

do, en *La verdad de las mentiras*, se pregunta cómo fue posible que un escritor cincuentenario como Lampedusa escribiera una obra maestra de buenas a primeras. No encuentra una respuesta. O se admira por el instinto narrativo autobiográfico de Arguedas para superar problemas formales y alcanzar la extraña música de la prosa de *Los ríos profundos*. O como cuando al revisar *Nadja* de Breton, en el extremo opuesto del mundo formal de Vargas Llosa –el surrealismo– dice que lo mejor de *Nadja* es el espejo deformante de la exquisita personalidad del narrador. Pero inmediatamente después del atisbo de duda, Vargas Llosa borra lo dicho y despliega, acomodándola a como dé lugar, el recurso al formalismo del narrador. El artículo sobre la novelita de Breton, publicado en enero de 1999, cuando Vargas Llosa tiene sesenta y tres años, no es precisamente un artículo de principios radicales y a ultranza. Es un terreno minado por la duda, pero abonado para cultivos inesperados. Con los antecedentes de Vargas Llosa, incluso los tajantemente polémicos, la siguiente cosecha de su artículo es sorprendente, más si lo subrayamos: «El paso del tiempo ha ido alterando las estrictas nociones que separaban todavía a los géneros literarios cuando el estallido surrealista de los años veinte y hoy, pasado el centenario del nacimiento de Breton, se vería en aprietos quien tratara de edificar una frontera entre la poesía y la novela». Y añade a continuación: «Definiré provisionalmente la novela como aquella rama de la ficción que intenta construir con la fantasía y las palabras una realidad ficticia».

Que Vargas Llosa nos dé una definición provisional y reconozca que la novela es una rama (ya no la más importante) y que apenas intenta algo, ¿son aparentes signos de debilidad en una armazón tan férrea de alguien que proclamaba la vocación específica y total del novelista? Como en la paradoja taoísta, la debilidad refuerza. En efecto, al reconocer que la razón y sus instrumentos pueden volatilizar la sustancia poética, desperdiciando otras potencias, lo que Vargas Llosa quiere hacer es entreabrir un campo que se había vedado a sí mismo: el territorio de lo irreal, de lo inverosímil, de lo fantástico y de la intromisión del narrador en la novela. Si alargamos los términos: lo demoníaco, pero con un sesgo semántico diferente, el de la visión de la novela centroeuropea. En ningún momento Vargas Llosa ha dado plena voz a esta posibilidad literaria, aunque sí lo ha intentado de manera tangencial en la peculiaridad de algunas novelas que han tenido una suerte secundaria en la trayectoria de Vargas Llosa: como *Elogio de la madrastra*, *El hablador* o *La tía Julia y el escribidor*. Sobre estas no-

velas pesa todavía el esquema de representación realista creado por el mismo Vargas Llosa, a tal punto que se las ha considerado obras menores. Sospecho que una vez que se apague el coro bullicioso de sus libros más experimentales y extensos, estas novelas volverán a ser leídas por sus personajes, en lo que tienen de absolutamente originales que no de estructuralmente complejas en cuanto novelas. Cuando el lenguaje en Vargas Llosa apunta al equilibrio, prescindiendo del abigarramiento verbal –los diálogos cruzados, los múltiples planos alternados, la sintaxis quebrada en indirecto libre–, es cuando tiende un camino posible a demonios de mayor grado, pero también sospecho que, como con los demonios más auténticos, todavía debe temerles. Se pueden hallar reparos a las novelas «menores» citadas, pero no se puede dejar de reconocer que en sus personajes hay un intento desesperado por dar voz a demonios que escapan al control racional. Voz que no es otra cosa que la fuerza requerida por un personaje ficticio para superar las coordenadas de su factura calculada –como en efecto ocurre con Emma Bovary, por no hablar de ese magnífico salto al abismo del mismo Flaubert en *Bouvard y Pécuchet*–, que nos lleva al ejercicio de poder trasladar a ese personaje de ficción a la realidad y reconocerlo como persona de carne y hueso. Voz que, con un fuerza realmente demoníaca, iría más allá y podría imponer una entidad imaginaria imposible que desfigure la realidad cotidiana. En este orden de riesgos, los personajes de *Pedro Páramo* de Rulfo, o los de Onetti, jamás encajan con la realidad: la superan, hacen imposible la correspondencia realista. En mi memoria los únicos personajes que restan de la obra de Vargas Llosa se diluyen en sus realidades: se agazapa la figura del León de Natuba, una sonrisa de Teresa, la desolación de Zavalita, Cayo Mierda y Bola de Oro, y hasta el misterioso Consejero de *La guerra del fin del mundo* desaparecen en el aire. Se alejan, los pierdo. A ratos creo que la figura –el personaje– más demoníacamente fuerte es el perverso, casi inverosímil Fonchito de *Elogio de la madrastra* y de *Los cuadernos de don Rigoberto*. Quizá aparece allí porque son novelas que, digamos, Vargas Llosa no se toma tan en serio, donde baja la guardia elevada al máximo en *La fiesta del Chivo* o *Conversación en La Catedral*. Es como si Vargas Llosa todavía necesitara escapar de sus propios presupuestos. Esto mantiene abiertos caminos en su propia obra que podrían dar en el clavo: soltar un demonio que ha tenido bajo control durante décadas. Quizá esa tensión de ocultarlo –de abandonar en la práctica la teoría de los demonios pero reivindicarla ocasionalmente– lo mantiene

como un autor que sigue escribiendo con una tensión ejemplar y siempre prolífica.

En la guerra campal de Vargas Llosa consigo mismo, con su entorno original y con el entorno creado, han desfilado muchas novelas y sus respectivas estrategias. No ha sido un camino fácil por los restos que han quedado al borde del camino. La razón, el guardián, ha tratado de mantener en orden los dominios de la loca de la casa. Pero llega un momento en que la imaginación necesita del desorden y de lo inexplicable. Vargas Llosa luchó en su juventud contra el medio literario maniqueo de su época y de su país —de la tradición hispánica también— y desarrolló una estrategia para afiliarse a otras familias literarias que incluía a Sartre, Faulkner, García Márquez o Flaubert. Lo consiguió de una manera deslumbrante, pagando el precio que se resume en su ensayo sobre Victor Hugo: *La tentación de lo imposible*. En su regreso o recuperación de *Los ríos profundos* de Arguedas, lo que ha hecho es luchar contra sí mismo y aceptar, como también lo hizo al releer *Nadja*, que las novelas inverosímiles, asimétricas, míticas, tienen una fuerza de otro orden. Constató que el dominio racional no siempre basta y que más de una vez el exceso de la razón restringe a fuerzas insospechadas que se deben desatar porque son el núcleo del arte, y no sólo su genealogía. La razón, a fin de cuentas, apenas es una herramienta para abrir caminos y tender puentes, pero hay que restarle un poco de poder para romper cadenas y encontrar a los interlocutores en el abismo que acecha el guardián. Algo como aflojar la mano por tanta tensión, como lo hace Gustav von Aschenbach, el escritor famoso de *La muerte en Venecia*, de Thomas Mann, otra novela que Vargas Llosa admira desde lejos.



Rodrigo Grande: *Presos del olvido* (2001)