana: alguien de la familia, pero “distinta”.) El hogar familiar que constituye el centro del drama es el de los abuelos Carmen y Pedro; ambos nombres son reales y no serán los únicos. La obra aprovecha y reelabora continuamente experiencias domésticas vividas, para examinarlas desde la perspectiva de la adultez creadora: la infancia provee los materiales concretos para ser inventada muchos años después —cuando ya es irrecuperable. Esto explica la persistente melancolía que emana del texto, poblado de gentes muy viejas, casi increíblemente viejas, que, sin embargo, parecen escapar de la cárcel del tiempo y hacerse más jóvenes, revivir sus vidas cuando alentaban ilusiones o escondían vivas pasiones. Los abuelos viven con la Mamaé, su prima, todavía mayor que ellos (en realidad, es una anciana centenaria), y cuya virginal soltería constituye la historia básica. El grupo familiar se completa con los hijos de los abuelos: Agustín, César y Amelia; ésta última tiene un hijo, Belisario, cuyo papel más importante es el de convocar las memorias de la familia, indagar por su significado profundo y convertirlas en literatura —lo que nos llevará al otro plano de la obra que se indicó antes.

La acción ocurre en Lima, alrededor de la década del 50, pero el tiempo fluye libremente hacia atrás y hacia otros lugares: el espacio es un lugar de la memoria, una dimensión tan subjetiva como los recuerdos. Un pasaje de la indicación escénica preliminar lo señala con claridad:

Este escenario no debería ser realista. Es un decorado recordado por Belisario, un producto de la memoria, donde las cosas y las personas se afantasman, es decir independizan de sus modelos objetivos. De otro lado, en el transcurso de la acción, este decorado se convierte en otros... Conviene, pues, que este decorado tenga una cierta indeterminación que facilite (o al menos, que no estorbe) esas mudanzas (pp. 15-16).

La figura de la Mamaé preside este escenario en todas sus transiciones temporales y espaciales. El apodo familiar real: así llamaban en la casa de los abuelos a la prima Elvira, por deformación del cariñoso Mamá Elvira. Lo irónico es que se trata de una mamá que nunca fue: ella es “la señorita de Tacna” de sus propios cuentos, la solterona que, ante una decepción amorosa, decide encerrarse entre los suyos y no salir nunca más —hasta los 100 años. Esta es la “historia de amor” a la que Belisario se refiere continuamente, aunque se siente incapaz de narrarla como tal. En sí misma, la historia es bella en su simple y anticuado romanticismo: una novia pura, un apuesto galán, un *affaire* descubierto, una promesa rota y una venganza. Como tantas otras veces, Vargas Llosa usa elementos típicos del melodrama, en este caso de ambiente doméstico y parroquial (acentuado por un lenguaje a veces muy localista), y en un tono de intimidad que sólo tardíamente ha aparecido en su obra como una transición de la epicidad con que representaba la acción individual y los movimientos colectivos (que domina en *Conversación en La Catedral*), a la exploración de los conflictos más privados de su experiencia personal (que surgen con total impudor en *La tía Julia...*). Recogida por los bisabuelos cuando era niña, mimada por los abuelos como una verdadera hija, educada en una escuela de hábitos típicamente burgueses —maneras decorosas y conformistas que ocultan las huellas de decadencia—, la Mamaé no tiene, de joven, otro destino que el matrimonial. Su pretendiente es Joaquín, un apuesto oficial del ejército chileno que, como consecuencia de la Guerra del Pacífico (1879-1883), ocupaba todavía la provincia de Tacna a comienzos de siglo. Pero lo que parece una dulce historia de amor entre el ardiente Joaquín y la púdica Mamaé, acaba mal: la propia Señora Carlota, una mujer casada, le revela a la Mamaé que ella es la amante del oficial; le dice:

Se casa contigo por conveniencia. Se resigna a casarse contigo. Oyelo bien: se re-sig-na. Me lo ha dicho así, cien veces. Hoy mismo, hace dos horas. Sí, vengo de estar con Joaquín. Todavía me resuenan en los oídos sus palabras. “Eres la única que sabe hacerme gozar, soldadera”. Porque me llama así, cuando me entrego a él: “Soldadera”, “Mi soldadera” (pp. 51-52).

El puritanismo de la Mamaé convierte ese fracaso sentimental en un destino: decide no volver a comprometerse ni casarse nunca, y consagrar su perpetua soltería a las obligaciones de la vida en familia con quienes la acogieron y con los descendientes de éstos. Esta autocondena, esta muda protesta contra un mundo cuya turbia realidad ella quisiera negar, constituye el nervio central de la obra en su primer nivel, pues une la historia del oficial chileno (dominante en el primer acto) con la del Abuelo y la india (segundo acto), tal como las vive la Mamaé y las reinterpreta, en versiones fantasiosas, para entretener precisamente a Belisario. Hay que decir que, pese a la función unificadora que la Mamaé cumple en esas historias, la fuerza dramática de la primera es mayor que la de la segunda, desigualdad que produce una diferencia de tensión en cada acto y una cierta separación, no del todo resuelta, entre ambos: la acción no progresa entre el primer acto y el segundo, sino que vuelve a comenzar en éste con una nueva historia.

Esta segunda historia tiene que ver con una aventura erótica del Abuelo, en sus años de agricultor en Camaná, y con la reveladora versión que de ella hace la Mamaé. Las sospechas sobre el verdadero sentido de esa historia y sobre la relación del Abuelo y la Mamaé, están reiteradas varias veces por Belisario a lo largo del texto. Se anuncian ya en el primer acto, todavía de una manera un poco velada: “¿No hubo celos en esos años en que lo compartieron todo?... Bueno, dudo que compartieran al Abuelo.” (p. 64). Y al comenzar el segundo acto Belisario vuelve a comentar tendenciosamente:

¿Querías mucho al Abuelo, no, Mamaé? ¿Cuánto, de qué manera lo querías? ¿Y esa carta? ¿Y esa paliza? ¿Y la india mala de Camaná? El caballero siempre aparecía vinculado a esa carta y a esa india en los cuentos de la señorita de Tacna. ¿Cuál era el fondo de esa historia tan misteriosa, tan escandalosa, tan pecaminosa, Mamaé? (pp. 86-87).

La carta, la paliza y la india son los ingredientes de la furtiva aventura que, en la mente cándida y supersticiosa de la Mamaé, aparece como la causa de la ruina económica del Abuelo:

¿Fue por la india de la carta, Dios santo, que hiciste padecer tanto al caballero? ¿Por ese pecadito hiciste que la helada quemara el algodón de Camaná el año en que se iba a hacer rico? (pp. 109-110).

Sólo bien avanzado el acto, tras muchas insinuaciones y preguntas de Belisario, la historia es contada en su integridad y vuelta a vivir por ella en el teatro de su imaginación bajo la forma de un cuento infantil. En la remota y primitiva Camaná, lejos de su familia, el Abuelo escribe una carta a la Abuela, en la que le confiesa una debilidad de la carne: ha hecho el amor, furiosa y anónimamente, con una india del lugar. No conocemos la carta directamente, sino por mediación de la Mamaé, de acuerdo con la cual el culpable hace una reafirmación de amor por su mujer:

El nombre de ella no importa. Es una infeliz, una de las indias que limpian el albergue, un animalito, una cosa. No me cegaron sus encantos, Carmen. Sino los tuyos, el recuerdo de tu cuerpo que es la razón de mi nostalgia. Fue pensando en ti, ávido de ti, que cedí a la locura y amé a la india... Pero no era a ella a la que estaba amando. Sino a ti, adorada (pp. 134-135).

Es imposible saber lo que en ese texto pone la imaginación de la Mamaé: es probable que la vergüenza y el arrepentimiento del Abuelo sean sinceros; pero también es posible que esa urgente confesión conyugal sea sólo un piadoso recurso de la Mamaé, obsesionada por la idea de una fidelidad rota. Pero más importante que esto, es el hecho de que este caso de amor vicario lo es por partida doble, pues al contárselo a Belisario, la Mamaé (y ello explica su insuperable sensación de culpa) se sustituye en la fantasía por la india; cuando, a escondidas, lee la carta del Abuelo a su esposa, la Mamaé siente que ella es *la otra*, que ella es amada por el Abuelo, del mismo modo en que éste hace suya a la india pensando que su ocasional víctima es su esposa. El incidente sexual del Abuelo pone así de manifiesto que la Mamaé siente una oscura pasión por él, que sólo admite en confesión al Padre Venancio:⁴

4. Usando un recurso muy teatral, que además complica el juego de sustituciones, el Padre Venancio es un mero papel que representa el mismo Belisario. En todo momento, el autor quiere subrayar el "elemento añadido" que brinda la imaginación a los datos de la experiencia.

Lo terrible, Padre Venancio, es que leyendo esa carta sentí algo que no puedo explicar. Una exaltación, una curiosidad, un escozor en todo el cuerpo. Y, de pronto, envidia por la víctima de lo que contaba la carta. Tuve malos pensamientos, Padre... No me había pasado nunca, Padre. Había tenido ideas torcidas, deseos de venganza, envidias, cóleras. ¡Pero pensamientos como ése no! Y, sobre todo asociados con una persona que respeto tanto. El caballero de la casa donde vivo, el esposo de la prima que me ha dado un hogar. ¡Ayyy! ¡Ayyy! (p. 138).

Como se ve, el tema del incesto —mental, al menos— reaparece aquí y, aunque está tratado en la misma forma liviana que en *La tía Julia y el escribidor*, su reiteración no deja de ser inquietante: la Mamaé desea a un miembro de su familia (el Abuelo) igual que el Marito de la novela mencionada desea a su tía política. Y en ambas obras la transgresión a las reglas establecidas produce indignación y fuertes sanciones morales. En este caso, hay un doble castigo: para el Abuelo, la ruina económica; para la Mamaé, el de saber que su cuerpo de solterona alberga todavía la culpable urgencia del placer, que la avergüenza y hiere. Es muy significativo que, en su púdica versión del episodio, el encuentro erótico sea transpuesto a una presunta “paliza” que el Abuelo propina a la india. El placer por delegación es seguido por un castigo también vicario, como lo deja ver este diálogo:

BELISARIO

Hay cosas que no se entienden. ¿Por qué le pegó el caballero a la india? Dijiste que ella era perversa y él buenísimo, pero en el cuento es a ella a la que le pegan. ¿Qué había hecho?

MAMAÉ

Seguramente algo terrible para que el pobre caballero perdiera así los estribos. Debía de ser una de esas mujeres que hablan de pasión, de placer, de esas inmundicias (pp. 137-138).

Y hay algo más, no menos interesante: en el mecanismo escénico concebido por el autor, el papel de la india es representado (y aquí la palabra tiene un sentido preciso) por la misma Señora

Carlota del primer acto, es decir, por la mujer que para la Mamaé es la encarnación del mal y la causa de su voto de virginidad. Su peor enemiga es su doble, es (en cierto modo) ella misma. Su vida sentimental no acaba, sin embargo, allí. Hay un pequeño e idílico detalle más que la obra recoge para completar el cuadro: el abanico en el que un romántico poeta local autografa un poema amoroso para ella; a su modo, el poema también habla de frustración y adoración de un ideal imposible; las últimas líneas dicen: “No abrigues, pues, temor porque te alabo:/Ya que no puedo, Elvira, ser tu dueño.../Déjame por lo menos ser tu esclavo” (p. 142). Ese poeta, Federico Barreto, es un personaje real de la historia literaria peruana, en la que tiene un modesto nicho como “el bardo de Tacna”, cuyos poemas recitan todos los escolares. Este nuevo elemento verídico brinda un inesperado trasfondo a la solitaria vida sentimental de la Mamaé: las creaciones de su imaginación son distorsiones de datos ciertos y aun históricamente comprobables. Si el amor no fue en su vida sólo un sueño, allí está el abanico para probarlo. Como subrayando la importancia de esa fugaz adoración, una vez revelado el secreto del abanico, la Mamaé muere, como si se apagase junto con su último dulce recuerdo.

La figura del mencionado poeta no es la única presencia de un escritor y del acto de escribir en la pieza. Este aspecto es, igual que en *La tía Julia y el escribidor*, un elemento que da a la obra una trascendencia que excede los límites de la intriga sentimental básica que alberga. Lo más importante no ocurre en el primer plano ocupado por la Mamaé y sus tribulaciones románticas, sino en el dramático juego entre ese plano y el que ocupa el eje de la pieza, Belisario, cuya fantasía creadora genera la acción y la critica al mismo tiempo que participa de ella. Es en este drama dentro del drama, este contarnos que no puede contarnos la historia tal como quisiera, donde Vargas Llosa ha puesto el foco de su autorretrato como parte del clan familiar. Así lo dice en el prólogo a la obra:

Aunque, en un sentido, se puede decir que *La señorita de Tacna* se ocupa de temas como la vejez, la familia, el orgullo, el destino individual, hay un asunto anterior y constante que envuelve a todos los demás y que ha resultado, creo, la columna vertebral de esta obra: cómo y por qué nacen las historias (p. 9).

Recordemos: Belisario es el hijo de Amelia, pero es el niño mimado de los Abuelos y la Mamaé, quien excita la imaginación del niño con las melodramáticas historias que ya conocemos. El no sabe a esa edad lo que nosotros sabemos: que sus historias no son pura fantasía, sino que están entretejidas con pedazos de la vida misma de la Mamaé, que ella está "novelando" sucesos esencialmente reales. Este artificio es particularmente atractivo para el joven Belisario porque lo provee con el material indispensable para su futuro oficio: el de escritor. Los elementos autobiográficos abundan aquí, no sólo porque en la infancia de Vargas Llosa la Mamaé cumplió precisamente esa función, sino porque el Belisario escritor también existió realmente: un bisabuelo del autor, el arequipeño Belisario Llosa, escribió una novela titulada *Sor María*, que fue publicada en 1866. Algo más: *Sor María* obtuvo una mención honrosa en un concurso literario nacional convocado ese año, cuyo premio correspondió a la novelista más prestigiosa del período, Mercedes Cabello de Carbonera, por *Sacrificio y recompensa*. Eran los años en los que, gracias a ella, estaba de moda un ingenuo realismo que no pasaba, en verdad, de ser un romanticismo social y humanitario de nuevo cuño. Y es también curioso que la Carbonera fuese una temprana lectora de Flaubert, cuyo naturalismo le parece artísticamente admirable pero moralmente excesivo.⁵ A ese Belisario real (homónimo del personaje dramático, máscara del autor) se refiere la Abuela cuando dice del hijo de Amelia: "Ha salido a su bisabuelo. El papá de Pedro escribía versos" (p. 126). Un poco como su antecesor remoto, colega suyo, el Belisario de la pieza aparece como un escritor de historias románticas, aunque éstas, por su impericia, tomen sesgos inesperados. La pieza trata además el tema de cómo nace la vocación del autor y subraya la atmósfera de escándalo y frustración familiar con que ese despertar es recibido. De modo semejante a lo que vemos en sus otras novelas, aquí también la literatura parece una perversión, una anormalidad que característicamente se asocia, en la mentalidad convencional de la familia, con la homosexualidad. El siguiente pasaje es largo pero merece citarse íntegro:

5. Véase Augusto Tamayo Vargas, "La realidad y la libertad en el arte literario de Vargas Llosa", *Nueva Estafeta*, n.º 11, 1979, p. 52.

AMELIA (*Con amargura*)

Vaya, es verdad. A lo mejor tú tienes la culpa de lo que le pasa a mi hijo. Tanto hacerle aprender poesías de memoria, Mamaé.

BELISARIO (*Soltando el lápiz, alzando la cabeza*)

No, no es verdad, mamá. Era el abuelo, más bien, el de las poesías. La Mamaé me hizo aprender una sola. ¿Te acuerdas que la recitábamos juntos, un verso cada uno, Mamaé? Ese soneto que le había escrito a la señorita un poeta melenudo, en un abanico de nácar... (*Se dirige a Agustín.*) Tengo que contarte algo, tío Agustín. Pero prométeme que me guardarás el secreto. Ni una palabra a nadie. Sobre todo a mi mamá, tío.

AGUSTÍN

Claro, sobrino, no te preocupes. Si me lo pides, no diré una palabra. ¿Qué te pasa?

BELISARIO

No quiero ser abogado, tío. Odio los códigos, los reglamentos, las leyes, todo lo que hay que aprender en la Facultad. Los memorizo para los exámenes y al instante se hacen humo. Te juro. Tampoco podría ser diplomático, tío. Lo siento, ya sé que para mi mamá, para ti, para los abuelos será una desilusión. Pero qué voy a hacer, tío, no he nacido para eso. Sino para otra cosa. No se lo he dicho a nadie todavía.

AGUSTÍN

¿Y para qué crees que has nacido, Belisario?

BELISARIO

Para ser poeta, tío.

AGUSTÍN (*Se ríe*)

No me río de ti, sobrino, no te enojés. Sino de mí. Creí que me ibas a decir que eras maricón. O que te querías meter de cura. Poeta es menos grave, después de todo. (*Regresa hacia el comedor y se dirige a Amelia.*) O sea que no sigas soñando, Belisario no nos

sacará de pobres. Haz lo que te he aconsejado, más bien: pon a trabajar al muchacho de una vez.

Belisario ha regresado al escritorio y desde allí los escucha.

AMELIA

En otras circunstancias, no me importaría que fuera lo que quisiera. Pero se va a morir de hambre, Agustín, como nosotros. Peor que nosotros. ¡Poeta! ¿Acaso es una profesión eso? ¡Tenía tantas esperanzas en él! Su padre se volvería a pegar un tiro, si supiera que su único hijo le salió poeta (pp. 123-125).

Las últimas palabras de Amelia tocan ardientemente otro motivo del tópico familiar, otro "demonio" personal que aparece y reaparece, fugaz pero con insistencia, en sus novelas: el del padre, una figura siempre dura y distante. La paternidad ha sido ya examinada por el autor bajo una luz implacable aunque los detalles negativos varíen de novela a novela. Pero en *La tía Julia y el escribidor*⁶ hay un par de escenas que es oportuno recordar: el encuentro final entre el padre y el hijo, ya casado, en una atmósfera cargada de odio y resentimiento (pp. 425-427); y otra anterior, en la que Javier, el cómplice matrimonial de Marito, le cuenta que ha sido amenazado por el padre:

Allí recibí un susto todavía mayor. En la puerta lo esperaba mi padre. Se le había acercado, lívido, le había mostrado un revólver, lo había amenazado con pegarle un tiro si no revelaba al instante dónde estábamos yo y la tía Julia (p. 403).

Simbólicamente, ese revólver se vuelve contra su dueño en *La señorita de Tacna*: el padre ya está muerto, víctima de un ridículo accidente de "ruleta rusa", imagen que ya apareció, disimulada, en el juego entre Lituma y Seminario, de *La casa verde*. Esa muerte no produce pesar sino más bien irritación y reproches en la familia: es la causa de la pobreza en la que han caído. Belisario expresa ese ánimo al mismo tiempo que manifiesta gratitud por los abuelos:

6. *La tía Julia y el escribidor* (Barcelona: Seix Barral, 1977). Cito por esta edición.

La vida del abuelo no fue nada mítica, sin embargo. Trabajar como una mula, para mantener no sólo a sus hijos sino a la gente que la abuelita Carmen, la mujer más caritativa de la creación, iba recogiendo por el mundo. Hijos de imbéciles que se volaban la cabeza jugando a la ruleta rusa para ganar una apuesta... (p. 48).

Pese a todo, el aspecto más cautivante de *La señorita de Tacna* es el drama mismo del escritor como creador de historias que se inspiran en la realidad pero que divergen de ella y la niegan. Belisario encarna ese conflicto que se desarrolla paralelamente al que viven sus personajes. Un poco a lo Pirandello, Belisario es un autor en busca de una historia que se resiste a ser contada como él quiere: como una historia de amor. El asunto que le interesa primordialmente es el de las fábulas que le contaba la Mamaé: sus historias y la imagen ideal que proyectaban de ella misma, es decir, la de una heroína de novela. Pero de inmediato se da cuenta de que su figura centenaria y doméstica se le interpone y demanda su atención, entorpeciendo su proyecto. En su primera intervención escénica, Belisario se pregunta:

¿Qué vienes a hacer tú en una historia de amor, Mamaé?
¿Qué puede hacer una viejecita que se orinaba y se hacía la caca en los calzones, y a la que había que acostar, vestir, desvestir, limpiar, porque las manos y los pies ya no le obedecían, en una historia de amor, Belisario?... ¿Vas a escribir una historia de amor, o qué? Voy a escribir o qué (pp. 22-23).

Sin embargo, al mismo tiempo que avanza y aumenta la distorsión de su proyecto, Belisario va viendo en él facetas que no sospechaba y que lo consuelan de su incapacidad para ser fiel a su designio inicial. Al aceptar la intromisión de la vieja Mamaé en las juveniles historias que tramaba, el personaje percibe la naturaleza esencial de todo relato: la traición a los modelos reales, la tendenciosidad del narrador que siempre se implica en lo narrado. Ella teje sus relatos con la materia de su propia vida, pero convertidos en cuentos, *son* otra cosa, *significan* algo distinto, al menos para quien los escucha y reprocessa en su imaginación. Trabajando con historias ajenas, Belisario las hace suyas y así introduce una nueva distorsión, en la que —él también— proyecta su personalidad, sus preju-

cios, sus pasiones. La anécdota toma continuamente sesgos inesperados, algunos de los cuales regocijan a Belisario (“; Misteriosa, escandalosa, pecaminosa! ; Me gusta! ; Me gusta!”), p. 87) o lo preocupan estéticamente (“eso es lo que tú criticabas tanto en los escritores regionalistas: el color local y la truculencia”, p. 106). Igualmente, al recontar las historias de la Mamaé, Belisario encuentra claves cifradas de la íntima historia familiar; por la vía de la imaginación, como Pedro Camacho, la Mamaé está hablando secretamente de sí misma y de sus más ocultas frustraciones. Belisario siente que, detrás del artificio, hay una verdad humana pugnando por expresarse, y que al revelarla se apropia de algo que no es suyo, deformándolo con su interferencia:

Te voy a decir una cosa, Mamaé. La señorita de Tacna estaba enamorada de ese señor. Está clarísimo, aunque ella no lo supiera y aunque no se dijera en tus cuentos. Pero en mi historia sí se va a decir (p. 113).

Y un poco más adelante llegará a formular una definición de lo que es escribir y volverá a apelar a la conocida teoría de los “demonios” para explicar el rumbo que toman sus esfuerzos de autor:

¿Es ésta una historia de amor? ¿No ibas a escribir una historia de amor? (*Se golpea la cabeza.*) Siempre lo estropeas todo, lo desvías todo, Belisario. Al final, te morirás sin haber escrito lo que realmente querías escribir. Mira, puede ser una definición (*Anotando*): escritor es aquel que escribe, no lo que quiere escribir —ése es el hombre normal— sino lo que sus demonios quieren. (*Mira a los viejecitos, que siguen comiendo.*) ¿Son ustedes mis demonios? Les debo todo y ahora que ya estoy viejo y ustedes están muertos, todavía me siguen ayudando, salvando, todavía les sigo debiendo más y más (p. 114).⁷

7. Hay otros detalles menores que completan el autorretrato, con un círculo de presencias obsesivas, figuras favoritas o ambientes reconocibles: el Hermano Leoncio, el religioso de *Los cachorros*, es mencionado muchas veces por Belisario (pp. 101, 126, 139) y corresponde, otra vez con nombre propio, a un personaje real de los años que el autor pasó en “La Salle”; los personajes mayores de la casa escuchan los radioteatros de Pedro Camacho y hablan de él y sus historias (pp. 35, 44, 122); el “herodismo”, que justamente figuraba en el morboso repertorio

Belisario comprende, por último, que ha perdido el hilo del asunto, que no ha escrito *su* historia. Más bien, la historia lo ha “escrito” a él, pues del mismo modo en que la Mamaé era el centro cifrado de sus relatos, él lo es de su drama: es el autor y es el personaje. La cuestión de fondo que *La señorita de Tacna* desarrolla es la de esa compleja y misteriosa operación intelectual que es imaginar. Como dicen las líneas finales del prólogo a la obra:

Cuando escribía esta pieza de teatro en la que estaba seguro de recrear (con abundantes traiciones) la aventura de un personaje familiar al que estuvo atada mi infancia, no sospechaba que, con ese pretexto, estaba, más bien, tratando de atrapar en una historia aquella —inasible, cambiante, pasajera, eterna— manera de que están hechas las historias (pp. 11-12).

Esta incursión de Vargas Llosa en el género teatral es, pues, una confirmación de las preocupaciones estéticas y personales —¿qué es escribir?, ¿por qué escribo *yo*?— que lo han desvelado siempre, pero mucho más intensamente en esta última parte de su producción creadora y crítica.

de temas de Camacho al mismo tiempo que era una preocupación de Marito vinculada a su vocación de escritor, se convierte en una manía senil de la Mamaé, atacada por un súbito odio a los niños: “De todos los personajes de la Historia, es el que me gusta más. Los mandó matar a toditos. Yo también acabaría con ellos, no dejaría ni uno de muestra” (p. 66); la afición flaubertiana de la Mamaé (p. 59) y el gusto de la familia por el melodrama y el folletín (p. 107), etc.

RECONOCIMIENTO

Este libro no habría sido escrito sin la concurrencia de muchas circunstancias, personas y voluntades. En primer lugar, debo dejar constancia de que el trabajo empezó a tomar forma definitiva durante mi permanencia como Profesor Visitante en la Universidad de Essex, Inglaterra, gracias a una generosa invitación de su Centro Latinoamericano; fue, además, en la Biblioteca de esa Universidad donde investigué más intensamente y donde hallé utilísima documentación. Posteriormente completé mi tarea visitando numerosas bibliotecas y hemerotecas de Europa y América. La colaboración de algunos amigos y personas próximas debe también mencionarse. Cito aquí, como expresión de gratitud, a mi esposa, cuya constante asistencia facilitó mi tarea; al propio creador, que hizo importantes observaciones o correcciones al texto; a los profesores Jean Franco y Enrique Caracciolo Trejo, de la Universidad de Essex, que me ayudaron de modos muy diversos; y a quienes me proporcionaron material que de otra manera no hubiese conocido o que me dieron acceso a trabajos en preparación: a Luis Alfonso Díez, del King's College de Londres; al Prof. Wolfgang A. Luchting, de la Universidad de Washington, Pullman; al Prof. Alfredo A. Roggiano, de la Universidad de Pittsburgh, Pennsylvania; al Prof. George McMurray, de la Universidad de Colorado; al Prof. Pedro Lastra, en Chile; al Prof. Angel Flores, en Nueva York; a Claude Fell, en París; a José Emilio Pacheco, en México; a Beatriz de Moura, en Barcelona; a Daniel Samper, de *El Tiempo*, Bogotá; a Carlos Milla Batres, director de la revista *Visión del Perú*; a Roberto Lovera de Sola, en Caracas; a Harry Belevan, en Bruselas; a Alex Zisman, en Canadá, y a tantos otros cuyos nombres injustamente olvido aquí. Manifiesto también mi agradecimiento a Hilda Söderström, que descifró y pasó en limpio parte del original, y a Marilyn Moores, Julia F. Willkie, Martha George y Luis A. Lagos, que me ayudaron en la corrección de pruebas.

BIBLIOGRAFIA

ABREVIATURAS DE LAS REVISTAS Y PERIODICOS
CITADOS EN LA BIBLIOGRAFIA

<i>ABC</i>	— <i>ABC</i> , Madrid
<i>ABCNY</i>	— <i>ABC de las Américas</i> , New York
<i>AL</i>	— <i>Acta Litteraria</i> , Budapest
<i>Alc</i>	— <i>Alcor</i> , Asunción
<i>Am</i>	— <i>Amaru</i> , Lima
<i>Amer</i>	— <i>Américas</i> , Washington, D. C.
<i>Anales</i>	— <i>Anales de la Universidad de Chile</i> , Santiago
<i>Apuntes</i>	— <i>Apuntes</i> , Lima
<i>Arch</i>	— <i>Archivum</i> , Oviedo
<i>Asom</i>	— <i>Asomante</i> , San Juan, Puerto Rico
<i>Atenea</i>	— <i>Atenea</i> , Santiago
<i>Avanti!</i>	— <i>Avanti!</i> , Milán
<i>BA</i>	— <i>Books Abroad</i> , Oklahoma
<i>BCB</i>	— <i>Boletín Cultural y Bibliográfico</i> , Bogotá
<i>BS</i>	— <i>La Bufanda del Sol</i> , Quito
<i>BW</i>	— <i>Book Week</i> , <i>New York Herald Tribune</i> , New York
<i>CA</i>	— <i>Cuadernos Americanos</i> , México
<i>Cam</i>	— <i>Cambio 16</i> , Madrid
<i>Cap</i>	— <i>Capricornio</i> , Buenos Aires
<i>Car</i>	— <i>Caretas</i> , Lima
<i>CarQ</i>	— <i>Caribbean Quarterly</i> , Kingston, Jamaica
<i>CarR</i>	— <i>Caribbean Review</i> , Hato Rey, Puerto Rico
<i>Casa</i>	— <i>Casa de las Américas</i> , La Habana
<i>CHA</i>	— <i>Cuadernos Hispanoamericanos</i> , Madrid
<i>Clar</i>	— <i>Clarín</i> , Buenos Aires
<i>CLS</i>	— <i>Comparative Literature Studies</i> , Maryland
<i>Com</i>	— <i>El Comercio</i> , Lima
<i>ComG</i>	— <i>El Comercio Gráfico</i> , Lima
<i>CorrA</i>	— <i>El Correo de Andalucía</i> , Sevilla
<i>CorrC</i>	— <i>El Correo Catalán</i> , Barcelona

<i>CorrL</i>	— <i>Correo</i> , Lima
<i>Cri</i>	— <i>Crítica 65</i> , Rosario, Argentina
<i>Crit</i>	— <i>Criterio</i> , Buenos Aires
<i>Crom</i>	— <i>Cromos</i> , Bogotá
<i>Cron</i>	— <i>La Crónica (La Nueva Crónica)</i> , Lima
<i>CU</i>	— <i>Cultura Universitaria</i> , Caracas
<i>CuadD</i>	— <i>Cuadernos para el Diálogo</i> , Madrid
<i>CuadM</i>	— <i>Cuadernos de Marcha</i> , Montevideo y México
<i>CulM</i>	— <i>La Cultura en México, Siempre!</i> , México
<i>CulP</i>	— <i>Cultura Peruana</i> , Lima
<i>Dem</i>	— <i>Democracia</i> , Lima
<i>Dest</i>	— <i>Destino</i> , Barcelona
<i>Día</i>	— <i>El Día</i> , Sta. Cruz de Tenerife
<i>Dial</i>	— <i>Diálogos</i> , México
<i>DiaM</i>	— <i>Diario de Mallorca</i> , Palma de Mallorca
<i>DiaR</i>	— <i>Diario de la República</i> , Caracas
<i>EA</i>	— <i>Estudios Americanos</i> , Sevilla
<i>Eco</i>	— <i>Eco</i> , Bogotá
<i>EIL</i>	— <i>Essays in Literature</i> , Macombe, Illinois
<i>EpoA</i>	— <i>Epoca</i> , Arequipa, Perú
<i>EpoM</i>	— <i>Epoca</i> , Montevideo
<i>Erc</i>	— <i>Ercilla</i> , Santiago
<i>EscO</i>	— <i>El Escarabajo de Oro</i> , Buenos Aires
<i>Espect</i>	— <i>El Espectador</i> , Bogotá
<i>EstL</i>	— <i>La Estafeta Literaria</i> , Madrid
<i>Exc</i>	— <i>Excelsior</i> , México
<i>Exp</i>	— <i>Expreso</i> , Lima
<i>Extra</i>	— <i>Extra</i> , Lima
<i>FM</i>	— <i>Folha de Manha</i> , Porto Alegre
<i>Fot</i>	— <i>Fotogramas</i> , Barcelona
<i>Gent</i>	— <i>Gentleman</i> , Madrid
<i>GL</i>	— <i>Gazette de Lausanne</i> , Lausana
<i>Glosas</i>	— <i>Glosas</i> , Barcelona
<i>GuT</i>	— <i>Geist und Tat</i> , Bonn
<i>HabC</i>	— <i>Hablemos de Cine</i> , Lima
<i>Hisp</i>	— <i>Hispania</i> , Wichita, Kansas
<i>Holiday</i>	— <i>Holiday</i> , Indianapolis
<i>HR</i>	— <i>Hispanic Review</i> , Philadelphia

<i>Hum</i>	— <i>Humanidades</i> , Lima
<i>Humb</i>	— <i>Humboldt</i> , Hamburgo
<i>Imag</i>	— <i>Imagen</i> , Caracas
<i>Ind</i>	— <i>Indice</i> , Madrid
<i>Inform</i>	— <i>Informaciones de las Artes y las Letras</i> , Madrid
<i>Ins</i>	— <i>Insula</i> , Madrid
<i>Ist</i>	— <i>Istoé</i> , São Paulo
<i>JorB</i>	— <i>Jornal do Brasil</i> , Río de Janeiro
<i>KCS</i>	— <i>Kansas City Star</i> , Kansas
<i>LaS</i>	— <i>La Semana</i> , Buenos Aires
<i>LALR</i>	— <i>Latin American Literary Review</i> , Pittsburg
<i>LaV</i>	— <i>La Verdad</i> , Caracas
<i>LectD</i>	— <i>Lecturas Dominicales</i> , <i>El Tiempo</i> , Bogotá
<i>Let</i>	— <i>Letras</i> , Lima
<i>LetE</i>	— <i>Letras del Ecuador</i> , Quito
<i>LetM</i>	— <i>Letra</i> , Suplemento de <i>Meridiano</i> , Caracas
<i>LetN</i>	— <i>Letras Nacionales</i> , Caracas
<i>LF</i>	— <i>Les Lettres Françaises</i> , París
<i>List</i>	— <i>The Listener</i> , Londres
<i>ListD</i>	— <i>Listín Diario</i> , Sto. Domingo
<i>Lit</i>	— <i>Literatura</i> , Lima
<i>LM</i>	— <i>Les Langues Modernes</i> , París
<i>LN</i>	— <i>Les Lettres Nouvelles</i> , París
<i>LyS</i>	— <i>Literatura y Sociedad</i> , Buenos Aires
<i>Mad</i>	— <i>Madrid</i> , Madrid
<i>Mañ</i>	— <i>La Mañana</i> , Montevideo
<i>Map</i>	— <i>Mapocho</i> , Santiago
<i>Marcha</i>	— <i>Marcha</i> , Montevideo
<i>Merc</i>	— <i>El Mercurio</i> , Santiago
<i>MerF</i>	— <i>Mercure de France</i> , París
<i>MerP</i>	— <i>Mercurio Peruano</i> , Lima
<i>MLQ</i>	— <i>Modern Language Quarterly</i> , Washington
<i>Monde</i>	— <i>Le Monde</i> , París
<i>Mundo</i>	— <i>El Mundo</i> , La Habana
<i>MundoSJ</i>	— <i>El Mundo</i> , San Juan, Puerto Rico
<i>MunB</i>	— <i>El Mundo</i> , Bogotá
<i>MunJ</i>	— <i>Mundo Joven</i> , Barcelona
<i>MunM</i>	— <i>Mundo</i> , Madrid

<i>MunN</i>	— <i>Mundo Nuevo</i> , París
<i>Nac</i>	— <i>El Nacional</i> , Caracas
<i>Nación</i>	— <i>La Nación</i> , Buenos Aires
<i>Nar</i>	— <i>Narración</i> , Lima
<i>Nat</i>	— <i>The Nation</i> , New York
<i>ND</i>	— <i>Nuevo Diario</i> , Madrid
<i>NO</i>	— <i>Le Nouvel Observateur</i> , París
<i>Nort</i>	— <i>Norte</i> , Amsterdam
<i>Nov</i>	— <i>Novedades</i> , México
<i>NS</i>	— <i>New Statesman</i> , Londres
<i>NSp</i>	— <i>Die Neueren Spracher</i> , Frankfurt
<i>NWR</i>	— <i>Northwest Review</i> , Oregon
<i>NYRB</i>	— <i>The New York Review of Books</i> , New York
<i>NYT</i>	— <i>The New York Times</i> , New York
<i>NYTRB</i>	— <i>The New York Times Review of Books</i> , New York
<i>Obs</i>	— <i>The Observer</i> , Londres
<i>Oiga</i>	— <i>Oiga</i> , Lima
<i>País</i>	— <i>El País</i> , Montevideo
<i>PaísM</i>	— <i>El País</i> , Madrid
<i>Pap</i>	— <i>Papeles</i> , Caracas
<i>PEC</i>	— <i>PEC</i> , Santiago
<i>PF</i>	— <i>Punto Final</i> , Santiago
<i>PP</i>	— <i>Primera Plana</i> , Buenos Aires
<i>Plu</i>	— <i>Plural</i> , México
<i>Post</i>	— <i>Postdata</i> , Lima
<i>PR</i>	— <i>Partisan Review</i> , New York
<i>PrenL</i>	— <i>La Prensa</i> , Lima
<i>PrenLit</i>	— <i>La Prensa Literaria</i> , Managua
<i>QL</i>	— <i>La Quinzaine Littéraire</i> , París
<i>Rep</i>	— <i>La República</i> , Caracas
<i>RepL</i>	— <i>República</i> , Lisboa
<i>RHM</i>	— <i>Revista Hispánica Moderna</i> , New York
<i>RI</i>	— <i>Revista Iberoamericana</i> , Pittsburgh
<i>RLAE</i>	— <i>Reseña de Literatura, Artes y Espectáculos</i> , Madrid
<i>RNC</i>	— <i>Revista Nacional de Cultura</i> , Caracas
<i>RO</i>	— <i>Revista de Occidente</i> , Madrid

RPC	— <i>Revista Peruana de Cultura</i> , Lima
RS	— <i>Research Studies</i> , Washington
RUM	— <i>Revista de la Universidad de México</i> , México
RyF	— <i>Razón y Fábula</i> , Bogotá
RyFe	— <i>Razón y Fe</i> , Madrid
Scot	— <i>The Scotsman</i> , Edimburgo
7D	— <i>7 Días</i> , <i>La Prensa</i> , Lima
Sig	— <i>El Siglo</i> , Santiago
Signos	— <i>Signos</i> , Valparaíso
SLI	— <i>Studi di Letteratura Ispanoamericana</i> , Milán
Sol	— <i>El Sol de México</i> , México
Somos	— <i>Somos</i> , Montevideo
SN	— <i>Solidaridad Nacional</i> , Barcelona
Spect	— <i>Spectator</i> , Londres
SS	— <i>Stampa Sera</i> , Turín
SupDom	— <i>Suplemento Dominical</i> , <i>El Comercio</i> , Lima
Sur	— <i>Sur</i> , Buenos Aires
TeleE	— <i>Tele/Expres</i> , Barcelona
Telv	— <i>Telva</i> , Madrid
Tem	— <i>Temas</i> , Montevideo
TerM	— <i>Tercer Mundo</i> , Bogotá
Tiem	— <i>El Tiempo</i> , Bogotá
TLS	— <i>Times Literary Supplement</i> , Londres
TM	— <i>Tiempos Modernos</i> , Buenos Aires
Triunfo	— <i>Triunfo</i> , Madrid
Tur	— <i>Turismo</i> , Lima
UltN	— <i>Ultimas Noticias</i> , Caracas
Un	— <i>Unidad</i> , Lima
Unión	— <i>Unión</i> , La Habana
Unit	— <i>La Unitá</i> , Roma
Univ	— <i>El Universal</i> , Caracas
Urog	— <i>El Urogallo</i> , Madrid
Vang	— <i>La Vanguardia</i> , Barcelona
VDom	— <i>Vanguardia Dominical</i> , Bucaramanga, Colombia
VidaU	— <i>Vida Universitaria</i> , Monterrey, México
Visión	— <i>Visión</i> , México
Vist	— <i>Vistazo</i> , Lima
VP	— <i>Visión del Perú</i> , Lima

- WL — *Welt der Literatur*, Hamburgo
WLT — *World Literature Today*, Oklahoma
ZLL — *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*,
Gottingen
Zona — *Zona Franca*, Caracas

I. OBRA DEL AUTOR

A. *Obra narrativa:*

Los jefes, Barcelona: Editorial Rocas, 1959. Pról. de Juan Planas Cerdá. Edición definitiva con prólogo del autor: *Los jefes. Los cachorros*, Barcelona: Seix Barral, 1980.

La ciudad y los perros, Barcelona: Seix Barral, 1963. Con un juicio de José María Valverde.

La casa verde, Barcelona: Seix Barral, 1966.

Los cachorros: Pichula Cuéllar. Barcelona: Editorial Lumen, 1967. Con fotos de Xavier Miserachs e introducción de Carlos Barral. Edición definitiva con prólogo del autor: *Los jefes. Los cachorros*, Barcelona: Seix Barral, 1980.

Conversación en La Catedral, Barcelona: Seix Barral, 1969, 2 vols. [Desde 1972 comenzó a editarse en un solo volumen por la misma editorial.]

Pantaleón y las visitadoras, Barcelona: Seix Barral, 1973.

La tía Julia y el escribidor, Barcelona: Seix Barral, 1977.

La guerra del fin del mundo, Barcelona: Seix Barral, Plaza & Janés, 1981.

Obras escogidas. Vol. I: *Novelas y cuentos*, Madrid: Aguilar, 1973. [Contiene: Pról. de Alfredo Matilla Rivas: "Sobre algunos aspectos en la obra de Mario Vargas Llosa", pp. xi-xlIII, *La ciudad y los perros*, *La casa verde*, *Los cachorros*, *Los jefes*.] Vol. II: México: Aguilar, 1979. [Contiene: *Conversación en La Catedral*, *La orgía perpetua*, *Pantaleón y las visitadoras*.]

B. *Obra crítica recogida en libros:*

"José María Arguedas y el indio". Prólogo a *Los ríos profundos*. La Habana: Casa de las Américas, 1965, pp. vii-xxiv.

“Ensoñación y magia en José María Arguedas”. Prólogo a *Los ríos profundos*. Santiago: Editorial Universitaria, 1967, pp. 9-17. Bajo el título “Tres notas sobre Arguedas”, en: *Nueva Novela latinoamericana I* (compilación de J. Lafforgue). Buenos Aires: Editorial Paidós, 1969, pp. 30-54.

“Sebastián Salazar Bondy y la vocación del escritor en el Perú”, en: *Obras completas* de S. S. B., Lima: Moncloa Editores, 1967, vol. I, pp. 11-34.

Seven Stories from Spanish America. Introducción y selección de Gordon Brotherston y Mario Vargas Llosa. Londres: Pergamon Press, 1968.

Gabriel García Márquez y Mario Vargas Llosa: *La novela en América Latina: diálogo*. Lima: Carlos Milla Batres-Ediciones UNI, 1968.

“Reportaje a Julio Cortázar”, en: *Cinco miradas sobre Cortázar*, Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1968. [Ed. no autorizada.]

Antología mínima de M. Vargas Llosa. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1969. [Ed. no autorizada de textos de y sobre el autor.]

“Carta de Batalla por *Tirant lo Blanc*”. Prólogo a *Tirant lo Blanc*. Madrid: Alianza Editorial, 1969, vol. I, pp. 9-41.

“García Márquez: de Aracataca a Macondo”, en: *9 asedios a García Márquez*, Santiago: Editorial Universitaria, 1969, páginas 126-146.

“El Amadís en América”, en: *Recopilación de textos sobre Gabriel García Márquez*, La Habana: Centro de Investigaciones Literarias-Casa de las Américas, 1969, pp. 113-118.

“Intervención en la Mesa Redonda organizada por el Departamento de Extensión Cultural de la Universidad de San Agustín” y “Conferencia en el Teatro Ateneo” (Arequipa), en: *Primer Encuentro de Narradores Peruanos. Arequipa 1965* (Actas). Lima: Casa de la Cultura del Perú, 1969, pp. 85-96 y 153-165.

“Luzbel, Europa y otras conspiraciones”, en: Oscar Collazos, Julio Cortázar y Mario Vargas Llosa: *Literatura en la revolución y revolución en la literatura*. México: Siglo XXI, 1970.

La historia secreta de una novela. Barcelona: Tusquets Editor, 1971.

García Márquez: historia de un deicidio. Barcelona: Barral Editores, 1971.

“Bataille y el ‘elemento añadido’ en *Tirant lo Blanc*”, en: Martín de Riquer y Mario Vargas Llosa: *El combate imaginario. Las cartas de batalla de Joanot Martorell*. Barcelona: Barral Editores, 1972, pp. 9-28.

García Márquez y la problemática de la novela (polémica entre Angel Rama y Mario Vargas Llosa). Buenos Aires: Corregidor-Marcha Ediciones, 1973.

“Enrique Congrains o la novela salvaje”. Prólogo a: *No una, sino muchas muertes*, de E. C. Barcelona: Planeta, 1974, páginas 7-14.

Prólogo a *El Sexto*, de José María Arguedas. Barcelona: Laia, 1974.

“En torno a la nueva novela latinoamericana”, en: Germán Gullón y Agnes Gullón, eds.: *Teoría de la novela*, Madrid: Taurus, 1974, pp. 113-125.

“*Reivindicación del Conde Don Julián* o el crimen pasional”, en: Emir Rodríguez Monegal et al.: *Juan Goytisolo*. Madrid: Fundamentos-Espiral, 1975, pp. 169-173.

La orgía perpetua. Flaubert y “Madame Bovary”. Barcelona: Seix Barral, 1975; Madrid: Taurus, 1975.

José María Arguedas: entre sapos y halcones. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica del Centro Iberoamericano de Cooperación, 1978, 46 pp. Prólogo de José María Moro.

“Ensoñación y magia en *Los ríos profundos*” y “José María Arguedas, entre sapos y halcones”, en: J. M. A.: *Los ríos profundos*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978, pp. ix-[xiv] y 191-206.

“El placer glacial”. Prólogo a: Georges Bataille: *Historia del ojo*. Barcelona: Tusquets Editor, 1978, pp. 9-48. Ilustraciones de Hans Bellmer.

[Fernando de Szyszlo], en *Szyszlo*, Lima: LL Editores-Banco Popular del Perú, 1979, pp. 11-36.

Entre Sartre y Camus. Río Piedras: Ediciones Huracán, 1981.

C. *Obra teatral y cinematográfica:*

Los perros del infierno (guión cinematográfico). Argumento ori-

ginal de Mario Vargas Llosa y Ruy Guerra. Diálogos de M. V. Ll. Multicopia, diciembre 1974.

Texto para el documental *Una ciudad en la ciudad* [sobre el Convento de Santa Catalina, Arequipa], leído por el autor. Producción: Roberto Savio. Dirección: Francesco Lazaretti. Versión del texto en inglés: "A City in the City", traducción por Willis Barnstone. *Holiday*, vol. 57, n.º 5, setiembre-octubre 1976, páginas 70-72.

Pantaleón y las visitadoras, Producción (1976): Paramount Pictures. Dirección: Mario Vargas Llosa y José María Gutiérrez: Guión: M. V. Ll. y J. M. G. Filmada en localidades de República Dominicana.

La señorita de Tacna, Pieza en dos actos. Barcelona: Seix Barral, 1981. Estrenada en Buenos Aires el 26 de mayo de 1981, bajo la dirección de Emilio Alfaro.

D. Traducciones de su obra:*

1. Alemán (R.D.A.)

Der Hauptmann und Sein Frauenbataillon, Berlín: Volk und Welt, 1976. Trad. por Heidrun Adler. (PV)

"Schwanz Cuéllar", en: *Phönix. Erzählungen aus Peru*, Berlín: Aufbau, 1978, pp. 73-125. (C)

2. Alemán (R.F.A.)

Die Stadt und die Hunde, Hamburg: Rowolt, 1966. Trad. por Wolfgang A. Luchting. (CP)

Das Grüne Haus, Hamburg: Rowolt, 1968. Trad. por Wolfgang A. Luchting. (CV)

* Las siglas entre paréntesis corresponden a las siguientes obras: *Los jefes* (J); *La ciudad y los perros* (CP); *La casa verde* (CV); *Los cachorros* (C); *Conversación en La Catedral* (CC); *Pantaleón y las visitadoras* (PV); *La tía Julia y el escribidor* (TJ); *La historia secreta de una novela* (HS); *La orgía perpetua* (OP).

Der Hauptmann und Sein Frauenbataillon, Düsseldorf: Claassen, 1974. Trad. por Heidrun Adler. (PV)

Die Kleinen Hunde (Schwarz Cuéllar), Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975. Postfacio de J. M. O. Trad. por Wolfgang A. Luchting. (C)

Das Grüne Haus, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975. Trad. por Wolfgang A. Luchting. (CV)

Die andere Seite des Lebens, Düsseldorf: Claassen, 1976. Trad. por Wolfgang A. Luchting. (CC)

Der Hauptmann und Sein Frauenbataillon, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 1976. Trad. por Heidrun Adler. (PV)

Tante Julia un der Lohnschreiber, München: Steinhausen, 1979. Trad. por Heidrun Adler. (TJ)

3. Búlgaro

Zelenatakušha, Sofía: Narodna Cultura, 1973. Trad. por Valentina Rafailova. (CV)

"Gist", en: *Vsesvit*. Sofía, n.º 2, 1976, pp. 145-150. Trad. por Anatol' Perepadja. ("Un visitante", J)

Malchuganite, en: *Latinoamerikanski noveli. Ravninata v plamtsi* (antología). Plovdiv: Jristo G. Danov, 1976, pp. 125-159. (C)

4. Catalán

Lletra de batalla per "Tirant lo Blanc", Barcelona: Edicions 62. Prólogo de Joaquim Molas. Trad. por Ramon Barnils. ("Carta de batalla por *Tirant lo Blanc*".)

5. Checo

Mesto a Psi, Praga: Odeon, 1966. Trad. por Milos Vasely. (CP)

6. Danés

Byen og Hundene, Copenhague: Samleren, 1967. Trad. por Merete Knudsen. (CP)

Haerens Opsøgende Damekorps, Copenhague: Samleren, 1974. Trad. por Jan Stage. (PV)

7. Eslovaco

Mesto i Ščeneta, Ljubljana: Mladinska Knija, 1968. (CP)

“Úctovanie”, en: *Dni A Noci Latinskej Ameriky*, Bratislava: Spoločnosť Priateľov Krásnych, 1969, pp. 265-276. Trad. por Vladimír Oleríny. (“Arreglo de cuentas”, J)

Zelena Híša, Ljubljana: Družba, 1970. Prólogo y trad. por Janco Moder. (CV)

Pantaleon in Tolažnice, Ljubljana: CGP Delo, 1975. Trad. por Jane Kac. (PV)

8. Estoniano

Kutsikad, Tallinn: Loomingu Raamatukogu, 1975. Trad. por Juri Talvet. (“Día domingo”, J; C)

9. Finés

Kaupungin Koirat, Helsinki: Otava, 1966. Trad. por Matti Rossi. (CP)

Vibreä Talo, Helsinki: Kirjayhtymä, 1978. Trad. por Matti Brotherus. (CV)

10. Francés

La ville et les chiens, París: Gallimard, 1966. Trad. por Bernard Lesfargues. (CP)

La maison verte, París: Gallimard, 1969. Trad. por Bernard Lesfargues. (CV)

Conversation à La Cathédrale, París: Gallimard, 1973. Trad. por Sylvie Léger y Bernard Sesé. (CC)

Les chiots. Les caïds, París: Gallimard, 1974. Trad. por Albert Bensoussan, Sylvie Léger y Bernard Sesé. (J, C)

Pantaleón et les visiteuses, París: Gallimard, 1975. Trad. por Albert Bensoussan. (PV)

L'orgie perpétuelle, París: Gallimard, 1978. Trad. por Albert Bensoussan. (OP)

La Tante Julia et le scribouillard, París: Gallimard, 1979. Trad. por Albert Bensoussan. (TJ)

11. Hebreo

Haclavim Ha'ir, Tel Aviv: Am Oved, 1974. (CP)

Pantalon Shirot Hamveckrot, Tel Aviv: Shocken, 1979. Trad. por Vaev Ha Levi. (PV)

12. Holandés

De Stad en de Honden, Amsterdam: Meulenhoff, 1964. Trad. por J. G. Rijkmans. (CP)

Het Groene Huis, Amsterdam: Meulenhoff, 1976. Trad. por Mariolein Sabarte Belacortu. (CV)

Pantaleón, Amsterdam: Meulenhoff, 1977. Trad. por Michiel Tjebbes. (PV)

De Jonge Honden van Miraflores, Amsterdam: Meulenhoff, 1977. Trad. por Michiel Tjebbes. (J, C)

13. Húngaro

A Város és a Kutyaák, Budapest: Európa, 1971. Trad. por András Gulyás. (CP)

Négy óra Catedralban, Budapest: Európa, 1973. Trad. por András Gulyás. (CC)

A Zöld Palota, Budapest: Magvető, 1974. Prólogo y trad. por Vilmós Benczik. (CV)

Kölykök, Budapest: Európa, 1976. Trad. por János Benyhe, Erzsébet Kesztyús y Mátyás Nagy. (J, C)

Pantaleón és a Hölgyvendégek, Budapest: Magvető, 1977. Trad. por Nándor Huszágh. (PV)

14. Inglés (Estados Unidos)

The Time of the Hero, New York: Grove Press, 1966. Trad. por Lysander Kemp. (CP)

The Green House, New York: Harper and Row, 1968. Trad. por Gregory Rabassa. (CV)

"Sunday, Sunday", en: *The Eye of the Heart*, Barbara Howes, ed., New York: Bobbs-Merrill, 1973, pp. 387-402. Trad. por Alastair Reid. ("Día domingo", J).

Conversation in the Cathedral, New York: Harper and Row, 1975. Trad. por Gregory Rabassa. (CC)

Captain Pantoja and the Special Service, New York: Harper and Row, 1978. Trad. por Gregory Kolovakos y Ronald Christ. (PV)

The Cubs and Other Stories, New York: Harper and Row, 1979. Trad. por Gregory Kolovakos y Ronald Christ. (C, J)

15. Inglés (Inglaterra)

The Time of the Hero, Londres: Jonathan Cape, 1967. Trad. por Lysander Kemp. (CP)

The Green House, Londres: Jonathan Cape, 1969. Trad. por Gregory Rabassa. (CV)

16. Italiano

"Il visitatore", en: *Le più belle novelle di tutti i paesi*, Domenico Porzio, ed., Milán: Aldo Martello, 1962, pp. 211-219. Trad. por Enrico Cicogna. ("Un visitante", J)

“Giorno di domenica”, en: *Le più belle novelle di tutti i paesi*, Domenico Porzio, ed., Milán: Aldo Martello, 1965, pp. 221-240. Trad. por Enrico Cicogna. (“Día domingo”, J)

La città e i cani, Milán: Feltrinelli, 1967. Trad. por Enrico Cicogna. (CP)

La casa verde, Milán: Einaudi, 1970. Trad. por Enrico Cicogna.

“La sfida”, en: *Latinoamericana. 75 narratori*, Franco Moggi, ed., Florencia: Vallecchi, 1973, vol. II, pp. 882-894. Trad. por Enrico Cicogna. (“El desafío”, J)

Conversazione nella Cattedrale, Milán: Feltrinelli, 1971. Trad. por Enrico Cicogna. (CC)

Pantaleón e le visitatrici, Milán: Bompiani, 1975. Trad. por Angelo Morino. (PV)

I cuccioli, Roma: Editore Riuniti, 1978. Introd. y trad. por Angelo Morino. (C, J)

17. Japonés

Ra-Takedoraru de Taiwa, Tokio: Shyyeishya, 1978. Trad. por Kazuhiro Kuwana. (CC)

Koinutachi. Bosutachi, Tokio: Toshiyo Kankokai, 1978. Trad. por Keiko Suzuki y Fumiaki Noya. (C, J)

18. Lituano

Miestas ir šunys, Vilnius, 1969. Trad. por Petras Vilička. (CP)

19. Noruego

Pantaleón og tjenerinnene, Oslo: Gyldendal Norsk, 1974. Trad. por Kjell Risvik. (PV)

20. Polaco

Miasto i Psy, Varsovia: Ozytelnik, 1971. Trad. por Kazimierz Piekarec. (CP)

Szczyniaki, Varsovia: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1973. Postfacio de Carlos Marrodán Casas. Trad. por Maciej Urbaniec. (C)

Rozmowa w "Katedrze", Varsovia: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1973. Trad. por Zofia Wasitowa. (CC)

Zielony Dom, Varsovia: Czytelnik, 1975. Trad. por Carlos Marrodán. (CV)

Pantaleón i wiczytanci, Varsovia: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1976. Trad. por Carlos Marrodán. (PV)

Wyzwaniè, Cracovia: Wydawnictwo Literackie, 1976. Trad. por Andzej Nowak. (J)

21. Português (Brasil)

A casa verde, Río de Janeiro: Instituto Nacional del Livro-Sabiá, 1971. Trad. por Remy Gorga (h.). (CV)

Pantaleao e as visitadoras, Río de Janeiro: Nova Fronteira, 1974. Trad. por Remy Gorga (h.). (PV)

Os chefes, Río de Janeiro: Nova Fronteira, 1976. Trad. por Remy Gorga (h.). (J)

Batismo de fogo, Río de Janeiro: Círculo do Livro, 1976. Trad. por Milton Persson, rev. por Fernando N. Rodríguez. (CP)

A casa verde. História secreta de um romance, Río de Janeiro: Nova Fronteira, 1977. Trad. por Remy Gorga (h.). (CV, HS)

Conversa na Catedral, Río de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1977. Trad. por Olga Savary. (CC)

Tia Júlia e o escrevinhador, Río de Janeiro: Nova Fronteira, 1978. Trad. por Remy Gorga (h.). (TJ)

22. Português (Portugal)

Conversa na Catedral, Lisboa: Europa-América, 1972. Trad. por José Teixeira de Aguiar. (CC)

História secreta de uma novela, Lisboa: Asirio y Alvim, 1973. Trad. por António José Massano. (HS)

Pantaleão e as visitadoras, Lisboa: Europa-América, 1975. Trad. por José Teixeira de Aguiar. (PV)

Os cachorros. Os chefes, Lisboa: Bertrand, 1976. Trad. por Pedro Tamen. (C, J)

A cidade e os caes, Lisboa: Europa-América, 1977. Trad. por José Eduardo Mendonça. (CP)

23. Rumano

Casa Verde, Bucarest: Univers, 1970. Trad. por Irina Ionescu.

24. Ruso

Gorod i pay, Moscú: Molodaja Gvardija, 1965. Trad. por F. Svetov. (CP)

“Voskresnyi den'”, en: *Inostrannaja Literatura*. Moscú, n.º 10, octubre 1969, pp. 140-150. Trad. por Veronika Spasskaja. (“Día domingo”, J)

Zelënyj dom, Moscú: Progreso, 1971. Trad. por N. Naumov. (CV)

Šcenki, en: *Peruanskije rasskazy XX. veka*, Moscú: Khudozhestvennaja Literatura, 1973, pp. 202-238. (C)

25. Servo-croata

Grad i Psi, Zagreb: Zora, 1970. Trad. por Edita Marijano-
vić. (CP)

26. Sueco

Staden och bundarna, Estocolmo: Albert Monniers, 1966.
Trad. por Jan Sjögren. (CP)

Pantaleón och soldatbordellen, Estocolmo: Albert Monniers,
1975. Trad. por Jan Sjögren. (PV)

Det gröna buset, Estocolmo: Norstedts-Söners, 1977. Trad.
por Jens Nordenhök. (CV)

Valparna, Estocolmo: Borförlaget Pan/Norstedts, 1978.
Trad. por Annika Ernston. (C, J)

E. *Crónicas, notas y artículos dispersos del autor:*

1. En *Tur*: *

“Teatro” (crítica a obras de Strindberg, Casona y S. Salazar Bondy). [Bajo el seudónimo: Vincent Naxe.]

“En tono a una escultura”, mayo 1955.

2. En *SupDom*, bajo las iniciales M. V. Ll:

“Cuaderno de Composición: La Estatua” [reseña], agosto 21,
1955, p. 9.

“José María Arguedas”, setiembre 4, 1955, p. 8. [Bajo el epígrafe “Narradores de hoy”.]

“Enrique López Albújar”, setiembre 11, 1955, p. 8. [Bajo el epígrafe “Narradores peruanos”, que se repite en los siguientes.]

“Francisco Vegas Seminario”, setiembre 18, 1955, p. 9.

“Eleodoro Vargas Vicuña”, setiembre 25, 1955, p. 9.

“María Wiese de Sabogal”, octubre 2, 1955, p. 9.

“*El Mal*, novela de Mauriac” [reseña], octubre 9, 1955, p. 9.

“Luis Alayza Paz-Soldán”, *ibid.*

“Carlos Eduardo Zavaleta”, octubre 16, 1955, p. 9.

“Cuentos peruanos” [reseña], octubre 23, 1955, p. 8 [Bajo la inicial V.]

* Los datos precisos de estos artículos no han podido ser encontrados en las incompletas colecciones que poseen la Biblioteca Nacional del Perú y la Biblioteca Municipal de Lima.

- “María Rosa Macedo”, octubre 23, 1955, p. 9.
- “Enrique Congrains Martin”, octubre 30, 1955, p. 9.
- “Sebastián Salazar Bondy”, noviembre 13, 1955, p. 9.
- “Arturo Burga Freitas”, noviembre 20, 1955, p. 9.
- “Arturo D. Hernández”, noviembre 27, 1955, p. 9.
- “Pilar Laña Santillana”, diciembre 4, 1955, p. 9.
- “Héctor Velarde”, diciembre 11, 1955, p. 9.
- “Porfirio Meneses”, diciembre 18, 1955, p. 9.
- “Armando Bazán”, diciembre 25, 1955, p. 9.
- “Manuel Aguirre Morales”, enero 8, 1956, p. 9.
- “Eudocio Carrera Vergara”, enero 15, 1956, p. 9. [Bajo el epígrafe “Escritores Peruanos”.]
- “César Falcón”, enero 22, 1956, p. 9.
- “Francisco Izquierdo Ríos”, enero 29, 1956, p. 9.
- “Las caridades de la señora Tordoya” [reseña], *ibid.*
- “César Miró”, febrero 5, 1956, p. 9. [Bajo el epígrafe “Escritores peruanos”, que se repite en los siguientes.]
- “Carlos Alberto Seguín”, febrero 12, 1956, p. 9.
- “Enrique Solari Swayne”, febrero 19, 1956, p. 9.
- “Tata Lobo” [reseña], julio 8, 1956, p. 8
- “Mansión para fantasmas” [reseña], julio 15, 1956, p. 8. [Bajo la inicial V.]
- “Obra de Reyes” [reseña], agosto 12, 1956, p. 8 [firmado: Mario Vargas Llosa].
- “Enciclopedia Autodidáctica Quillet” [reseña], agosto 19, 1956. [Bajo las iniciales M. V.]
- “Encuentro con Bolivia” [reseña], agosto 26, 1956, p. 8. [Bajo las iniciales M. V.]
- “León Barandiarán”, *ibid.*
- “Poesía de Quiroz-Malca” [reseña], setiembre 2, 1956, p. 9. [Bajo las iniciales M. V.]
- “María Rostorowski”, setiembre 9, 1956, p. 11.
- “Biografía de Pérez de Tudela” [reseña], octubre 14, 1956, p. 9. [Bajo las iniciales V. N. Z.]
- “Gustavo Pineda Martínez”, noviembre 11, 1956, p. 8.
- “Rosarito se despide” [reseña], noviembre 25, 1956, p. 9.
- “Manuel Scorza”, diciembre 2, 1956, p. 4.
- “Raúl Déustua”, febrero 17, 1957.

“Alejandro Romualdo”, febrero 24, 1957.
“Juan Ríos”, marzo 3, 1957.
“Poesía peruana en francés” [reseña], junio 9, 1957.
“Julio Julián”, abril 23, 1957.
“*Flush* de Virginia Woolf” [reseña], mayo 19, 1957.
“Emilio Romero”, junio 2, 1957.
“Sobre Rubén Darío en sus cuentos”, octubre 13, 1957.
[Firmado, como los siguientes: Mario Vargas Llosa.]
“Belli y la rebelión”, junio 8, 1958, pp. 4-5.
“Táctica de la evasión en *Azul...*, de Rubén Darío”, abril 12, 1959, p. 2.

3. En *Dem* (bajo el seudónimo OIRAM):

“La muerte de un mito”, marzo 16, 1956.

“Lucha obrera”, abril 7, 1956.

4. En *Extra* (bajo el seudónimo Vincent N.):

“Cinema” (columna regular de crítica de cine): n.º 71, mayo 29, 1956; n.º 72, junio 5, 1956; n.º 73, junio 12, 1956; n.º 74, junio 19, 1956; n.º 75, junio 26, 1956; n.º 76, julio 3, 1956; n.º 78, julio 17, 1956; n.º 79, julio 24, 1956; n.º 80, agosto 1, 1956; n.º 81, agosto 7, 1956; n.º 82, agosto 14, 1956; n.º 83, agosto 21, 1956; n.º 84, agosto 28, 1956.

“Las horas vacías” (columna regular de comentarios culturales): núms. 72, 73, 74, 75 y 76 (todos ellos con la misma fecha que para la columna anterior); n.º 77, julio 10, 1956; núms. 79, 80, 81, 82 y 83 (todos ellos con igual fecha que para la columna anterior).

5. En *CulP*:

“José Carlos Mariátegui” (nota en cuatro partes), núms. 93-96, marzo a junio, 1956. [Bajo el epígrafe: “Hombres, libros, ideas”, que se repite en los siguientes.]

“Francisco García Calderón” (en tres partes), núms. 97-99, julio a setiembre, 1956.

“Enrique Alvarado” (en tres partes), núms. 100-102, octubre a diciembre, 1956.

“José Faustino Sánchez Carrión” (en tres partes), núms. 103-

105, enero a marzo, 1957.

Benito Laso" (en tres partes), núms. 106-108, abril a junio, 1957.

"Bartolomé Herrera" (en tres partes), núms. 109-111, julio a setiembre, 1957.

"Francisco de Paula G. Vigil" (en tres partes), núms. 112-113, octubre y noviembre, 1957; y n.º 116, febrero, 1958.

"América a vuelo de pájaro", n.º 119, mayo, 1958. [Bajo el epígrafe: "Cuaderno de notas".]

"Hildebrando Castro Pozo" (en tres partes), núms. 119-121, mayo a julio, 1958.

"Espectáculo Ionesco", n.º 121, julio, 1958. [Bajo el epígrafe: "Cuaderno de notas".]

"Manuel González Prada" (en cuatro partes), núms. 122-125, agosto a noviembre, 1958.

"Crónica de un viaje a la selva", n.º 123, setiembre, 1958. [Sin epígrafe.]

"Las Palmas, Islas Canarias", n.º 124, octubre 1958. [Bajo el epígrafe: "Cuaderno de notas".]

"La temporada teatral en Madrid", n.º 125, noviembre, 1958. [Bajo el epígrafe: "Cuaderno de notas".]

"Un rey en Nueva York", n.º 126, diciembre, 1958. [*Id.*]

"Cartas inéditas de Chocano a Rubén Darío", n.º 127, enero, 1959. [Sin epígrafe.]

"Un nuevo best-seller soviético", *ibid.* [Bajo el epígrafe: "Cuaderno de notas".]

"Un soñador para un pueblo", n.º 128, febrero, 1959. [*Id.*]

"José de la Riva-Agüero" (en cuatro partes), núms. 128-131, febrero a mayo, 1959.

"Una república de pacifistas", n.º 131, mayo, 1959. [Bajo el epígrafe: "Cuaderno de notas".]

"Juan Pablo Vizcardo y Guzmán" (en dos partes), núms. 132 y 134, junio y agosto, 1959.

"Libros americanos en Europa", n.º 134, agosto, 1959. [Bajo el epígrafe, que se repite en los siguientes: "Cuaderno de notas".]

"Roger Vadim y el escándalo", núms. 135-136, setiembre-octubre, 1959.

“*La Casa de Cartón*” (en dos partes), núms. 135-136 y 137, setiembre-octubre y noviembre, 1959.

“Recuerdo de Benjamin Péret”, n.º 137, noviembre, 1959.

“*El último de los justos*”, n.º 138, diciembre, 1959.

“*La venganza de A. Bardem*”, n.º 138, diciembre, 1959.

“Libros contra la horca, la guillotina y el garrote”, núms. 139-140, enero-febrero, 1960.

“Yugoeslavia y el libro”, n.º 142, abril, 1960.

“Resurrección de un rebelde”, n.º 146, agosto, 1960.

“Juan Gualberto Valdivia”, n.º 146, agosto, 1960. [Serie interrumpida.]

6. En *PrenL*:

“Sobre la literatura peruana”, julio 1.º, 1957, p. 8.

7. En *Lit*:

“Nota sobre César Moro”, n.º 1, febrero, 1958, pp. 5-6.

“*Carta de amor*, de César Moro”, n.º 2, junio, 1958, páginas 26-31.

“¿Es útil el sacrificio de la poesía?”, n.º 3, agosto, 1959, pp. 44-52.

8. En *EA*:

“Chocano y la aventura”, 17 (núms. 90-91), marzo-abril, 1959, pp. 147-152.

9. En *Chasqui* (Madrid):

“La sierra y el indio”, n.º 1, julio, 1959, pp. 13-14.

10. En *Perspectivas de la Unesco* (París):

“Nuestra ciudad: Carta de Chicais, pueblo amazónico”, n.º 354, abril 8, 1960, pp. 2-5.

11. En *LF*:

“César Vallejo, poète tragique”, n.º 923, abril 19, 1962.

“Lope de Vega au Théâtre des Nations”, n.º 929, mayo 31-junio 6, 1962.

12. En *Marcha*:

“Homenaje a Javier Heraud”, n.º 1.159, junio 7, 1963.

“Don Zolio en París”, n.º 1.160, junio 14, 1963.

“Cuatro preguntas a Alejo Carpentier”, n.º 1.246, marzo 12, 1965.

“Condenas en la URSS (I): Una insurrección permanente”, n.º 1.294, marzo 4, 1966, p. 30.

“Ojos, círculos, búhos”, n.º 1.538, abril 2, 1971, p. 31.

“Respuesta a Angel Rama. El regreso de Satán”, n.º 1.602, julio 21, 1972, pp. 30-31.

“Resurrección de Belcebú, o la distancia [sic] creadora”, n.º 1.609, setiembre 8, 1972, pp. 29-31.

13. En *Exp*: *

“Los otros contra Sartre”, junio 19, 1964.

“Espinoza Dueñas, un grabador comprometido”, julio 1.º, 1964.

“Hoby, descansa en paz”, julio 8, 1964.

“*Rayuela*, de Julio Cortázar: un libro mayor”, julio 13, 1964.

“Un cadáver exquisito”, julio 20, 1964.

“*El silencio* de Bergman: un film sobre el mal”, julio 26, 1964.

“¿Y si resucita Dadá?”, agosto 3, 1964.

“Los *Carnets* de Camus”, agosto 11, 1964.

“Alain Robbe-Grillet”: I: “Una teoría iconoclasta”, agosto 19, 1964; II: “Una narración glacial”, agosto 25, 1964.

“En torno a *Los miserables*”, setiembre 1.º, 1964.

“La poesía de José Emilio Pacheco”, setiembre 5, 1964.

“Hemingway: ¿un hombre de acción?”, setiembre 14, 1964.

“Vladimir Pozner y el realismo”, setiembre 21, 1964.

“*El Vicario*, una apasionada exposición”, setiembre 29, 1964.

“Nathalie Sarraute y las larvas” (I), octubre 5, 1964; “Nathalie Sarraute: un trabajo de demolición” (II), octubre 15, 1964.

“Memorias de una joven informal”, octubre 26, 1964.

“Literatura confidencial”, octubre 30, 1964.

* Muchos de estos artículos fueron reproducidos en: *Marcha*, *Primera Plana*, *Insula*, etc.

- "Sartre y el Nobel", noviembre 7, 1964.
 "¡Ah, los buenos tiempos!", noviembre 18, 1964.
 "Preguntas a Borges", noviembre 29, 1964.
 "Una muerte muy suave", diciembre 13, 1964.
 "Consideraciones sobre Jense", diciembre 16, 1964.
 "El poder de la literatura: relación de un debate", diciembre 20, 1964.
 "En torno a un dictador y al libro de un amigo", diciembre 27, 1964.
 "Retrato de un joven poeta", enero 10, 1965.
 "Una mujer casada, de J. L. Godard: cine y pop-art", enero 24, 1965.
 "Camus y la literatura", enero 31, 1965.
 "Preguntas a Julio Cortázar", febrero 7, 1965.
 "Un libro diabólico", febrero 28, 1965.
 "Actualidad de Flaubert", marzo 9, 1965.
 "El detestable y admirable Céline", marzo 14, 1965.
 "Los fuegos de San Telmo", marzo 21, 1965.
 "Dos libros de Cernuda: ensayos de un refractario", marzo 28, 1965.
 "Situaciones, 10 años después", abril 4, 1965.
 "Prometeo o la vida de Balzac", abril 11, 1965.
 "Sobre el caso Siniavsky y Daniel", abril 17, 1965.
 "Un libro de L. Aragón: el realismo en el arte moderno", abril 25, 1965.
 "Epitafio para un libertino", julio 27, 1965.
 "Proust en fotos", julio 1.º, 1965.
 "Preguntas a James Baldwin", julio 4, 1965.
 "Una exposición de exilados", julio 18, 1965.
 "Entrevista a Juscelino Kubitschek", julio 25, 1965.
 "Alphaville, de J. L. Godard: totalitarismo en la Vía Láctea", agosto 8, 1965.
 "Pierre Klossowski, heresiarca", agosto 22, 1965.
 "Kafka inédito", agosto 29, 1965.
 "Beatniks: Los invasores de París", setiembre 2, 1965.
 "Elogio de Sebastián", setiembre 19, 1965.
 "Los secuestradores de Altona: cinco años después", octubre 3, 1965.

"Jean-Pierre Duprey: el testamento de un visionario", octubre 12, 1965.

"La dictadura de las cosas", octubre 24, 1965.

"Preguntas a Pablo Neruda", noviembre 14, 1965.

"El último maldito: Albertine Sarrazin", noviembre 21, 1965.

"LeRoi Jones: sexo, racismo y violencia", noviembre 28, 1965.

Francia: elecciones sin misterio", diciembre 1.º, 1965.

"Muerte y resurrección de la novela", diciembre 12, 1965.

"XI Exposición del Surrealismo": I: "Los manifiestos", diciembre 26, 1965; II: "Cuadros, objetos, esculturas", enero 2, 1966.

"Una explosión sarcástica en la novela española", enero 9, 1966.

"La muerte de un titán", enero 30, 1966.

"Un festival de malas películas excelentes", febrero 3, 1966.

"Una enciclopedia de la estupidez", febrero 8, 1966.

"¿Pero qué diablos quiere decir pornografía?", febrero 13, 1966.

"Un personaje para Sade: Gilles de Rais", febrero 20, 1966.

"*Los geniecillos dominicales* o el exilio interior", febrero 27, 1966.

"George D. Painter, un parásito genial", marzo 13, 1966.

"Ionesco en la Comedia Francesa", marzo 20, 1966.

"La obra de arte y el infinito", marzo 27, 1966.

"Diálogo con Mario Benedetti" (en dos partes), abril 10 y 11, 1966.

"Ensoñación y magia en José María Arguedas" (en tres partes), abril 24 a 26, 1966.

"El arquitecto joven y el viejo arquitecto", setiembre 5, 1966.

14. En *Casa*:

"José María Arguedas y el indio", n.º 26, octubre-noviembre, 1964, pp. 139-47.

"Sebastián Salazar Bondy y la vocación del escritor en el Perú", n.º 45, noviembre-diciembre 1967, pp. 14-29.

15. En *RUM*:

"Un mito, un libro y una casta", vol. 19, n.º 12, agosto, 1965, pp. 12-13.

"La utopía arcaica", vol. 32, n.º 7, marzo 1978, pp. 1-10. [Sobre J. M. Arguedas y la literatura comprometida.]

"Un escritor numeroso: Manuel Vázquez Montalbán", vol. 33, n.º 12, agosto 1979, pp. 11-14.

16. En *PP*:

"Adúriz: entre Dios y el hombre", mayo 17, 1966, páginas 42-43.

17. En *Margen* (París):

"Saludo al margen", n.º 1, 1966.

18. En *Car*:

"Neruda, apoteosis en Lima", n.º 335, julio 14-25, 1966, páginas 18-20.

"La ciudad recobrada", n.º 338, setiembre 11-23, 1966, páginas 35-36.

"Entrevista a un sobreviviente", n.º 339, setiembre 30-octubre 14, 1966, pp. 26-28.

"El caso de Papá Hemingway: ¿una vileza legítima?", n.º 340, octubre 22-31, 1966, pp. 26-27.

"Animales nocturnos, un oscuro locutor y el divino Marqués", n.º 341, noviembre 10-24, 1966, pp. 36-37.

"Una visita frustrada a Karl Marx", n.º 342, noviembre 25-diciembre 7, 1966, pp. 34-35.

"Una antología", n.º 343, diciembre 12-22, 1966, páginas 32-33.

"Indonesia: la hecatombe del siglo", n.º 344, diciembre 21, 1966-enero 10, 1967, pp. 26-27.

"Crónica de Cuba": I: "Escritores rompen el bloqueo", n.º 346, febrero 3-13, 1967, pp. 30-31; II: "De sol a sol con Fidel Castro", n.º 347, febrero 20-marzo 3, 1967, pp. 38-39.

"Las bellas imágenes de Simone de Beauvoir", n.º 348, marzo 9-23, 1967, pp. 38-39.

- “Ciro Alegría según Mario Vargas Llosa”, n.º 349, marzo 22-abril 12, 1967, p. 25.
- “El estilo de *The Times*”, n.º 350, abril 10-24, 1967, páginas 23-24.
- “Alucinaciones sociales en el teatro de Peter Weiss”, n.º 351, abril 24-mayo 11, 1967, pp. 71-72.
- “Un cuento de Cortázar filmado por Antonioni”, n.º 352, mayo 12-25, 1967, p. 25.
- “*La tentación de San Antonio* en el teatro”, n.º 353, mayo 29-junio 9, 1967, pp. 37-38.
- “Epitafio para un imperio cultural”, n.º 354, junio 15-27, 1967, pp. 29-30.
- “Un hechicero maya en Londres”, n.º 355, julio 3-12, 1967, pp. 41-42.
- “La censura en la URSS y Alexander Solzhenitsin”, n.º 356, julio 14-24, 1967, pp. 28-29.
- “Un manifiesto a favor de la vanguardia”, n.º 357, julio 28-agosto 10, 1967, p. 28.
- “El regreso de Billy”, n.º 358, agosto 14-25, 1967, p. 29.
- “La rebelión de las flores”, n.º 362, octubre 30-noviembre 8, 1967, pp. 32-33.
- “Carlos Fuentes en Londres”, n.º 363, noviembre 8-17, 1967, p. 44.
- “Siete relatos de cataclismo y poesía”, n.º 364, diciembre 1.º-15, 1967, p. 43.
- “Un caso de censura en Gran Bretaña”, n.º 365, diciembre 21, 1967-enero 11, 1968, p. 40.
- “El viaje europeo”, n.º 366, enero 12-28, 1968, p. 30.
- “Las *Antimemorias* de Malraux”, n.º 367, enero 30-febrero 12, 1968, p. 28.
- “La vanguardia: Brecht y el *Marat-Sade* de Weiss”, n.º 368, febrero 12-marzo 7, 1968, pp. 38-39.
- “En Londres, el poeta Cisneros”, n.º 369, marzo 13-25, 1968, p. 24.
- “Literatura y exilio”, n.º 370, marzo 29-abril 10, 1968, páginas 26-27.
- “Pobres libros de París”, n.º 371, abril 16-26, 1968, pp. 39 y 42.

“Impresión de Dublín”, n.º 372, mayo 7-20, 1968, páginas 30 y 40.

“Frustración en Mallorca”, n.º 373, mayo 24-junio 6, 1968, pp. 31-32.

“La sociedad y el artista en Latinoamérica”, n.º 374, junio 12-27, 1968, pp. 33 y 38.

“Dinamarca, país sin censores”, n.º 375, junio 28-julio 11, 1968, p. 28.

“La destrucción del limbo”, n.º 376, julio 15-25, 1968, página 34.

“Un compatriota involuntario”, n.º 377, julio 25-agosto 3, 1968, p. 23.

“El Diario del Che”, n.º 378, agosto 8-22, 1968, p. 27.

“Notas a vuelo de pájaro: Moscú”, I: n.º 379, agosto 23-septiembre 12, 1968, pp. 24-25; II: n.º 382, octubre 14-24, 1968, pp. 29 y 36.

“El socialismo y los tanques”, n.º 381, setiembre 26-octubre 10, 1968, p. 23.

“Lathi: la torre de Babel”, n.º 384, noviembre 25-diciembre 5, 1968, pp. 53-54.

“Las aguafuertes excesivas de Ernesto Deira”, n.º 505, noviembre 11-22, 1974, pp. 58-60.

“Un francotirador tranquilo”, n.º 506, diciembre 4-18, 1974, pp. 42-44 y 46.

“La censura y el cine”, n.º 507, diciembre 20, 1974-enero 9, 1975, pp. 50 y 53.

“Reflexiones al pie de una bomba”, n.º 508, enero 17-31, 1975, pp. 8 y 43.

“Harry Belevan o el robo perfecto”, n.º 509, febrero 5-19, 1975, pp. 15 y 45.

“La revolución y los desmanes”, n.º 510, marzo 6-20, 1975, pp. 18-19.

“La excepción a la regla”, n.º 511, enero 20, 1977, páginas 76-78.

“El tordo fugitivo”, n.º 512, febrero 3, 1977, páginas 80-81.

“Notas sobre Israel”, I: “Un país iconoclasta”, n.º 513, febrero 17, 1977, pp. 44-48; II: “Idealismo y pragmatismo”,

n.º 514, marzo 3, 1977, pp. 44-48; III: "Un ejército civil",
n.º 517, abril 21, 1977, pp. 40-44.

"Por una rápida nalga", n.º 519, mayo 19, 1977, pp. 48-50.

"La hazaña de un cazador solitario", n.º 520, junio 9, 1977,
páginas 46-48 y 72.

"La Unión Soviética y el PEN", n.º 522, julio 7, 1977, pági-
nas 71-72.

"Eugenia Sessarego", n.º 523, julio 25, 1977, p. 34.

"Elecciones e información", n.º 524, agosto 11, 1977, p. 25.

"El orgullo de hablar castellano", n.º 525, agosto 29, 1977,
pp. 66-67.

"Los 70 años de la Filarmónica", n.º 526, setiembre 15,
1977, pp. 79-80.

"El homicida indelicado", n.º 527, octubre 3, 1977, pági-
nas 34-37.

"Los herederos de Hitler", n.º 528, octubre 20, 1977, pági-
nas 48-52.

"Charla con un viejo zorro", n.º 529, noviembre 3, 1977,
pp. 42-44.

"Televisión y cultura", n.º 530, noviembre 21, 1977,
pp. 24C-24D.

"El Eurocomunismo ¿hasta qué punto?", n.º 532, diciembre
22, 1977, pp. 62-64.

"Voss y los tablistas", n.º 536, marzo 6, 1978, pp. 50-51.

"El arte de mentir", n.º 537, marzo 21, 1978, pp. 41 y 46.

"El australiano y la cholita", n.º 538, abril 6, 1978, páginas
48 y 54.

"Liliana Cavani en el abismo", n.º 539, abril 20, 1978,
pp. 51 y 58.

"Cambridge y la irrealidad", n.º 541, junio 22, 1978, pp.
46-48.

"Carlos Barral, hombre de gestos", n.º 542, julio 6, 1978,
pp. 67-68.

"La libertad y la crítica", n.º 544, agosto 14, 1978, páginas
30-31.

"Tigres de papel", n.º 545, agosto 31, 1978, pp. 72B-72C.

"Defensa de la crítica impura", n.º 546, setiembre 18, 1978,
pp. 64 y 64B (2.ª parte del artículo anterior).

“En este campo, el de la brutalidad”, n.º 547, octubre 2, 1978, pp. 64-65.

“Libros y robots”, n.º 548, 17 octubre, 1978, pp. 54 y 56.

“El hermano Francisco”, n.º 549, noviembre 2, 1978, páginas 57-58.

“La paradoja de Asturias”, n.º 550, noviembre 16, 1978, páginas 34-35.

“El proletario libertino”, n.º 551, diciembre 1.º, 1978, páginas 38-39.

“El apocalipsis, hoy”, n.º 552, diciembre 19, 1978, páginas 50-51.

“Sartre: veinte años después”, n.º 555, junio 4, 1979, páginas 40-41.

“El intelectual barato”, n.º 556, junio 11, 1979, pp. 34-35.

“Sobre el Kabuki: El hombre de negro”, n.º 557, junio 18, 1979, pp. 38-39.

“El intelectual barato” (II), n.º 558, junio 25, 1979, pp. 36-37 y 69.

“La caída de Somoza”, n.º 559, julio 2, 1979, pp. 34-35.

“Un maestro de teatro Nô”, n.º 560, julio 9, 1979, páginas 36-37.

“El culto a los héroes”, n.º 561, julio 16, 1979, pp. 40-42.

“El intelectual barato” (III), n.º 562, julio 23, 1979, páginas 40-41.

“Correr, placer intelectual”, n.º 563, julio 30, 1979, páginas 34-35.

“Autocrítica”, n.º 564, agosto 6, 1979, pp. 38-39 y 58.

“La diosa Mita”, n.º 565, agosto 13, 1979, pp. 38-39.

“Arte de vanguardia y multitud”, n.º 566, agosto 20, 1979, pp. 36-37.

“La utopía de Arguedas”, n.º 567, agosto 27, 1979, páginas 36-37.

“Jean-François Revel”, n.º 568, setiembre 3, 1979, páginas 34-35.

“Fierabrás y la utopía”, n.º 569, setiembre 10, 1979, páginas 44-46.

“Antonio Consejero”, n.º 570, setiembre 17, 1979, páginas 38-39.

“Los discípulos de Pedro Batista”, n.º 571, setiembre 24, 1979, pp. 34-35 y 70.

“El juego sin reglas”, n.º 573, octubre 16, 1979, pp. 38-40.

“Sobre Bataille”, n.º 574, octubre 22, 1979, pp. 40-40A.

“Un escritor numeroso: Vázquez Montalbán” (I), n.º 575, octubre 30, 1979, pp. 36-38.

“Un escritor numeroso: Vázquez Montalbán” (II), n.º 576, noviembre 5, 1979, pp. 38-39.

“Szyszlo y el paisaje de la costa”, n.º 577, noviembre 12, 1979, pp. 40F-40H.

“España e Israel”, n.º 578, noviembre 19, 1979, pp. 36-37.

“Reflexiones sobre una moribunda” (I), n.º 579, noviembre 26, 1979, pp. 38-39.

“Reflexiones sobre una moribunda” (II), n.º 580, diciembre 2, 1979, pp. 38-39 y 49.

“Reflexiones sobre una moribunda” (III), n.º 581, diciembre 10, 1979, pp. 40B-40C y 72A.

“Reflexiones sobre una moribunda” (IV), n.º 582, diciembre 20, 1979, pp. 38-39.

“Reflexiones sobre una moribunda” (V), n.º 583, enero 14, 1980, pp. 40B-40C.

“Reflexiones sobre una moribunda” (VI), n.º 584, enero 21, 1980, pp. 36-37.

“Heduardo con hache”, n.º 585, enero 28, 1980, páginas 38-39.

“¿Morir por un afgano?”, n.º 591, marzo 10, 1980, páginas 38-40.

“Todos somos elefantes”, n.º 593, marzo 24, 1980, páginas 34-35.

“Entre infantes difuntos”, n.º 595, abril 14, 1980, pp. 38-39.

“¿Nuestro Hitler?”, n.º 596, abril 21, 1980, pp. 60-61.

“Los diez mil cubanos”, n.º 597, abril 28, 1980, pp. 32-33.

“¿El opio del pueblo?”, n.º 598, mayo 5, 1980, pp. 46-47.

“Emma Bovary y los libros”, n.º 599, mayo 14, 1980, pp. 42-43.

“La pintura de Carlos Revilla”, n.º 600, mayo 26, 1980, pp. 46-47.

“Las elecciones peruanas”, n.º 601, junio 2, 1980, pp. 34-35.

"El mandarín", I: n.º 602, junio 9, 1980, pp. 46-47; II: n.º 603, junio 16, 1980, pp. 38-9; III: n.º 604, junio 23, 1980, pp. 46-47 IV: n.º 607, julio 14, 1980, pp. 46-47. [Sobre Sartre en ocasión de su muerte.]

"Euclides da Cunha", n.º 608, julio 21, 1980, pp. 45-46.

"Los quiebraquilos", n.º 609, agosto 4, 1980, pp. 50-51.

"Los cuentos de la Baronesa", I: n.º 610, agosto 11, 1980, pp. 46-47; II: n.º 611, agosto 18, 1980, pp. 46-47.

"El joven Faulkner", n.º 613, setiembre 1.º, 1980, páginas 38-39.

"Lorca: ¿un andaluz profesional?", n.º 614, setiembre 8, 1980, pp. 53-54.

"Una visita a Charles Dickens", n.º 617, setiembre 29, 1980, pp. 48-49.

"Crónica Indiana", n.º 618, octubre 6, 1980, pp. 43-44.

"El dilema liberal": ¿Anderson o Reagan?", n.º 620, octubre 20, 1980, pp. 48-50.

"A bordo del Titanic, con Enzensberger", n.º 624, noviembre 19, 1980, pp. 45-46.

"El queso en las nubes", n.º 625, noviembre 26, 1980, pp. 48-49.

"La tradición centralista", I: n.º 628, diciembre 15, 1980, pp. 48-49; II: n.º 629, diciembre 22, 1980, pp. 52-53.

"La lógica del terror", n.º 630, enero 5, 1981, pp. 34-35.

"Los riesgos de la libertad", n.º 631, enero 12, 1981, páginas 36-37.

"Mi pariente de Arequipa", n.º 633, enero 26, 1981, páginas 46-47.

"El caballito y la pava", n.º 635, febrero 9, 1981, pp. 38-39.

"Los muñecos y el cuento", n.º 637, febrero 23, 1981, páginas 36-37.

"Calígula, punk", n.º 640, marzo 16, 1981, pp. 38-39.

"La desaparición de 'Testimonio'", n.º 642, marzo 30, 1981; pp. 36-37.

"Retrato de familia con tondero", n.º 644, abril 13, 1981, pp. 49-50.

"Rimbaud, el corruptor", n.º 650, junio 1.º, 1981, páginas 54-55.

“Semblanza de una escritora”, n.º 652, junio 15, 1981, pp. 49-50.

“Torrijos: la última entrevista”, I: n.º 659, agosto 10, 1981, pp. 66-67; II: n.º 660, agosto 17, 1981, pp. 46-47.

“Nicaragua, año dos”, n.º 662, agosto 31, 1981, pp. 36-37 y 74.

19. En *Am*:

“Paradiso de José Lezama Lima”, n.º 1, enero 1967, páginas 72-75.

“¿Epopéya del sertão, Torre de Babel o manual de satanismo?”, n.º 2, abril 1967, pp. 70-72.

“Cien años de soledad, el Amadís en América”, n.º 3, julio-septiembre 1967, pp. 71-74.

“Imágenes y realidad de Puerto Rico”, n.º 12, junio 1970, pp. 88-90.

20. En *LN*:

[Reseña sobre *Marelle*, de Julio Cortázar], mayo-junio 1967, pp. 179-182.

21. En *TLS*:

“Primitives and Creators”, n.º 3.481, noviembre 4, 1968, pp. 1.287-1.288. [Traducido y reproducido como “Novela hispanoamericana: de la herejía a la coronación”, en *Erc*, n.º 1.761, marzo 18-25, 1969, pp. 55-61.]

22. En *Triunfo*:

“El escritor y la política”, junio 29, 1970, pp. 34-35.

23. En *Urog*:

“Algo más sobre la novela latinoamericana”, n.º 5-6, octubre-noviembre-diciembre 1970, pp. 127-133.

24. En *LetM*:

“Reivindicación del Conde Don Julián o el crimen pasional”, n.º 15, julio 28, 1971, pp. 2-3.

25. En *Plu*:
“Albert Camus y la moral de los límites”, n.º 51, diciembre 1975, pp. 10-17.
“La pintura de Fernando de Szyszlo”, n.º 55, abril 1976, pp. 43-46.
“La excepción y la regla”, n.º 57, junio 1976, pp. 56-57.
26. En *ListD*:
“Mario Vargas Llosa entrevista a Pedro Mir” (reportaje), marzo 1.º, 1975, pp. 7-A y 11-A.
27. En *Dial*:
“Szyszlo: el movimiento y el cambio”, n.º 72, noviembre-diciembre 1976, pp. 10-11.
28. En *RI*:
“Literatura y suicidio: el caso Arguedas. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*”, núms. 110-111, enero-junio 1980, pp. 3-28.
29. En *Index of Censorship*:
“The Writer in Latin America”, 7, n.º 6, noviembre-diciembre, 1978, pp. 34-40.
30. En *ABC*:
“Otelo y los imbunches”, agosto 20, 1978, p. 1.
31. En *Vang*:
“El testigo”, junio 16, 1979, p. 5.
32. En *Eco*:
“Una nueva lectura de *Hombres de maíz*”, n.º 210, abril 1979, pp. 637-644.
33. En *MunB*:
“Picasso en Nueva York”, octubre 11, 1980, p. 3 (sección “Opiniones”).

34. En *Com*:

- "El tercer mundo de V. S. Naipaul", agosto 9, 1980, p. 2.
"Halcones y palomas", agosto 26, 1980, p. 2.
"Amadeus y el mediocre", setiembre 27, 1980, p. 2.
"Isaías Berlin, filósofo discreto", octubre 11, 1980, p. 2.
"Epitafio para Romain Gary", diciembre 22, 1980, p. 2.
"Ubú Presidente y el 'arte pobre'", enero 3, 1981, p. 2.
"El APRA y el Perú", enero 17, 1981, p. 2.
"Un títere del imperialismo", enero 31, 1981, p. 2.
"Sobre la guerra", febrero 14, 1981, p. 2.
"Psicodrama en España", marzo 21, 1981, p. 2.
"¿El libro, artículo de lujo? Política de incentivos", marzo 23, 1981.
"El último mangache", abril 4, 1981, p. 2.
"Faulkner en Laberinto", abril 18, 1981, p. 2.
"Negro en el blanco", mayo 16, 1981, p. 2.
"Czeslaw Milosz", mayo 30, 1981, p. 2.
"En un pueblo normando, recordando a Paúl Escobar", mayo 3, 1981, p. 2.
"Entre Sartre y Camus", junio 13, 1981, p. 2.
"El museo de cera", junio 27, 1981, p. 2.
"Azorín", julio 11, 1981, p. 2.
"Una vida en el siglo", agosto 8, 1981, p. 2.
"Una visita a Lurigancho", agosto 22, 1981, p. 2.

35. En *Cam*:

- "El erizo y el zorro", n.º 481, febrero 16, 1981, pp. 84-85.
"Las verdades contradictorias", n.º 486, marzo 23, 1981, pp. 122-123.

F. *Mesas redondas, conferencias y encuestas*:

Claude Julien, Mario Vargas Llosa, Juan Arcocha y Josué de Castro: "Où en est la révolution en Amérique Latine?", *Les Cahiers du Centre d'Etudes Socialistes*, París, n.º 36-37, 1965. Mario Vargas Llosa: pp. 10-12 y 24-30.

"Sobre *La ciudad y los perros*" (mesa redonda con Luis Agüero,

Juan Larco, Ambrosio Fornet y MVLL), *Casa*, n.º 30, mayo-junio 1965, pp. 63-80.

“El papel del intelectual en los movimientos de liberación nacional” (encuesta de Carlos Núñez), *Casa*, n.º 35, marzo-abril 1966, pp. 97-98.

“Literatura: Latinoamérica despierta” (coloquio con José Bianco, Emir Rodríguez Monegal y MVLL), *PP*, agosto 9-15, 1966, pp. 66-68.

“Papel del escritor en América Latina” (encuesta a Carlos Fuentes, Pablo Neruda, MVLL y otros), *MunN*, n.º 5, noviembre 1966, pp. 25-35.

“Latinoamérica: un mundo de alienación” (mesa redonda con MVLL, Gabriel García Márquez, Alvaro Cepeda Samudio, José Miguel Oviedo y Fernando Vidal Buzzi), *Tiem*, agosto 27, 1967, pp. 16 y 27.

“Realismo sin límites” (diálogo sobre *Los cachorros* con Enrique Badosa, Juan Ramón Masoliver, Joaquín Marco, Esther Tusquets, Carlos Barral, José María Castellet y MVLL), *Ind*, n.º 224, octubre 1967, p. 23.

“Los novelistas y sus críticos” (mesa redonda con MVLL, Gabriel García Márquez, Fernando Alegría, José María Castellet, Emir Rodríguez Monegal, Angel Rama, Arturo Uslar Pietri y Adriano González León), *Pap*, n.º 5, noviembre-diciembre 1967-enero 1968, pp. 70-103.

Respuesta a encuesta de *Vinduet*, Oslo, n.º 3, 1968, páginas 170-173.

La novela (conferencia pronunciada en el Paraninfo de la Universidad de la República, el 11 de agosto de 1966), Montevideo: Fundación de Cultura Universitaria, Cuadernos de Literatura n.º 2, 12.ª impresión, diciembre 1968, 28 pp. [Ed. no autorizada.]

“Génesis de *La ciudad y los perros*”, *SLI*, vol. 3, Milán, pp. 77-85. [Public. no autorizada.]

Respuesta de MVLL al cuestionario de Abelardo Oquendo, en: *Narrativa peruana 1950-1970*, pról. y sel. de A. O., Madrid: Alianza Editorial, 1973, pp. 23-25.

“Sur l'expression littéraire” (encuesta), *La nouvelle revue des deux mondes*, n.º 3, marzo, 1974, pp. 638-640.

Respuesta a la "Encuesta sobre política y cultura", *Apuntes*, n.º 5, 1976, pp. 73-74.

"Cómo nace una novela", en *Américas*, 31, n.º 3, marzo, 1979, pp. 3-8. (Sobre *Pantaleón...* Texto de la charla ofrecida por la Asociación de Empleados del Banco Interamericano de Desarrollo, Washington, D.C.)

The Genesis and Evolution of "Pantaleón y las visitadoras", editado y traducido por Raquel Chang-Rodríguez y Gabriella De Beer. *The City College Papers*, 12 (Nueva York: The City College, 1979).

G. Cartas, declaraciones, presentaciones y grabaciones:

"Vargas Llosa responde a Recavarren", *Car*, n.º 357, julio 28-agosto 10, 1967, pp. 3-4.

"Carta a Edmundo Cruz", *Un*, n.º 147, agosto 28, 1967, página 2.

"Sobre el *Paradiso* de Lezama Lima" (carta-respuesta a Emir Rodríguez Monegal), *MunN*, n.º 16, octubre 1967, pp. 89-90.

"La literatura es fuego" (discurso en Caracas), *MunN*, n.º 17, noviembre 1967, pp. 93-95.

Mario Vargas Llosa (lectura grabada de fragmentos de *La casa verde*, por el autor), México, Voz Viva de América Latina, n.º 12, UNAM/Dirección General de Difusión Cultural.

"Une océanique curiosité" (texto de homenaje a Alfonso Reyes), *Monde, Supplement*, enero 17, 1970, pág. v.

Cartas y declaraciones de y sobre Mario Vargas Llosa, en: "Cuba. Nueva política cultural. El caso Padilla", *Cuadernos de Marcha*: Montevideo, n.º 49, mayo 1971, 96 pp.

"Vargas Llosa y sus personajes" (carta a Carlos Ney Barriónuevo sobre *Conversación en La Catedral*), *Estampa, Exp*, julio 5, 1970, p. 6.

"Carta del escritor Mario Vargas Llosa" (protesta por la prohibición del film *Decamerón* de Pasolini, en Lima), *Com*, enero 22, 1972, p. 5.

"Espinoza" (presentación del pintor Francisco Espinoza Dueñas en el catálogo de su exposición de litografías en Nova Gráfica, Barcelona), abril-mayo, 1972.

“El humanismo de Carlos Mensa” (Presentación en el catálogo de su exposición en Sala Pelairés, Palma de Mallorca, 1972).

Carta a Lizandro Chávez Alfaro (sobre la muerte del poeta José Carlos Becerra), en: J. C. B.: *El otoño recorre las islas*, México: Ediciones Era, 1973, pp. 309-310.

“Cuevas” (presentación en el catálogo de su exposición en Galería Pecanins, Barcelona, noviembre 1973).

Autopresentación de MVLL, en : Alicia D’Amico y Sara Facio: *Retratos y autorretratos*, Buenos Aires: Ediciones Crisis, 1974.

Presentación de Castejón, Galería Pecanins, Barcelona, enero 17, 1974.

“Machismo y feminismo” (carta aclaratoria), *Triunfo*, mayo 23, 1974, p. 45.

“*Caretas*, *Oiga* y unos jóvenes amables” (carta de protesta por las presiones políticas contra dos revistas), *Com*, octubre 24, 1974.

Carta de protesta por clausura de revistas, *Car*, diciembre 4-18, 1974, p. 3.

“La polémica MVLL” [Texto de solidaridad de un grupo de intelectuales peruanos con comentarios de redacción], *Car*, n.º 508, enero 17-31, 1975, pp. 17-18.

Texto sobre *Los justos* de Camus, en el programa de estreno de la obra por el “Club de Teatro”, mayo, 1976.

“Vargas Llosa en carta protesta por clausura de los semanarios”, *PrenL*, julio 4, 1976.

Palabras para Cecile Martial, Galería 9, Lima, abril, 1977.

“Presentación”, Homenaje a Emilio Adolfo Westphalen, *Creación & Crítica*, n.º 20, agosto, 1977, pp. 1-2.

“En torno a los derechos humanos”, texto leído al recibir el Premio de Derechos Humanos, otorgado por el Congreso Judío latinoamericano en 1977. Publicado bajo el título *Premio Derechos Humanos* (Lima: Asociación Judía del Perú, junio, 1978), 19 pp.

“Palabras de Vargas Llosa en la presentación de un libro de Nérida Piñon”, *Revista de Cultura Brasileña*, n.º 48, enero, 1979, pp. 81-91.

“Espías y patriotas” (carta sobre el fusilamiento de un soldado peruano), *Oiga 78*, febrero 5-12, 1979, p. 7.

“Sobre la guerra”, declaración conjunta firmada por Mario

Vargas Llosa y otros intelectuales peruanos y chilenos sobre la Guerra del Pacífico, *Caretas*, n.º 559, julio 2, 1979, pp. 22-23.

Texto sobre el pintor Gilberto Urday Martínez, en su catálogo "El hombre ilustrado", para su exposición presentada en noviembre 1979, Sala de Arte Petroperú, Lima.

Presentación de Gerardo Chávez, Galería Enrique Camino Brent, Lima, s. f.

H. Reportajes al autor.*

1. Recogidos en libros:

Ernesto González Bermejo: *Cosas de escritores* (entrevistas a García Márquez, Cortázar y MVLL), Montevideo: Biblioteca de *Marcha*, 1971. ["MVLL o la suplantación de Dios", pp. 53-89.]

Günter Lorenz: *Diálogo con América Latina*, Barcelona-Valparaíso: Editorial Pomaire-Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972. [Diálogo con MVLL, pp. 141-184.]

Ana María Moix: *24 x 24*, Barcelona: Ediciones Península-Ediciones de Bolsillo, 1972. [MVLL: pp. 101-107.]

Montserrat Roig: "Mario Vargas Llosa, hechicero", en su *Los hechiceros de la palabra*, Barcelona: Ediciones Martínez Roca, 1975, pp. 92-101.

Carlos Meneses: "Interview with Carlo [sic] Meneses", en *Latin-American Literature Today*, ed. Anne Fremantle, Nueva York: New American Library, 1977, pp. 325-330.

* En esta sección se recogen sólo aquellos reportajes que contengan algún elemento de información que sea valioso o nuevo, o que reflejen una perspectiva original sobre la personalidad del autor; deliberadamente se omiten, por lo tanto, entrevistas convencionales o de circunstancias, que nada agregan a lo ya conocido. Igual criterio se ha seguido en la sección II. B, con las reseñas y notas periodísticas que carezcan de interés crítico.

2. En periódicos y revistas:

“Mario Vargas Llosa, un novelista del Perú de hoy” (por Luis Mario Schneider), *CulM*, mayo 1.º, 1963, pp. vi-vii.

“Entrevista a MVLI” (por Rubén Bareiro Saguier), *Alc*, n.º 33, 1964, pp. 6-7.

“Me entusiasman las novelas de caballerías” (por Mario Benedetti), *Mañ*, julio 10, 1964, p. 10.

“Reportaje a Mario Vargas Llosa”, *TM*, n.º 3, julio 1965, pp. 3-4.

“Al fin, un escritor que le apasiona escribir, no lo que se diga de sus libros” (por Elena Poniatowska), *CulM*, julio 7, 1965, pp. ii-viii.

“Entrevista con M. Vargas Llosa” (por J. Stevenson), *LetN*, n.º 8, mayo-junio 1966, pp. 87-90.

“El escritor debe trabajar como un peón” (por Francisco Benzedú), *Oiga*, n.º 177, junio 3, 1966, pp. 20-21.

“Trece preguntas a Mario Vargas Llosa” (por Ismael Pinto), *Exp*, junio 10, 1966, p. 11.

“Diálogo con Mario Vargas Llosa” (por Emir Rodríguez Monegal), *Erc*, julio 6, 1966, pp. 34-35.

“Cómo atrapar al ángel” (por Alfonso Tealdo), *Car*, n.º 337, agosto 22-31, 1966, pp. 30-32.

“Rencontre avec Mario Vargas Llosa” (por Claude Couffon), *LF*, n.º 1.142, setiembre 15, 1966, pp. 6-7.

“Vargas Llosa: Europa y el escritor latinoamericano” (por Héctor Cattolica), *EscO*, n.º 33, marzo 1967, pp. 20-21, 24 y 32.

“Aquí Vargas Llosa en la intimidad” (por Leonard Kirschen), *Suceso*, Suplemento de *CorrL*, mayo 7, 1967, pp. 3-4.

“Conversación con Vargas Llosa” (por M. F.), *Imag*, n.º 6, agosto 1.º-15, 1967.

“Me parece inmoral utilizar la literatura para colocarse al margen de los problemas nacionales”, *Nac*, agosto 3, 1967, p. C-10.

“Vargas Llosa, un escritor que no cree en la inspiración” (por Humberto de Castro), *Tiem*, agosto 14, 1967.

“Así piensa M. Vargas Llosa” (por Demetrio Manfredi), *Un*, agosto 24, 1967, p. 3.

“Once preguntas claves a Mario Vargas Llosa”, *Car*, n.º 359, agosto 29-setiembre 10, 1967, pp. 41 y 56.

“El escritor ante la sociedad” (por Germán Uribe), *TerM*, núms. 40-41, agosto-setiembre 7, 1967, pp. 14-16.

“Entrevista exclusiva a M. Vargas Llosa” (por Raúl Vargas), *UltN*, setiembre 7, 1967, pp. 14-16.

“América: los novelistas exilados” (reportaje a Carlos Fuentes, Guillermo Cabrera Infante, Severo Sarduy y MVLL, por Tomás Eloy Martínez), *PP*, n.º 292, julio 30-agosto 5, 1968, pp. 40-48.

“Mario Vargas Llosa y la erupción novelística latinoamericana” (por Baltasar Porcel), *Dest*, n.º 1.617, setiembre 28, 1968, pp. 28-29.

“Novelista explica sus ideas políticas” (por Ramón Rodríguez), *MundoSJ*, febrero 15, 1969, p. 20.

“Vargas Llosa: el fin del complejo de inferioridad de los escritores latinoamericanos” (por Carlos Cortínez), *CulM*, n.º 373, abril 16, 1969, pp. iv-v.

“Mario Vargas Llosa” (por Karl Wegenheim), *CarR*, n.º 1, 1969, pp. 3-4.

“El hombre y sus demonios” (por Alfonso Calderón), *Erc*, n.º 1.769, mayo 14-20, 1969, pp. 52-55.

“Tres periodistas en busca de Mario Vargas Llosa” (por Mario Castro Arenas, Elsa Arana Freire y Fernando Tola de Habich), *7D*, julio 27, 1969, pp. 22-25.

“MVLL: Nada menos que un novelista entero” (por Carlos Sainz de Robles), *Mad*, enero 14, 1970.

“Entretien avec le péruvien Mario Vargas Llosa” (por Claude Couffon), *Monde*, febrero 7, 1970, p. vii.

“Con Mario Vargas Llosa en el Valle de los Canguros” (por Javier Montori), *CorrL*, febrero 27, 1970.

“Vargas Llosa y el exilio del escritor latinoamericano” (por Alberto García Marrder), *Ind*, n.º 263-264, febrero 1970, páginas 43-45.

“Mario Vargas Llosa habla de cine” (por Isaac León Frías y Juan M. Bullita), *HabC*, n.º 52, marzo-abril 1970, pp. 30-35.

“Vargas Llosa o el desafío de la expresión americana” (por Jean Michel Fossey), *Inform*, abril 23, 1970.

“Vargas Llosa: el novelista como esclavo de su propia expe-

riencia de lo real" (por Marco Antonio Correa), *Diorama, Exc.*, julio 26, 1970, pp. 8-9.

"12 preguntas a Mario Vargas Llosa" (por José Manuel Giro-nes), *MunM*, agosto 8, 1970, pp. 54-55.

"Conversación en las afueras de la Catedral" (por Joaquín G. Santana), *Vist*, n.º 4, febrero 1971, pp. 14-16, 42, 46 y 54.

"Prescindir de la política es táctica de avestruz" (por Enrique Loubet), *Exc*, abril 24, 1971, pp. 1, 10 y 17.

"Entrevista exclusiva a Vargas Llosa" (por César Hildebrandt), *Car*, n.º 436, mayo 28-junio 10, 1971, p. 17.

"Vargas Llosa, por la derecha y por la izquierda" (por Enrique Sopena), *Mad*, mayo 29, 1971, p. 9.

"Conversación fuera de la Catedral" (por Manuel Jesús Orbe-gozo), *Oiga*, n.º 432, julio 16, 1971, pp. 30-34.

"Vargas Llosa está concluyendo *Pantaleón y las visitadoras*", *PrenL*, julio 17, 1971, p. 13.

"Vargas Llosa: los estímulos de la realidad" (por Horacio Armani), *Nación*, agosto 1.º, 1971, 3.ª sección, p. 2.

"El Rómulo Gallegos aumenta mi responsabilidad como escritor" (por Elga Pérez Laborde), *Univ*, agosto 5, 1971, p. 8.

"Creación y crítica" (reportaje por ALAT), *Exp.*, agosto 8, 1971, p. 23.

"Vargas Llosa: una máquina de narrar" (por Eduardo González Viaña), *Suplemento Político, Cron*, agosto 28, 1971, páginas VI-VII.

"Vargas Llosa, crítico de García Márquez" (por Oscar Alar-cón Núñez), *Espect, Magazine Dominical*, octubre 3, 1971, pp. 10-11; 2.ª parte: "Concursos de novela", octubre 10, 1971, p. 6.

"Entrevista al novelista peruano Mario Vargas Llosa" (por J. V. R.), *VDom*, n.º 55, octubre 3, 1971, pp. 9-11.

"Fé e demônios de Vargas Llosa", *JorB*, octubre 16, 1971.

"Conversación con Mario Vargas Llosa fuera de la Catedral" (por Víctor Fuenmayor), *Imag*, n.º 31, enero 18-25, 1972, 2.º cuerpo, pp. 6-7.

"Una andanada de preguntas a Mario Vargas Llosa", *SupDom*, enero 30, 1972, pp. 20 y 22.

"Vargas Llosa en Caracas" (por Percy Llanos), *Cron*, marzo 14 y 15, 1972, p. 6.

"Vargas Llosa en Barcelona" (por J. Serrat Olle), *Marcha*, n.º 1.587, abril 1972, p. 30.

"Mario Vargas Llosa, una conversación en Canarias" (por Juan José de Armas Marcelo), *Día*, abril 23, 1972.

"Mario Vargas Llosa, contento" (por Apuleyo Soto), *DiaM*, junio 7, 1972.

"Vargas Llosa: el esquematismo vuela a pedazos" (por Marcelo Coddou), *Erc*, n.º 1.978, junio 13-19, 1972, pp. 34-37.

"Toda a boa literatura é revolucionária" (por Alvaro Guerra), *RepL*, julio 22, 1972.

"Vargas Llosa: voluntad de creación formal en los jóvenes" (por Teresa Alvarenga), *Imag*, n.º 57, julio 25-agosto 1.º, 1972, pp. 12-13.

"Vargas Llosa y su maldita pasión" (por Germán Carnero R., Alfredo Barnechea y Abelardo Sánchez León), *Oiga*, n.º 487, agosto 11, 1972, pp. 30-34.

"Vargas Llosa según Vargas Llosa" (por César Hildebrandt), *Car*, n.º 462, agosto 11-24, 1972, pp. 24-25.

"Afirman Mario Vargas Llosa y Angel Rama: el sistema de premios ya no representa la realidad cultural" (por Carlos Díaz Sosa), *Imag*, n.º 60, agosto 15-22, 1972, pp. 3-5.

"Conversación con Mario Vargas Llosa" (reportaje por Oscar Rodríguez Ortis), *Zona*, 2.ª época, n.º 14, pp. 18-20.

"Vargas Llosa, testimonio de una realidad en crisis" (por Claudi Montaña), *Fot*, n.º 1.252, octubre 13, 1972, páginas 16-18.

"Las travesías de la soledad. Una charla con Mario Vargas Llosa" (por Juan Queralt), *Humb*, n.º 48, 1972, páginas 18-19, 22-23.

"Vargas Llosa, en la cresta de nuestra cordillera literaria" (por Francisco Anglada), *CorrA*, febrero 4, 1973.

"Mario Vargas Llosa habla de su nueva novela" (por Francisco Rubén Avila), *ABCNY*, marzo 10-14, 1973, p. 53.

"Conversazione con Vargas Llosa" (por Ignacio Delogu), *Unit*, mayo 5, 1973, p. 3.

"Mario Vargas Llosa se vuelve risueño con Pantaleón y sus visitadoras" (por José Martí Gómez), *CorrC*, mayo 26, 1973.

"Encuentro con Mario Vargas Llosa" (por Bruno Rosario

Candelier), *Nac, Supl. Cult.*, julio 1.º, 1973, pp. 1, 4-5, 7 y 8.

“Mario Vargas Llosa: cine, política y tradición” (por Jean Michel Fossey), *Inform*, 5, 1973, pp. 3-4.

“Con los personajes de Vargas Llosa” (reportaje a personajes reales vinculados con *Pantaleón y las visitadoras*), *Car*, n.º 479, julio 10-23, 1973, pp. 24-27.

“Mario Vargas Llosa: Los premios literarios corrompen a los jóvenes novelistas” (por Ana María Moix), *MundJ*, julio 21, 1973.

“Una hora con Vargas Llosa” (por Miguel Veyrat), *Gent*, n.º 5, agosto 1973, pp. 33-37.

“Mario Vargas Llosa, de *Conversación en La Catedral* a *Pantaleón y las visitadoras*” (por Jean Michel Fossey y Manuel Quinto), *Día*, agosto 12, 1973.

“Vargas Llosa enjuicia a 28 novelistas latinoamericanos (por Gabriel Benítez), *Exc, Revista de Revistas*, n.º 63, agosto 15, 1973.

“Mario Vargas Llosa, nada menos que todo un hombre”, *Telv*, agosto 15, 1973.

“Ruy Guerra and Vargas Llosa” (por Antón Benach y J. Martí Gómez), *Triunfo*, n.º 568, agosto 18, 1973.

“Vargas Llosa regresa al Perú: el mundo de la radionovela será el tema de su próxima obra” (por Lluís Bassets), *TeleE, Supl. Lit.*, febrero 20, 1974, p. 1.

“Una hora con Vargas Llosa” (entrevista por Lourdes Miguel, Jaume M. Olivella y Eduardo Sanahuja-Yll.), *Diario de Lérida*, marzo 1.º, 1974.

“Vargas Llosa íntimo” (por Plinio Apuleyo Mendoza), *Exc, Diorama de la Cultura*, marzo 18, 1974, pp. 8-9.

“Seis problemas para Mario Vargas Llosa” (por José Miguel Oviedo), *Plu*, n.º 32, mayo 1974, pp. 62-67.

“Vargas Llosa opina” (por Alfredo Barnechea), *Oiga*, n.º 583, julio 12, 1974, pp. 8-10, 33-34.

“Mario Vargas Llosa. Consideraciones sobre su narrativa” (por Carlos Meneses), *Ins*, núms. 332-333, julio-agosto 1974, página 6.

“Vargas Llosa: No he perdido las esperanzas” (por César Hildebrandt), *CorrL, Suceso*, diciembre 22, 1974, pp. 8-9.

"Vargas Llosa, un depoimento sobre a Revolução" (por Licio de Azevedo), *FM*, febrero 8, 1975, pp. 14-15.

"Mario Vargas Llosa: El escritor sólo puede ser juzgado por su obra, no por su domicilio" (entrevista por Eduardo Azcarrunz), *Nac, Papel Literario*, febrero 9, 1975.

"Mario Vargas Llosa: Historia de una sedición permanente" (entrevista por Danubio Torres Fierro), *Plu*, n.º 47, agosto de 1975, pp. 24-31.

"Cara a cara con Vargas Llosa" (entrevista por James R. Fors-ton), *Eros*, n.º 3, setiembre, 1975, pp. 35-50, 152-160.

"El autor de Casa Verde [*sic*] opina sobre Israel" (reportaje por Gerardo Bolaños), *Sol*, febrero 1.º, 1976, sección A, página 11.

"La verdad sobre el caso de las visitadoras" (entrevistas a MVLI y José María Gutiérrez sobre la filmación de *Pantaleón*, por Augusto M. Torres), *CuadD*, n.º 164, junio 19-25, 1976, páginas 59-61.

"Vargas Llosa: entre el Perú, el PEN y Pantaleón" (reportaje J. J. Armas Marcelo), *Triunfo*, octubre 16, 1976, pp. 48-50.

"Un inconformista con éxito" (por Magdalena Cruzat), *Erc*, mayo 11, 1977, pp. 23-29.

"Talk with Vargas Llosa" (entrevista por Ronald Christ), *NYTRB*, abril 9, 1978, pp. 11, 32-33.

"El mejor libro siempre será el que uno va a escribir", *América Latina*, Moscú, n.º 1, 1978, pp. 163-173.

"La nueva novela de Vargas Llosa" (por Jorge Edwards), *Oiga 78*, mayo 14-21, 1979, pp. 16-17.

"Canudos revisitada" (entrevista por Vera Martins), *Ist*, n.º 143, setiembre 19, 1979, pp. 60-61.

"Ecrire, c'est s'insérer dans la réalité" (por Alice Raillard), *QL*, n.º 319, febrero 16-29, 1980, pp. 11-12.

"Historia de la historia de la historia: conversación en Lima" (entrevista por José Miguel Oviedo), *Escandalar*, 3, n.º 1, enero-marzo, 1980, pp. 82-87.

"Mario Vargas Llosa no hace política, pero..." (entrevista por Martín Gravosky), *LaS*, mayo 27, 1981, pp. 6-10.

"El marxismo, la literatura y yo" (entrevista por Luis Pazos), *Somos*, mayo 22, 1981, pp. 48-53.

“Vargas Llosa en el laberinto de la TV” (entrevista por Olga Jara), *Marka*, n.º 1.209, pp. 28-30.

“Vargas Llosa en el teatro. El terror de una nueva experiencia” (entrevista por Jorge Chiarella), *SupDom*, junio 28, 1981, página 12.

II. OBRAS SOBRE EL AUTOR

A. Bibliografías:

Becco, Horacio Jorge y David William Foster: *La nueva narrativa hispanoamericana. Bibliografía*, Buenos Aires: Casa Pardo, 1976, pp. 184-197 y 204.

Flores, Angel: *Bibliografía de escritores hispanoamericanos, 1609-1974*, New York: Gordian Press, 1975, pp. 176-180.

B. Libros y colecciones de crítica:

Asedios a la realidad: Mario Vargas Llosa, Las Palmas: Inventarios Provisionales, 1972.

Boldori de Baldussi, Rosa: *Vargas Llosa: un narrador y sus demonios*, Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1974.

Cano Gaviria, Ricardo: *El buitre y el ave fénix: Conversaciones con Mario Vargas Llosa*, Barcelona: Anagrama, 1972.

Díez, Luis Alfonso: *Mario Vargas Llosa's Pursuit of the Total Novel*, Cuernavaca: CIDOC, Serie Cuadernos n.º 2, 1970.

—, ed.: *Asedios a Vargas Llosa*, Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1972.

Fenwick, M. J.: *Dependency Theory and Literary Analysis: Reflections on Vargas Llosa's The Green House*, Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literatures, Series Towards a Social History of Hispanic and Luso Brazilian Literatures, 1981.

Fernández, Casto M.: *Aproximación formal a la novelística de Vargas Llosa*, Madrid: Editora Nacional, 1977.

Giacoman, Helmy F. y José Miguel Oviedo, eds.: *Homenaje a Mario Vargas Llosa*, Madrid: Las Américas, 1972.

Haraszi, Zsuzsa: *A megalázás problematikája Mario Vargas Llosa regényeiben*, Budapest: Akad. Kiadó, 1977.

Martín, José Luis: *La narrativa de Vargas Llosa. Acercamiento estilístico*, Madrid: Gredos, 1974.

Rossmann, Charles y Alan Warren Friedman, eds.: *Mario Vargas Llosa. A Selection of Critical Essays*, Austin: University of Texas Press, 1978.

C. Tesis doctorales:

Abramoski, Nancy Ann: "A Linguistic Approach to Literature: Three Modern Latin American Novels", Cornell, 1972. (Cap. 5: "*La casa verde*", pp. 130-179.)

Antaki, Vivian Jane: "Beyond Political Perspectives: The Literary Craft of Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa and Gabriel García Márquez", University of Colorado at Boulder, 1978.

Arana, Nelson G.: "Violencia en *La ciudad y los perros*", Saint Louis University, 1978.

Bevelander, Charles Donald: "Point of View in Mario Vargas Llosa's *Conversación en La Catedral*", University of Illinois, Urbana-Champaign, 1975.

Brown, Richard Lee: "Function of Ambiguity in Three Hispanic-American Novels: *La casa verde*, *Rayuela*, *El obscuro pájaro de la noche*", Texas Tech. University, 1978.

Buguet Fillon, Marie-José: "Crise institutionnelle et personnelle à travers deux romans de Mario Vargas Llosa: *Conversation à La Cathédrale* et *Pantaleon et les visiteuses*", Université de Paris-Sorbonne, 1975.

Carney, Edmund J.: "The Short Novel in Contemporary Latin American Literature", University of Illinois, Urbana-Champaign, 1971.

Carrillo, Berto Bono: "The Alienated Hero in Four Contemporary Spanish American Novels", University of Arizona, 1970.

Fohr, Serge: "Le machismo dans l'oeuvre de Mario Vargas Llosa", Université de Nantes, 1973.

Foltz, David: "Relation of Structure to Content in Novels of Francisco Ayala, Mario Vargas Llosa, Moacir Lopes and John Updike", University of Arizona, 1972.

Frank, Roslyn May: "La visión narrativa de Mario Vargas

Llosa en: *Los jefes, La ciudad y los perros y Los cachorros*, University of Iowa, 1972.

Grubenhoff, Kenneth: "The Concept of Reality in the Action of Mario Vargas Llosa", University of Wisconsin, 1973.

Johnson, Philip: "Scenes of the City: The Urban Dilemma in the Contemporary Spanish American Novel", University of Utah, 1976.

Kerr, Roy Albert: "The Dynamics of Characterization in the Narrative of Mario Vargas Llosa", Pennsylvania State University, 1979.

Kleinberg, Andris: "El sentido de *La casa verde* de Mario Vargas Llosa", University of California, Riverside, 1973.

Lester, Margaret Nancy: "The Function of the Journey-and-Return Story in Representative Latin American Novels", University of Colorado, 1973.

Lewis, Marvin Alphonso: "The Novel and Society: Vargas Llosa's Literary Interpretation of Peruvian Reality", University of Washington, 1974.

Magnarelli, Sharon Dishaw: "The First Person in the Modern Spanish-American Novel", Cornell, 1975. (Capítulo III: "*La ciudad y los perros*: Labyrinths of Loneliness", pp. 45-69.)

Martínez, Enrique Vicente: "El humor en la nueva narrativa: Cabrera Infante, Puig, Vargas Llosa", University of Wisconsin.

Mickelsen, Vicki Gillespie: "Games Novelists Play: Technical Experiments in *La muerte de Artemio Cruz*, *La casa verde*, *Tres tristes tigres* and *Rayuela*", Indiana University, Bloomington, 1974.

Moody, Michael Weston: "The Web of Defeat: a Study of Theme and Technique in Mario Vargas Llosa's *La casa verde*", University of Washington, 1969.

Moore, David Allison: "The Contemporary Peruvian Short Story", University of California, Irvine, 1974.

Rivera, Rowena Aurora: "Dualism in Three 'Miraflores Works' by Mario Vargas Llosa", University of Colorado at Boulder, 1979.

Rodríguez Tinoco, María-Luisa: "Juegos psicológicos en la narrativa de Mario Vargas Llosa", University of Colorado at Boulder, 1980.

D. *Números especiales de revistas:*

Norte. Homenaje a Mario Vargas Llosa. Amsterdam, vol. 12, núms. 5-6, octubre-diciembre 1971. Textos de: MVLL, Gerald Martin, Luis Leal, David W. Foster, Wolfgang A. Luchting y J. Lechner.

Review. Focus: *Conversation in the Cathedral*. New York, n.º 14, 1975. Textos de: J. M. O., Wolfgang A. Luchting, Gregory Rabassa, Jorge Edwards, Fernando Moreno Turner y Ronald Christ.

Texas Studies in Literature and Language. An Issue Devoted to the Work of Mario Vargas Llosa. Austin, vol. 19, n.º 4, 1977. Textos de: Robert Lima, Rilda L. Baker, Michael Moody, Luys A. Díez, Alan Cheuse, Jean Franco, Raymond L. Williams, William L. Siemens, Luis Harss, Malva E. Filer, Robert Brody, Joseph A. Feustle, Jr., Mary Davis y J. M. O.

World Literature Today. Mario Vargas Llosa Issue. Norman, Oklahoma, vol. 52, n.º 1, 1978. Textos de: Ivar Ivask, M. V. Ll., J. M. O., Alexander Coleman, Gregory Rabassa, Luis Harss, Ronald Christ, George McMurray, Wolfgang A. Luchting, Luis A. Díez y J. J. Armas Marcelo.

E. *Obras y artículos de referencia:*

Aldrich, Earl M., Jr.: *The Modern Short Story in Peru*, University of Wisconsin Press, 1966.

Alegría, Fernando: *Historia de la novela hispanoamericana*, México: Ediciones de Andrea, 1966, 3.ª ed.

Arango, Manuel Antonio: "Tres figuras representativas en la novelística contemporánea en Hispanoamérica", *Nort*, n.º 2, marzo-abril 1968, pp. 25-33.

Babín, María Teresa: "La antinovela en Hispanoamérica", *RHM*, vol. 34, núms. 3-4, julio-octubre 1968, pp. 523-532.

Castro Arenas, Mario: *La novela peruana y su evolución social*, Lima: José Godard Editor, 1966.

Consalvi, Simón Alberto: "Un premio inobjetable" (discurso

en el acto de entrega del Premio Rómulo Gallegos), *MunN*, n.º 17, noviembre 1967, pp. 92-93.

Cornejo Polar, Jorge: "Acerca de la liberación mental y la reacción", *MunN*, n.º 42, diciembre 1969, pp. 31-44.

Coulthard, G. R.: "Spanish American Novel 1940-1965", *CarQ*, vol. 12, n.º 4, diciembre 1966, pp. 3-39.

Dorfman, Ariel: "José María Arguedas y Mario Vargas Llosa: dos visiones de una sola América", en: *Imaginación y violencia en América*, Santiago: Editorial Universitaria, 1970, pp. 193-223.

Escobar, Alberto: *La narración en el Perú* (estudio y antología), Lima: Librería-Editorial Juan Mejía Baca, 1956.

Franco, Jean: *The Modern Culture of Latin America: Society and the Artist*, Londres: Pall Mall Press, 1967.

—: "El viaje frustrado en la literatura hispanoamericana contemporánea", *Casa*, n.º 53, marzo-abril 1969, pp. 119-122.

González, Manuel Pedro: "La novela hispanoamericana en el contexto de la internacional", en: *Coloquio sobre la novela hispanoamericana*, México: Fondo de Cultura Económica, 1967, pp. 37-106.

Luchting, Wolfgang A.: "Recent Peruvian Fiction: Vargas Llosa, Ribeyro, and Arguedas", *RS*, vol. 35, n.º 4, diciembre 1967, pp. 271-290.

—: "Preocupaciones recurrentes en la reciente novelística hispanoamericana", *VP*, n.º 3, abril 1968, pp. 43-47.

—: *Mit Jimmy in Paracas. Peru* (antología), Tübingen: Horst Erdmann Verlag, 1968.

Núñez, Estuardo: *La literatura peruana en el siglo XX (1900-1965)*, México: Editorial Pormaca, 1965.

Oviedo, José Miguel: *Narradores peruanos* (antología), Caracas: Monte Avila, 1968.

Pollmann, Leo: *La "nueva novela" en Francia y en Iberoamérica*, Madrid: Gredos, 1971, pp. 292-94, 328-336.

Rodríguez Monegal, Emir: "Los nuevos novelistas", *MunN*, n.º 17, noviembre 1967, pp. 19-24.

Sánchez, Luis Alberto: *La literatura peruana*, Lima: Ediciones de Ediventas S. A., vol. V, 1965-1966, pp. 1.649-1.650.

Sanguinetti de Ferrero, Grazia: "Realidad, compromiso y lite-

ratura", *Hum*, n.º 2, 1968, pp. 89-113.

Sorel, Andrés: "La nueva novela latinoamericana. II. Costa Rica y Perú", *CHA*, n.º 201, setiembre 1966, pp. 705-726.

Swados, Harvey: "Llosa [*sic*] and the Novelists of Latin America", *NWR*, vol. 8, n.º 2, 1966-1967, pp. 87-89.

Yankas, Lautaro: "Valores de la narrativa hispanoamericana actual", *CHA*, n.º 236, agosto 1969, pp. 334-379.

F. *Trabajos, artículos y reseñas:* *

Agosti, Héctor P.: "Las mujeres de Vargas Llosa" y "Alerta a Vargas Llosa", en: *La milicia literaria*, Buenos Aires: Ediciones Sílabas, 1969, pp. 179-186.

ALAT [seud. Alfonso La Torre]: "*Los cachorros* o la castración generacional", *Exp*, noviembre 5, 1967, p. 15.

Alonso, María Rosa: "*La casa verde* y el idioma", *Nac*, agosto 1.º, 1967, p. A-4.

Alonso González, Eduardo: "Montaje, tipos y formas de *La casa verde*", *Arch*, vol. 18, 1968, pp. 203-232.

Avaria, Antonio: [Reseña de *La casa verde*], *Anales*, n.º 138, 1966, pp. 220-223.

—: "Topografía de *La casa verde*", *Zona*, n.º 41, enero 1967, pp. 53-55.

Badosa, Enrique: [Reseña de *Los jefes*], *Glosas*, n.º 65, noviembre 1959.

Batis, Huberto: [Reseña de *La casa verde*], *CulM*, n.º 232, julio 27, 1966, p. xvi.

Batló, José: [Reseña de *La ciudad y los perros*], *CHA*, n.º 178, octubre 1964, pp. 199-203.

Benedetti, Mario: "Vargas Llosa y su fértil escándalo", en: *Letras del continente mestizo*, Montevideo: Arca, 1967.

Bergonzi, Bernard: "Anything Goes", *NYRB*, octubre 6, 1966, pp. 28-29.

Blackburn, Sara: "House Affairs", *Nat*, vol. 208, n.º 9, marzo 3, 1969, p. 280.

* Se señalan con un asterisco los más importantes y recomendables.

Boldori, Rosa: "La ciudad y los perros, novela del determinismo ambiental", *RPC*, núms. 9-10, diciembre 1966, pp. 92-113.

—: "Mario Vargas Llosa: angustia, rebelión y compromiso en la nueva literatura peruana", *Let*, n.º 78-79, 1.º y 2.º semestres 1967, pp. 26-45.

—: *Mario Vargas Llosa y la literatura en el Perú de hoy*, Santa Fe: Edición del Instituto Argentino de Cultura Hispánica de Rosario, 1969, 84 pp.

Botero Uribe, Darío: [Reseña de *La casa verde*], *Espect, Magazine Dominical*, agosto 13, 1967.

Brushwood, John: [Reseña de *The Green House*], *KCS*, enero 26, 1969.

M. C. G.: "Los dédalos formales de Vargas Llosa", *PEC*, n.º 231, junio 2, 1967, p. 15.

Calderón, Alfonso: "Vargas Llosa: asedio a la realidad", *Erc*, n.º 1.627, agosto 10, 1966, p. 35.

Camacho Guizado, E.: [Reseña de *La ciudad y los perros*], *BCB*, vol. 10, 1967, pp. 648-649.

Campos, Jorge: "Otra gran novela: *La ciudad y los perros*", *Ins*, n.º 209, abril 1964, p. 11.

—: [Reseña de *La casa verde*], *Ins*, n.º 235, junio 1966, p. 7.

Carlos, Alberto J.: [Reseña de *La ciudad y los perros*], *Hisp*, vol. 48, n.º 1, marzo 1965, p. 947.

Castro Arenas, Mario: "Vargas Llosa en la encrucijada", *7D*, febrero 8, 1970, pp. 28-29.

Castro y Delgado, Juan de: [Reseña de *La ciudad y los perros*], *RyFe*, n.º 807, abril 1965, pp. 435-436.

Castroviejo, Concha: "Vargas Llosa: *Los cachorros*", *Ins*, n.º 248-249, julio-agosto 1967.

Coleman, Alexander: [Reseña de *The Green House*], *NYTRB*, enero 12, 1969.

Colmenares, Germán: [Reseña de *La casa verde*], *Eco*, n.º 77, setiembre 1966, pp. 552-554.

—: "Vargas Llosa y el problema de la realidad en la novela", *Eco*, n.º 82, febrero 1967, pp. 403-415.

Concha, Edmundo: [Reseña de *Los jefes*], *Merc*, julio 2, 1966, página 5.

- : [Reseña de *La casa verde*], *Merc*, julio 29, 1966.
- Conte, Rafael: "Vargas Llosa y la novela total", *Inform*, n.º 80, enero 15, 1970, pp. 1 y 3.
- Conteris, Hiber: "Imagen de esta turbia, adolescente América", *EpoM*, marzo 2, 1964.
- Cordelli, Franco: "El Perú di Vargas Llosa", *Avanti!*, enero, 1968.
- Cornejo Polar, Antonio: "Significación de la novelística de Vargas Llosa", *EpoA*, mayo 31, 1965, pp. 14-15 y 34.
- R. C. [Rubén Cotelo]: "Explicación de un fracaso", *País*, agosto 7, 1966.
- Couffon, Claude: "Mario Vargas Llosa et le roman de la réalité péruvienne", *LF*, setiembre 10, 1969, pp. 11-12.
- Crespo, Julio: "El individuo dentro del clan", *Sur*, n.º 300, mayo-junio 1966, pp. 113-114.
- Chirinos Soto, Enrique: [Reseña de *La ciudad y los perros*], *PrenL*, mayo 7, 1964.
- Delgado, Washington: [Reseña de *La ciudad y los perros*], *VP*, n.º 1, agosto 1964, pp. 27-29.
- Díaz, Filiberto: "Mario Vargas Llosa y la realidad exterior", *RyF*, n.º 14, julio-agosto 1969, pp. 35-39.
- Díazlastra, Alberto: "*La ciudad y los perros* logra el tono exacto que conviene a la literatura de nuestros días", *Nov*, agosto 1964.
- : "Vargas Llosa en busca del eslabón perdido", *CulM*, febrero 1966, pp. iv-vii.
- Díaz Sosa, Carlos: "Invención de nuevas formas: razón de ser del novelista", *Rep*, agosto 27, 1967, pp. 7 y 10.
- Domingo, José: [Reseña de *La casa verde*], *Ins*, n.º 235, junio 1966, p. 6.
- Donoso, José: "*La ciudad y los perros*. Novela que triunfa en el mundo", *Erc*, n.º 1.530, setiembre 16, 1964, pp. 12-13.
- Dorfman, Ariel: "Requiem para un animal", *Erc*, n.º 1.591, diciembre 1.º, 1965, p. 36.
- Edwards, Jorge: [Reseña de *La ciudad y los perros*], *Anales*, n.º 133, enero-marzo 1965, pp. 188-192.
- Elissalde, Enrique: "*La casa verde*: una lección del arte de amar" [*sic*], *EpoM*, junio 15, 1966.

*Escobar, Alberto: "Impostores de sí mismos", *RPC*, n.º 2, julio 1964, pp. 119-125.

—: "Vargas Llosa y la condición turbadora", *CorrL*, setiembre 12, 1964.

Escobar, José: [Reseña de *La ciudad y los perros*], *RO*, vol. 9, n.º 26, mayo 1965, pp. 261-267.

España Smith, Jorge: "Mario Vargas Llosa o el problema literario", *DíaR, Artes y Letras*, julio 23, 1967, p. 7.

Estrella, Ulises: [Reseña de *La ciudad y los perros*], *BS*, núms. 3-4, marzo-julio 1966.

Faraggi, Claude: [Reseña a *La maison verte*], *NO*, setiembre 29, 1969, p. 40.

Fell, Claude: [Reseña de *La maison verte*], *Monde*, marzo 22, 1967, p. vii.

Fevre, Fermín B.: [Reseña de *La ciudad y los perros*], *Crit*, vol. 38, 1965, p. 318.

Figueroa Amaral, Esparanza "La casa verde de Mario Vargas Llosa", *RI*, n.º 65, enero-abril 1968, pp. 109-115.

—: [Reseña de *Los cachorros*], *RI*, n.º 68, mayo-agosto 1969, pp. 405-408.

Fornet, Ambrosio: [Reseña de *La ciudad y los perros*], *Casa*, n.º 26, octubre-noviembre 1964, pp. 129-132.

Fox, Lucía: "Vargas Llosa y su novelística", *RyF*, n.º 11, enero-febrero 1969, pp. 39-44.

Frakes, James: [Reseña de *The Time of the Hero*], *BW*, setiembre 1966, p. 16.

Fressard, Jacques: "Adolescents en uniforme", *QL*, 1.º-15 octubre 1966, pp. 10-11.

—: "Le Pérou tout entier", *QL*, octubre 16-31, 1969, páginas 9-10.

Fuentes, Carlos: "La nueva novela latinoamericana", *CulM*, n.º 129, julio 29, 1964, pp. i-vii, xiv-xvi.

*—: "El afán totalizante de Vargas Llosa", en: *La nueva novela hispanoamericana*, México: Cuadernos de Joaquín Mortiz, 1969, pp. 35-48.

Gagliano, Ernesto: "Adolescenti inquieti visti da Vargas Llosa", *SS*, diciembre 2, 1967.

García Canclini, Néstor: [Reseña de *Los jefes*], *LyS*, n.º 1, oc-

tubre-diciembre 1965, p. 121.

Gómez, Eduardo: [Reseña de *La casa verde*], *Crom*, n.º 2.555, setiembre 19, 1966, p. 62.

Gómez Mejía, Francisco E.: "En torno a *La casa verde*", *BCB*, vol 9, 1966, pp. 1.220-1.228.

González, Manuel Pedro: "Reparos al Premio Rómulo Gallegos", *Zona*, n.º 51, noviembre 1967, pp. 34-38.

Goytisolo, Juan: "L'école des mâles", *NO*, n.º 89, julio 27-agosto 2, 1966, pp. 31-32.

Gutiérrez Correa, Miguel: "Mito y aventura en *La casa verde*", *Nar*, n.º 1, noviembre 1966, pp. 28-30.

Hamilton, Ian: "Savage Squealer", *List*, setiembre 21, 1967, p. 377.

*Harss, Luis: "Mario Vargas Llosa, o los vasos comunicantes", en: *Los nuestros*, Buenos Aires: Sudamericana, 1966, páginas 420-462.

H.-C. T.: [Reseña de *La maison verte*], *GL*, julio 6, 1969.

Jonquière, Eduardo: "Un tournant du roman: la ville et les groupes", *MerF*, n.º 1.220, junio 65, pp. 299-306.

Jordan, Clive: "Malignant Growth" [Reseña de *The Green House*], *NS*, noviembre 21, 1969, p. 738.

Kriegel, Leonard: "Private & Public Sensibility", *Nat*, diciembre 5, 1966, pp. 612-620.

"Ladeveze": "El realismo subjetivo de Vargas Llosa", *ND*, febrero 8, 1970.

*Lafforgue, Jorge Raúl: "Mario Vargas Llosa, moralista", *Cap*, n.º 1, mayo-junio 1965, pp. 48-72.

Lamel, Hugo: "Las mujeres de Vargas Llosa", *Clar*, julio 28, 1966, 4.ª sección, p. 6.

Larco, Juan: [Reseña de *La casa verde*], *Casa*, n.º 38, setiembre-octubre 1966, pp. 112-116.

*Lastra, Pedro: "Un caso de elaboración narrativa de experiencias concretas en *La ciudad y los perros*", *Anales*, n.º 134, abril-junio 1965, pp. 211-216.

Laszlo, András: [Reseña de *La ciudad y los perros*], *Nagy Vilag*, Budapest, n.º 4, 1965, pp. 601-603.

Leante, César: "Vargas Llosa", *Mundo*, febrero 5 y 6, 1965.

Loayza, Luis: "El premio Biblioteca Breve para Mario Var-

gas Llosa", *Exp*, diciembre 3, 1962.

*—: "Los personajes de *La casa verde*", *Am*, n.º 1, enero 1967, pp. 84-87.

López, César: [Reseña de *La ciudad y los perros*], *Unión*, vol. 3, n.º 1, enero-marzo 1965, pp. 159-163.

López Ruiz, Juvenal: "Vargas Llosa: el regreso de la memoria", *Imag*, n.º 6, agosto 1.º-15, 1967, p. 24.

Lorenz, Günter W.: "Pervertierte Moral - Mario Vargas Llosa *Die Stadt und die Hunde*", *WL*, n.º 20, setiembre 22, 1966.

—: "*La casa verde* de Mario Vargas Llosa", *Humb*, n.º 37, 1969, p. 91.

—: "Mario Vargas Llosa und die Realität der Sprache", *GuT*, n.º 243, setiembre 1969, pp. 3-6.

Loyola, Hernán: [Reseña de *Los jefes*], *Sig*, marzo 20, 1966, página 3.

Luchting, Wolfgang A.: "Crítica paralela: Vargas Llosa y Ribeyro", *MunN*, n.º 11, mayo 1967, pp. 21-27.

—: "Constantes en la obra de Mario Vargas Llosa", *RyF*, n.º 12, marzo-abril 1969, pp. 36-45.

—: "Hispanoamerican Literature : Today", en: *To Find Something New*, Henry Grosshans, ed., Pullman: Washington State University Press, 1969, pp. 30-55.

Lundkvist, Artur: "Tva peruaner: Arguedas och Vargas Llosa", en su: *Utflykter med Utländska författare*, Estocolmo: Bonniers, 1969.

Mántaras Loedel, Graciela: "La narrativa de Mario Vargas Llosa", *Tem*, n.º 7, junio-julio 1966, pp. 61-63.

Martínez Moreno, Carlos: "Vargas Llosa confirma su talento", *Mañ*, junio 21, 1966, p. 9.

—: "Vargas Llosa en Montevideo", *EpoM*, agosto 13, 1966

*—: "Una hermosa ampliación", *Am*, n.º 3, julio-setiembre 1967, pp. 84-86.

*Matilla Rivas, Alfredo: [Reseña de *Los cachorros*], *Asom*, vol. 24, n.º 3, 1968, pp. 99-102.

*McMurray, George R.: "The Novels of Mario Vargas Llosa", *MLQ*, vol. 29, n.º 3, setiembre 1968, páginas 329-340.

Míguez, Alberto: "Una novela política", *Mad*, enero 14, 1970.

Moretic, Yerko: [Reseña de *La casa verde*], *Sig*, noviembre 20, 1966.

Muñoz G., Luis: [Reseña de *La ciudad y los perros*], *Aten*, vol. 153, enero-abril 1964, pp. 216-219.

—: [Reseña de *La casa verde*], *Atenea*, n.º 413, 1966, pp. 248-250.

Murphy, Harold T.: [Reseña de *La ciudad y los perros*], *BA*, vol. 39, n.º 1, 1965, p. 70.

—: [Reseña de *La casa verde*], *BA*, vol. 41, n.º 1, 1967, página 76.

Newsweek: "Boyhood Nightmare", agosto 15, 1966, página 88.

Nightingale, Benedict: "Militants and Pacifists", *Obs*, noviembre 23, 1969.

Noel, Martín Alberto: "*La ciudad y los perros*, una novela polémica", *Nación*, enero 10, 1965, p. 4.

Núñez, Estuardo: "Vargas Llosa, novelista cabal", *CorrL*, abril 4 y 9, 1964.

Olza Zubiri, Jesús: [Reseña de *La casa verde*], *RyFe*, n.º 829, febrero 1967, pp. 203-208.

*Ortega, Julio: "*Los cachorros*", en: *La contemplación y la fiesta*, Lima: Editorial Universitaria, 1968, pp. 59-69.

Ossa, Carlos: "Vargas Llosa en *La casa verde*", *PF*, n.º 17, diciembre 1966, p. 19.

*Osorio Tejada, Nelson: "La expresión de los niveles de realidad en la narrativa de Vargas Llosa", *Aten*, vol. 166, n.º 419, enero-marzo 1968, pp. 123-133.

Osuna Lucena, F. J.: [Reseña de *La casa verde*], *LaV*, agosto 21, 1967, p. 3.

Oviedo, José Miguel: "Mario Vargas Llosa: visión de un mundo angustiado y violento", *SupDom*, marzo 1.º, 1964, páginas 6-7.

—: "Tres nuevas cuestiones sobre *La ciudad y los perros*", *ComG*, agosto 26, 1964.

—: "El fastuoso encuentro de la realidad con la fabulación", *SupDom*, julio 31, 1966, pp. 22-23.

—: “Juventud, atroz tesoro”, *SupDom*, setiembre 17, 1967, p. 30.

—: “La dictadura como podredumbre y mutilación”, *SupDom*, febrero 22, 1970, pp. 30-31.

*Pacheco, José Emilio: “Lectura de Vargas Llosa”, *RUM*, vol. 22, n.º 8, abril 1968, pp. 27-33.

—: “Vargas Llosa: el sentido y razón de la novela”, *CulM*, marzo 4, 1964.

Passafari de Gutiérrez, Clara: [Reseña de *La ciudad y los perros*], *Cri*, vol. 4, n.º 11-12, junio 1965, pp. 21-25.

Perdomo, T.: [Reseña de *La casa verde*], *CU*, 92, julio-setiembre 1966, pp. 213-214.

Pineda, Rafael: [Reseña de *La casa verde*], *Imag*, n.º 4, julio 1.º-15, 1967.

Poore, Charles: “Pisco Punch”, *NYT*, enero 2, 1969.

Primera Plana: “Descubrimiento de América”, n.º 83, 1964, página 38.

—: “*La palabra en llamas*”, n.º 181, junio 14-20, 1966, página 78.

—: “El oficio de contar”, n.º 225, abril 18, 1967, páginas 69-70.

Pritchett, V. S.: “Tristes Tropiques”, *NYRB*, vol. 12, n.º 10, mayo 22, 1969, pp. 27-28.

Promis Ojeda, José: [Reseña de *Los jefes*], *Anales*, vol. 124, n.º 137, enero-marzo 1966, pp. 191-196.

—: “Algunas notas a propósito de *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa”, *Signos*, vol. 1, n.º 1, segundo semestre 1967, pp. 63-69.

Rama, Angel: [Reseña de *La ciudad y los perros*], *LyS*, vol. 1, n.º 1, octubre-diciembre 1965, pp. 117-121.

—: “De cómo sobreviene lo humano”, *Marcha*, n.º 1.194, 21 febrero, 1964, pp. 29-30.

*—: “Vargas Llosa: las arias del virtuoso”, *Marcha*, n.º 1.316, agosto 13, 1966, pp. 30-31.

Ramírez, Sergio: [Reseña de *Los cachorros*], *PrenLit*, agosto 17, 1969, pp. 1B-2B.

Ribadeneira, Eduardo: “La nueva novela de América: MVL”, *LetE*, n.º 134, 1967, pp. 3 y 16.

Rodríguez Monegal, Emir: "Los sucesores de Colón", *País*, mayo 31, 1964.

*—: "Madurez de Vargas Llosa", *MunN*, n.º 3, setiembre 1966, pp. 62-72.

Rogmann, Hurst: "Mario Vargas Llosa: *Die Stadt und die Hunde*", *NSP*, vol. 17, 1968, pp. 514-522.

Rojas Herazo, Héctor: [Reseña de *La casa verde*], *LecDom*, *El Tiempo*, agosto 14, 1966, p. 4.

Sáinz, Gustavo: "Un libro cínico, un alegato demoledor contra el militarismo y la crueldad", *CulM*, abril 26, 1964.

—: "*Los cachorros* de Vargas Llosa, el más radical experimento con el lenguaje", *CulM*, n.º 320, abril 3, 1968, p. xii.

Salazar Bondy, Sebastián: "Mario Vargas Llosa y su mundo de rebeldes", *SupDom*, octubre 4, 1959.

Schneider, Luis Mario: "Mario Vargas Llosa, un novelista del Perú de hoy", *CulM*, mayo 1.º, 1963, p. vi.

Selva, Mauricio de la: [Reseña de *La ciudad y los perros*], *CA*, marzo-abril 1964, pp. 275-277.

Serrano Reyes, Luis: "Un retorno afortunado a la vieja técnica de la novela de caballería", *Nac*, agosto 2, 1967, p. C-14.

Seymour-Smith, Martin: "Groping for sweetness", *Scot*, diciembre 13, 1969.

*Silva Cáceres, Raúl H.: [Reseña de *La ciudad y los perros*], *CHA*, n.º 173, mayo 1964, pp. 416-422.

Siso Martínez, J. M.: "Gallegos y Vargas Llosa: dos testimonios de la realidad latinoamericana", *RNC*, n.º 181, julio-agosto, 1967, p. 103.

Skármeta, Antonio: "El último realista", *Erc*, n.º 1.804, enero 14-20, 1970, pp. 68-69.

Solar, Claudio: [Reseña de *La ciudad y los perros*], *Map*, n.º 2, 1964, pp. 291-293.

Sordo, Enrique: "Una novela excepcional", *SN*, marzo 12, 1964.

Sorel, Andrés: [Reseña de *La casa verde*], *CHA*, n.º 205, enero 1967, pp. 185-190.

Soto Aparicio, Fernando: [Reseña de *La ciudad y los perros*], *Espect*, marzo 15, 1964.

Squirru, Rafael: [Reseña de *La ciudad y los perros*], *Amer*, vol.

18, n.º 11, noviembre 1966, p. 40.

Sylvester, Harry: "The Changed Jaguar", *NYT*, setiembre 11, 1966, p. 56.

Tijeras, Eduardo: "Novela premiada", *EstL*, febrero 1.º, 1968, p. 6.

Times Literary Supplement: "No Formentor", n.º 3.228, enero 9, 1964, p. 21.

—: "Boy's Brigade", n.º 3.422, setiembre 28, 1967, página 867.

—: "Crowds Without Power", n.º 3.369, setiembre 22, 1966, p. 872.

*—: "The Peruvian Labyrinth", febrero 19, 1970, p. 208.

Tube, Henry: "Precious Artifice", *Spect*, noviembre 22, 1969, p. 716.

Valencia Goelkel, Hernando: [Reseña de *La ciudad y los perros*], *BCB*, vol. 7, n.º 6, 1964, pp. 1.014-1.017.

Valente, Ignacio: [Reseña de *La casa verde*], *Merc*, mayo 14, 1967, p. 7.

—: [Reseña de *Los cachorros*], *Merc*, abril 20, 1969, p. 3.

Vargas, Raúl: "Un "escándalo" llamado Vargas Llosa", *Exp*, enero 1.º, 1964.

Varsi, Lelia: [Reseña de *La ciudad y los perros*], *EscO*, n.º 31-32, 1964, p. 31.

Villaseñor, Raúl: [Reseña de *La casa verde*], *VidaU*, diciembre 1966.

Visión: "Evocación de juventud", vol. 26, n.º 18, abril 17, 1964.

Zamarriego, Tomás: [Reseña de *La casa verde*], *RLAE*, n.º 14, octubre 1966.

BIBLIOGRAFIA CRITICA RECIENTE

(Publicaciones y referencias sobre el autor
aparecidas desde 1970)

Ableman, Paul: "Mobile Corps", *Spect*, octubre 28, 1978, página 28.

Adolph, José B.: "Otra opinión sobre VLI", *Cron*, enero 11, 1975, p. 5.

—: "¡Camachos del mundo, uníos!", *Com*, 1977, s. p.

Aguilar Mora, Jorge: "Historia de un deicidio y los fraudes literarios", *CulM*, n.º 991, junio 21, 1972.

Alberti, Josep: "La elaboración de una novela", *Ultima Hora*, Palma de Mallorca, febrero 1972. [Sobre *La historia secreta de una novela*.]

Albertos, José Luis: "Trasfondo político en una excepcional novela", *Nuestro Tiempo*, n.º 189, marzo 1970, pp. 137-147. [Sobre *Conversación en La Catedral*.]

Alfaya, Javier: "La última novela de Mario Vargas Llosa", *Triunfo*, octubre 15, 1977, pp. 61-62. [Reseña de *La tía Julia y el escribidor*.]

Alonso, María Rosa: "Sí, a *Conversación en La Catedral*", *El Noticiero Universal*, Madrid, mayo 12, 1970, p. 18.

*A. [Ivarez] G. [ardeazábal], G. [ustavo]: [Reseña de *Historia de un deicidio*], *Logos*, Cali, núms. 2-3, octubre 1972, páginas 123-126.

—: [Reseña de *Pantaleón y las visitadoras*], *Logos*, n.º 8, enero 1974, pp. 111-113.

Alvarez Palacios, Fernando: "Vargas Llosa y su construcción de un universo real y propio", *CorrA*, noviembre 27, 1970. [Sobre *Los cachorros*.]

Amorós, Andrés: [Reseña de *Conversación en La Catedral*], *RO*, n.º 91, octubre 1970, pp. 105-106.

—: *Introducción a la novela hispanoamericana actual*, Salamanca: Ediciones Anaya, 1971, 181 pp. [“MVLI”: pp. 162-175.]

Angik, Birger: “Notas sobre el epígrafe en la novela”, en: *Literatura de la Emancipación Hispanoamericana*, Lima: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana-Universidad Mayor de San Marcos, 1973, pp. 281-286. [Ref. a MVLI.]

Araujo, Rosa Helena: “La realidad de la creación literaria en la poética de Vargas Llosa”, *Eco*, n.º 216, octubre 1979, pp. 607-626.

Arias Stella, Javier: “MVLI, marxismo y la nueva filosofía”, *Com*, octubre 5, 1978, p. 2.

Armas Marcelo, J. J.: “Pantaleón y las computadoras: una farsa crítica”, *La Provincia*, Las Palmas, julio 1.º, 1973.

Armisen, Antonio: [Reseña de *Pantaleón...*], *Andalán*, Zaragoza, n.º 22, agosto 1.º, 1973.

Arriaga, Abelardo: “Vargas Llosa en farsa menor”, *La Onda*, Suplemento de *Nov*, julio 8, 1973 pp. 1 y 23. [Sobre *Pantaleón...*]

Arroitiá-Jáuregui, Marcelo: “Sarcasmo a varios niveles”, *El Alcázar*, Madrid, junio 22, 1973. [Sobre *Pantaleón...*]

Avaria, Antonio: “Los señores Presidentes, una forma de nuestra barbarie”, *Cuadernos de la Realidad Nacional*, junio 1971, pp. 266-280. [Sobre Mario Vargas Llosa: pp. 275-279.]

Avellaneda, Andrés: “El escandaloso encanto del folletín y el goce de aprender un oficio”, *La Opinión*, Buenos Aires, noviembre 16, 1977, p. 23.

Azúa, Félix de: “La juventud de Mario Vargas (¿Varguitas?) Llosa”, *PaísM*, octubre 12, 1977.

Bagnatti, Claudio: [Reseña de *Conversación en La Catedral*], *Annali*, Nápoles, vol. 14, n.º 2, julio 1972, pp. 383-384.

Balla, Andrés: “Clasicismo e innovación en *Cien años de soledad*, *La casa verde* y *Rayuela*”, *Ins*, n.º 303, febrero 1972, página 12.

Barnechea, Alfredo: “De vuelta, Satán”, *Oiga*, n.º 532, julio 6, 1973, pp. 28-30. [Sobre *Pantaleón...*]

Barrig, Maruja: “Pitucas y marocas en la nueva narrativa pe-

ruana", *Hueso Húmero*, Lima, n.º 9, abril-junio 1981, pp. 73-89. [Ref. a MVLL: pp. 79 y ss.]

Bazán, Juan F.: *La narrativa Latinoamericana*, Asunción: Talleres Gráficos de la Escuela Técnica Salesiana, 1970, 160 pp. ["La casa verde": pp. 25-41.]

Bell-Villada, Gene: "From the ribald to the bureaucratic", *Commonweal*, n.º 346, junio 8, 1979, pp. 346-347.

Bendezú, Edmundo: "*La orgía perpetua* de Vargas Llosa", *Ultima Hora*, Lima, julio 3, 1975, pp. 10-11.

—: "*La tía Julia y el escribidor*", *Com*, enero 1.º, 1978.

Bensoussan, Albert: "La dictature et les chiens", *Combat, Lettres*, París, mayo 23, 1973, p. 9. [Sobre *Conversation à la Cathédral*.]

Bermejo, José María: "Emma Bovary: un amor imposible de Mario Vargas Llosa", *CHA*, n.º 317, noviembre 1967, pp. 472-477.

Bermúdez, Manuel: [Reseña de *Conversación...*], *Nac*, junio 24, 1970, p. C-1.

Bianchini, Angela: "L'arpa magica de Llosa [*sic*] nela bella Casa Verde", *La Stampa*, Turín, agosto 21, 1970.

—: "Un romanzo per una vendetta", *La Stampa*, Turín, diciembre 31, 1971, p. 14.

Bikfalvy, Peter: "Contraste y paralelismo en *La ciudad y los perros*", *AL*, vol. 17, 1975, pp. 247-268.

Bild, Rubén Edgardo: "*Conversación en La Catedral*: una historia de actos fallidos, pretensiones y lugares comunes", *Variedades*, Lima: 2.ª época, n.º 1.260, agosto 11, 1974, pp. 18-19.

Blanco, José Joaquín: "La ridiculización del exceso como género eficaz y previsible", *CulM*, julio 18, 1973. [Sobre *Pantaleón...*]

Blanco, Manuel: "VLL: lenguaje y totalidad", *El Nacional*, México, agosto 2, 1970, p. 3.

Bridges, Thomas: "Vargas Llosa, Visionary Realist", *Américas*, vol. 29, n.º 10, octubre 1977, pp. 2-4.

*Brown, James W.: "'Expatriate Syndrome': MVLL on Peruvian Racism", *EIL*, vol. 3, n.º 1, 1976, pp. 131-139.

Brushwood, John S.: "Taking care of the Soldiers", *KCS*, junio 4, 1978. [Reseña de *Captain Pantoja...*]

Bueno Chávez, Raúl: "Estructura y técnicas de *La casa verde*", *Revista de Investigación*, Arequipa, n.º 1, diciembre 1970, pp. 61-70.

Bumpus, Jerry: [Reseña de *Sergeant Getúlio* de João Ubaldo Ribeyro y *Captain Pantoja and the Special Service* de MVLI], *PR*, vol. 46, noviembre 4, 1979, pp. 634-635.

Cabau, Jacques: "Le dernier tango à Lima", *Le Point*, n.º 385, febrero 4, 1980, pp. 102-103. [Reseña de *La Tante Julia et le scribouillard*.]

Cáceres, Tito: [Reseña de *Pantaleón...*], *Lengua y Literatura*, Arequipa, n.º 4, 1974, p. 24.

Cam, Hubert: "Con la tía Julia", *Car*, n.º 529, noviembre 3, 1977, pp. 56B, 56C, 56D y 57. [Nota periodística sobre Julia Urquidi y Raúl Salmón, con declaraciones de ambos.]

Campos, Jorge: [Reseña de *Conversación...*], *Nueva Narrativa Hispanoamericana*, Nueva York, n.º 1, enero 1971, páginas 143-146.

—: "García Márquez, el deicida", *Ins*, n.º 304, p. 11.

—: "Sátira y realidad en VLI", *Ins*, n.º 323, octubre 1973, p. 11.

—: "Vargas Llosa y el escritor", *Ins*, n.º 373, diciembre 1977, p. 11.

Cano Gaviria, Ricardo: [Reseña de *Pantaleón...*], *Eco*, n.º 153, pp. 108-113.

Capouya, Emile: "Servicing the Army", *Saturday Review*, febrero 4, 1978, pp. 32-33. [Reseña de *Captain Pantoja and the Special Service*.]

Carabba, Claudio: "*La casa verde*, romanzo vivo", *La Nazione*, Florencia, setiembre 8, 1970.

Carandell, José María: "Verde sobre Verde", *TeleE*, febrero 16, 1972.

—: [Reseña de *Pantaleón...*], *TeleE*, mayo 30, 1973.

Carrillo, Germán Darío: "A propósito de *García Márquez: historia de un deicidio*", *Revista Interamericana de Bibliografía*, n.º 62, abril-julio 1973, pp. 184-191.

Carrión, Benjamín: "Mario Vargas Llosa", *Imag*, n.º 89, enero 15-31, 1971, pp. 6-9. [Sobre *Conversación...*]

Castagnino, Raúl H.: "Una pieza teatral a mitad de camino",

La Prensa, Buenos Aires, mayo 29, 1981. [Sobre *La señorita de Tacua*.]

Castellet, José María: "El *Pantaleón* de Vargas Llosa", *Dest*, n.º 1.877, setiembre 22, 1973, p. 34.

—: Prólogo a *Los jefes*, de Mario Vargas Llosa, Barcelona: Barral Editores, 1971.

Castro Arenas, Mario: "Vargas Llosa en la encrucijada", *7D*, febrero 8, 1970, pp. 28-29.

—: "*Pantaleón y las visitadoras*", *PrenL*, julio 1.º, 1973, página 19.

*Castro Klarén, Sara: "Fragmentation and Alienation in *La casa verde*", *Modern Languages Notes*, vol. 87, n.º 2, marzo 1972, pp. 286-299.

—: "Humor and Class in *Pantaleón y las visitadoras*", *LALR*, n.º 13, 1978, pp. 64-79; "Humor y clase en *Pantaleón y las visitadoras*", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, n.º 9, 1.º semestre 1979, pp. 105-118.

Cea, José Roberto: "Un panorama de la novelística latinoamericana actual", *La Universidad*, El Salvador, vol. 95, n.º 2, marzo-abril 1970, pp. 5-11. [Ref. a MVLL: pp. 8-9.]

Cobo Borda, J. G.: [Reseña de *Conversación...*], *Magazine Dominical, Espect*, junio 14, 1970, p. 13.

—: "El 'Gabo' de Vargas Llosa", *LectD*, febrero 6, 1972.

Colina, José de la: "La noche como fiesta", *Plu*, agosto 1973, pp. 38-39. [Sobre *Pantaleón...*]

—: "Exploraciones en el taller del maestro", *Plu*, n.º 48, setiembre 1975, pp. 57-59. [Sobre *La orgía perpetua*.]

Conte, Rafael: *Lenguaje y violencia: Introducción a la narrativa hispanoamericana*, Madrid: Al Borak, 1972. [Ref. a MVLL.]

—: "Vargas Llosa, exégeta de García Márquez", *Inform, Suplemento*, n.º 185, enero 20, 1972, pp. 1-2.

—: "Un estratega llamado VLL", *Inform, Suplemento*, n.º 261, julio 5, 1973, pp. 1-2.

Coddou, Marcelo: "Proposiciones para una consideración crítica del lenguaje narrativo de *Pantaleón y las visitadoras*", *Nueva Narrativa Hispanoamericana*, vol. 5, enero-setiembre 1975, pp. 137-157.

Cornejo Polar, Antonio: [Reseña de *La tía Julia y el escribi-*

dor], *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, n.º 6, 2.º semestre 1977, pp. 159-162.

—: "Hipótesis sobre la narrativa peruana última", *CuadM*, vol. 1, n.º 4, noviembre-diciembre 1979, pp. 113-121. [Referencia sobre Mario Vargas Llosa: pp. 119-121.]

Correa, Gustavo: "El héroe de la picaresca y su influencia en la novela moderna española e hispanoamericana", *Thesaurus*, vol. 32, n.º 1, enero-abril 1977, pp. 75-94. [Sobre *La ciudad y los perros*, pp. 89-91.]

Cot, Robert: "Why Aunt Julia was censored?", *Buenos Aires Herald*, diciembre 3, 1978.

Cueto, Alonso: "Emma y Mario", *Suceso, CorrL*, julio 6 y 13, 1975, p. [15]. [Sobre *La orgía...*]

Curry, Richard A.: "Aspects of Archetype in *La casa verde*", *Proceedings of the Pacific North-West Conference in Foreign Languages*, vol. 28, 1, 1977, pp. 127-129.

Chávez de Paz, Darío: "La compleja estructura de *La casa verde*", en: *Literatura de la Emancipación Hispanoamericana*, ed. cit., pp. 233-242.

Chevigny, Bell Gale: [Reseña de *Captain Pantoja and the Special Service*], *The New Republic*, mayo 20, 1978, pp. 36-37.

Cheuse, Alan: "Llosa levels a broadside at the Peruvian military mind", *Los Angeles Times Book Review*, mayo 2, 1978, pp. 1 y 9. [Reseña de *Captain Pantoja and the Special Service*.]

Christ, Ronald: "The New Latin American Novel", *PR*, vol. 42, 1975, pp. 459-463. [Reseña de *Conversation...* y *Cobra* de S. Sarduy.]

—: "La novela y el cine: Vargas Llosa entre Flaubert y Einstein", *Urog*, n.º 35-36, setiembre-diciembre 1975, pp. 115-120.

Chocrón, Isaac: "La 'conversación' de Vargas Llosa", en: *Señales de tráfico*, Caracas: Monte Avila, 1972, pp. 255-260.

Christensen, Isabel: "*Conversación en La Catedral*: técnica literaria", *Humanitas*, Nuevo León, vol. 16, 1975, pp. 247-265.

*Dauster, Frank: "Vargas Llosa and the End of Chivalry", *BA*, 1970, pp. 41-45.

*—: "Aristotle and Vargas Llosa: Literature, History and the Interpretation of Reality", *Hisp*, vol. 53, n.º 2, mayo 1970.

—: "Pantaleón and *Tirant*: Points of Contact", *HR*, vol.

48, 1980, pp. 269-285.

Davis, Mary E.: "William Faulkner and Mario Vargas Llosa: The Election of Failure", *CLS*, vol. 16, diciembre 1979, pp. 332-343.

—: [Reseña de *The Cubs...* y *The Hydra Head* de Carlos Fuentes], *Review*, n.º 28, abril 1981, pp. 78-79.

*Deive, Carlos Esteban: "Conversación en *La Catedral* o la novela de la desesperanza", *Aula*, Sto. Domingo (República Dominicana), vol. I, n.º 1, abril-junio 1972, pp. 89-102; n.º 2, julio-diciembre 1972, pp. 47-77.

Diaconu, Dana: "Orasul si cîinii de M. Vargas Llosa sau teoria si practica 'romanului imposibil'", *Analele Ştiinţifice ale Universităţii Iaşi*, vol. 24, 1978, pp. 136-138.

Díez, Luis Alfonso: "Conversación en *La Catedral*: saga de corrupción y mediocridad", *Sin Nombre*, San Juan, n.º 4, 1971, pp. 14-30.

—: "Los frustrados héroes organizadores de Vargas Llosa", *El Norte de Castilla*, Valladolid, noviembre 1.º, 1973, p. 18. [Sobre *Pantaleón...*]

—: "A Very Special Service", *Nat*, abril 1, 1978, pp. 377-379. [Reseña de *Captain Pantoja and the Special Service*.]

—: "Another Chapter of Perú's *Comédie Grottesque*", *Review*, n.º 23, 1978, pp. 54-61.

Donoso, José: *Historia personal del "boom"*, Barcelona: Editorial Anagrama, 1972, 125 pp. [Ref. a MVLI.]

Donoso Pareja, Miguel: [Reseña de *Conversación...*], *RUM*, vol. 24, núms. 7-8, marzo-abril 1970, p. 6.

—: [Reseña de *Pantaleón...*], *El Día*, México, julio 5, 1973.

*Edwards, Jorge: "El gusano de la conciencia", *Am*, n.º 12, junio 1970, pp. 90-92.

Egea, Joan: [Reseña de *Pantaleón...*], *Camp de l'Arpa*, Barcelona, enero 1974.

Elías, Enrique B.: "Los personajes de *Conversación en La Catedral*", *Gente*, Lima, n.º 132, marzo 1970, pp. 30-31.

Esquerro, Milagros: "Analyse interne de *Los cachorros* de Mario Vargas Llosa", en: *Mélanges à la mémoire d'André Joucla-Ruau*, Aix-en-Provence: Université de Provence, 1978, pp. 671-697.

Esquivias, César: "Virtualidad de la novela iberoamericana", *Arriba*, Madrid, mayo 3, 1970.

Eyzaguirre, Luis B.: *El héroe en la novela hispanoamericana del siglo XX*, Santiago: Editorial Universitaria, 1973, 359 pp. [Sobre MVLL: pp. 277-293.]

Fabian, Rainer: "Ein Engel in Soldatenstiefeln", *Die Welt*, octubre 17, 1974. [Sobre *Pantaleón...*]

F. [ell], C. [laude]: [Reseña de *Conversation...*], *Monde*, mayo 3, 1972, p. 23.

—: "Les Chiots suivi de *Les Caïds* de M. Vargas Llosa", *Monde*, febrero 8, 1974, p. 14.

*Fernández, Casto M.: "La crítica sobre Vargas Llosa", *CHA*, n.º 276, junio 1973, pp. 474-495. [Sobre *Conversación...*]

Ferré, Rosario: "Mario Vargas Llosa o el escritor", *Sin Nombre*, 9, n.º 2, julio-setiembre 1978, pp. 86-90.

Ferreira, João-Palma: "MVLL e um novo conceito de romance histórico", *Diário de Lisboa*, febrero 18, 1970.

Forgues, Roland: "Lectura de *Los cachorros*, de Mario Vargas Llosa", *Hispanamérica*, n.º 13, 1976, pp. 33-49.

—: "La dinámica revolucionaria en *Los jefes* de Mario Vargas Llosa", *Letras de Deusto*, vol. 9, n.º 17, pp. 33-51.

Fossey, Jean-Michel: [Reseña de *Les Chiots - Les Caïds*], *La Libre Belgique*, Bruselas, abril 29, 1974.

Fox, Lucía: *El rostro de la patria en la literatura peruana*, Buenos Aires: Ediciones Continente, 1970, 79 páginas. [Ref. a MVLL.]

Francisco, Miguel: "Literatura y conversación", *Arco*, Bogotá, núms. 135-136, enero-febrero 1972, pp. 49-53.

Franco, Jean: "Lectura de *Conversación en La Catedral*", *RI*, núms. 76-77, julio-diciembre 1971, pp. 763-768.

—: "La isla de Fushía", en: *Literatura de la Emancipación Hispanoamericana*, ed. cit., pp. 224-230.

—: "The Balzac of the Soaps", *TLS*, junio 9, 1978, p. 638. [Reseña de *La tía Julia y el escritor*.]

—: "Narrador, autor, superestrella: la narrativa hispanoamericana en la época de la cultura de masas", *RI*, núms. 114-115, enero-junio 1981, pp. 129-148. [Ref. a MVLL: pp. 135-137 y 141-142.]

Galiana, G. Rafael: "La ciudad y los perros", *El Guacamayo y la Serpiente*, Cuenca, n.º 7, julio 1973, pp. 40-54.

*Gallagher, D. P.: *Modern Latin American Literature*, Londres y Nueva York: Oxford University Press, 1973. ["MVLl": pp. 122-143.]

García, Eligio: "La orgía perpetua de Vargas Llosa", *Sol, Suplemento Cultural*, núms. 51 y 53, setiembre 21 y octubre 5, 1975, pp. 8-9; pp. 11-12.

García Antezana, Jorge: "Elementos de la picaresca en *Pantaleón y las visitadoras* de Mario Vargas Llosa", en: Criado de Val, ed.: *La picaresca: Orígenes, textos y estructuras*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 1978, pp. 1.095-1.116.

García Ponce, Juan: "La ignorancia del placer", *Sábado*, suplemento de *Unomásuno*. [Respuesta a "El placer glacial" de Mario Vargas Llosa, sobre Bataille.]

—: "La seriedad del juego", *Vuelta*, n.º 38, enero 1980, pp. 43-44. [Respuesta a "Sobre Bataille" de Mario Vargas Llosa.]

García Robles, Hugo: "Humor y picaresca en Vargas Llosa", *Últimas Noticias*, Lérida, octubre 10, 1977, p. 12.

*Georgescu, Paul Alexandru: "Hacia una novela de la simultaneidad", *Studi e Informazione* (Sezione Letteraria, Serie I), Florencia, 1972, pp. 67-81.

Gertel, Zunilda: *La novela hispanoamericana contemporánea*, Buenos Aires: Editorial Columba, 1970, 199 pp. [Sobre MVLl: pp. 132-135 y ss.]

Ghiano, Juan Carlos: "La última novela de Vargas Llosa", *Nación*, octubre 25, 1970, p. 2.

Giménez-Frontín, J. L.: "Vargas Llosa, tía Julia (y el escribidor)", *TeleE*, Sección Letras, octubre 12, 1977, p. 1.

Goic, Cedomil: *Historia de la novela hispanoamericana*, Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972, 304 pp. [Sobre MVLl: pp. 278-286.]

Gómez, Albino: "Gestación de una novela, nueva aventura de Vargas Llosa", *Amer*, agosto 1980, pp. 34-36.

G. [onzález] C. [orugedo], F. [ernando]: "Conversaciones sobre el Perú", *Papeles de Son Armadans*, n.º 77, diciembre 1970, pp. 317-322.

González Vieira, Luis: "Cortázar o Vargas Llosa", *Minas Gerais, Suplemento Literario*, enero 13, 1973, pp. 10-11.

González Vigil, Ricardo: "El deicidio y la persona", *Post*, n.º 1, diciembre 1973, pp. 25-27. [Sobre *Historia de un deicidio y Figuración de la persona* de Julio Ortega.]

—: "La totalidad, era orgía", *CorrL*, agosto 2, 1975, p. 11. [Sobre *La orgía...*]

—: "Vargas Llosa: radioteatro del artista adolescente", *Sup Dom*, octubre 23, 1977, p. 17. [Sobre *La tía Julia...*]

Grande, Félix: "Visitar a los hambrientos", *CHA*, n.º 277-278, julio-agosto 1973, pp. 415-421.

Grilli, Giuseppe: [Reseña de *Historia de un deicidio*], *Belfagor*, Florencia, vol. 27, 1972, pp. 742-746.

Gudiño Kieffer, Eduardo: "Vargas Llosa: un verdadero novelista", *Testigo*, Buenos Aires, setiembre-noviembre 1971, pp. 114-116.

Hamilton, Carlos D.: "La novela actual de Hispanoamérica", *CA*, n.º 2, marzo-abril 1973, pp. 223-251. [Ref. a MVL: pp. 248-249.]

Hancock, Joel: "Animalization and Chiaroscuro Techniques: Descriptive Language in *La ciudad y los perros*", *LALR*, vol. 4, n.º 7, 1975, pp. 37-47.

—: "Stylistic Techniques Determined by Narrative Point of View in Mario Vargas Llosa's *Los cachorros*", *Pacific Coast Philology*, vol. 12, octubre 1977, pp. 15-20.

—: "El jardín zoológico de Mario Vargas Llosa: aproximación artística a *La ciudad y los perros*", *Explicación de textos literarios*, vol. 6, n.º 1, 1977-1978, pp. 101-104.

Haraszti, Zsuzsa: "La dependencia social, factor determinante de la humillación", *AL*, vol. 17, núms. 1-2, 1975, pp. 239-246.

—: "Humillación y frustración en la obra de Mario Vargas Llosa", *Rolando Eötvös Nominatae, Annales Universitatis Scientiarum Budapestinensis, Sectio Philologica Moderna*, vol. II, Budapest, 1971, pp. 49-57.

—: "La humillación en el proceso de proletarización de las masas indígenas", *Rolando Eötvös Nominatae, Annales Universitatis Scientiarum Budapestinensis, Sectio Philologica Moderna*, vol. 2, 1974, pp. 35-51.

Hassett, John J.: "The Reader in Vargas Llosa's *La casa verde*", *Chasqui*, Pennsylvania, vol. I, n.º 2, 1972, pp. 24-35.

—: [Reseña de *La tía Julia y el escribidor*], *Chasqui*, vol. 7, n.º 2, febrero 1978, pp. 102-107.

Hiriart, Rosario: "Notas sobre *Pantaleón y las visitadoras* y *El fondo del vaso*", *Ins*, n.º 331, junio 1974, p. 16. [Paralelo entre MVLL y Francisco Ayala.]

Horia, Vintila: "América amarga", *Ya*, abril 8, 1970. [Sobre *Conversación...*]

Horno Liria, Luis: [Reseña de *Conversación...*], *El Heraldo de Aragón*, febrero 17, 1970.

—: [Reseña de *Historia de un deicidio*], *El Heraldo de Aragón*, agosto 25, 1972.

Hurtado, Gerardo César: "Acerca del prólogo de MVLL en *Tirant lo Blanc* y la realidad-novela de la misma", *La Nación*, San José, junio 9, 1970, pp. 15-16.

Ibáñez Rosazza, Manuel: "El universo textual de *Pantaleón y las visitadoras*", *Albores*, Cajamarca, n.º 4, octubre 1978.

Jansen, André: *La novela hispanoamericana actual y sus antecedentes*, Barcelona: Editorial Labor, 1973, 153 pp. [Ref. a MVLL: pp. 83-95.]

Jaquette, Jane S.: "Literary Archetypes and Female Role Alternatives: The Woman and the Novel in Latin America", en: Ann Pescatello (ed.): *Female and Male in Latin America*, University of Pittsburgh Press, 1973, pp. 3-27.

Johnson, Phillip: "The Shadow of the City: Society and Disorder in *La ciudad y los perros*", *The American Hispanist*, n.º 6, febrero 1976, pp. 12-15.

—: "Vargas Llosa's *Conversación en La Catedral*: A Study of Frustration and Failure in Peru", *Symposium*, vol. 30, n.º 3, 1976, pp. 203-212.

Jones, Julie: "*La tía Julia y el escribidor*: Mario Vargas Llosa's Versions of Self", *Critique Studies in Modern Fiction*, vol. 21, n.º 1, pp. 77-82.

Josef, Bella: "As historias do inferno verde de Vargas Llosa", *Jornal do Brasil*, setiembre 25, 1971, p. 7.

—: [Reseña de *A casa verde*], *Voices*, Río de Janeiro, enero-febrero 1972, pp. 77-78.

—: *O espaço reconquistado*, Petrópolis: Editora Vozes, 1974, 191 pp. [Sobre MVLL: pp. 82-93.]

—: “Os Novos Caminos de Vargas Llosa”, *Minas Geraes, Suplemento Literário*, enero 11, 1975, p. 10. [Sobre *Pantaleón y las visitadoras*.]

Jossin Janick, compilador, *et al.*: “Mario Vargas Llosa: le Flaubert du Pérou”, *L'Express*, febrero, 1980, pp. 42 y 44-45.

Katz Kaminsky, Amy: “Inhabitants, Visitors and Washerwomen: Prostitutes and Prostitution in the Novels of Mario Vargas Llosa”, *Inti*, n.º 8, 1978, pp. 45-56.

Kirk, John M.: “Mario Vargas Llosa's *Conversation in the Cathedral*”, *International Fiction Review*, n.º 1, enero 1977, pp. 11-17.

Korn, Eric: “Carry on up the Amazon”, *TLS*, octubre 20, 1978, p. 1.196. [Reseña de *Captain Pantoja and the Special Service*.]

Kretz, Thomas: [Reseña de *Conversation...*], *América*, Nueva York, vol. 132, n.º 15, abril 19, 1975, pp. 305-306.

Kuteishchivova, Vera Nikolaevna y Lev Ospovat: *Novyi Latinoamerikanski Roman: 50-60e gody literaturno-kriticheskie ocherki* (*La nueva novela latinoamericana*), Moscú: Escritor Soviético, 1976, cap. 7: “La anatomía de una sociedad inhumana: la realidad peruana en la obra de Mario Vargas Llosa”, pp. 242-282.

L. [arkin] C. [rain], J. [anel]: [Reseña de *Conversation in The Cathedral*], *Saturday Review*, enero 11, 1975, p. 26.

Lavín Cerda, Hernán: “La última novela de Vargas Llosa”, *PF*, n.º 109, julio 21, 1970, pp. 10-11.

Lazo, Raimundo: *La novela andina*, México: Editorial Porrúa, 1971, 100 pp. [Ref. a MVLL: pp. 89, 95.]

Leal, Luis: *Breve historia de la literatura hispanoamericana*, Nueva York: Alfred A. Knopf, 1971. [MVLL: pp. 301-302.]

Lechner, J.: “Het Groene Labyrinth” (Aspecten van het werk van MVLL), Leiden: Universitaire Pers Leiden, 1970, 26 pp.

León Hazera, Lydia de: *La novela de la selva hispanoamericana. Nacimiento, desarrollo y transformación*, Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1971, 288 pp. [Ref. sobre *La casa verde*.]

*Lernoux, Penny: “The Latin American Disease”, *Nat.*, vol. 221, n.º 17, noviembre 22, 1975, pp. 522-527.

Levano, César: "La novela de una frustración", *Car*, n.º 420, agosto 14-47, 1970, pp. 28-29.

Levine, Suzanne Jill: [Reseña de *Conversation in the Cathedral*], *NYTRB*, marzo 23, 1975, p. [1].

*Lind, Georg R.: "MVLl y el atropello de los indefensos", *Humb*, n.º 54, 1974, pp. 62-67.

Lipski, John M.: "Narrative textures in *Conversación en La Catedral*", *Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 13, n.º 1, enero 1979, pp. 65-79.

Liscano, Juan: [Reseña de *La tía Julia y el escribidor*], *Vuelta*, n.º 17, abril 1978, pp. 37-38.

Lopes de Brito, Osvaldo: [Reseña de *A casa verde*], *Diario de Manhã*, São Paulo, octubre 2, 1971.

López Soria, José Ignacio: "A propósito de 'Vargas Llosa, pre y post'", *Hueso Húmero*, Lima, n.º 2, julio-setiembre 1979, pp. 82-90.

Lorenz, Günter W.: *Die zeitgenössische Literatur in Lateinamerika*, Tübingen: Horst Erdmann Verlag, 1971, 218 pp. ["MVLl oder: Die Erschaffung einer Wirklichkeit", pp. 196-213.]

Loyola, Hernán: "Vargas Llosa: *Conversación...*", *Sig*, agosto 2 y 9, 1970.

Luchting, Wolfgang A.: "Los fracasos de MVLl", *MunN*, n.º 51-52, setiembre-octubre 1970, pp. 61-72.

*—: *Pasos a desnivel*, Monte Avila: Caracas, 1972, 524 pp. [Contiene: "Vargas Vicuña, ¿predecesor técnico de MVLl?", "MVLl y Julio Ramón Ribeyro", "Constantes en la obra de MVLl" y "Los mitos de Mario", pp. 332-434.]

—: [Reseña de *Los jefes*], *BA*, vol. 46, n.º 2, abril 1972, p. 277.

—: [Reseña de *Historia de un deicidio*], *BA*, vol. 46, n.º 4, octubre 1972, p. 629.

—: [Reseña de *La historia secreta de una novela*], *BA*, volumen 47, n.º 1, enero 1973, pp. 123-124.

—: [Reseña de *Pantaleón...*], *BA*, vol. 48, n.º 2, abril 1974, pp. 341-342.

—: "El sexo y el universo, estrategia narrativa como estructura de *Pantaleón y las visitadoras*", *Sol, Suplemento Cultural*, n.º 92, julio 4, 1976, pp. 8-10.

—: “Mario Vargas Llosa and the Dragon”, *RS*, vol. 47, pp. 122-129.

—: “La novela peruana después de Vargas Llosa”, *Revista Interamericana de Bibliografía*, 28, n.º 3, 1978, pp. 275-281.

Luraschi, Ilse Adriana: “Ambigüedad estructural e ideología en *La ciudad y los perros* de M. Vargas Llosa”; en: Mátyás Horányi, ed.: *Actas del Simposio Internacional de Estudios Hispánicos. 18-19 de agosto de 1976*, Budapest: Akad. Kiadó, 1978, pp. 459-462.

Luzi, Mario: “Il romanzo di Vargas Llosa: *La casa verde*”, *Corriere della Sera*, setiembre 24, 1970.

—: [Reseña de *La casa verde*], *L'Albero*, Lecce, n.º 46, 1971, pp. 171-173.

—: “Llosa [sic] al caffè”, *Corriere della Sera*, marzo 23, 1972. [Sobre *Conversación...*]

Llosa, Jorge Guillermo: “El humor y la locura en *Pantaleón y las visitadoras*”, *Com*, junio 20, 1973, p. 2.

Macías de Cartaya, Graziella: “La novela hispanoamericana actual como exponente de las técnicas modernas”, *Horizontes*, Ponce (Pto. Rico), n.º 26, abril 1970, pp. 5-32. [Sobre *La casa verde*: pp. 17-22.]

Madrid-Malo, Néstor: [Reseña de *Pantaleón...*], *Revista Iberoamericana de Literatura*, vol. 24, n.º 3, julio-setiembre 1974, pp. 312-314.

Magnarelli, Sharon: “The Time of the Hero: Liberty Enslaved”, *LALR*, vol. 4, n.º 8, 1976, pp. 35-45.

—: “*La ciudad y los perros*: Women and Language”, *Hispanic*, vol. 64, n.º 2, mayo 1981, pp. 215-225.

Magrini, César: “Entre la realidad y el sueño”, *El Cronista Comercial*, Buenos Aires, junio 9, 1981, p. 23. [Sobre *La señorita de Tacna*.]

Maisterra, Pascual: “Cartas y lances del Caballero Martorell”, *TeleE*, octubre 11, 1972. [Sobre *El combate imaginario*.]

Manguel, Alberto: “Complicaciones vanas”, *Nación, Suplemento Literario*, julio 22, 1973. [Sobre *Pantaleón...*]

Manzano, Rafael: [Reseña de *Pantaleón...*], *Diario Femenino*, Madrid, agosto 24, 1973.

Marco, Joaquín: *Literatura en España y América*, Barcelona:

- Editorial Lumen, 1972, 334 pp. [Sobre MVLI: pp. 278-306.]
- : “Una novela del desengaño político”, *Vang*, marzo 5, 1970.
- : “En el corazón del boom de la novela latinoamericana: MVLI sobre GGM”, *Vang*, enero 20, 1972.
- : “Humor en la última novela de MVLI: *Pantaleón y las visitadoras*”, *Vang*, junio 7, 1973, p. 53.
- : Prólogo, *Los cachorros*. “El desafío”. “Día domingo”, de Mario Vargas Llosa, Barcelona: Salvat Editores-Alianza Editorial, 1970.
- : “La novela en la novela: *La tía Julia y el escribidor*, de Mario Vargas Llosa”, *Vang*, enero 19, 1978.
- Marín Morales, José A.: “Siete novelistas hispanoamericanos”, *Arbor*, vol. 85, 1970, pp. 27-43.
- Marsá, Angel: “La cuarta novela de MVLI”, *CorrC*, junio 14, 1973.
- Martin, Gerald: [Reseña de *GGM: historia de un deicidio*], *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 51, n.º 4, octubre 1974, pp. 411-413.
- Martin, Sabas: “Mario ‘Varguitas’ Llosa, el escribidor y la tía Julia”, *CHA*, n.º 334, abril 1978, pp. 151-156.
- Martini, Carlos: “Cien años de estruendo”, *Confirmado*, Buenos Aires, enero 11, 1972, pp. 28-29. [Reseña de *Historia de un deicidio*.]
- Matilla Rivas, Alfredo: “*Los jefes* y las coordinadas en la obra de Vargas Llosa”, *Urog*, n.º 4, agosto-setiembre 1970.
- *—: “Sobre algunos aspectos en la obra de MVLI”, Prólogo a Mario Vargas Llosa: *Obras escogidas*, ed. cit. (ver Bibliografía I, A), pp. xi-xlii.
- : “*Conversación en La Catedral*: estructura y estrategias”, en: Helmy F. Giacomán, Angel Luis Morales et al.: *Perspectivas de la nueva narrativa hispanoamericana*, Río Piedras: Ediciones Puerto, 1973, pp. 73-115.
- M. C. G.: “V. Ll. temprano”, *PEC*, n.º 348, abril 17, 1970. [Reseña de *Los jefes*.]
- McCraken, Ellen: “Vargas Llosa’s *La tía Julia y el escribidor*: The New Novel and the Mass Media”, *Ideologies & Literature*, vol. 3, n.º 13, junio-agosto, 1980, pp. 54-69.

McMurray, George R.: [Reseña de *Los cachorros*], *BA*, vol. 44, n.º 1, 1970, p. 83.

—: [Reseña de *Conversación...*], *BA*, vol. 45, n.º 1, 1971, pp. 83-84.

—: "Form and Content Relationships in Vargas Llosa's *La ciudad y los perros*", *Hisp*, vol. 56, n.º 3, setiembre 1973, pp. 579-586.

Mead, Robert G.: "Aspectos del espacio y el tiempo en *La casa verde* y *Cien años de soledad*", *CA*, noviembre-diciembre 1971, pp. 240-244.

Mendoza, Ramón: "A Sling Shot at the 'Soap Giant'", *CarR*, vol. 7, n.º 2, 1979, pp. 45-49.

Meneses, Carlos: [Reseña de *Pantaleón y las visitadoras*], *Sin Nombre*, vol. 4, n.º 1, julio-setiembre 1973, pp. 84-86.

Mertens, Pierre: [Reseña de *Les Chiots* y *Les Caïds*], *Le Soir*, Bruselas, febrero 13, 1974, p. 24.

Milano, Paolo: "Il romanzo é vivo solo nel terzo mondo", *L'Espresso*, agosto 2, 1970.

Miller, Yvette E.: "Mario Vargas Llosa: Contexto y estructura en *La tía Julia y el escribidor*", en: Keith McDuffie y Alfredo Roggiano, eds: *Texto/Contexto en la literatura iberoamericana* (Memoria del XIX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana), Madrid, 1981, pp. 235-240.

Mistral, Silvia: "*Tirant lo Blanc*, un cadáver vital", *Exc, Diorama de la Cultura*, México, p. 15.

Mjöberg, Jöran: "Mario Vargas Llosa och hans roman *La casa verde*", *Artes*, Estocolmo, n.º 3, 1978, pp. 16-26.

Moix, Terenci: "*Conversación en La Catedral*, entre las grandes novelas de este siglo", *TeleE*, agosto 26, 1970, p. 12.

Montezuma de Carvalho, Joaquim: "De MVLL ao General Velasco Alvarado", *Noticias, Suplemento Cultural*, Lisboa, páginas 9-10.

*Moody, Michael: "The Web of Defeat: A Thematic View of Characterization in Mario Vargas Llosa's *La casa verde*", *Hisp*, vol. 59, n.º 1, marzo 1976, pp. 11-23.

—: "Don Anselmo and the Myth of the Hero in *La casa verde*", *International Fiction Review*, vol. 4, n.º 1, enero 1977, pp. 186-189.

—: "Verbal Reality: Stylistic Method in Vargas Llosa's *La casa verde*", *Symposium*, vol. 32, n.º 4, 1978, pp. 303-327.

—: "Landscapes of the Damned: Natural Setting in *La casa verde*", *Kentucky Romance Quarterly*, vol. 27, n.º 4, 1980, pp. 495-508.

Mora Serrano, Manuel: "Diálogo de la novela", *Ahora*, Santo Domingo, abril 6, 1970. [Reseña sobre GGM-MVLI: *La novela en América Latina: diálogo.*]

Morales, Angel Luis: "Algunos aspectos de la técnica narrativa de *Conversación en La Catedral*", *Revista de Estudios Hispánicos*, San Juan, n.º 3-4, julio-diciembre, 1971, pp. 59-67.

—: "*Conversación en La Catedral*", en: *Literatura de la Emancipación Hispanoamericana y otros ensayos*, ed. cit., pp. 243-247.

Morán, Carlos Roberto: "MVLI, un arquitecto", *Imag*, n.º 49, 2.º cuerpo, mayo 30-junio 6, 1972, pp. 14-15.

Morán, Fernando: *Novela y semiderrollo*, Madrid: Taurus, 1971, 431 pp. [Sobre MVLI: pp. 295 y ss.]

Moreno Durán, Rafael H.: "La nueva edad del escritor", *Tiemp*, julio 27, 1973, p. 7. [Sobre *Pantaleón...*]

—: *De la barbarie a la imaginación*, Barcelona: Tusquets Editor, 1976. [Sobre MVLI: pp. 153-158.]

Moreno Turner, Fernando: *Para un análisis de la estructura de "La casa verde"*, Valparaíso: Universidad de Chile, 1972, 56 pp.

Morello-Frosch, Martha: "Of Heroes and Martyrs: The Grotesque in *Pantaleón y las visitadoras*", *LALR*, vol. 7, n.º 14, 1979, pp. 40-44.

Morgan, William A.: "The Collective and Individual Vision in *The Time of the Hero* by MVLI", *Shippensburg State College Review*, Pennsylvania, 1973, pp. 54-65.

Morino, Angelo: "*Pantaleón y las visitadoras*: un caso di auto-regolazione testuale", *Annali Istituto Universitario Orientale*, Nápoles, Sezione Romanza, vol. 18, 1976, pp. 163-185.

Mujica, Héctor: "GM al derecho y al revés", *Imag*, n.º 33, 2.º cuerpo, febrero 8-15, 1972. [Sobre *Historia de un deicidio.*]

Neumeister, Sebastián: "Der Schrifsteller und der Schreiber: Mario Vargas Llosas Annäherung and die Wirklichkeit", *ZLL*, vol. 35, 1979, pp. 103-117.

Ney Barrionuevo, Carlos: "Sobre Vargas Llosa y su última

novela. *La Crónica*: semillero de situaciones personales”, *Exp, Estampa*, mayo 17, 1970, pp. [8-9].

Nicchi, Ubaldo: “A la búsqueda de los autores perdidos”, *Clar*, febrero 26, 1970. [Sobre *Conversación...*]

Oelker, Dieter: “La estructura del poder en la última novela de MVLL: *Conversación en La Catedral*”, *Nueva Narrativa Hispanoamericana*, vol. 4, enero-setiembre 1974, pp. 179-192.

—: “Mario Vargas Llosa: teoría y práctica del elemento añadido”, *Atenea*, n.º 431, enero-marzo 1975, pp. 133-151.

O’Hara, J. D.: “A Drunken Afternoon in Midlife”, *Washington Post, Book World*, 1975, p. 3. [Sobre *Conversación...*]

Oliart, Alberto: “La tercera novela de VLL”, *CHA*, núms. 248-249, agosto-setiembre 1970, pp. 497-511.

Oquendo, Abelardo: “Intromisión en Pantilandia”, *Textual*, Lima, n.º 8, diciembre 1973, pp. 86-89.

Ortega, Julio: “El otro Vargas Llosa”, *RUM*, vol. 27, n.º 8, abril 1973, pp. 1-8.

—: “La claustrofobia de VLL”, *CorrL*, marzo 30, 1975, página 11.

Ortega Galindo, Luis: “Fidelidad de Vargas Llosa: de *La ciudad y los perros* a *Pantaleón y las visitadoras*”, *XVII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana: El barroco en América; Literatura hispanoamericana; Crítica histórico-literaria hispanoamericana*, Madrid: Ediciones Cultura Hispánica del Centro Iberoamericano de Cooperación, Universidad Complutense de Madrid, 3 vols., pp. 1.139-1.153.

Osorio Tejada, Nelson: “Apuntes para una lectura de Vargas Llosa”, *Iberoamericana Pragensia*, Praga, vol. V, 1971, pp. 49-56.

—: “Apuntes para una lectura de Vargas Llosa”, prólogo a *Los jefes*, de Mario Vargas Llosa, Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1970.

Otero, Carlos Peregrín: “Vargas Llosa: teoría y praxis”, *Cuadernos de Ruedo Ibérico*, núms. 51-53, mayo-octubre 1976, pp. 211-223.

Oviedo, José Miguel: “La crítica como confesión de parte”, *Eco*, n.º 143-144, marzo-abril 1972, pp. 516-520. [Sobre *Historia de un deicidio*.]

—: “Recurrencias y divergencias en *Pantaleón...*”, *Memorias*

del IV Congreso de la Nueva Narrativa Hispanoamericana, Cali: Univ. del Valle, vol. 1, 1974, pp. 5-8.

—: “La pasión (de *Madame Bovary*) según Vargas Llosa”, *La Prensa Literaria Centroamericana*, Managua, n.º 1, febrero 1976, pp. 13 y 34.

—: “El escritor en familia”, *RUM*, vol. 36, n.º 2, páginas 18-23.

Pacheco, José Emilio: “*Conversación en La Catedral* de Vargas Llosa en México”, *CulM*, n.º 439, julio 7, 1970, pp. II-IV.

Pereira, Armando: “Vargas Llosa y el escribidor”, *RUM*, vol. 32, n.º 7, marzo 1978, pp. 35-36.

—: [Reseña de *La señorita de Tacna*], *Vuelta*, n.º 60, noviembre, 1981, pp. 46-48.

P. [ichon] R. [iviere], M. [arcelo]: “Vargas Llosa: la estructura indispensable”, *Panorama*, Buenos Aires, n.º 166, 30 junio-6 julio, 1970, p. 44.

Poirot-Delpech, Bertrand: “*Bovary, c'est lui!*”, *Monde*, junio 16, 1978, pp. 17 y 20. [Reseña de *l'Orgie Perpetuelle.*]

Pope, Randolph P.: “Precauciones para la lectura de *Conversación en La Catedral*”, *Journal of Spanish Studies: 20th Century*, vol. 6, n.º 3, 1978, pp. 207-217.

Pruzzo, Piero: “Inquisizione in città”, *Il Secolo XIX*, Génova, enero 7, 1972. [Sobre *Conversación...*]

Puccini, Dario: “La conversazione de VLI”, *Paese Sera*, marzo 17, 1972.

—: “Due narratori tra realtà e fantasia”, *Paese Sera*, setiembre 25, 1970. [Sobre García Márquez y MVLL: *La casa verde.*]

Rama, Angel: “Demonios, vade retro”, *Exp*, mayo 7, 1972, p. 22. [Sobre *Historia de un deicidio.*]

—: “El fin de los demonios”, *Marcha*, n.º 1.603, julio 28, 1972, pp. 30-31.

—: “Segunda respuesta a VLI”, I: “Nuevo escritor para nueva sociedad”, *Marcha*, n.º 1.610, setiembre 15, 1972, pp. 30-31; II: “Un arma llamada novela”, n.º 1.612, setiembre 29, 1972, pp. 29-31.

Ramos Escandón, Carmen: “Novela y Sociedad en Latinoamérica”, *Latinoamérica*, México, n.º 4, 1971, pp. 141-155. [Ref. a MVLL: pp. 147-150.]

Reichhardt, Dieter: *Lateinamerikanische Autoren. Literaturlexicon*, Tübingen und Basel: Horst Erdmann Verlag, 1972, 719 pp. [Ref. a MVLl: pp. 616-619.]

Rico, Eduardo G.: "VLl: una gran novela política", *Triunfo*, enero 24, 1970.

Rinaldi, Angelo: "Le triomphe du tempérament", *L'Express*, febrero 2, 1980, p. 43. [Reseña de *La tante Julia et le scribouillard.*]

Rincón, Carlos: "Para un plano de batalla de un combate por una nueva crítica en Latinoamérica", *Casa*, n.º 67, julio-agosto 1971, pp. 39-59.

Rivera, Francisco: [Reseña de *Historia de un deicidio*], *Libre*, París, n.º 3, marzo-mayo 1972, pp. 135-137.

—: "Postales de Pantilandia o la farsa del hombre", *Imag*, n.º 96, 1974, pp. 147-150.

Rodríguez Monegal, Emir: *El boom de la novela latinoamericana*, Caracas: Editorial Tiempo Nuevo, 1972, 119 pp. [Ref. a MVLl: pp. 83-84 y ss.]

—: [Reseña de GGM-MVLl: *La novela en América Latina: Diálogo*], *BA*, vol. 45, n.º 1, 1971, p. 75.

Rodríguez-Peralta, Phyllis: "Vargas Llosa: su presentación de personajes femeninos", *CHA*, n.º 223, 1979, pp. 220-234.

Roy, Joaquín: [Reseña de *Pantaleón...*], *RI*, n.º 86, enero-marzo 1974, pp. 197-199.

—: "Reiteración y novedad de la narrativa de Vargas Llosa en *Pantaleón...*", *CHA*, n.º 302, agosto 1975, pp. 464-472.

—: "Mario Vargas Llosa", en *Narrativa y crítica en nuestra América*, Juan Loveluck, ed., Madrid: Castalia, 1978, pp. 351-386.

Ruffinelli, Jorge: "Provocando a los demonios", *Marcha*, n.º 1.590, abril 28, 1973, p. 30. [Sobre *La historia secreta de una novela.*]

Sabatier, Robert: "Nous etions en train de boire une bière comme tous les samedis", *Journal d'Europe*, Bruselas, n.º 21, febrero 19, 1974, p. 61. [Sobre *Les Chiots* y *Les Caïds.*]

Sacoto, Antonio: "Los cadetes y las máscaras en *La ciudad...*", *El Guacamayo y la Serpiente*, Cuenca, n.º 9, junio 1974, pp. 46-83.

Sainz de Medrano Arce, Luis: [Reseña de *Historia de un deicidio*], *CHA*, n.º 269, noviembre 1972, pp. 370-375.

Saladrigas, Robert: "Al pie de las letras. Monólogo con MVLl", *Dest*, n.º 1.715, agosto 15, 1970, p. 24.

Salas, Horacio: "Infierno y continente", *Análisis*, Buenos Aires, n.º 483, junio 16-22, 1970, pp. 48-49. [Sobre *Conversación...*]

Sale, Roger: "The Reclus of Gold", *The Hudson Review*, vol. 28, n.º 4, 1975, pp. 616-628. [Sobre *Conversación...*: pp. 619-620.]

Sánchez, Héctor: "*Conversación en La Catedral*, novela del desaliento", *MunN*, n.º 50, agosto 1970, pp. 78-81.

Sánchez, Luis Alberto: "V. Llosa: Suplantador de Dios", *PrenL*, abril 17, 1972. [Sobre *Historia de un deicidio*.]

S. [anguinetti] de F. [errerol], G. [razia]: "Notas sobre *Conversación en La Catedral*", *PrenL*, marzo 23, 1970.

Sarmiento, Víctor M.: "MVLl o Alberto Fernández 'El Poeta'", *Cathedra*, Popayán, n.º 2, 1973, pp. 36-77.

Schoó, Ernesto: "*La señorita de Tacna*, un espectáculo de rara calidad", *Convicción*, Buenos Aires, mayo 30, 1981.

Schwartz, Kessel: "Themes, Trends, and Textures; The 1960's and the Spanish American Novel", *Hisp*, vol. 55, n.º 4, diciembre 1972, pp. 817-831. [Ref. a MVLl: pp. 829-830.]

S. E.: [Reseña de *Los jefes*], *La Torre*, San Juan (Puerto Rico), n.º 72, abril-junio 1971, pp. 168-169.

Selva, Mauricio de la: "Vargas Llosa: la política y el arte", *El Día*, Tegucigalpa, setiembre 8, 1970, p. 7. [Sobre *Conversación...*]

—: [Reseña de *Conversación...*], *CA*, setiembre-octubre 1970, pp. 293-294.

Seoane Sanjuán, Benito: "VLL: el fastuoso universo de la imaginación", *La Vox de Galicia*, La Coruña, agosto 19, 1974.

Shaw, Donald: [Reseña de *Historia de un deicidio*], *Modern Language Review*, vol. 68, 1973, pp. 430-431.

Sheppard, R. Z.: "Caged Condor", *Time*, febrero 17, 1975. [Sobre *Conversación...*]

Shivers, George R.: "La dualidad y unidad en *La casa verde* de Mario Vargas Llosa", *Arbor*, vol. 97, n.º 378, junio 1977, pp. 91-96.

Siemens, William L.: [Reseña de *Conversation...*], *LALR*, vol. 4, n.º 8, 1976, pp. 112-114.

Silva Tuesta, Max: "Sobre Vargas Llosa, un enfoque psicoanalítico", *Imagen*, suplemento de *PrenL*, junio 6, 1976, pp. 21-22.

*Sobrevilla Alcázar, David: "Realidad, teoría y creación en Vargas Llosa", *Acta Herediana*, Lima, vol. 4, n.º 1, setiembre 1972, pp. 29-39.

Solomon, Barbara Probst: "Dupes of Authority", *NYTRB*, abril 9, 1978, pp. 11 y 30. [Reseñas de *Captain Pantoja and the Special Service* de Mario Vargas Llosa y *Sergeant Getúlio* de João Ubaldo Ribeiro.]

Sommers, Joseph: "Literatura e ideología: la evaluación novelesca del militarismo en Vargas Llosa", *Hispanamérica*, vol. 4, anexo 1, 1975, pp. 83-117. [Más comentarios de J. Sommers y Jane Jaquette, pp. 118-129.]

Sosnowski, Saúl: "Mario Vargas Llosa: entre radioteatros y escritores", en *Latin American Fiction Today*, Rose S. Minc, ed., Upper Montclair: Montclair State College-Ediciones Hispanamérica, 1980, pp. 75-82.

Soubeyroux, Jacques: "El narrador y sus dobles: Hacia una interpretación del universo narrativo de *La tía Julia y el escritor* de Vargas Llosa", en: *Homage à Jean-Louis Fleckniakoska*, Montpellier: Université Paul Valéry, pp. 383-402.

Spagnoletti, Giacinto: [Reseña de *La casa verde* y *La mala hora* de García Márquez], *Il Messaggero*, julio 28, 1970, p. 3.

Stevenson, José: "Trabajo descomunal de VLL", *Visión*, mayo 22, 1970, p. 76. [Sobre *Conversación...*]

Tacca, Oscar: *Las voces de la novela*, Madrid: Gredos, 1973, 205 pp. [MVLL: pp. 108-112.]

Tamayo Vargas, Augusto: "Persistencia del indigenismo en la narrativa peruana", *Copé*, Lima, vol. 3, n.º 8, 1972, pp. 8-15. [Ref. a MVLL.]

—: *Literatura en Hispanoamérica*, Lima: Ediciones Peisa, 1973, vol. I, 513 pp. [Sobre MVLL: pp. 457-461.]

—: "Discurso de respuesta de don Augusto Tamayo Vargas", *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, n.º 12, 1977, pp. 119-135. [Respuesta al discurso de Mario Vargas Llosa en su ingreso a la Academia el 24 de agosto de 1977.]

—: “La realidad y la falacia en la novela a través de *La tía Julia y el escribidor*”, *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, n.º 12, 1977, pp. 136-139.

—: “La realidad y la libertad en el arte literario de Mario Vargas Llosa”, *Nueva Estafeta*, n.º 11, 1979, pp. 50-54.

T. [arazona], E. [spinoza], M. [anuel]: “Las visitadoras de VLI”, *PrenL, Suplemento Dominical*, junio 24, 1973, p. 12.

Tarquini, Francesco: “La selva dallo stupore al riso (*Pantaleón y las visitadoras* di Vargas Llosa)”, *Letterature d'America*, vol. 1, n.º 1, 1980, pp. 83-107.

Tenorio Requejo, Néstor: *Aproximación a Mario Vargas Llosa*, Chiclayo (Perú): Universidad Nacional Pedro Ruiz Gallo, 1970, ed. mimeografiada, 50 pp.

TLS: “The Marvellous and the Monetary”, setiembre 29, 1972, p. 1.140. [Reseña de *Historia de un deicidio* y *La historia secreta...*]

—: “Organized Pleasures”, n.º 3.736, octubre 12, 1973, p. 1.208. [Sobre *Pantaleón...*]

Torre, José Ramón de la: “Sobre *Conversación en La Catedral*”, en: *Literatura de la Emancipación Hispanoamericana y otros ensayos*, ed. cit., pp. 248-256.

Torres Santiago, José Manuel: “Una lección que debemos aprender. Vargas Llosa y su especie”, *Guajana*, Santurce (Puerto Rico), 3.ª época, n.º 5-6, enero-julio 1971, s. p.

Tovar, Antonio: *Novela española e hispanoamericana*, Madrid: Ediciones Alfaguara, 1972, 337 pp. [MVLl: páginas 253-260 y siguientes.]

Trigo, Pedro: “El boom de VLI”, *RyFe*, n.º 912, enero 1974, pp. 89-95. [Sobre *Pantaleón...*]

Tusa, Bobs M.: “An Interpretation of Mario Vargas Llosa's *Pantaleón y las visitadoras*”, *Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 2, n.º 1, enero 1977, pp. 27-53.

—: “Mario Vargas Llosa: The Prophane Optimist”, parte I, *Hispanófila*, n.º 59, 1977, pp. 75-88; parte II, *Hispanófila*, n.º 60, 1977, pp. 59-76.

Uria-Santos, María R.: “*Pantaleón y las visitadoras*: ejemplo de *Ridentem dicere verum*”, *EstL*, n.º 596, setiembre 15, 1976, pp. 11-12.

Urriola, José Santos: [Reseña de *Pantaleón...*], *Tiempo Real*, Caracas, n.º 1, 1974, pp. 9-11.

Valencia, Alberto: "Teoría Literaria de Vargas Llosa", *PrenL, Suplemento Cultural*, n.º 6, marzo 24, 1974, pp. 6-7. [Sobre *Historia de un deicidio.*]

Valencia Goelkel, Hernando: [Reseña de *La ciudad y los perros*], en su *Crónicas de libros*, Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1976, pp. 133-140.

Valente, Ignacio: "Vargas Llosa: *Conversación en La Catedral*", *Merc*, 12 y 19 de julio, 1970, p. 3.

Valle, Miguel: "Ironía e identidad en Mario Vargas Llosa", *Ibero-Amerikanisches Archiv*, vol. 4, n.º 3, 1978, pp. 237-242.

Vargas, Germán: "La vocación literaria en MVLL", *Universidad Industrial de Santander*, Colombia, n.º 4, junio-diciembre 1970, pp. 61-66.

Vásquez-Amaral, José: *The Contemporary Latin American Narrative*, Nueva York: Las Americas Publishing, 1970. ["*The Green House: MVLL and the Contemporary Indian*", pp. 81-94.]

Vientós Gastón, Nilita: "García Márquez visto por Vargas Llosa", *La Hora, Índice Cultural*, Puerto Rico, abril 26, 1972.

Vilanova, Santiago: "Pichula Cuéllar", *Aragón Exprés*, Zaragoza, noviembre 4, 1970, p. 17.

Vilmos, Benczik: "Egy Perui Iróról", *Nagyvilág*, Budapest, vol. 18, n.º 2, febrero 1973, pp. 279-284.

Vilumara, Martín: [Reseña de *Pantaleón...*], *Camp de L'Arpa*, enero 1974.

Visión: "Homenaje del mejor, al mejor", vol. 40, n.º 4, febrero 26, 1972, pp. 47-48. [Sobre *Historia de un deicidio.*]

—: "Experimentador de formas y técnicas", agosto 11, 1973, p. 39.

Vogelsang, Frist: "Gelächter aus dem Geierhorst", *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, noviembre 27, 1974, p. 26. [Sobre *Pantaleón...*]

Wagener, Françoise: [Reseña de *La tante Julia et le scribouillard*], *Monde*, enero 18, 1980, p. 20.

Williams, Raymond L.: "¿Cuántos años abarca *Conversación en La Catedral?*", *Cron*, noviembre 18, 1971, p. 6.

—: “Los quince años de *Conversación en La Catedral*”, *Cron*, marzo 30, 1972, p. 7.

—: [Reseña de *La orgía perpetua*], *Chasqui*, vol. 5, n.º 1, febrero 1976, pp. 93-94.

Wood, Michael: “Masquerades”, *NYRB*, vol. 22, n.º 4, marzo 20, 1975, pp. 27-28. [Reseña de *Conversation...* y *Cobra* de S. Sarduy.]

—: “The Claims of Mischief”, *NYRB*, enero 24, 1980, pp. 43-47. [Reseña de *The Buenos Aires Affair* y *Kiss of the Spider Woman*, de Manuel Puig; *In Evil Hour*, de Gabriel García Márquez; *The Cubs and Other Stories* y *Captain Pantoja and the Special Service*, de Mario Vargas Llosa.]

Yglesias, José: “Lackluster Prose Experiment”, *Bookletter*, Nueva York, vol. I, n.º 18, abril 28, 1975, pp. 10-11.

Zamarriego, Tomás: [Reseña de *Conversación...*], *Reseña*, Madrid, noviembre 1970, pp. 531-533.

Zavaleta, Carlos E.: “Narradores peruanos: La generación de los cincuenta. Un testimonio”, *CHA*, n.º 302, agosto 1975, pp. 454-463. [Ref. a MVL.]

Zemskov, Valeri: “Mario Vargas Llosa: conciencia artística y realidad”, *América Latina*, Moscú, n.º 3, 1975, pp. 177-197.

Zendejas, Francisco: [Reseña de *Pantaleón...*], *Exc*, julio 5, 1973.

Zisman, Alex: “MVL: Reproducing Reality”, *Granta*, Cambridge (Inglaterra), marzo 1971, pp. 34-35.

Zulueta, Ignacio M.: “Nostalgia, amor y parodia en una novela de Vargas Llosa”, *EstL*, noviembre 1.º, 1977, Sección Libros, pp. 1-2.

Bloomington, 1978-Los Angeles, 1981.

INDICE

<i>Nota a la tercera edición</i>	11
<i>Prólogo</i>	13

PRIMERA PARTE

La vida

I. El duro inicio	19
II. El encuentro consigo mismo	30
III. La temprana apoteosis	37

SEGUNDA PARTE

La persona literaria: tres aproximaciones

I. Situación de Vargas Llosa en la narrativa peruana	53
II. Teoría y realidad de la novela	62
III. Un método de trabajo	74

TERCERA PARTE

La obra

I.	<i>Los jefes: Aprendizaje de la realidad</i>	85
II.	<i>La ciudad y los perros: Un mundo angustiado y violento</i>	94
III.	<i>La casa verde: El fastuoso universo de la imaginación</i>	139
IV.	<i>Los cachorros: Fragmento de una exploración total</i>	189
V.	<i>Conversación en La Catedral: Pirámide de voces y contextos políticos</i>	206
VI.	<i>Pantaleón y las visitadoras: Parodia del mundo jerárquico</i>	267
VII.	<i>La tía Julia y el escribidor: El autorretrato en clave</i>	286
VIII.	<i>La guerra del fin del mundo: Vargas Llosa en Canudos: Versión clásica de un clásico</i>	308
	Síntesis	335
	Apéndices	
	I. Una estación crítica	341
	II. <i>La señorita de Tacna: El escritor en familia</i>	356
	Reconocimiento	371
	Bibliografía	373
	Bibliografía crítica reciente	436

Impreso en el mes de abril de 1982
en I. G. Seix y Barral Hnos., S. A.
Carretera de Cornellà, 134-138
Esplugues de Llobregat
(Barcelona)



Foto: Christa Cowrie

JOSÉ MIGUEL OVIEDO nació en Lima en 1934. Crítico, ensayista y profesor de literatura ha enseñado en universidades de su país, Inglaterra y Estados Unidos. Actualmente es profesor en el Departamento de Español y Portugués de la Universidad de California, Los Angeles. Ha sido director del Instituto Nacional de Cultura del Perú, y becario Guggenheim en 1973. Colaborador en diversas publicaciones literarias de España y América, ha publicado, entre otros, los siguientes libros y antologías: *Genio y figura de Ricardo Palma* (Buenos Aires, 1964), *Narradores peruanos* (Caracas, 1968), *Estos trece* (Lima, 1973). Ha escrito estudios preliminares y prólogos para las obras de Sebastián Salazar Bondy, Ernesto Cardenal y ha cuidado de la edición de *Cien tradiciones peruanas* de Ricardo Palma (Caracas, 1977).

La presente tercera edición, *Mario Vargas Llosa: La invención de una realidad*, obra básica de estudio, análisis y consulta acerca del gran escritor peruano, ha sido objeto de una extensa y profunda labor de actualización y corrección, en virtud de la cual no sólo son ampliados los materiales existentes en aquello que por su naturaleza lo requería, sino que se añaden capítulos sobre la producción narrativa reciente del autor, incluida *La guerra del fin del mundo*, y un apéndice nuevo sobre *La señorita de Tacna*. Se amplía, por otro lado, el apéndice relativo a la obra crítica de Vargas Llosa. Así, el libro —que comprende además un muy extenso repertorio bibliográfico, debidamente ordenado y puesto al día— constituye a un tiempo la mejor herramienta de trabajo, para los estudiosos, y la óptica panorámica, para el público general cultivado, de la trayectoria vital y literaria de una figura central en nuestras literaturas de hoy.

