

La concepción de la historia escrita que tiene Popper se parece como dos gotas de agua a lo que siempre he creído que es la novela: una organización arbitraria de la realidad humana que defiende a los hombres contra la angustia que les produce intuir el mundo, la vida, como un vasto desorden.

(«Karl Popper al día», p. 8)

En este mismo sentido el autor peruano había confesado antes en *Historia de Mayta* en 1984:

Si, cómo el Padre canadiense del cuento de Mayta, yo también me dejo ganar por la desesperación, no escribiré esta novela. Eso no habrá ayudado a nadie; por efímera que sea, una novela es algo, en tanto que la desesperación no es nada.

(*Historia de Mayta*, p. 91)

¿Tiene sentido escribir una novela estando el Perú como está, teniendo todos los peruanos la vida prestada? ¿Tiene sentido? Le digo que sin duda debe tenerlo, ya que la estoy escribiendo.

(Id., p. 158)

Además en su libro *A Writer's Reality* Vargas Llosa trae la siguiente cita en inglés de *Historia de Mayta*, que no hemos podido ubicar en la versión original española (se trata de una respuesta a la pregunta que le formula uno de los entrevistados sobre si no es estúpido escribir una novela en una época conmocionada en que el Perú está desapareciendo):

No, it's not stupid. At least to write a novel is something that can create a way in which I can defend myself against all this catastrophe that surrounds me.

(*A Writer's Reality*, p. 153)

Una segunda diferencia entre la primera concepción de la novela de Vargas Llosa y la posterior (que es también una concepción del arte en general), es que en esta última su autor considera al producto artístico como una «mentira verdadera». Probablemente esta idea proceda de la meditación vargasllosiana sobre la naturaleza de la ficción que comienza cuando hacia mediados de la década del 70 escribió *La tía Julia y el escribidor* (1977). Como se recuerda, en esta novela una de las dos historias que la componen es la de Pedro Camacho, el guionista de radionovelas a quien sus ficciones se le convierten en realidades como ya había acontecido antes con Alonso Quijano y Emma Bovary.

En cualquier caso, las formulaciones vargasllosianas maduras sobre el arte en general (y también sobre la novela) como una mentira verdadera se las encuentra sólo posteriormente en los prólogos del autor a sus piezas de teatro *La señorita de Tacna* (1981) y *Kathie y el hipopótamo* (1983). Allí escribe:

Inventar no es, a menudo, otra cosa que tomarse ciertos desquites contra la vida que nos cuesta vivir, perfeccionándola o envileciéndola de acuerdo a nuestros apetitos o a nuestro rencor; es rehacer la experiencia, rectificar la historia real en la dirección que nuestros deseos frustrados, nuestros sueños rotos, nuestra alegría o nuestra cóle-

nuestras. Sueño lúcido, fantasía encarnada, la ficción nos completa, a nosotros, seres mutilados a quienes ha sido impuesta la atroz dicotomía de tener una sola vida y la facultad de desear mil. Ese espacio entre la vida real y los deseos y fantasías que le exigen ser más rica es el que ocupan las ficciones.

(«El arte de mentir», en: *Contra viento II*, p. 423)

Pero en realidad es difícil aceptar que, ya sea el narrador o el lector, quieran internarse en un mundo tan asfixiante y sofocante como el de la *Historia de Mayta* para escapar así de las dificultades de la vida real. La cuestión que se plantea en este caso parece ser más bien una variación de la pregunta de los teóricos de la literatura del siglo XVIII. Estos se interrogaban: ¿cómo así puede producir un placer estético la escritura de las tragedias, y posteriormente asistir a su escenificación? De modo parecido en el caso de las novelas de Vargas Llosa habría que preguntar: ¿cómo así produce placer estético la escritura de obras con temas a veces tan sórdidos y sobre un mundo tan deteriorado como es el que aparece en las novelas vargasllosianas?, ¿cómo es que asimismo produce placer leer estas obras?

El tercer punto en que difieren la primera y la última concepción de la novela de Vargas Llosa es el siguiente: en aquella el autor no hacía intervenir sus opciones en la configuración y desarrollo de la intriga de la obra, sino que seguía los consejos flaubertianos de la impersonalidad, imparcialidad e impassibilidad al momento de escribir. En cambio, desde *La guerra del fin del mundo* Vargas Llosa renuncia a esta falta de participación en lo novelado y va a introducir sus opiniones y puntos de vista en la obra. Leyendo *Os Serioes* de Euclides da Cunha, explica Vargas Llosa que se planteó el siguiente problema: ¿cómo es posible que los intelectuales latinoamericanos que son tan cultos, informados y han viajado tanto y, por consiguiente, están en situaciones de comparar entre diferentes situaciones, se hayan hecho corresponsables tantas veces de los conflictos y problemas latinoamericanos?

¿Cuál es la razón de que los intelectuales hayan contribuido por ejemplo a la intolerancia que es uno de los aspectos más oscuros de nuestra historia? Los intelectuales han promovido la intolerancia: la religiosa en el pasado, y la ideológica y política en el presente. Es verdad que muchas veces han sido víctimas de la intolerancia, que han sido perseguidos, enviados a prisión, torturados, y a veces victimados por las dictaduras. Pero en sus tomas de posición públicas han reaccionado a esta clase de intolerancia en muchos, en demasiados casos, con una intolerancia equivalente promoviendo una interpretación celosa y dogmática de nuestra realidad. ¿Por qué es así?

(*A Writer's Reality*, pp. 124-125)

En el mismo libro de Da Cunha, Vargas Llosa encontró un análisis y una respuesta a este problema:

Os Serioes es un libro extraordinario porque constituye ambas cosas a la vez: una autocrítica personal y nacional. Tratando de entender lo que Canudos fue, lo que fue esta rebelión, pienso que Da Cunha descubrió lo que es América Latina y lo que no es, como dije antes, un país latinoamericano. Lo que mostró en su libro es que importar instituciones, ideas, valores y hasta tendencias estéticas de Europa a América Lati-

na, es algo que puede tener consecuencias muy diferentes, algo que puede producir resultados inesperados.

(Id., p. 131)

Por una parte, Da Cunha puso de manifiesto en *Os Sertões* que la rebelión de Canudos se produjo como una deformación de ideas religiosas importadas al Brasil e impuestas a la comunidad campesina y rural (Id., p. 133). Pero al mismo tiempo mostró que en su represión los intelectuales brasileños, que habían asumido el positivismo venido también desde el exterior y que apoyaban a la República, fueron incapaces de hacer un análisis desapasionado del alzamiento favoreciendo más bien restablecer por la fuerza de las armas la autoridad del nuevo régimen político que había reemplazado a la monarquía —que quería restaurar Antonio Conselheiro—. «Toda la sociedad brasileña estaba dividida por prejuicios recíprocos, por intolerancias recíprocas: religiosas de una parte, ideológicas de otra. Todas estas cosas produjeron la catástrofe» (Id., p. 133).

Recogiendo las lecciones de su lectura de *Os Sertões* Vargas Llosa revela que decidió entonces escribir una novela de tesis (y perdónesenos ahora la longitud de la cita, pero es necesaria para la comprensión de su punto de vista):

Para mí todo esto fue como estar viendo en un pequeño laboratorio el modelo de algo que ha estado ocurriendo en toda América Latina desde el inicio de la independencia. En efecto, todos los países latinoamericanos han tenido situaciones más o menos similares. Las divisiones sociales de acuerdo a estas visiones recíprocas y dogmáticas de lo que la sociedad debería ser, de lo que debería ser la organización política de la sociedad, han tenido siempre consecuencias semejantes —guerras, represiones, masacres—. Me conmovió profundamente todo lo que Da Cunha describe en *Os Sertões*, y de inmediato sentí la necesidad de fantasear al respecto y de escribir una novela usando la experiencia de Canudos —aunque no diría que como un pretexto, porque estaba fascinado por Canudos, por el hecho que en sí mismo fue una extraordinaria aventura—. Mas al mismo tiempo sentí que si escribía una novela convincente empleando a Canudos como escenario de esta historia, quizá sería capaz de presentar en forma de ficción la descripción de un fenómeno continental, de algo que todo latinoamericano pudiera reconocer como parte de su propio pasado y en algunos casos de su propio presente. En efecto, en la América Latina contemporánea todavía hay Canudos en muchos países. En el Perú tenemos por ejemplo un Canudos viviente en los Andes.

(Id., p. 133)

Dejemos de lado si este análisis se puede aplicar en verdad a la América Latina contemporánea: si por ejemplo en el Perú actual bien se pudiera comparar a Abimael Guzmán y a sus seguidores con Antonio Conselheiro y los suyos, y cuáles serían los intelectuales que en el otro bando apoyan con argumentos ideológicos a la República todavía subsistente. Más interesante nos parece hacer notar que en el período en que Vargas Llosa piensa haberse alejado de Sartre y de su teoría del compromiso en la literatura, más sartreano y comprometido que nunca se muestra. En efecto, cuando Sartre enunció su teoría sostenía que el escritor debía comprometerse precisamente en el terreno de la literatura y ofrecer en sus narraciones una imagen de lo que narra

justo desde el punto de vista de su propia situación y opción (Cf. *Situaciones I*. Buenos Aires: Losada; p. 45). Es lo que trató de hacer Sartre en sus grandes novelas. Y esto es igualmente lo que está ensayando hacer Mario Vargas Llosa desde *La guerra del fin del mundo*: renunciando a la imparcialidad flaubertiana por la que abogaba en su primera concepción novelística, ahora quiere expresar sus opiniones (y no sólo dar rienda suelta a sus demonios) en sus novelas. Son como hemos visto las de una «zorra»: las de un intelectual liberal, escéptico y tolerante —puntos en los que la opción que expresa se diferencia profundamente por cierto de la del Sartre maduro y de la del tardío quien siempre estuvo a la izquierda—.

Historia de Mayta tiene un carácter de novela de tesis aún más evidente. Según Vargas Llosa esta es una obra sobre la ficción ideológica y sobre la literaria.

La ficción ideológica es la que viven Mayta y sus camaradas... De otra parte *Historia de Mayta* es una descripción de otra clase de ficción, la que el narrador/escritor está tratando de escribir.

(*A Writer's Reality*, p. 153)

La fábula de la historia es que de estas ficciones una tiene un carácter negativo y la otra positivo:

Mi idea fue que a través del destino de los personajes en una novela o historia corta podría evidenciar algo en lo que creo: que la ficción es negativa, tiene resultados negativos para la sociedad y la historia cuando no es percibida como ficción, cuando se encubre como conocimiento objetivo, cuando es una descripción objetiva de lo que es la realidad. Y que, por el contrario, la ficción es positiva y útil a la sociedad, la historia y al individuo, cuando es percibida como ficción, cuando, leyendo una novela o un poema, se sabe que la idea de experimentar algo real es una ilusión, cuando uno no se está mintiendo a sí mismo creyendo que no se trata de una ilusión, sino de experiencia factual. Me gustaría que la novela hiciera esta paradoja evidente: que cuando la ficción es percibida como ficción y aceptada como tal se convierte en parte de la realidad transformándose en algo que es una realidad objetiva y factual. Pienso que es en este sentido que incorporamos las novelas a nuestras vidas, porque somos conscientes de que en efecto no son la realidad.

(Id., p. 154)

Historia de Mayta expone así la teoría de la ficción del último Vargas Llosa. Según ella hay una especie de ficción negativa y nociva que está representada por la ideología. El novelista peruano altera de este modo la teoría marxista clásica de la ideología: ésta sostenía que los *intereses económicos* son los que dan lugar a una visión ideológica, en el sentido de distorsionada, de la realidad. Vargas Llosa va a proponer que es la propia ideología, en el sentido de los *planteamientos políticos* entendidos como ficción negativa, la que deforma la visión de la realidad. Negativa es esta especie de ficción porque lleva a la destrucción y a la muerte: el caso *real* del intento de rebelión de Vallejos y Mayta. En cambio, la ficción literaria es inocua y positiva aun alterando los hechos: así atribuir al Mayta real una homosexualidad que en verdad no tenía sólo tiende a acentuar su carácter marginal y lleno de contradicciones

(*Historia de Mayta*, p. 336). La distorsión permite además presentar la revolución que Mayta quería realizar como política y sexual (Id., p. 218). Finalmente esta «mentira» expresa la verdad de los problemas cabales que afectan a la condición humana.

Que *La guerra del fin del mundo* y las novelas posteriores de Vargas Llosa son de tesis, ya lo había sostenido en un artículo del año pasado (1990) Efraim Kristal («Mario Vargas Llosa y la función social de la literatura», p. 257 ss.). Sobre las novelas posteriores a *Historia de Mayta* escribe Kristal:

Los nuevos personajes sensatos de Vargas Llosa siempre encuentran que sus primeras suposiciones sobre la realidad, por coherentes o elegantes que parezcan a primera vista, esconden otras posibilidades. Así, el detective de *¿Quién mató a Palomino Molero?* (1986), con el cual Vargas Llosa saluda la novela policial de Dashiell Hammett y Raymond Chandler, encuentra que cada nueva pista desvaloriza sus suposiciones anteriores, que eran ficciones basadas en un conocimiento imperfecto de las experiencias de los sospechosos.

(Id., p. 259)

En *El hablador* (1987) se alternan los relatos del «hablador», un individuo que narra mitos y ritos de una tribu de indios selváticos, con la historia narrada por un novelista peruano, de un muchacho judío antropólogo y deforme que se había perdido en la selva peruana. Poco a poco, el «hablador» selvático critica algunas costumbres de los indios y propone nuevos mitos. Ello sugiere que el «hablador» es el muchacho judío que se ha infiltrado en alguna tribu de la selva peruana para tratar de proteger a la cultura arcaica de los asedios de la modernidad modificando sus mitos y ritos; un proyecto patético destinado al fracaso.

(*Ibidem*)

Quisiéramos reservar nuestra opinión sobre estas interpretaciones. En el caso de *Elogio de la madrastra* (1988) la tesis que expresa esta *nouvelle* quizá se pueda proponer rephraseando el epígrafe de Paul Nizan empleado por Vargas Llosa en la segunda parte de *La ciudad y los perros*: los niños y adolescentes no son tan ingenuos, «puros» y candorosos como a veces se cree.

En los próximos años será de interés e importancia observar el rumbo que adopte la praxis narrativa de Mario Vargas Llosa: si sus novelas continúan siendo de tesis o se reaproximan a la concepción flaubertiana del desinterés del que partieron.

David Sobrevilla

Bibliografía utilizada

1. DE MARIO VARGAS LLOSA

1) Escritos teóricos

«Cien años de soledad: el Amadis en América», en: *Amaru*. Lima, N.º 3, jul.-sept. de 1967; pp. 71-74.

«La novela» (1966). Lima: Fundación de la cultura universitaria; *Cuadernos de Literatura*, 2, 1968. También en: Mario Vargas Llosa/José María Arguedas, *La novela*. Buenos Aires: América Nueva, 1974; pp. 7-50.

«Carta de batalla por *Tirant lo Blanc*». Prólogo a: Joannot Martorell, *Tirant lo Blanc*. Madrid: Alianza Editorial, 1969; T. I, pp. 9 ss.

García Márquez. *Historia de un deicidio*. Barcelona: Barral, 1971.

La orgía perpetua. Flaubert y «Madame Bovary». Barcelona: Seix Barral, 1975.

2) Novelas

La ciudad y los perros (1963). Lima: Populibros/Seix Barral, s.f.

La casa verde. Barcelona: Seix Barral, 1966.

Conversación en La Catedral. 2 Vol. Barcelona: Seix Barral, 1971.

La tía Julia y el escribidor. Barcelona: Seix Barral, 1977.

La guerra del fin del mundo. Barcelona: Seix Barral, 1981.

Historia de Mayta. Buenos Aires: Sudamericana-Planeta, 1984.

3) Piezas teatrales

La señorita de Tacna. Barcelona: Seix Barral, 1981 (Prólogo: «Las mentiras verdaderas», pp. 9-12).

Kathie y el hipopótamo. Barcelona: Seix Barral, 1983 (Prólogo: «El teatro como ficción», pp. 9-13).

4) Varia

El buitre y el Ave Fénix. Conversaciones con R. Cano Gaviria. Barcelona: Anagrama, 1972.

Contra viento y marea I. Barcelona: Seix Barral, 1983.

Contra viento y marea II. Barcelona: Seix Barral, 1986.

A Writer's Reality. Nueva York: Syracuse University Press, 1991.

«Karl Popper al día», en: *Claves de Razón Práctica*. Madrid, N.º 10, marzo de 1991; pp. 2-14.

2. SOBRE LA CONCEPCIÓN DE LA NOVELA DE MARIO VARGAS LLOSA

BERTINI, VANNI, «L'idea del romanzo in Mario Vargas Llosa», en: *Lavori Ispanistici*. Serie V. Università di Firenze. Facoltà di Magistero. Pubblicazioni dell'Istituto Ispanico. Pisa, 1986; pp. 267-352.

KRISTAL, EFRAIN, «Mario Vargas Llosa y la función social de la literatura», en: B. Ciplijauskaitė/C. Maurer (Eds.), *La voluntad del humanismo*. Barcelona: Anthropos, 1990; pp. 249-260.

OFILKER, DIETER, «Mario Vargas Llosa: teoría y práctica del "elemento añadido"», en: *Atenea*. Concepción (Chile), N.º 431, 1975; pp. 132-151.

SOBREVILLA, DAVID, «Realidad, teoría y creación en Vargas Llosa», en: *Acta Herediana*. Lima, Vol. 4, N.º 1, sept. de 1972; pp. 29-39.