

añadido, muda— y la reincidencia en el concepto de que el escritor es un deicida. Su concepción de la novela en realidad no había cambiado para nada, pero sí sus novelas. De nuevo: ¿qué había pasado?

Rama había afirmado que las teorías de Vargas Llosa no servían para situar un proyecto literario, y menos todavía el de quien las proponía. Creo que el crítico uruguayo habría pensado de manera distinta años después. Toda la crítica literaria de Vargas Llosa sirve precisamente para explicar y hacernos entender el contexto de su proceso de creación y las estrategias que desarrollaba. Aunque más que explicar debería decir que sirvieron para que él se inventara a sí mismo y se pusiera en lo que, acertadamente, Milan Kundera denomina el contexto grande de la historia de la novela. Vargas Llosa construía su imagen de narrador comentando a otros. Lo curioso es que, según Rama, esa construcción no era necesaria para Vargas Llosa. Su obra de novelista no requiere de un sistema paralelo para adquirir valor. Entonces, ¿a qué se debe ese agregado crítico? ¿Para qué se esforzó tanto Vargas Llosa cuando muchos otros narradores, como el mismo García Márquez, prefieren quedarse callados en el plano ensayístico sobre su oficio? Aquí continuamos alejándonos más del trabajo formal y salimos a ese territorio peligroso pero inevitable en el que entenderemos que la reflexión ensayística sobre la escritura ha pasado a formar parte importante, si es que no lo ha estado siempre, del trabajo del escritor.

En una época donde se concibe que la obra es autónoma hay más puentes invisibles y vasos comunicantes de los que suponemos, Vargas Llosa, a pesar de seis libros de ensayos literarios y cientos de artículos, ha cubierto o escondido hábilmente esos puentes o tramos. ¿Ha tratado literariamente su experiencia de escritor en Europa? Sí, pocas anécdotas marginales en sus artículos o extraídas de entrevistas. Pero nada que lo aborde en profundidad como sí lo hace con la época en que era un joven escritor en Perú, en *La tía Julia y el escribidor*, o esa transmutación del artista adolescente y frustrado en Lima que efectúa en *Conversación en La Catedral*, con el personaje del sensible burgués Santiago Zavala que rompe con su familia pero que no se marcha a ser escritor en París —como sí lo hizo Vargas Llosa— y permanece en su ciudad como un periodista fracasado. En el libro de memorias, *El pez en el agua*, es llamativo el enorme hiato temporal entre los dos planos narrados. Uno empieza con la infancia del autor hasta su marcha a Europa, y el otro, años después, con el momento en que vuelve a Lima para ser candidato presidencial. Lo único que se menciona de sus años de escritor en París son sus primeros meses como lector voraz de Flau-

bert y otros fetichismos literarios. Y nada más. Tampoco está obligado el autor a decirnos otra cosa, pero su silencio es relevante. Entonces, ¿qué hay de significativo en la exposición tan detallada del Vargas Llosa como artista adolescente y el significado último del desarrollo de sus ensayos literarios?

Cuando Vargas Llosa empezó a escribir —lo ha descrito él mismo— la novela latinoamericana debía afrontar una serie de responsabilidades políticas que se le atribuían. El escritor era un «deudor» de la realidad y estaba comprometido políticamente con ella. Pero también se vivían años de inquietud por experimentar con la novela. En ese contexto, Vargas Llosa desarrolló un discurso doble. Por una parte compartía la idea sartreana del escritor comprometido con su tiempo —aunque fuera un lector minucioso de los poetas latinoamericanos afrancesados como Rubén Darío y César Moro (la clase media alta culta, en Lima, era hasta hace unos años muy afrancesada)— y, por otra parte, Vargas Llosa también era un crítico radical del maniqueísmo literario, de la correspondencia mediada por la ideología entre la novela y la realidad del entorno al que se refería. Todos los novelistas peruanos anteriores a Vargas Llosa son mencionados por él como ejemplos de lo que no debe ser un novelista (con la única excepción de Arguedas y concretamente *Los ríos profundos*). En varios artículos juveniles planteó esa crítica y acompañó su tesis con sus tres primeras novelas. Por una parte, hablaba en ellas de la realidad de su país y, por otra, la trastocaba con una forma experimental. *Conversación en La Catedral* es la cima de la tríada. Con esta práctica, el demonio de la experimentación formal exorcizaba la perspectiva simplista de sus fuentes realistas, sus demonios de origen, a través de una distancia crítica frente al lenguaje. Como tenía inquietud por escribir ensayo y como no le convenía permanecer aislado en su postura crítica, Vargas Llosa necesitaba encontrar un aliado lo suficientemente notable, reconocido y, sobre todo, contemporáneo. La obra de García Márquez le sirvió para exponer esa síntesis. Y es que Márquez, tomando ciertos elementos de la realidad de su propio país, Colombia, se la había reinventado con un habilidad literaria que nada tenía que ver con el realismo llano y mimético de generaciones de novelistas anteriores. García Márquez daba la prueba de excelencia literaria tratando, precisamente, temas de ambientación rural. Todo un reto para una parte de la tradición literaria latinoamericana que había abordado el ámbito campesino y rural con una marcada finalidad política, histórica o sociológica. ¿Cómo no recurrir a García Márquez, al inventor de un mundo posible pero no real como Macondo,

para acallar a una hueste poderosa pero estancada de novelistas que insistían en la sumisión de la obra literaria a la realidad inmediata y a la anulación de la autonomía formal? Entonces, con una evidencia pertinente, surge *Historia de un deicidio*.

No era un planteamiento inicial lo que hacía Vargas Llosa. Era la culminación de un camino por sus ideas literarias. En los años limeños del joven Vargas Llosa, sus lecturas configuraban el espacio para un tipo de novelista que no tenía antecedentes en su país. Debió pasar mucho tiempo para que la declaración que incluye al comienzo de *La utopía arcaica*, de 1996, fuera entendida en un sentido cabal, desprejuiciado de tintes nacionalistas y de una simple pose iconoclasta: «Aunque he dedicado al Perú buena parte de lo que he escrito, hasta donde puedo juzgar la literatura peruana ha tenido escasa influencia en mi vocación. Entre mis autores favoritos, esos que uno lee y relee y llegan a constituir su familia espiritual, casi no figuran peruanos, ni siquiera los más grandes, como el Inca Garcilaso de la Vega o el poeta César Vallejo. Con una excepción: José María Arguedas».

¿Por qué no publicó esta frase y un libro sobre Arguedas veinticinco años antes, en vez de hablar sobre García Márquez? Sólo había publicado un par de artículos sobre Arguedas, en 1955 y 1963, y el prólogo a *El sexto* en 1973. La respuesta es la pertinencia: la obra de García Márquez le permitía alejarse de la tradición literaria de su país, pero sin abandonar el contexto de Latinoamérica. Sólo que los grandes movimientos que efectuaba no se quedarían solamente allí. ¿Por qué elige poco después a Flaubert como tema de su siguiente ensayo? Una posible respuesta es que la figura del titán de Croisset, el escritor racional que elige su tema –una banal provinciana– y que, por lo tanto, no se encuentra atado a ninguna realidad específica, le daba un margen de libertad en la relación de compromiso de los sesenta hacia una determinada realidad originaria, la realidad peruana de sus tres primeras novelas. También le refrendaba la libertad de elección de nuevos intentos como el humor en *Pantaleón y las visitadoras* o la autobiografía ficcionalizada de *La tía Julia y el escribidor*. Anticipaba, además, el gran movimiento de distanciamiento frente a la etiqueta de ser el escritor que trataba temas peruanos por excelencia. En su largo camino de realista, Vargas Llosa debía rechazar la mimesis o la deuda tranquilizadora para el lector con la referencia de un mundo no elegido –Perú– para luego defender la creación de un mundo paralelo, donde el único recurso no fuera la pirotecnia verbal sino la creación de un mundo con sus propias reglas. Se preparaba la llegada de novelas como *La guerra del fin del mundo*, *La fiesta del Chivo* y *El paraíso en la otra esquina*.

La guerra del fin del mundo es una de sus últimas grandes novelas, la más ambiciosa por balance formal, amplitud de tema y transparencia verbal. Pero justamente una novela como la citada rebate muchos principios que él había reivindicado a lo largo de décadas. Mientras el crítico de la teoría deicida y determinista no podía escoger sus temas, el Vargas Llosa novelista escogió conscientemente el tema de *La guerra del fin del mundo* –la revuelta política y religiosa en el sertón brasileño a fines del siglo XIX–, alejándolo de su entorno originario y aparentemente más obsesivo. Por no decir que el tema se lo impusieron: originalmente el tema fue solicitado como guión para una película de Ruy Guerra. Y por si fuera poco, la novela no sólo se inspiraba en «otra» realidad, sino que se fundamentaba más allá de su experiencia y autobiografía. Su fuente directa era otro libro: *Los sertones*, del escritor brasileño Euclides da Cunha. El último *round* de Ángel Rama escribiendo el prólogo de *La guerra del fin del mundo* dejaba en noble empate a los dos brillantes polemistas.

3

Una enfrentamiento entre instinto narrativo y consciencia formal ha caracterizado la obra de Vargas Llosa. ¿Qué otra cosa es la obra literaria de Vargas Llosa sino un vasto campo de batalla donde quedan muchos muertos y nítidos sobrevivientes mientras el guardián sigue rondando, inquieto, los bordes del abismo? ¿Qué paradoja la de un escritor que desarrolló su obra literaria tratando de huir de lo que él mismo había dicho –el determinismo de los demonios– y que, por si fuera poco, no deja de repetir de cuando en cuando aquello que su obra niega? Hay procesos creativos que escapan a un dominio consciente y hay obras que rehuyen una categoría estricta. Su acercamiento admirado a la vertiente racionalista de la novela europea occidental (Francia: Flaubert, Victor Hugo), ha dominado a Vargas Llosa, con un margen lamentablemente breve, hacia la orilla turbadora: la de Europa Oriental, que le seduce con admiración contenida.

Esto, por suerte, revela que Vargas Llosa también tiene momentos de duda, aunque son pocos y rápidamente disimulados. Son esos momentos de duda los que hablan mejor de su talento como novelista, incluso más que los centenares de páginas sobre los análisis estilísticos y narrativos. Sus mejores dudas se han presentado cuando ha escrito sobre narradores que no responden a su modelo. Cuando lee *El gatopar-*