

M

ARIO VARGAS
LLOSA:
CABALLERO
ERRANTE
DE LA
IMAGINACIÓN
LIBERAL

77

Gerald Martin*

Traducción de Mario A. Zamudio

Pioneros de literatura Latinoamericana en el Instituto Politécnico de Portsmouth-Inglaterra

En 1959, Mario Vargas Llosa, un peruano de sólo veintitrés años de edad, publicó su primera obra de narrativa, una colección de cuentos cortos titulada *Los jefes* cuyo tema predominante lo constituye la violenta manera como los jóvenes ponen en tela de juicio el poder, tanto en contra de sus mayores como entre sí mismos. Fue el año de la Revolución Cubana, punto de partida y centro, en muchos sentidos, de todo lo que desde entonces ha ocurrido en América Latina, al igual que esas sus primeras narraciones fueron el punto de partida de una carrera literaria cuyos primeros años coincidieron con el *boom*

*Martin, Gerald, "Mario Vargas Llosa: Errant King of the Liberal Imagination", en King, John (ed.), *Modern Latin American Fiction: A Survey*, Faber and Faber, Londres, 1987.

de la llamada nueva novela latinoamericana en los ultramodernos años sesenta y en cuya fase actual, a los cincuenta años, él mismo ha llegado al poder como el novelista latinoamericano de más éxito, quizá, y, sin duda alguna, como el más controvertido de los últimos veinticinco años.¹

Con todo, Vargas Llosa sigue siendo una figura enigmática que despierta la curiosidad. Todavía joven, encantador y carismático, se desenvuelve con facilidad entre la alta sociedad y la alta política, entre el arte, la narrativa y la cultura popular, por lo que alguien podría tomarlo por un vigoroso latinoamericano piloto de autos de carreras o jugador de polo, quizá el Julio Iglesias de la narrativa internacional contemporánea; sin embargo, es el autor, no de esa basura de libros de bolsillo sensacionalistas y cursis, como podrían pensarlo los incultos, sino de ocho novelas importantes, tres de las cuales son verdaderas obras monumentales, que van desde lo serio hasta lo intensamente serio, y que forman en su conjunto un tono narrativo cuya calidad y cuyo alcance no tienen parangón en la literatura latinoamericana contemporánea. Sólo el colombiano ganador del Premio Nóbel, Gabriel García Márquez, y el mexicano Carlos Fuentes pueden equipararse con él. Vargas Llosa se ha entrevistado con muchas de las personalidades más importantes del mundo moderno, desde Fidel Castro hasta Margaret Thatcher, ha polemizado con otros escritores, desde Graham Green y Günter Grass hasta García Márquez, ha tomado partido en casi todas las disputas políticas y literarias referentes a América Latina en los últimos veinte años, le ha sido ofrecido el puesto de primer ministro de Perú, ha sido presidente del concurso Miss Universo y del PEN Club Internacional (a los cuarenta años), ha sido conductor de su propio programa semanal de televisión en Lima ("La Torre de Babel", que abordaba la cultura en el sentido más amplio posible y obtuvo los primeros lugares en la preferencia del auditorio), e incluso se ha convertido en invitado regular de algunos programas de televisión ingleses y en tema habitual de los suplementos dominicales.

Ahora bien, como en sus novelas, en Mario Vargas Llosa hay mucho más de lo que puede apreciarse a simple vista, ya que el autor peruano, tan tranquilo, urbano, y de buenos modales — en realidad, tan frío y evidentemente racional— ha sostenido a lo largo de su vida algunos puntos de vista desconcertantes respecto a la demoníaca función de la escritura (el escritor busca vengarse a sí mismo en su familia, en la sociedad, en la vida y en el mismo Dios; se alimenta de carroña como un buitres, participa en toda forma de perversión, del 'voyeurismo' para abajo; y se ve obligado a exponerse, exhibirse, humillarse y prostituirse a sí mismo como una artista del *strip-tease* por el bien de su misión crítica).² Un resultado práctico de esta perspectiva improbablemente román-

¹Hasta la fecha, el estudio crítico más sobresaliente de las obras de Vargas Llosa es, de J. M. Oviedo, *Mario Vargas Llosa, la invención de una realidad*, Barral, Barcelona, 1970, 2a. ed., 1977. Véase también D. Gerdes, *Mario Vargas Llosa*, Boston, 1985.

²No contamos con el espacio para explorar en detalle la evolución — notablemente coherente— de la filosofía literaria de Vargas Llosa durante los últimos veinticinco años. El lector interesado puede recurrir al importante debate entre Vargas Llosa, Julio Cortázar y Oscar Collazos titulado *Literatura en la revolución y revolución en la literatura, 1969-1970*, publicado por Siglo XXI editores, México, 1970; y entre Vargas Llosa y el gran crítico uruguayo Ángel Rama en 1972, subsecuente a la publicación de Vargas Llosa *García Márquez: historia de un deicidio*, Barcelona, 1971. Los artículos de Vargas Llosa aparecieron coleccionados

tica —que fue, lo podemos ver en retrospectiva, una estrategia defensiva para dar libertad de maniobra a su imaginación esencialmente liberal en un ámbito literario dominado por perspectivas socialistas— es que Vargas Llosa ha convertido de manera transparente (aunque engañosa, sin duda alguna) muchas de las experiencias más importantes de su vida en el tema central de su narrativa, lo cual es más notorio en el caso de *La ciudad y los perros* (1962), en la que la academia militar donde estudió la secundaria es descrita sin piedad alguna bajo su propio nombre y en toda su más secreta nimiedad (algunas copias de la novela fueron quemadas ceremoniosamente en el campo de desfiles de la academia), y en *La tía Julia y el escribidor* (1977), en la que convierte su matrimonio con la ex esposa de su propio tío en una hilarante telenovela peruana, lo que precipitaría —sin sorpresa alguna— un juicio legal y una secuela biográfica escrita por la propia Tía Julia, quien dio su versión personal en *Lo que Varguitas no dijo*.³ Por cierto, la novela termina con la inevitable separación de la pareja y con un giro más, en el que el joven Mario se casa con su prima hermana, Patricia; lo que hizo en la realidad el joven Mario.

Quizá la paradoja más interesante de las muchas que surgen incluso del más casual y condensado guión de Vargas Llosa es el contraste entre la insistencia casi obsesiva en su propia independencia personal y una necesidad, con igual decisión pero disfrazada con mucho más cuidado y más intrigante, de provocar (y, por ende, tal vez, de atraer la atención sobre sí mismo). Seguramente la explicación de esa paradoja proporcionaría una pista no solo para desentrañar su comportamiento público (y, sin duda, privado) sino, además, la dinámica de su escritura.⁴ Vargas Llosa es también un aventurero, tanto en la realidad como en su imaginación, combatiente de demonios y enderezador de entuertos. Su entusiasmo por las novelas medievales de caballería, en particular por *Tirant le Blanc*, de Martorell, es bien conocido y revela quizá al lector infantil de Dumas y Víctor Hugo. Como todo hombre viril que sueña despierto, en ocasiones es el caballero andante del Viejo Mundo, en otras, el vaquero duelista del lejano oeste, y no se opone, metafóricamente,

en *Contra viento y marea*, (1962-1982), publicada en Barcelona, 1983. No obstante, la declaración más importante del credo político-literario de Vargas Llosa continúa siendo su discurso "La literatura es fuego", pronunciado en Caracas en 1967 cuando le fue entregado el Premio Rómulo Gallegos por *La Casa Verde*.

³Julia Urquidí Illanes, *Lo que Varguitas no dijo*, La Paz, Bolivia, 1983. El matrimonio se efectuó en 1955 y terminó en 1964; y en mayo de 1965 se casó con su prima Patricia. La justificación que Vargas Llosa da para el uso por parte del escritor de su propia vida o la de otros como materia prima para la narrativa la expuso, ya en 1964, en un análisis crítico de la obra de Simone de Beauvoir, *Une Mort si douce*, en el que concluye que "la literatura es, por antonomasia, un oficio impúdico"; *Contra viento y marea*, p. 63.

⁴Los padres de Vargas Llosa ya se habían separado cuando él nació, por lo que, en ausencia del padre, fue criado por su madre en Cochabamba, Bolivia, rodeado, como él lo ha hecho notar a menudo, por mujeres adorables que lo trataban como si en realidad fuera una niña. Podría especularse acerca del efecto de tal situación sobre la psicología de Vargas Llosa y la dinámica de su escritura; y quizá con mayor razón debido a su sorprendente (y más bien sospechosa) declaración de decepción ante el fracaso de Sartre (su ídolo literario) en *L'Idiot de la famille*. El hecho de que el propio Vargas Llosa considera crucialmente determinantes los años de la niñez y la adolescencia se hace evidente en su estudio de García Márquez o, también, en su estudio "Sebastián Salazar Bondy y la vocación del escritor en el Perú" (1966), en *Contra viento y marea*, pp.89-113.

camente hablando, a descender a las camorras callejeras de su juventud escolar peruana. Su valor moral nunca ha sido puesto en duda, y él nunca ha retrocedido ante cuestiones políticas o literarias difíciles ni ha sido un seguidor de modas intelectuales; pero en el continente donde tradicionalmente se espera que el escritor se comprometa con las causas progresistas, el cambio gradual del novelista peruano hacia posiciones más conservadoras le ha creado una sucesión de problemas y antagonismos personales.

Hasta ahora, la carrera de escritor de Vargas Llosa ha pasado por dos fases bien distintas. Primero, el período que va de 1959 a 1971, en el que fue reconocido mundialmente como miembro sobresaliente tanto de la nueva ola literaria como de la izquierda progresista posterior a la Revolución Cubana; segundo, el período de 1971 a 1984, durante el cual mantuvo su preeminencia literaria pero convirtió en enemigos a sus antiguos camaradas políticos a medida que se acercaba gradualmente a la derecha liberal. Hace quince años, en 1971, escribí un breve artículo intitolado "Mario Vargas Llosa: Nueva Novela y Realismo".⁵ El punto de vista básico que expuse en él, aunque teóricamente un tanto subdesarrollado, todavía me parece válido, a pesar de que los quince años pasados se han visto dominados por un titánico conflicto entre la crítica marxista y la estructuralista, de cuyo agotamiento y defunción mutua surgió la actual manía de desconstrucción cargada de fatalidad. En 1971, el peruano era ya uno de los 'cuatro grandes' boyantes escritores de la llamada 'Nueva Novela Latinoamericana' (los otros eran Julio Cortázar, Carlos Fuentes y Gabriel García Márquez).⁶ Mi punto de vista era en el sentido de que, a pesar de su inclusión en ese círculo interno, Mario Vargas Llosa era diferente en orientación literaria a todos los otros principales escritores latinoamericanos de su generación y a toda la nueva ola en su conjunto. En esa época, las corrientes más características de la narrativa latinoamericana eran una especie de metafísica de fantasía laberíntica que emanaba de las ciudades del Río de la Plata, cuyos exponentes mejor conocidos eran Borges y Cortázar, y lo que podría llamarse un realismo mágico tropical centrado en la zona caribeña, que se inspiraba en los antecedentes de Asturias y Carpenter y se ejemplificaba en escritores tan diferentes como Guillermo Cabrera Infante y Gabriel García Márquez. Parte de esa opinión —expuesta antes del llamado 'asunto Padilla'— era que al escritor que se dejase circunscribir por las circunstancias concretas de la dramática realidad histórica de América Latina le sería inevitablemente más difícil que a los experimentalistas mantener posiciones de moda —ya fuesen literarias o políticas—. Y así fue.⁷

⁵"Vargas Llosa: nueva novela y realismo", en *Norte*, no. 12, Amsterdam, 1971, p.112-121.

⁶La novela hispanoamericana ha conocido tres fases durante este siglo: de 1915 a 1940, aproximadamente, (Azuela, A. Arguedas, Rivera, Güiraldes, Gallegos, Icaza, C. Alegría, etc.); de 1945 a 1960 (Asturias, Borges, Carpentier, Marechal, Onetti, Yáñez, Rulfo, Roa Bastos, J. M. Arguedas, etc.); y de 1960 a los años 1980 (Cortázar, García Márquez, Fuentes, Vargas Llosa, Cabrera Infante, Donoso, Puig, etc.).

⁷El 'asunto', provocado por la prisión del poeta disidente Heberto Padilla a principios de 1971, es ahora una de las *causes célèbres* mejor conocidas de la historia literaria latinoamericana. Vargas Llosa fue uno de los principales promotores de la protesta elevada por numerosos intelectuales europeos y latinoamericanos que provocó una furiosa respuesta de Fidel Castro y un mayor endurecimiento de la política cultural cubana. El asunto provocó directamente

En esencia, en 1971 afirma que la orientación de Vargas Llosa era la de los grandes realista del siglo diecinueve (Balzac, Flaubert, Tolstoi) y sus sucesores del siglo veinte (Dos Passos, Faulkner): psicológica, sociológica, histórica o, en una palabra, crítica. No es necesario decir que lo que no afirmé fue que hubiese alguna intención positivista en su perspectiva literaria. Vargas Llosa había sido el crítico más despectivo de la narrativa realista social latinoamericana de los años veinte y treinta y, sus propias obras, como las de sus mentores Flaubert y Faulkner, muestran en realidad una preocupación obsesiva por la forma y la estructura. No obstante, como lo señalé, siempre que durante ese período se le preguntaba acerca de sus obras, rigurosas, sobrias y profundamente serias, hablaba de tal manera que sugería que en lo que en realidad quería era ser humorístico, extravagante y ligeramente fantástico, como sus camaradas del *boom*, como si el autor de *La ciudad y los perros*, *La casa verde* y *Conversación en La Catedral*, todas entre las grandes novelas latinoamericanas —y yo diría: las más grandes de todas las novelas 'realistas' latinoamericanas—, habría preferido ser el autor de tramas tan frívolas, aunque chispeantes, como *Rayuela*, de Cortázar (1963), *Tres tigres atrapados*, de Cabrera (1964), *Cambio de piel*, de Fuentes (1966), o *Cien años de soledad*, de García Márquez (1967). Mi punto de vista fue profético. A partir de ese preciso momento, que por cierto coincidió con la separación de Vargas Llosa de la Revolución Cubana y de la izquierda latinoamericana, dejaron de aparecer obras como *Conversación en La Catedral* y surgió el nuevo Vargas Llosa, humorístico, paródico y paternalista (ni tan joven ni tan airado como en sus primeras obras), un Vargas Llosa que realmente perteneció de todo corazón a la nueva novela latinoamericana y cuyas nuevas influencias literarias realmente determinantes fueron sus propios camaradas escritores latinoamericanos (desde luego, siendo quien es y lo que es, Vargas Llosa se las arregló por lo general para mejorar los modelos) y no ya sus mentores franceses, mortalmente serios y muy comprometidos, desde Flaubert hasta Sartre.⁸

Viendo en retrospectiva ese primer período, la obra que le produjo la celebridad instantánea fue *La ciudad y los perros* (1962). Esta novela, que tuvo varios títulos diferentes, apareció cuando su autor apenas tenía veintisiete años de edad, en el inicio del *boom* de la nueva novela latinoamericana, y fue notable por la maestría de la técnica, la eficacia de la narrativa, el control de la pasión y la desolación de la visión. La novela tiene como base un montaje cinematográfico de Flaubert, en el sentido de que la densidad fue alcanzada mediante un cuidadoso trabajo de 'corte y bordado de punto de cruz' que comprimió una novela muy larga en las dimensiones de un texto de longitud promedio. La obra se desarrolla en la Academia Leoncio Prado, a la que asistió Vargas Llosa,

también que Vargas Llosa y otros renegados de la izquierda pro Cuba, como los españoles Juan Goytisolo y Jorge Semprún, fundaran en París una revista de corta vida llamada *Libre*.

⁸Quizá debería hacer notar aquí que, a pesar de las diferencias literarias, Sartre se distanció de la Revolución Cubana en el mismo momento y, en realidad, en la misma carta que Vargas Llosa, después de la aprensión de Padilla en 1971. No es necesario decir que la afirmación de que el desplazamiento de Vargas Llosa hacia la literatura carnavalesca coincidió con un giro hacia la derecha no implica necesariamente una relación entre esas dos posturas en el caso de otros escritores.



y ofrece un retrato esencialmente despectivo, y también clarividente, de los militares peruanos, puesto que fue escrita en un momento en que la nueva ola de regímenes militares neofascistas de América Latina todavía no había dado su primer golpe, el de 1964 en Brasil. También es una de las descripciones literarias más precisas del *machismo** latinoamericano y una reflexión brutal, aunque real, de los efectos de los aparatos ideológicos del Estado y de los medios masivos de comunicación sobre la conciencia de los indefensos adolescentes del Perú de los años 1950, mucho antes de que la Nueva Izquierda llegara a teorizar sobre tal fenómeno. Ningún autor había aplicado antes tan eficazmente tal realismo crítico a la sociedad latinoamericana mediante la novela. Pero había más. Formalmente, la narrativa está estructurada por medio de una arquitectura fantasmal construida sobre conceptos esencialmente faulknerianos, cuyos usos y estrategias aplicados al texto sólo los elaboraría Vargas Llosa teóricamente un decenio más tarde, en 1971, cuando produjo, una sólida guía crítica de la narrativa de García Márquez, su amigo cercano en esa época.⁹ Ese espectral esquema arquitectónico, que organiza fácilmente el espacio social y el tiempo histórico, que centra con suprema precisión los acontecimientos de la novela y las respues-

* En español en el original (N. del T.)

⁹La obra gigante de Vargas Llosa sigue siendo el más importante estudio crítico jamás emprendido sobre García Márquez, un homenaje notable a un colega escritor por parte de su contemporáneo más grande. Desafortunadamente, sus posiciones políticas los han alejado cada vez más desde entonces. Vargas Llosa hizo su doctorado en Madrid y ha trabajado en numerosas universidades e institutos de investigación, incluidos el King's College de Londres, la Universidad de Cambridge y el Wilson Center.

tas del lector, es lo que explica el impacto de sus primeras novelas, una fusión de emoción moral y estética raramente igualada en la historia de la novela latinoamericana, que se ha distinguido en muchos aspectos, pero no en las supremas virtudes del texto realista que Flaubert convirtió en una bella arte con *Madame Bovary*, como tan a menudo lo ha señalado el propio Vargas Llosa.¹⁰

Con todo, esa primera novela tuvo otras dos características importantes menos frecuentemente reconocidas. Primero, exploró la naturaleza de la narrativa y la posición de la novela como género histórico. En esencia, se trata de un asesinato misterioso —¿quién mató al personaje conocido como “el Esclavo”?— y, por lo tanto, de una historia de detectives, aunque, como en todas las obras de Vargas Llosa, no hay solución al misterio ni respuesta satisfactoria a ninguna de las interrogantes obvias, puesto que el libro —naturalmente— trata de algo por completo diferente. Segundo, además de la falta de naturalidad que caracteriza por todas partes a la obra de este novelista engañosamente franco (que usa el lenguaje a menos ‘literario’ de la narrativa latinoamericana contemporánea y sólo raramente permite la discusión de ‘ideas’ educadas en sus textos), la obra también es autorreferencial, no simplemente porque todos los personajes son ‘cuenta cuentos’ en ambos sentidos del término (narradores y mentirosos) o porque a uno de los dos personajes centrales, el medioclasero Alberto, lo llama ‘el Poeta’, sino porque precisamente la última escena de la novela, un *tour de force*, es, simultáneamente, una parodia del enfoque fotonoveler de la realidad humana (uno de los vicios propios de Vargas Llosa) y una tomadura de pelo que satiriza los confusos motivos que guiaron a sus lectores por medio de una narrativa prolongada, sórdida y a menudo violenta que está a punto de fallar ante ellos como un buscapiés mojado.

La segunda novela, *La casa verde*, apareció en 1966, cuando su autor tenía apenas treinta años. Lo asombroso es que ésta sigue siendo su obra más madura, una de las más grandes novelas que hayan surgido en América Latina. Aunque en realidad la novela parece no ‘decir’ nada (sus personajes se las arreglan para, al mismo tiempo, ser obstinadamente irreflexivos e incorregiblemente ensimismados), se trata de un relato de la transición de una sociedad tradicional a una moderna (el desarrollo de América Latina del mundo del siglo diecinueve, en el que todavía permanecía en los años 1920 y 1930, al mundo de los años 1960, cuando la novela fue escrita),¹¹ y de la relación entre la ciudad costera de Piura. Naturalmente, esa yuxtaposición implica otros contrastes, incluso algunos de los principales soportes temáticos de la historia cultural latinoamericana, entre Europa y la América nativa, hombre y mujer, cultura y naturaleza, cálculo y espontaneidad, dominación y liberación, pero a los lectores toca rastrearlos en el bosque de detalles entretejido con el laberinto de signos. Es decepcionante el que los críti-

¹⁰Sobre todo en su segunda obra crítica importante, *La orgía perpetua: Flaubert y “Madame Bovary”*, Madrid, 1975.

¹¹Al mismo tiempo, *La casa verde* es también el equivalente más cercano de Vargas Llosa a las novelas de caballería, y su particular genealogía es explicada por Vargas Llosa en su fascinante declaración personal *Historia secreta de una novela*, Barcelona, 1971. En 1967, año siguiente a la publicación de *La casa verde*, fue publicado su cuento corto *Los cachorros*.

cos que han podido responder a obras cuya pertenencia a la nueva novela de los años 1960 y 1970 es más evidente, conceptualmente pretenciosas o metafóricamente impenetrables y opacas, no hayan podido percibir en ocasiones la extraordinaria riqueza de ese vasto y ambicioso clásico realista. También en este caso, la estructura del texto es intrincada; se trata, sin duda alguna, del logro arquitectural más sobresaliente de Vargas Llosa, en el que cada estratagema formal ha sido concebida con perfección para el propósito al que sirve y en el que el diseño global es casi pasmoso por su complejidad y su coherencia simultáneas. En este caso, también, es autorreferencial: la cambiante geografía del río Amazonas, que se ramifica temporal y espacialmente por medio del bosque, al igual que la susceptibilidad de Piura al envolvimiento en la arena arrastrada por el viento del desierto, sugieren la hábil alternancia de la novela entre la apertura y el cierre, alternancia que, a su vez, refleja un texto en el que la historia tiene un significado para el autor pero casi ninguno para los personajes, para quienes es simplemente vida, en ocasiones tan infinitamente abierta y misteriosa como el Amazonas o cualquier otro territorio inconquistado, en otras, tan cerrada como las sociedades opresivas y desiguales que han existido en América Latina desde la Conquista en el siglo dieciséis. Escrita en los años 1960, cuando el impacto de la Revolución Cubana era más fuerte y mientras Vargas Llosa exploraba su potencial completo como novelista, *La Casa Verde* representa el punto más alto de su radicalismo político, una crítica inconfundible, si no militante, del capitalismo, el imperialismo y la característica patriarcal de la época.¹² Es la única obra de Vargas Llosa en la que las mujeres pueden ser interpretadas como triunfadoras sobre su condición social e, igualmente, la única en la que temas normales del Nuevo Mundo, como el llamado de lo salvaje y, de hecho, la primacía de la naturaleza misma, parecen tener mucho atractivo como conceptos moldeadores; aunque, simplemente en función de un logro de la imaginación, debe subrayarse el hecho de que, en este caso, por primera vez en su carrera, Vargas Llosa se embarcó en la aventura de escribir tanto acerca de un mundo que sólo conocía indirectamente como acerca de personajes a los que prácticamente no conocía, sin casi dejar huellas de su *alter ego* como autor.

La casa verde puede parecer una novela sombría y brutal, pero el tono de su conclusión es de reconciliación, si bien arduamente alcanzada, y hay algo casi homérico en la extensión de su visión y en la madurez de su erudición. Nada, por lo tanto, preparaba a sus lectores para *Conversación en La Catedral* (1969), con la que Vargas Llosa regresó en su venganza contra el mundo que él mismo conoció tan bien y que ya había descrito en su primera obra mayor, *La ciudad y los perros*. *Conversación en La Catedral* sigue siendo una de las novelas más amargamente pesimistas jamás escritas en América Latina, si bien, en una primera lectura, sentimos la compulsión vergonzosa y casi hipnótica de nuestros deseos más íntimos y perversos. Ninguna otra novela sobre la vida en una ciudad latinoamericana del siglo veinte posee su sincero sentido de convicción realista y, aunque se desarrolla en el período dominado por el General Odria (1948-1956), cuando Vargas Llosa era un

¹²Quizá la más clara declaración implícita de la ideología socialista de Vargas Llosa deba encontrarse en su importante artículo "Sartre y el marxismo", de 1965, en *Contra viento y marea*, pp. 72-74.

adolescente, su apreciación de la sociedad peruana no se confina a esa época, sino que adquiere un significado más generalizado. Es una novela llena de repugnancia por su país, su clase e incluso, lo cual se siente por medio del carácter de su protagonista Santiago Zavala, por importantes partes de sí mismo.¹³ A primera vista podría parecer que el entusiasmo de Vargas Llosa por el socialismo cubano y otros avances políticos radicales de los años 1960 fue lo que produjo ese amargo ajuste de cuentas con el pasado; sin embargo, es más convincente la idea de que el pesimismo del texto es el síntoma de que, por medio del acto de escribir, Vargas Llosa había llegado finalmente a adquirir una conciencia cabal de su propio escepticismo político: en lo sucesivo, antes bien que el mundo y su experiencia sean los que modelan la ideología, la ideología es la que cubre al mundo. Cualquiera que sea la verdad, la mayoría de los lectores estará de acuerdo en que un novelista que había escrito tal novela no podía llevar su trayectoria implícita mucho más lejos, y apenas es sorprendente el que, a partir de ese momento, haya empezado a distanciarse mediante la parodia y se haya entregado a los deleites de la fantasía y el realismo mágico.

Conversación en La Catedral es la novela más larga y más intensa de Vargas Llosa, una obra de sordidez incesante, de corrupción, violencia y pesimismo pernicioso, lúgubre y nocturna, un retrato de 'Lima la horrible', tan sombría como todo lo que haya sido previamente escrito sobre la ciudad capital de Perú. Su personaje central, Santiago Zavala, miembro de la burguesía limeña, asiste a la Universidad de San Marcos, se compromete brevemente en la política revolucionaria y la deja para trabajar como periodista en el periódico *La crónica*, experiencias todas que el propio Vargas Llosa había vivido en la misma época. Santiago es sensible, inteligente, de espíritu liberal y bien intencionado, pero, en último caso, débil de voluntad y vano; aunque, proveniente de la alta burguesía, es el epitome del intelectual *petit bourgeois*, despreciado en toda una sucesión de novelas latinoamericanas del siglo veinte, anhelante por comprometerse en algo, pero incapaz de creer que nada en lo que se comprometa posee la importancia trascendental que sola podría justificar y exigir tal compromiso, con el resultado de que se distancia de todos y de todo en lo que cree y generalmente provoca lo opuesto del fin que busca. Un inocente sofisticado, Santiago pasa de una desilusión a otra, en un mundo de perversión política, hasta que finalmente pierde su propio lugar privilegiado en una sociedad que rechaza pero para la que no tiene alternativa disponible en este mundo, y el resultado es que pierde una vida pero no gana otra, víctima del idealismo que tan implacablemente exploró Lukács, de la mala fe que Sartre condenó. La novela contiene dos mensajes principales, entre muchos. Primero, los pobres son superiores a los ricos, aunque sólo sea porque

¹³Al comenzar una mordaz novela semiautobiográfica, *Una piel de serpiente* (1964), de su amigo Luis Loayza, Vargas Llosa reflexiona sobre el hecho de que las generaciones futuras se preguntarán si "¿hubo gentes así?" en Perú y responde a su propia pregunta de esta manera: "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." ("En torno a un dictador y al libro de un amigo", en *Contra viento y marea*, p.65).

tienen más excusas para sus crímenes y transgresiones. Este tema se comunica por medio de la historia del segundo personaje principal, Ambrosio, el chofer mulato que trabaja para el rico padre socialista de Santiago; y su amor por Amalia, una sirvienta en la casa de los Zavala. En este caso, se trata de un mensaje esperado, de una conclusión transmitida reiteradamente por medio de todas las obras anteriores de Vargas Llosa. El segundo mensaje consiste en que, después de todo, los jóvenes no son moralmente superiores a los adultos. Esto marca un cambio radical —en realidad, el cambio radical señalado por *Conversación en La Catedral* en su conjunto—, porque todas las primeras novelas y cuentos cortos (incluido *Los jefes*, 1959, y *Los cachorros*, 1967) parecen asumir que la humanidad posee una inocencia natural que se ve corrompida por la sociedad de adultos. En ese momento en sus treinta años, Vargas Llosa había decidido que esa también era una cruel ilusión. Cuando descubrimos que el idealismo juvenil de Santiago sólo es superficial, como el del Alberto en *La ciudad y los perros*, vemos que no existe un joven correspondiente de la clase trabajadora, como Jaguar en esa novela anterior, que compense la fragilidad de la clase media con su pasión, su perseverancia y —a pesar de todo— su lealtad. Ambrosio es el equivalente estructural, pero su perspectiva moral es aun más opaca que la de Jaguar, y el vigor juvenil no es una de sus características.

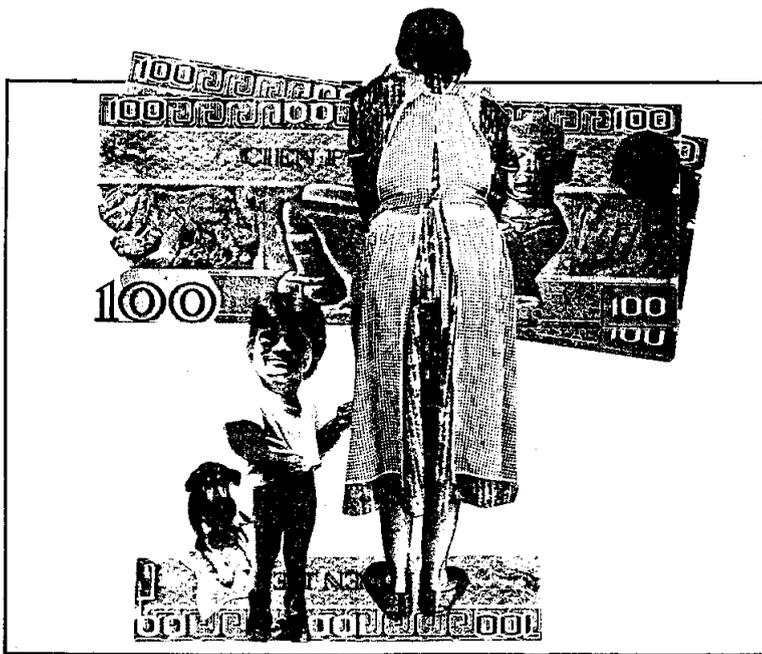
Quizá no sea sorprendente el que, despidiéndose de su propia juventud, a Vargas Llosa le haya parecido este descubrimiento un asunto demasiado serio como para volver a escribirlo con tan apasionada intensidad. Había explorado la sociedad y a sí mismo desde el interior hasta donde era capaz, sobre todo sociológicamente (es decir, sincrónicamente), terminando cada historia personal sin énfasis, en el momento en que todavía no era necesario sacar “conclusiones” acerca de la historia como tal. Ahora, tales ilusiones las dejaría tras él. En lugar del juvenil punto de vista: “Mirad lo horrible que es esto, lo lejos que se encuentra de nuestras expectativas”, la nueva perspectiva sería un maduro ‘¿Qué más puede esperarse?’; aplicado este cambio a la naturaleza humana, al socialismo y a casi todo lo demás de importancia. No estoy seguro de hasta dónde aceptaría Mario Vargas Llosa esta interpretación de su propia historia, aunque un análisis de sus artículos coleccionados, titulados significativamente *Contra viento y marea*, (1962-1982), traza la evolución de una manera bastante ambigua; pero creo que en esa coyuntura, a finales de los años sesenta y principios de los setenta, Vargas Llosa dejó de creer en la viabilidad de explorar las realidades de la existencia concreta por medio de la forma narrativa y empezó a explorar la naturaleza de la literatura y de la historia mismas, una empresa un tanto diferente, pero por completo característica de la nueva novela latinoamericana. Ahora, simplemente, se ajusta un poco la ideología, se reenfoca para instruirse en cada nuevo acontecimiento y situación históricos, pero la perspectiva histórica es mucho más inflexible.

En justicia, debe reconocerse con honestidad que el primer período había sido infinitamente más propicio que los últimos quince años para el optimismo y el idealismo, en especial en América Latina, y que el cambio de Vargas Llosa es un reflejo bastante preciso de todo lo que ocurrió entre los dos primeros períodos. Aunque en los años sesenta su enfoque casi geométrico de la composición narrativa parecía similar en la superficie al formalismo obsesivo del *nouveau roman** francés (predo-

minante cuando él comenzó a escribir), en realidad era lo opuesto. Su perspectiva narrativa, pesimista sólo superficialmente, implicaba una creencia en que la crítica era constructiva y el cambio concebible; y la obsesión con la estructura implicaba la existencia de orden y significado, lo cual quería decir que la comprensión era posible y que la razón todavía podía prevalecer sobre el material aparentemente incipiente con el que está formado nuestro mundo. Sus estratagemas técnicas eran calculadas para concentrar la atención del lector-detective en las pistas tan cuidadosamente ocultadas y tan parsimoniosamente dosificadas y, por lo tanto, para incrementar tanto el placer como la intensidad del texto. En su mayor parte, esos objetivos gemelos eran inseparables. Los artificios literarios preferidos de Vargas Llosa eran las conocidas técnicas faulknerianas que él llama "cajas chinas" y "vasos comunicantes" técnicas que ni siquiera Faulkner desarrolló con tanta finura.¹⁴ La primera, planteada solamente, es la de la historia dentro de la historia y la segunda, la de la yuxtaposición. Las dos constituyen fenómenos binarios, y Vargas Llosa ha hecho énfasis a menudo en la importancia de lo binario en función de la comparación y el contraste que dan dinamismo a la narrativa en un texto. Ambas técnicas se funden por primera vez en el sorprendente epílogo de *La ciudad y los perros*, en el que Jaguar, el verdadero héroe de la novela, cuenta a su viejo amigo, el ladrón Flaco Higuera, la manera como obtuvo a la muchacha. La técnica de la caja china es, sin duda, el principio sobre el que está construida *Conversación en La Catedral*, ya que toda la historia "escurre" poco a poco de la conversación (y los silencios) entre Santiago y Ambrosio en el sórdido bar llamado La Catedral durante cuatro horas de un día de los años sesenta, muchos años después de los acontecimientos que forman el meollo de la novela. De manera similar, el artificio de los vasos comunicantes es el principio estructural sobre el que está construida *La casa verde*, ya que la novela oscila continuamente entre la selva amazónica y la ciudad de piura.

Los prostíbulos desempeñan un papel central en las tres novelas (tanto "La casa verde" como "La Catedral" son nombres de burdeles), y descubrir que esas casas de vergüenza y explotación no son peores en realidad que la mayoría de las otras instituciones de las sociedades que hemos construido. Pero esta posición perversa, característica de los escritores naturalistas desde Balzac, se ve cubierta por otra aun más extrema —Dostoievsky, Céline, Bataille, Genet— que parece argüir que los asesinos y los violadores no son en general más despreciables que el resto de los seres humanos. Los dos personajes centrales de *La ciudad y los perros* y de *Conversación en La Catedral* que con más cuidado defiende el autor (lo que puede demostrarse técnicamente), Jaguar y Ambrosio, personajes pertenecientes a la clase trabajadora, son presuntos asesinos, pero los dos son fieles a su visión de las cosas, a sus amigos y a sí mismos, a diferencia de los ambiguos y soñadores Alberto y Santiago, miembros de la pérfida burguesía. En ambos casos, el lector se ve inducido a identificarse con un protagonista de clase media atractivo y familiar mediante una variedad de artificios técnicos brillantes, sólo para verse defraudado y quedarse al final de la novela con la

¹⁴La exposición más clara se encuentra en "García Márquez: Historia de un deicidio", como se indicó antes. Los otros artificios principales son el 'detalle oculto', el 'elemento extra' y el 'salto cualitativo'.



clara impresión de que su propio prejuicio lo hizo verlos así y de que los verdaderos triunfadores morales son los héroes de la clase trabajadora y no los de su propia clase. En *La casa verde* ocurre algo similar, Tres mujeres, Chunga, Lalita y Bonifacia, a pesar de todas sus desventajas e infortunios iniciales, triunfan sobre los tres hombres que han constituido su mundo, Anselmo, Fushía y Lituma. Es francamente inconcebible que Vargas Llosa pudiera situarse en tal perspectiva como autor en la actualidad.

En realidad, todo comenzó a cambiar de una manera muy pronunciada después de *Conversación en La Catedral*. El mundo de las novelas de Vargas Llosa seguía siendo tan opresivo como antes, pero ya no lo perturbaba tanto, y su punto de vista comenzó a cambiar inexorablemente: no se puede hacer nada acerca de la naturaleza de la sociedad humana y, por ende, no tiene caso angustiarse al respecto. En pocas palabras, o él había cambiado su perspectiva de clase o la propia historia —la situación de América Latina— estaba cambiando para él, o ambas cosas. El mundo seguía pareciendo tan sombrío como antes, pero su posición personal era envidiable y su mundo esencial —el Perú de finales de los años 1940 y del decenio de 1950— ya no parecía peor que el Perú contemporáneo en su conjunto o, en realidad, que ningún otro mundo, pasado o presente. Sus primeras obras habían visto ese Perú como un Perú represivo y moralmente despreciable, mientras que otras posibilidades (Cuba, París —esa intoxicante alternativa para los latinoamericanos de los años 1960—) estaban abiertas y eran seductoras. Ahora, en el pasmoso decenio latinoamericano de 1970, todo lo alentaba a experimentar un cambio. Empezó a distanciarse de sus antiguos aliados (estaba envejeciendo y cada vez era más distante: había pasado los años de 1959 a 1974 en gran parte fuera de Perú), a escribir sátiras, comedias y fantasías, e inició la larga marcha hacia la derecha y la medianía de edad junto con la mayoría del resto del mundo occidental de la época posterior a Vietnam.

Lo irónico de todo ello fue que sus obras parecieron realmente más jóvenes, nada menos (de hecho, muchos críticos habían protestado por la sobriedad y mortal seriedad del personaje autobiográfico de las tres primeras novelas). El primer resultado de su cambio ideológico fue la hilarante *Pantaleón y las visitadoras* (1973), la historia de un capitán del ejército peruano que en 1956 recibe la orden de establecer un prostíbulo militar en la selva amazónica, cerca de Iquitos. El oficial, Pantaleón Pantoja, es un personaje sin imaginación y convencional que simplemente cumple órdenes, por absurdas que sean. La novela es narrada casi por completo por medio de documentos oficiales, diálogos, cartas y las fantasías nocturnas de Pantoja. El humor —que apenas se había hecho presente en la obra anterior de Vargas Llosa— es vulgar, pero irresistible, y a menudo es difícil para el lector no reír con fuerza de su satírico asalto a la mentalidad militaroburocrática. La novela es un texto escrito con un profesionalismo brillante, más seria de lo que parece y merecedora del tiempo y la molestia del lector, pero apenas si es una obra importante en comparación con sus logros anteriores.

Su siguiente novela, *La tía Julia y el escribidor* (1977), representó una especie de apoteosis en la trayectoria de Vargas Llosa a causa de que la recepción que le hicieron los críticos, en especial en Europa y Estados Unidos, fue casi unánimemente acogedora y apreciativa, a la manera como los *bestsellers* son recibidos acogedora y apreciativamente. Con *Pantaleón y las visitadoras*, Vargas Llosa había descartado su imagen más bien espartana y puritana en favor de la travesura y la parodia, y *La tía Julia y el escribidor* sigue siendo su novela más despreocupada y la más francamente divertida.¹⁵ Es importante hacer notar que también es una novela que normaliza en lo internacional la experiencia latinoamericana y que no ahorra concesión alguna al misterio, la magia o el melodrama exóticos. Alterna reminiscencias autobiográficas —su relación de la vida real con su tía boliviana, Julia Urquidi, y su trabajo en una estación de radio— con las lúbricas historias de telenovela supuestamente escritas por el decano de los escritores de Lima, un diminuto boliviano llamado Pedro Camacho. El empuje crítico implícito en su obra previa, incluso en *Pantaleón y las visitadoras*, se ha disipado casi al punto de la desaparición, a medida que Vargas Llosa “se une al partido literario latinoamericano”, para citar a *New Republic* (en su sobrecubierta). La novela contiene puntos de comparación evidentes con la obra del novelista argentino Manuel Puig (autor de *El beso de la mujer araña* y otras), con la excepción de que, en este caso, Vargas Llosa no hace ninguna crítica implícita de los efectos de los medios masivos de comunicación sobre la indefensa conciencia individual, como lo hace Puig de manera invariable; antes bien, de la manera más despreocupada, convierte su propia vida en una telenovela (al igual que la novela misma fue convertida en una telenovela en Bogotá) y diluye en un melodrama cómico, mediante la ironía de su penetrante mirada retrospectiva, lo que evidentemente fue una dramática experiencia emocional.

A sus lectores los fascinó (sospecho que la mayoría eran nuevos lectores, pero tuvo muchos más), y su siguiente novela, *La guerra del fin del mundo* (1981), a pesar de toparse con objeciones más serias, aunque sólo haya sido porque se trataba de un libro mucho más serio, tuvo

¹⁵Su epígrafe, de lo más adecuado, es de la obra maestra de la autorreferencialidad en la escritura, *El grafógrafo* (1972), de Salvador Elizondo.

también un merecido gran éxito tanto entre los lectores como entre los críticos. Salman Rushdie, por ejemplo, la denominó una "obra maestra trágica", digna seguidora de la obra maestra cómica que fue *La tía Julia y el escribidor*.¹⁶ Se trata quizá del equivalente más cercado de *La guerra y la paz en la literatura latinoamericana*, puesto que convierte en novela el trágico enfrentamiento que se dio entre los renovadores de la religión primitiva y las tropas gubernamentales republicanas en Canudos, Brasil, en 1896-1897, y así, emula la célebre narración sociohistórica de principios de siglo *Os sertões*, de Euclides da Cunha. Como Tolstoi, Vargas Llosa rastrea la huella de los personajes a partir de diferentes trasfondos sociales y por medio de una experiencia histórica dolorosa para llegar a conclusiones acerca de la relación entre la vida y la historia. Es interesante hacer notar que optó por escribir una novela respecto al siglo diecinueve con un tono del siglo diecinueve, un fascinante gesto de arrojo del más grande artífice técnico de la narrativa latinoamericana del siglo veinte. Consecuentemente, se trata de una novela de obvias pretensiones clásicas, sin artificios técnicos impertinentes y sin la intención de distraer o confundir a su público. El resultado es una obra enérgica, austera y generalmente lúcida que, no obstante, se agota en el momento culminante, al menos para sus lectores, porque su lógica interna exige esa coherencia ideológica que el propio Vargas Llosa había rechazado tan firmemente en años anteriores, lo cual resulta tanto más irónico cuanto que la conclusión de la obra pone el énfasis en la naturaleza ilusoria de las ideologías. La clásica transparencia que suele lograr Vargas Llosa produce en esta obra, ahora que su ideología se ha desplazado a la derecha, una especie de parálisis conceptual. Su incapacidad o renuencia para concluir una novela anudando los cabos sueltos una sección antes del final y permitiendo después que se desenmarañen otra vez, más que adecuada para su antigua ideología de indiferencia (cada una de las tres primeras obras había terminado con una inconexa conversación en un bar), le impide ahora "concluir" cuando lo desea y necesita hacerlo. Pero si hubiese que tomar en serio las secciones finales de esta novela, la deducción sería en el sentido de que, a una edad en que los fines son irremediabilmente corrompidos por los medios empleados para lograrlos.¹⁷ aquellos cuyo impulso proviene de una ideología, cualquiera que sea ésta, morirán por ella y se llevarán con ellos a muchos otros que son "inocentes" de ideología; mientras que aquellos que viven para el amor (o el sexo) y la vida misma, cualquiera que sea su clase o su medio ambiente social, merecen perdurar. Cualesquiera que sean las reservas que los lectores puedan tener respecto a este desenlace filosófico, *La guerra del fin del mundo* confirmó a Vargas Llosa como un clásico contemporáneo, el narrador (vivo) en gran escala más grande de América Latina, un novelista que podría hacer frente a casi cualquier desafío.¹⁸ Se trata de un relato soberbiamente

¹⁶Salman Rushdie. "A moderate goes to extremes" ("Un moderado va a los extremos"), en *Guardian*, Londres, 10 de octubre, de 1986. Este artículo fue un análisis crítico de *Historia de Mayta*, publicado por Faber and Faber en 1986.

¹⁷Un punto de vista elocuente, aunque expresado más bien con desaliento, en su artículo "El homicida indelicado" (1977), en *Contra viento y marea*, pp. 265-275.

¹⁸Esta opinión fue expuesta con amplitud por Ángel Rama en su importante análisis crítico de la novela, el cual constituye una de las obras críticas más significativas de los últimos años sobre Vargas Llosa, "Una obra maestra de fana-

estructurado, narrado con claridad, eficacia y dinamismo en una escala grandiosa, que restituyó a su autor la ambición, la gravedad del propósito y, sin duda alguna, la desolación de sus primeras obras.¹⁹

Su siguiente novela fue *Historia de Mayta* (1984). Esta obra, también situada parcialmente en los años 1950, explora la historia de un militante trotskista, Alejandro Mayta, que viaja de Lima a Jauja en un intento por desatar una revolución socialista en los Andes en 1958. En un apocalíptico futuro cercano (es obvio que la novela fue escrita con 1984 en mente, aunque su desarrollo transcurre quizá a finales de los años ochenta, así como el espectro de la "catástrofe final" se enseorea de *La guerra del fin del mundo*), un novelista bien conocido, manifiestamente el propio Vargas Llosa, intenta desenterrar la historia de Mayta mientras se encuentra rodeado de un marco aterrador de trastornos sociales a causa de que un ejército invasor apoyado por Cuba ha ingresado en Perú desde Bolivia y es combatido por marines estadounidenses transportados en avión para reforzar al gobierno nacional. (Por supuesto, esta trama un tanto histórica fue característica de los sombríos años de principios de los ochenta.) La técnica narrativa empleada nos hace volver a algo cercano al tipo de montaje complejo utilizado en las tres primeras novelas, esto es, al estilo de composición que se asocia singularmente a Vargas Llosa en la historia literaria latinoamericana. Como esas obras, *Historia de Mayta* asume una de las muchas formas de la historia de detectives. El efecto que se logra es una narrativa hipnótica y compulsiva, aunque, a fin de cuentas, de textura un tanto más basta que la de su obra anterior y no más satisfactoria en su conclusión que *La guerra del fin del mundo*. Una vez más, el mensaje consiste en que la ideología es ilusión, una ilusión, que lleva finalmente a la catástrofe. La izquierda, en particular, desea cambiar el mundo con demasiada rapidez, lo cual explica la trayectoria en la novela de la absurda aventura quijotesca de Mayta, desde el movimiento de Hugo Blanco en los años sesenta hasta Sendero Luminoso en los ochenta, y la colisión entre el comunismo y el capitalismo que, según nos informa el narrador de la novela, está desgarrando al Perú mientras el escritor da forma a la novela. El toque maestro, inspirado quizá en su experiencia con la llamada Encuesta en los Andes,²⁰ consiste en hacer que ese narrador, sin duda alguna el propio Vargas Llosa, como ya indicamos, inventa un Mayta ficticio a medida que, simultáneamente, investiga la vida del "verdadero" Mayta, en una narrativa a la que, a su vez, se yuxtapone un tercer Mayta, el Mayta

tismo artístico", en *Revista de la Universidad de México*, no. 14 (Nueva época), junio de 1982, pp. 8-24.

¹⁹1981 vio también la publicación de *La señorita de Tacna*, Barcelona, la primera de tres obras que Vargas Llosa ha escrito en los años recientes. Las otras son *Kathie y el hipopótamo*, Barcelona, 1983, y *La Chunga*, Barcelona, 1986.

²⁰"Encuesta en los Andes" fue el título de un artículo escrito por Vargas Llosa en 1983, después de su participación en una investigación acerca de cómo fueron asesinados por indígenas ocho periodistas peruanos en los Andes, cerca de Ayacucho, en la época de la campaña guerrillera de Sendero Luminoso. Vargas Llosa concluye que todo el asunto tuvo como origen una serie de trágicos malentendidos y que los protagonistas indígenas "parecían venir de un Perú diferente de aquél en el que yo vivía, un Perú antiguo, arcaico, que ha sobrevivido en esa montaña a pesar de siglos de aislamiento y adversidad". El artículo apareció en muchos periódicos y revistas de todo el mundo; véase, especialmente, *The New York Times* del 31 de julio de 1983.

de la novela. Esto hace surgir una serie de interrogantes muy interesantes y sutiles que, creo, no han sido apreciadas por los críticos en toda su magnitud (la novela fue recibida con una hostilidad inusitada), al grado de que Vargas Llosa relativiza por completo toda su narrativa, aun cuando —o precisamente porque— aclara perfectamente su posición personal, más bien conservadora y contradictoria. Es muy posible que esta sea la novela más honesta escrita por un latinoamericano en los últimos veinticinco años. El triunfante y rico escritor que da forma a la novela aparece en ella, viviendo en la Lima contemporánea como en una pesadilla e "imaginando" más bien que siendo testigo de las vidas de sus conciudadanos, mientras culpa a la izquierda de todo lo que ha resultado mal. La técnica no es distinta al enfoque adoptado por Gabriel García Márquez en su *Crónica de una muerte anunciada* (1981), pero Vargas Llosa establece su propia posición de una manera mucho más mordaz y difícil (se trata de un texto más específico desde el punto de vista histórico) que el colombiano ganador del Premio Nobel. La novela parece escrita de una manera más apresurada que cualquiera de sus obras previas (las distracciones que provoca el *status* de "superestrella", quizá), sin el característico sentido de perfección y virtuosidad técnica, aunque *la primera lectura es tan absorbente y compulsiva como siempre*.

En 1986 publicó una novela más corta titulada *¿Quién mató a Palomino Molero?*. Una vez más, la acción se desarrolla en los años 1950, cerca de la norteña ciudad de Piura (lugar de algunas de sus primeras historias y de *La casa verde*), con algunos personajes de sus primeras obras,²¹ y una vez, más el formato es el de la historia de detectives. Es su narrativa menos compleja. El cuerpo de un aviador, brutalmente torturado y asesinado, es descubierto y se ordena a dos guardias civiles, un teniente y un alguacil, que investiguen. Éstos descubren finalmente que la hija adolescente de un coronel tenía una relación amorosa con el aviador y que el oficial, furioso por la insolencia del joven, había incitado a otro enamorado a que llevara a cabo el asesinato. La relación posiblemente incestuosa del coronel con su hija es la raíz de todo el asunto y, cuando la investigación amenaza con acercarse más a él, mata a su hija y después se suicida. Esta anécdota, característica de la "nota roja" de los periódicos latinoamericanos, evoca parte del material de *Conversación en La Catedral* (basada ésta en la experiencia de Vargas Llosa como periodista en Lima) o, en realidad, de *Crónica de una muerte anunciada* (1981) de García Márquez, la cual, a su vez, marca un retorno a la tendencia de las primeras novelas, las de los años 1950, del colombiano, como *En mala hora* o *El coronel no tiene quien le escriba*. A la historia de detectives se yuxtapone una serie de episodios divertidos e incluso bufos en los que participan los dos policías, a uno de los cuales, el teniente, lo consume el deseo por una mujer casada de mediana edad. Este hilo conductor nos evoca *Pantaleón y las visitadoras*, y una vez más, como en todas las obras de Vargas Llosa, el cabal cumplimiento del deber provoca en realidad que los dos policías sean castigados y degradados mediante su transferencia a regiones inhóspitas del país. En cierto sentido, como *Crónica de una muerte anunciada* de García Már-

²¹Un personaje, el Sargento Lituma, que puede o no ser siempre la 'misma' persona, aparece en una de las historias de *Los jefes* (1959), y en *La Casa Verde* (1966), *La tía Julia y el escribidor* (1977), *Historia de Mayta* (1984), *¿Quién mató a Palomino Molero?* (1986) y *La Chunga* (1986).

que, se trata de una historia simple cuya solución es obvia, por lo que el misterio reside en la manera de relatarla. Ello, inevitablemente, hace pensar en Faulkner, influencia primordial en ambos escritores, y en particular en *Sanctuary* (1929). Así, ¿Quién mató a Palomino Molero? bien puede ser otra obra maestra, aunque menor, y parece señalar un cambio de rumbo o quizá —¿podríamos atrevernos a esperararlo?— un regreso al modo objetivista de las primeras obras de Vargas Llosa. En esta novela, la tensión perceptible en el texto se subordina una vez más a las intenciones de la escritura y de la narrativa, y no es distorsionada por las contradicciones del autor. Este recobra el control completo, no sólo de sus materiales sino también de sus emociones, lo cual puede deberse a que ha vuelto, aunque sin pasión, a la perspectiva de su propia juventud, cuando casi todo lo malo que ocurría en el mundo era culpa de una clase alta oportunista que no dejaba lugar ni para la evolución democrática de las oportunidades para los pobres afortunados que ella ni para el surgimiento de los escritores jóvenes, como el mismo novelista solía quejarse.

Vargas Llosa nunca ha escrito nada que no sea un texto de alta calidad, entretenedor y provocador de reflexiones. Desde el punto de vista puramente profesional (dominio del lenguaje, campo de la expresión y tema), en la actualidad se encuentra en el mejor momento de su capacidad, y una de las obras de la segunda fase de su vida de escritor, *La guerra del fin del mundo*, es una creación de proporciones casi tolstoianas, como lo he hecho notar. Sin embargo, no es posible que yo sea el único en creer que ni esta ni las otras obras escritas a partir de 1970 han logrado alcanzar cabalmente esa combinación de rigor, emoción, arte y significación compartida por las tres primeras novelas importantes, de una de las cuales, *La casa verde*, continuó estando persuadido de que se cuenta entre las novelas latinoamericanas realmente más grandes de todos los tiempos. Por supuesto, Vargas Llosa no está de ninguna manera cerca del final de su ciclo creador, pero sólo se puede lamentar el que, por lo visto el único escritor latinoamericano que parecía tener el potencial para producir una comedia humana balzaciana, una representación histórica realista del mundo en desarrollo de América Latina a través del caso particular del Perú, sea, en este momento, manifiestamente incapaz o se muestre renuente a emprender tal proyecto.

Hemos examinado algunas de las posibles explicaciones. Vargas Llosa pasó mucho tiempo lejos de América Latina después de convertirse en estrella literaria en los años 1960. El prolongado, lento y gradual rechazo de su herencia intelectual a medida que se desplazaba hacia la derecha política (como la mayoría de los demás intelectuales, en América Latina y en todas partes a partir de 1971) provocó que su manera de pensar llegara a ser, lo cual es quizá sorprendente, más cruda a medida que se volvía más conservadora, y, lo que es más serio en el caso de un escritor de su intuición, más manifiesta desde el punto de vista ideológico. El impulso hacia la definición ideológica, en parte, una reacción defensiva (fue fuertemente atacado por la izquierda después del asunto Padilla de 1971), en parte, una confianza y una certidumbre crecientes y, en parte, por lo visto, el simple resultado de volverse más "sensato" a medida que se tiene más edad, fue perjudicial para un escritor cuyo secreto más importante había sido el cuidadoso equilibrio que logró alcanzar entre el ser social y el devenir histórico, con el resultado de que las últimas obras han sido más históricas que sociológicas, más

dogmáticas que imparciales desde el punto de vista ideológico, más decididas por adelantado que exploradas por medio de la práctica misma de la escritura.

Lo que resulta particularmente irónico a este respecto es que, como lo hemos hecho notar, el propio Vargas Llosa ha rechazado cada vez más los enfoques ideológicos de la política, de la sociedad y de la propia literatura. En *Contra viento y marea*, por ejemplo, documenta, con sus propias palabras, "los mitos, utopías, entusiasmos, querellas, esperanzas, fanatismos y brutalidades entre los que vivía un latinoamericano en las décadas del sesenta y setenta",²² con lo que implica que el escepticismo es la única actitud racional. Y aun resulta más irónica su renuncia a Sartre, su primer gran héroe literarioideológico, en favor de la personalidad de Camus, más escéptico y partidario del procedimiento gradual. En realidad, en otra descripción de *Contra viento y marea*, hace notar que los textos incluidos muestran "el itinerario de un latinoamericano que hizo su aprendizaje intelectual deslumbrado por la inteligencia y los vaivenes dialécticos de Sartre y terminó abrazando el reformismo libertario de Camus".²³ Y lo más irónico de todo, cuando Vargas Llosa convirtió finalmente la ideología política en un compromiso concreto, no mucho tiempo después de la caída de los sandinistas en Nicaragua, lo hizo para buscar desempeñar el papel de presidente conservador del Perú.

²²*Contra viento y marea*, p.9.

²³*Contra viento y marea*, p.11.