

30
R ej



Universidad Nacional Autónoma de México

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

LECTURA Y CRITICA DEL TEXTO. (NOTAS EN TORNO A CONVERSACION EN LA CATEDRAL DE MARIO VARGAS LLOSA)



T E S I S
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
COLECCION DE LETRAS HISPANICAS

Que para optar al título de:

LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS HISPANICAS

P r e s e n t a :

JORGE RUIZ BASTO

México, D. F., Mayo, 1985



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

I N D I C E

	PAG.
INTRODUCCION	4
1. Hacia una lectura progresiva	11
2. Un proyecto de novela realista	21
2.1 La crítica literaria como testimonio personal	21
2.2 El escritor frente a la tradición	33
2.3 La irresponsabilidad ideológica de la forma	47
3. El individuo y la perspectiva social en <u>Conversación en La Catedral</u>	54
3.1 Las generalizaciones	54
3.2 Trayectoria de la lectura	67
4. El intelectual frente al poder	117
Bibliografía.	129

I N T R O D U C C I O N

Cuando llegué a pensar en firme que Mario Vargas Llosa era un autor sobre el que podría trabajar para definir mi tema de tesis, lo hice movido fundamentalmente por la forma con que su indiscutible calidad de narrador me había impulsado a leer tenazmente esas historias suyas a través de las cuales siempre he encontrado personajes cuya biografía queda resonando en la memoria con sus rasgos morales, sensoriales, culturales o de origen de clase: Pichula Cuéllar, el Jaguar, el Boa, Alberto, Fushia, el sargento Lituma, el arpista, Bonifacia, Cayo Bermúdez, Santiago Zavala, Ambrosio, etc., a los que han venido a unirse últimamente Galileo Gall, el Consejero, Alejandro Mayta y otros. Casi paralela a esta compulsión consumista de narraciones, surgió también en mí el entusiasmo por las ideas y explicaciones que sobre la literatura ha expresado en múltiples entrevistas, artículos y ensayos.

Vargas Llosa ha figurado a partir de los sesentas no sólo como un conspicuo representante del llamado "boom" de la literatura latinoamericana, con su correspondiente publicidad sobre premios literarios rápidamente obtenidos y traducciones de sus libros ubicados en una corriente de éxito vertiginoso que lo asimila a otros escritores igualmente innovadores y talentosos, además se ha perfilado como un agudo crítico literario y un lúcido ejecutor de nuevos recursos técnicos y estilísticos dentro de la novela. Se le ha visto como a un escritor constantemente preocupado en explicar a qué obedecían sus audacias en la estructuración de sus narraciones y sus alteraciones a la lógica y a la sintaxis. Pero, simultáneamente, ha destacado por el empleo de sus astucias de narrador en la manera de argu

mentar sus concepciones literarias y la forma de polemizar en torno a ellas. Se puede o no estar de acuerdo con sus planteamientos, lo que no se puede, en todo caso, es sustraerse a la discusión y al análisis de los problemas que ha sacado a relucir.

El doble papel de crítico y novelista a través del cual ha podido suscitar el interés por su literatura, me han hecho entender que en su caso es imposible intentar el examen de uno de los aspectos de su actividad como escritor sin considerar el otro. Crítica y producción de ficciones constituyen una totalidad: la primera le sirve para explicar lo hecho en el campo de las segundas, así como para pensar nuevos esquemas de posibilidades para éstas. Ha ido forjando, de esta manera, una teoría literaria de uso personal a la que es necesario remitirse en el análisis de sus novelas. Sólo que, al disponerme a escribir por fin - este trabajo, he tenido que delimitar una zona específica de investigación en el vasto territorio de su producción literaria con el objeto de no hacer irrealizable la responsabilidad que ahora acometo.

Delimitar mi campo de trabajo no ha sido tarea fácil. Hube de tomar en cuenta que Vargas Llosa es un escritor que no ha dejado de producir, fiel a su principio de que ésta es una vocación de tiempo completo que justifica la existencia del individuo tanto como cualquier otra actividad humana que pudiera satisfacer también plenamente sus aptitudes, y de que elegir sobre la base del exclusivo gusto personal daría a mi trabajo una orientación perniciosamente subjetiva, de la que me resultaría difícil librarme durante su posterior desarrollo. Así pues, la elección de Conversación en La Catedral, dentro del conjunto de las importantes novelas con que Vargas Llosa ha contribuido a la

creación de un panorama novedoso de la literatura latinoamericana, pretende sustentarse en algo más que las simples -- aficiones particulares.

Las dos últimas novelas publicadas por Vargas Llosa, - al momento de escoger, eran Pantaleón y las visitadoras y La tía Julia y el escribidor. Ambas, a diferencia del interés que despertó en mí Conversación, por el ancho universo social allí edificado, y por la característica ambigüedad moral que hace de sus personajes seres reacios a una clasificación facilona en lo ideológico, seres, en suma, hábilmente relativizados respecto de lo que eventualmente pudieran representar y puestos a la intemperie en sus contradicciones e indecisiones, muestran claras evidencias de un proceso de deterioro que se deja ver en dos aspectos principales: la notoria incapacidad del autor para manejar temas sociales desde una perspectiva cómica o caricaturizadora, y el efecto esquematizante con que dicha perspectiva se revierte sobre los asuntos en torno de los cuales se propone hacer un planteamiento crítico. No cabe duda de que este proceso se dejaba notar ya en algunos momentos (el libro Cuatro es el ejemplo, como lo hacemos notar en nuestro análisis) de Conversación, pero, igualmente, esta novela recoge y lleva adelante (al punto de una mecanización que será cada vez -- más frecuente en cada uno de sus libros posteriores) técnicas y recursos que en Los cachorros y La Casa Verde solamente quedaban insinuados.

Conversación ilustra el momento culminante de un proceso de obstinada experimentación tanto como el de su inicial y relativo agotamiento. Porque si bien Vargas Llosa - ha empezado a producir un ligero cansancio en el lector que lo conoce desde sus primeros libros, toda vez que la utilización de los recursos literarios tiende a hacerse repetitiva en un escritor que nos había acostumbrado a esperar de -

cada uno de sus libros un nuevo reto en la forma de estructurar diálogos, de fundir varios pronombres en un mismo espacio narrativo y de seguir el orden de la acción sobre la base de enigmas dispuestos de forma que dieran siempre a la historia la apariencia de un orden "natural" y no "añadido" (como resultado de un minucioso trabajo artístico), ahora hemos de reconocer una nueva etapa en su desarrollo de novelista en la que sus textos, al mismo tiempo que remiten a un caudal de medios ya probados y consolidados cuyo fin es una comunicación cada vez más eficaz y convincente de nuevas ficciones, experimentan en el terreno del contenido con tantos riesgos (ideológicos) como los que ha sido capaz de asumir antes en el de la forma.

Esta novela representa dentro de la narrativa de Vargas Llosa el inicio de un decidido desplazamiento de la preocupación por los problemas formales, largamente explicitada en su obra crítica, hacia los problemas del contenido. El contenido en Conversación no aparenta ser más o menos autónomo del autor, en el sentido de producir la ilusión de desprenderse de las historias narradas, sino que se encuentra abiertamente "orientado". Significativamente sucede lo mismo en Historia de Mayta, es decir, este desplazamiento se observa con mayor fuerza justo en aquellos libros en los que Vargas Llosa adopta la posición del narrador - testigo de su país, - y de protagonista de algunas de las polémicas ideológico-políticas más candentes de estos tiempos.

En su caso ha sido necesario partir de sus reflexiones sobre la literatura, y en especial sobre el quehacer novelístico, porque éstas contribuyen de manera efectiva a configurar el proyecto que ha ido plasmando en cada una de sus novelas. De esta manera, tras una previa toma de distancia correlación a las concepciones que busca realizar en cada narración, y tras de un examen en que el texto muestra no ser un-

producto de la improvisación, sino de un trabajo en el que el escritor es consciente a plenitud del tipo de novela que desea producir, ha sido factible intentar todavía un análisis - de lo que representa como consecuencia de ese otro aspecto de su objetividad que viene a ser la manipulación que de él hace el lector.

Después, y ante los resultados del análisis, hemos querido hacer ver cómo el asunto que destaca en la novela relativiza las ideas morales y políticas del autor, a la vez que -- configura una perspectiva social que es consecuencia directa del meticoloso trabajo de estructuración con que éste ha dispuesto el aprovechamiento de los diversos materiales y personajes con que cuenta para la elaboración de la narración.

Sin embargo, no basta mostrar los dos sentidos (el que directamente vehicula el escritor por medio de un personaje - y el que comunica la masa narrativa misma) que se ordenan --- opuestamente en el libro; ha sido asimismo conveniente hacer notar, cuestión que abordamos en el último capítulo, cómo esta oposición de puntos de vista sobre un mismo problema reproduce determinadas ideas a partir de las cuales Vargas Llosa - ha ido definiendo obsesivamente una posición ideológica con respecto a supuestas y reales formas dictatoriales del poder político.

Este acercamiento a Vargas Llosa por vía de lo que significa una novela que señala el momento culminante de su etapa de experimentador de técnicas narrativas, pretende también sugerir que un determinado proceso de discusión ideológica y política se ha ido afirmando hasta constituir hoy en día una preocupación central en su trabajo de narrador. De Conversación en La Catedral a Historia de Mayta, pasando por La guerra del fin del mundo, hay un trayecto de afinamiento y radicalización de concepciones que han modificado las ideas punti

llosamente formalistas con las que Vargas Llosa empezó a explicar la razón de ser y el objetivo de sus primeras narraciones. Hay cada vez más en él la intención por hacer de la novela un medio de probada utilidad para "demostrar" más que "mostrar", lo que sin duda, y a pesar de su inveterada-habilidad para sumergirnos en historias que parecen desarrollarse en base a una lógica propia, y en las que la ambigüedad y las contradicciones en que viven los protagonistas -- son evidenciadas por una perspicacia de narrador que no deja visible ningún hilo, ha repercutido en su inicial proyecto de producir ficciones lo más autónomas posible respecto de sus propias concepciones.

Su empresa personal dentro de la narrativa resulta -- así ejemplar en un doble sentido: por un lado expresa la imposibilidad de un proyecto de novela que no puede darse al margen de los condicionamientos ideológicos y políticos de que es objeto el escritor como parte de una sociedad y de un tiempo histórico determinados, y, por otro, deja ver --- (el caso extremo es Historia de Mayta, en donde el autor no pierde oportunidad de acotar continuamente la narración con sus formulaciones morales y políticas) que la falta de una conciencia plena sobre el carácter ineludible con que estos condicionamientos reales aparecen en la ficción, se relaciona con un descenso bastante notorio de la destreza para contar historias capaces de sobrevivir por sí mismas, sin las intervenciones a veces abusivas del novelista.

El autor que nos hemos propuesto leer y analizar ha forjado una vasta y compleja obra literaria frente a la cual nuestros puntos de vista constituyen meras aproximaciones. No hemos pretendido sino anotar sólo aquello que resulta -- más visible en una de sus novelas y lo que a este género -- corresponde en sus concepciones literarias. Esta tarea, -- con todas sus limitaciones y modestos alcances, no hubiera podido llevarse a cabo sin la generosidad y paciencia con -

que la profesora Françoise Perus atendió y ayudó a esclarecer dudas y confusiones metodológicas. Mi agradecimiento aspira a compensar, en alguna medida, la incapacidad en que pudiera haber incurrido para resolver satisfactoriamente -- los problemas que con penetración y profesionalismo ayudó a plantear durante el asesoramiento que me dispensó.

A los profesores Fausto Hernández y Andrea Sánchez mi sincero reconocimiento por las diligencias con las que me apoyaron para que este trabajo pudiera concluirse.

1.- Hacia una lectura progresiva.

Todo texto literario plantea un doble reto al comentario; como significado que requiere ser articulado y -- explicitado por el lector, y como técnicas o procedi -- mientos formales que, previamente a la reconstrucción - del lector, ya lo articulan y lo componen como tal significado. Este significado, además, es producido como -- inacabado (de esta manera es como interpela al lector - como sujeto de una lectura y un comentario que a su vez hacen posible la existencia "literaria" del texto) y -- corresponde al lector articularlo plenamente en una o - varias de las direcciones en que apunta. Pero tratar - de explicar cómo fue insinuado, cómo se configuró como - un potencial suscitador de las respuestas a las que con - voca al lector, es responder a las exigencias que impo - nen un texto y su lector como sujeto y objeto de un pro - ceso de producción consciente en el que se proyectan, - contradicen y autonomizan intenciones estéticas e ideo - lógicas. Es en este proceso, que incluye por igual - - proyectos literarios y obras concluidas, en donde vamos a encontrar la significación social y propiamente ar -- tística de la novela de uno de los pocos escritores la - tinoamericanos que ha podido, bajo determinadas condi - ciones sociales e históricas relacionadas, entre otras, con la difusión del libro, el crecimiento de los sec -- tores medios cultivados en las ciudades, el floreci --- miento comercial de la industria editorial en América - Latina, los estímulos económicos al escritor vía los -- premios literarios, etc., asumir la práctica de la lite - ratura como actividad profesional y no ocasional o peri

férica.

Mario Vargas Llosa es, en tierras americanas, un escritor profesional ¹. Situación que comparte con otros -- de sus contemporáneos y que le permite, por lo que a la literatura concierne, un mayor tiempo para la reflexión en torno a los presupuestos artísticos que dirigen su - oficio de escritor. Es uno de esos novelistas modernos en los que la reflexión en torno a la literatura precede al acto de la composición de ficciones, se justifica y se acrecenta en la creación misma y aún pretende ex- plicar y dirigir etapas futuras de ésta.

Todo el discurso hermenéutico que ha construido en torno a su obra y a la de otros escritores de los que se - ocupa como crítico (oficio que en Vargas Llosa es siempre una ocasión de volcarse sobre sí mismo como novelista), subraya la existencia de un proceso que imposibilita la idea de un texto autogenerado en el que se contendría todo lo que una crítica literaria formalista juzgaría pertinente. Incluso la impresión de plenitud y auto suficiencia que el texto produce, es un efecto del trabajo artístico, uno de los significados (el autor es --

1 "Esta conquista de la profesionalización -escribe Angel Ramadista de ser óptima. Salvo casos excepcionales, los "royalties" de libros y artículos sólo permiten vidas morigeradas - y es frecuente que esos ingresos deban complementarse con --- otras tareas culturales; cursos, asesorías, editoriales, traducciones. Pero aún así ha habido ya un grupo de escritores para los cuales la literatura pasó a ser el primer empleo y - esto marca de por sí una diferencia notable entre ellos y pone una nota distintiva sobre el fenómeno boom. Lo integraron principalmente, escritores profesionales". Rama, Angel "El boom en perspectiva" en Viñas, David et al. Más allá del boom: literatura y mercado, P. 93.

otro de ellos) que es necesario articular a través del acto de lectura. En éste el texto convoca al lector -- por medio de un artificio que indica autosuficiencia en cuanto a su poder de imantación: la forma, el estilo, se le imponen al lector que, en busca de los primeros - significados, no tiene más alternativa que someterse a las exigencias de una composición cuyo estatuto percibe pero desconoce.

El texto es, en el momento de la lectura inicial, una - imposición, de él no se conoce sino su fuerza: la de la naturalidad o de su existencia "en sí", por delante de otros efectos que después el lector habrá de develar. - Pero una vez integrados los primeros significados, el - poder de la forma comienza a ceder espacio a la acción reflexiva y, con ello, a la necesidad de establecer las totalidades significativas a que aspiran texto y lector. A condición de que esta construcción del sentido a que se aplica el trabajo de lectura se entienda que es posible, de manera particular en la literatura de Vargas - Llosa, por la existencia de una estructura o complejo - de técnicas, rabiosamente artificial o formal en el sentido de ser una creación conscientemente concebida, gracias al cual este mismo sentido es producido.

La construcción, la experimentación del lenguaje, se imponen de manera deslumbrante en casi todas las narraciones de Vargas Llosa. Es, como ha escrito Luis Harss,² "un gran estructurador, un constructor instintivo que - entreteje impulsos y tensiones con un sentido infalible del orden y la cohesión". Aunque Vargas Llosa ha demogtrado ser también un crítico bastante dotado y un teórico de la literatura que ha desarrollado una con ----

2 Luis Harss. "Mario Vargas Llosa o los vasos comunicantes" en Los nuestros., p. 422.

cepción sistemática, y en veces afortunada, sobre la -- naturaleza principalmente formal de la novela moderna.- Estas ideas del escritor han surgido lo mismo de in -- fluencias recibidas (Sartre, Tolstoi, Flaubert y última -- mente Camus en lo que respecta a sus posiciones mora -- las y políticas) que de sus experiencias como narrador -- y crítico. Pasar del deslumbramiento al análisis y la -- explicación de los recursos que le han permitido escri -- bir algunas de las mejores novelas de nuestro continen -- te hoy día, requiere que nos detengamos en el estudio -- de sus concepciones literarias, tarea que abordaremos -- en el siguiente capítulo, con el fin de examinar hasta -- qué punto la obra se adecua al proyecto del escritor -- y en qué grado es también producto de determinaciones -- que rebasan la voluntad de éste.

Un texto plural, como Conversación en La Catedral, im -- pone la necesidad de someter todo método que pueda ser -- vir de apoyo al comentario, a la experiencia misma de -- las diversas lecturas a las que el texto puede conducir. En la perspectiva de una lectura progresiva, todo mode -- lo de crítica aparece como expresión de la preponderan -- cia que una determinada lectura puede adquirir por enci -- ma de otras posibles (y que el texto admite o rechaza -- como no pertinentes).

Este concepto de lectura es el que nos puede permitir -- incursionar en el trato con esos objetos históricos de -- carácter polisémico que son muchos de los textos de la -- actual narrativa latinoamericana. Aunque es también -- un concepto que deberá concretarse en lo tocante a sus --

determinaciones socioculturales, y estrecharse ante los peligros de la intuición y la banalidad especulativa -- (el comentario como reflejo mecánico de lo que el texto informa en su nivel anecdótico). ¿Cómo estrecharlo? -- ¿Cómo volverlo productivo? Sin duda propiciando que se desarrolle bajo la influencia de distintos saberes, técnicas y simples herramientas (por ejemplo las estrategias y algunos conceptos estructuralistas tal como -- los ha desarrollado R. Barthes) que es posible reunir -- en el propósito final de evidenciar los sentidos y la forma como éstos significan. El trabajo del artista -- condiciona el del lector: la inteligencia del texto demanda, correlativamente, una inteligencia progresiva de la lectura.

La lectura va a tener como finalidad desentrañar sentidos. Pero no extrayendo mecánicamente un fondo cuya -- supuesta envoltura sería el lenguaje. La enseñanza estructuralista en este campo es fundamental. Roland -- Barthes, particularmente, ha llamado la atención ³ sobre el hecho de que la materia de que está hecha la literatura (el lenguaje) no está dada inocentemente al escritor, no es una materia dotada de la relativa "naturalidad" que puede aparentar por efecto de su uso social. El lenguaje literario es un lenguaje "segundo"*--

3. Roland Barthes, "El mito hoy" en Mitologías, p p. 199-257, en Crítica y verdad, p p. 55-56 y en El grado cero de la escritura, p. 75.

* Un signo cuyo significante es otro signo previamente constituido. Este signo "anterior", como ha hecho ver Barthes en el caso del mito, es convertido en un nuevo significante que se asocia a un nuevo concepto--sin hacer desaparecer el significado original-- para producir una nueva significación que es el mito o el lenguaje literario.

que se articula a partir de un lenguaje preexistente, - de carácter práctico, que el escritor recibe bajo la forma de una lengua, de un sistema de signos históricamente producido. Quiere esto decir que ya el lenguaje es por sí mismo, como materia de la que se dispone para la construcción del sentido, depositario de códigos culturales que pertenecen al saber histórico de una sociedad dada, y que estos códigos existen en el texto bajo la forma de significados particulares que el escritor articula por medio de la escritura.

El examen del lenguaje nos lleva a la consideración de los códigos o voces ⁴ que se entrecruzan en el texto. - Aunque hay que precisar que esta manera de examinar el lenguaje es la propia del analista. Se llega a ella -- después de lecturas a través de las cuales el lector -- (el crítico es también, en principio, un consumidor -- de literatura) busca aprehender al texto en su unidad, - estableciendo una significación que funciona como esbozo de significados múltiples aún por descubrir. Esta primera lectura es el punto de partida hacia otras más racionales y desmitificadoras de una supuesta naturalidad del texto en relación con la realidad a la que hace referencia. Pero, de entrada, hay que aceptar el vértigo envolvente del texto: una lectura inicial es, en alguna medida (pues el lector se aproxima al texto "cargado" de códigos y, en primer lugar, del que determina el consumo o comportamiento ante "lo literario"), relativa de la "inocencia" a que apela el poder de ilusión que ejerce la literatura en virtud del valor que socialmente se le concede al lenguaje como simple ins -

4. Roland Barthes. S/Z, p.p. 10-11.

trumento de comunicación. Y aun cuando constatamos - - que el escritor más bien se esfuerza en quebrar estructural y sintácticamente la forma como se codifican los mensajes de la cotidianidad , y que en este esfuerzo, - sabemos, ya es posible localizar gran parte de la especialidad de su trabajo como re-codificador de una nueva forma de expresión propia del "creador de literatura", - no cejamos en la voluntad de fijar una regularidad de - las palabras y los cuadros narrativos que permita ex -- traer un sentido obvio, explícito, que haga posible --- conjugar bajo un solo nombre o especie la heterogenei - dad del relato.

Parte del efecto estético e ideológico del texto es - - percibido en aquello que el lector entiende o asimila a través de una lectura inicial. Con relación a estos -- primeros resultados de la lectura, la crítica profesional y académica generalmente procede corrigiendo y normativizando bajo el postulado de que sólo es valiosa la impresión libresca que se origina dentro de los circuitos de una información cultural académicamente establecida. En esta tarea de la crítica académica reconocemos un valor ideológico consistente en acreditar socialmente a la literatura como signo o símbolo de valores - y significados trascendentes que toca al crítico (¿un lector más o un sacerdote?) hacer evidentes. El lector por su parte, produce significados en torno al texto -- que sólo son admitidos y reputados como coherentes en tanto son enmarcables o coincidentes con los lineamientos establecidos por la crítica académica. A contra-- corriente de esta tendencia habría que desarrollar el -

comentario crítico a partir de y no a pesar de los --
rudimentos obtenidos en una lectura literal que, desde-
luego, es también una lectura condicionada ideológica -
mente por la posición social de clase desde la cual el-
sujeto se ejerce como lector.

Justamente la evolución de la lectura en el sentido de-
un conocimiento cada vez más racional del texto, deberá
proporcionar los instrumentos que permitan caracterizar
debidamente el valor social de la lectura inicial y, por
tanto, su papel en la producción de este mismo conoci-
miento.

Vargas Llosa arremete contra una forma de crear efectos
de realidad basada en la construcción de un orden lógi-
co-temporal. Busca romper esta secuencialidad que no -
responde ya a una nueva visión de las cosas. Las es --
estructuras que compone tienen como fin entregarnos una -
realidad segmentada en que se superponen y yuxtaponen -
diversos planos, a la manera de los planos de los ar --
tistas cubistas. Es tarea del lenguaje y del ordena --
miento dado a la materia narrativa, propiciar en el lec
tor esta percepción quebrada de la realidad, producir -
la ilusión de una representación multifacética y por --
tanto más compleja que aquélla que se sostiene sobre --
una linealidad narrativa; es decir, el lenguaje rompe -
con una ilusión para hacernos presa de una nueva: la -
impresión de un mundo desarticulado en el que todo está
relacionado y en movimiento. Y el poder de esta ilu --
sión, indudablemente, se deja sentir desde la primera -
lectura: en la que somos arrastrados a consumir en to-

da novela un relato, una anécdota, bajo el mecanismo simple al que E.M. Forster describió como un "¿Qué sucederá después?".

Existe en esta propensión culturalmente determinada a - consumir anécdotas, además, una dialéctica que deriva -- del hecho de que la comprensión de los primeros datos - a que remite el texto están articulados en una escritura (la asimilación de los primeros significados es, con comitadamente, descodificación de estructuras verbales que evoluciona al parejo de un creciente proceso de conocimiento) que, en el acto de abrirse cada vez más a - la lectura, va a certificar la legalidad, la validez o la invalidez de los mecanismos que la constituyen. Pedro Páramo, por ejemplo, puede disgustarme por su "desorden", su penuria secuencial bloquear los sistemas de -- lectura (que son sistemas de lenguaje históricamente de terminados) a través de los que procuro entender la novela; sin embargo, en el propósito simultáneo de determinar su causalidad más profunda, la aparente carencia del libro se va revelando como nueva y hábil forma de - comunicar significados que son indiscernibles de un nuevo fraseo lírico, una nueva lógica narrativa que, finalmente, me es completamente accesible y me entrega su -- sentido. En su primer acercamiento al texto generalmente el lector, cuando se trata de obras que subrayan una novedad o una ruptura respecto de la tradición literaria, se adhiere o rechaza la ilusión que el discurso busca - establecer.

Nuevas lecturas tenderán a desmontar el orden sobre el-

que se levanta la ilusión del relato y a desvanecerla, o en su caso a reforzarla, en concordancia con la aceptación o el rechazo de las imágenes y representaciones del mundo que el autor propone. El trabajo de la lectura crítica conduce a una toma de posición en relación con la solidaridad de concepciones que el autor procura por medio de los mecanismos literarios. Y, si también es toma de posición ideológica, es entonces algo más -- que tautología, metalenguaje que tiene sólo por finalidad cubrir de lenguaje a un lenguaje objeto (la obra literaria) según la definición de Barthes.⁵

5. "¿Qué es la crítica?" en Ensayos Críticos, p. p. 304-305.

2. UN PROYECTO DE NOVELA REALISTA

2.1 LA CRITICA LITERARIA COMO TESTIMONIO PERSONAL

En la literatura el trabajo de la forma tiene su justificación en la búsqueda de una significación que los materiales tomados de la realidad no tienen en sí -- mismos. La ficción es el resultado de este trabajo por el cual la realidad representada admite un sentido que -- ya es algo más que la realidad empírica. En efecto, se trata no de un sentido naturalmente reflejado, sino so-- cialmente producido y que, como tal, remite a la forma -- como se solidifican en la ficción las concepciones del -- escritor. Concepciones a cuya validación se abocaría la producción formal que hace posible al texto, lo cual es postular --como lo hace Vargas Llosa-- que la ficción -- legitima solamente lo que el autor se propone decir.

Y aún más: la estructura del universo ficti-- cio busca competir con la vida real, es decir, el senti-- do de la ficción desafía el del mundo real en tanto se -- propone una mayor inteligibilidad de este mismo mundo. -- La literatura es producción de sentido. Pero no le bas-- ta producirlo y oponerlo a otros significados, a otras -- ideas o imágenes de lo real, la literatura también se -- propone producir efectos de realidad. Significa algo -- más de lo que el mundo significa por sí mismo; aunque -- legitima (o lo pretende al menos) este sentido con la--

apariciencia de lo real. Este es el proyecto realista -- de Vargas Llosa: construir la ficción, incluso bajo la máxima apariciencia de realidad, como una forma (ideológica, lo advertimos desde ahora) de recuperar el sentido-- que el desorden de lo real desvanece: la ficción es -- ante todo un orden. Es también el fundamento principal que este escritor da a su preocupación por someter la - materia de sus narraciones a una pertinaz experimenta - ción en la que el lenguaje aspira a ser el principal -- protagonista.

Dentro de su proyecto de literatura realista el movimiento es la propiedad de lo real que más parece preocupar a Vargas Llosa. Cuando en 1965 explica a - - Luis Harss que "existe en casi todas los hombres una -- gama de posibilidades más o menos idénticas y que se -- manifiestan de acuerdo con las situaciones diferentes - en que viven esos hombres" y que "Lo que interesa funda - mentalmente es mostrar esas posibilidades en movimien - to"¹, Vargas Llosa ha publicado ya tres importantes no - velas² que testimonian ampliamente sobre un programa-- de novela realista, fundado básicamente en la experien - cia formal, que va a encontrar su máximo nivel de expre - sión en Conversación en La Catedral. Posteriormente en dos novelas más (Pantaleón y los visitantes y La tía - Julia y el escritor) se apreciarán ligeras variantes

1 Harss, p. 443.

2 La ciudad y los perros, La Casa Verde y Los cachorros

en este proyecto, determinadas tanto por un cambio de --
óptica (el humorismo en la primera novela) como por un --
giro radical en la perspectiva objetivista en la que --
antes se había empeñado (es evidente el elemento subje --
tivista y autobiográfico en la segunda novela). No --
será sino hasta la aparición de La guerra del fin del --
mundo cuando nuevamente encontraremos, no obstante el --
parcial abandono del ejercicio de técnicas cuyo empleo --
había ya extremado al punto de la mecanización ³, el --
interés por producir una literatura realista que aún se --
compromete con el documento histórico y polemiza en --
torno al problema de los efectos sociales de la fe, la --
religión y el misticismo. Conversación señala el momento --
culminante a que llega una primera etapa de la narrati --
va de Vargas Llosa: en ella ejercitará técnicas que --
solamente aparecían embrionariamente en sus anteriores --
novelas, pero, asimismo, llevará las más conocidas --
(la de " la de los vasos comunicantes " ⁴, por ejemplo) --
a su máxima tensión. En La guerra Vargas Llosa subordi --
na decididamente el virtuosísimo técnico que lo caracte --
rizó positivamente hasta Conversación, después de --
haber reducido considerablemente sus posibilidades como --
escritor realista en Pantaleón y La tía Julia, a la --

3 " El método tiende a volverse mecánico" afirma Harss, p. 459.

4 Vargas Llosa explica así la intención de esta técnica: "Crear una ambigüedad, es decir, asociar dentro de una unidad narrativa dos o más episodios -- que ocurren en tiempo y lugares distintos, para -- que las vivencias de cada episodio circulen de uno a otro y se enriquezcan mutuamente". (Citado de Luis Harss, p. 439)

necesidad de expresar una perspectiva al mismo tiempo -
épica, pasional, mística, social, religiosa, moral y --
política de una realidad histórica que ya no es revivi-
ble literariamente apoyándose en el solo artificio de -
la forma.

Un largo ejercicio de la narrativa ha conver-
tido la inquietud por encontrar la forma más adecuada -
a lo que desea decir, en un conjunto de experiencias --
y recursos disponibles que le permiten convertir en ma-
teria de ficción a un tema al que previamente explora -
en todas sus posibilidades expresivas. Estos recursos-
son continuamente teorizados por Vargas Llosa a través-
del ejercicio de una crítica literaria que da más la --
impresión de tener como fin el esclarecimiento de las -
posibilidades que éstos pueden tener en sus futuras - -
construcciones narrativas, que el propio de la crítica:
el de analizar y valorar sobre la base de las determina-
ciones a las que efectivamente se hallan sometidas tex-
to y autor. Vargas Llosa ha ensayado determinados re -
cursos narrativos por la doble vía del ejercicio de la
crítica literaria y de la narrativa. La madurez alcan-
zada en esta experiencia le ha permitido atenuar la im-
portancia desmedida que, en un determinado momento de -
su evolución como escritor, ha concedido al aspecto for-
mal. Vemos, por ejemplo, en la tarea de investigación-
que debió llevar a cabo previamente a la redacción de -
La guerra, el mismo espíritu, aunque con proyectos di-
ferentes en lo tocante a las conclusiones a las que se
desea llevar al lector, que animó la elaboración de al-
gunos novelas de Carpentier y la de Yo el Supremo de --

Augusto Roa Bastos: el documento, y sobre todo la enseñanza histórica o moral que en él se contiene, regula y depura cualquier exceso formalista. En efecto, uno de los mayores peligros que ha enfrentado la literatura de Vargas Llosa es, como lo demuestra enfáticamente La Tía Julia, el resultado de banalización que sobre el material narrativo empleado puede producir una cierta retórica de la técnica.

Conversación, precisamente, es una novela que en este sentido anuncia errores futuros; sin embargo en ella también se objetivan con éxito las más lúcidas concepciones que el autor ha desarrollado a propósito del arte de novelar. En ella destaca y es posible resumir su obsesión formalista, la preponderancia que las técnicas o principios estructurales de la narración tienen para él desde que escribió La ciudad y los perros.

Estas concepciones tienen dos apoyos visibles, el de la experiencia directa del novelista y el del lector empedernido de Flaubert. En su caso hay siempre la impresión de que el crítico proyecta en otros autores sus propias motivaciones y propósitos como narrador y al revés: todo aquéllo que es capaz de explicar de forma original en relación con otro autor, es inmediatamente aplicado a sus propias obras. No es arriesgado, tratándose de un novelista en funciones que a la vez ejerce la crítica literaria, afirmar que en verdad lo que está haciendo, como crítico, es saquear los fundamentos de otros escritores para iluminar mejor

su propia praxis como narrador. En las dos siguientes afirmaciones del autor podemos constatar este doble movimiento por el cual proyecta su propia experiencia sobre otros autores, a la vez que utiliza la obra de éstos para ensayar algunas de las conclusiones a las que ha arribado acerca de la literatura. En la primera -- habla el novelista, en la segunda es el lector de Flaubert el que hace extensivas sus predilecciones literarias a otros objetos artísticos:

"Las tentativas modernas de la novela quieren dar una visión de un sólo canal, de un sólo nivel de la realidad. Yo estoy, al contrario, por la novela-totalizadora, que ambiciona abrazar una realidad en todas sus fases, en todas sus manifestaciones".⁵

"... lo que sin duda he buscado por instinto y me ha gustado encontrar en los libros, las películas, los cuadros, no ha sido un reflejo de esta parcialidad infinita, de este inconmensurable fluir, sino, -- más bien, lo contrario: totalizaciones, conjuntos que, gracias a una estructura audaz, arbitraria pero convincente, dieran la ilusión de sintetizar lo real, de resumir la vida".⁶

En la valoración estética de Vargas Llosa -- sólo las obras artísticas de estructuras audaces son ca

5 Vargas Llosa. (Citado de Luis Harss, p. 440)

6 Vargas Llosa. La orgía perpetua. Flaubert y Madame Bovary, p. 19

paces de "sintetizar lo real". Es por lo que Madame -- Bovary ejerce en él una especial atracción y constituye uno de los modelos a partir de los cuales busca explicar y legitimar su propio proyecto de "estructurador" de narraciones. Sorpresivamente, sin embargo, a esta tarea de producir estructuras originales, "audaces", se opone la estructura de lo real (similarmente para -- Flaubert, según lo ejemplifica el propio examen crítico de Vargas Llosa sobre este autor, el problema no era el contenido de lo real sino el ordenamiento a través del lenguaje):

"La realidad es caótica. No tiene ningún -- orden. En cambio, cuando pasa a la novela sí tiene -- un orden. Y cuanto más rigurosa sea la construcción de la novela, mejor será la comprensión del mundo que evoca". ⁷

La síntesis de lo real sólo es dable a través de un proceso que lo reconstituye y de esta manera lo rescata del desorden en que existe. El caos reinante en la realidad es así el primer obstáculo al "afán totalizador" y pone a prueba el talento del novelista bajo la forma de un desafío. Responderlo es lo característico de su trabajo, concepto bajo el cual, por lo demás, desaparece, venturosamente, toda idea de inspiración o genialidad como definitoria de este talento. --

7 Vargas Llosa. (Citado de Luis Harss, p. 439).

Vargas Llosa nos hace apreciar en el seguimiento que hace del trabajo obsesivamente formal que Flaubert desarrollaba para obtener una página de prosa impecable, la idea de que el escritor actúa con la conciencia de que sin su esfuerzo, sin su voluntad ordenadora, la realidad no es susceptible de alimentar la ficción. Debido a esta actividad consciente, aunque concebida en un sentido estrictamente instrumental, de puro ordenamiento formal al que se atribuye un poder evanescente del contenido de lo real empírico, la literatura, siendo realista, ostenta una autonomía absoluta respecto de lo real en virtud de que su naturaleza es esencialmente ficticia (entiéndase: construida, artificial).

La literatura no constituye un puro reflejo-mecánico de la realidad en que se apoyan sus construcciones ficticias, sino que la reconstruye a partir de un principio fundamental que Vargas Llosa va a emplear al hablar de Flaubert y de García Márquez: "el elemento añadido". Es decir, que lo que la literatura nos entrega es la realidad más un añadido, producto del oficio del escritor, que es lo que le confiere su autonomía frente a lo real y, más particularmente, su especificidad de objeto artístico.

La idea de que el escritor, de hecho, transforma los materiales que toma de la realidad "añadiéndole" algo que da lugar a una nueva realidad (ficticia) es central para entender cómo Vargas Llosa concibe la conexión realidad - ficción, conexión que, asimismo, es sustancial para explicarse el lugar que objetivamente ocupan sus propias producciones narrativas dentro del

proyecto de novela realista que postula. A propósito - de Flaubert ha escrito:

"El novelista añade algo a la realidad que - ha convertido en material de trabajo, y ese elemento -- añadido es la originalidad de su obra, lo que da auto - nomía a la realidad ficticia, lo que la distingue de lo real."⁸

Es esta una observación sobre otro novelista que parte de los conceptos que ha utilizado para explicar su propio proyecto de trabajo literario. Vargas -- Llosa no sólo encuentra coincidencias entre su manera - de operar y la de otros escritores a los que eventual - mente toma de modelos (es el caso de Martorell y su novela Tirant lo blanc, además de Flaubert), también los - ajusta a su propia óptica, a su propia experiencia de - novelista que apoya en el trabajo de la forma su idea - de una literatura realista, que se concibe como tal - - porque busca representar la vida, según sus propias pa - labras, "de una manera especial para que no se hiele al pasar a la literatura, para que no se muera en el cami - no".⁹

La preocupación por la forma atraviesa como - un deseo la literatura más diversa hacia la que se orien - ta su talento de crítico, y amplía a la vez considera - blemente el campo histórico y conceptual de la litera - tura realista al mostrar cómo efectivamente, en lo mejor

8 Vargas Llosa, La orgía perpetua, p. 147

9 Vargas Llosa. (Citado de Luis Harss, p. 438)

de ésta, opera una sólida conciencia de la necesidad -- de adecuar el material lingüístico a los nuevos conte -- nidos que la realidad va produciendo en su hacerse his -- tórico. Aunque a través de ella también busca la ima -- gen de una praxis literaria fundada en una tradición -- prestigiosa (porque, ante todo, con escritores europeos como Flaubert, desde el siglo XIX ya dió prueba de esta "conciencia de la forma" que, según Vargas Llosa, es -- lo que caracterizaría a una literatura auténticamente -- moderna). Se trata de una explicación de la propia -- praxis en la que el escritor nutre y reafirma una ima -- gen curiosa: la práctica literaria produce una teoría -- esencialmente subjetiva en lo que tiene de auténtica-- que tiene que apoyarse en afinidades externas, y por lo mismo inconvincentes, para parecer universal (en el sen -- tido de una tradición de la literatura de la Europa oc -- cidental) y aceptable. La literatura latinoamericana -- ofrece con Vargas Llosa un ejemplo de la necesidad que tiene muchas veces el escritor de hacerse su propia pro -- paganda para ingresar exitosamente en los circuitos comer -- ciales dominantes de lo que hoy todavía se entiende por literatura universal.

La parte débil de los extensos estudios que ha dedicado a García Márquez y a Flaubert, radica justa mente en el análisis formal, allí se pierde Vargas -- Llosa en la aprehensión del texto como un todo al pre -- tender explicar sobre la base exclusiva de los mecanis -- mos formales que lo ordenan. Más convincentes resultan las agudas intuiciones y comentarios que despliega a -- propósito de los medios materiales de que estos escrito

res han partido para componer sus obras y procurar los efectos de realidad que en ellas podemos encontrar. Lo que no logra es convencernos de su objetivo principal: - que estos efectos de realidad -después de haber demostrado abundantemente cómo Flaubert fue reuniendo lenta y penosamente información sobre casos reales de su época para ir delineando el caso de Emma Bovary- son un -- resultado de los acontecimientos lingüísticos y demás -- añadidos que el escritor produce a base de diversas estructuraciones - técnicas o "principios" narrativos - - los denomina - de los episodios y planes de la narración. Es como si tampoco aquí pudiera ir más allá de los límites formalistas que ha fijado a su propia - - - narrativa. Los mecanismos formales de la expresión revelan su función constitutiva dentro de la obra, pero - no nos revelan completamente el sentido de lo expresado. Percibimos el esfuerzo del crítico por desprender exclusivamente de la estructura y del lenguaje los significados que en una obra se expresan.

Va todavía más lejos: los conceptos con los que describe las diversas modalidades de la relación literatura-realidad (p. ej. "la polivalencia de la vida", "la totalidad de lo humano", "la ambigüedad de lo real", etc. ¹⁰) y los principios narrativos (p. ejm. la técnica de los vasos comunicantes", del "dato escondido", -- de "la caja china", etc. ¹¹)

10 En las declaraciones de Vargas Llosa a Harss en - - Los nuestros y en La orgía perpetua, p. 59

11 Vargas Llosa, Historia de un deicidio, p. 278

que dan forma al texto, son pensados como constantes -- históricas de la novela. Todos ellos determinan una -- tendencia (la de reproducir simultáneamente muchos niveles de lo real: "el afán totalizador") de la novela y -- que, según Vargas Llosa, puede rastrearse hasta la novela de caballería. Vemos cómo sus revisiones críticas -- expresan dos inquietudes directamente relacionadas con su quehacer de novelista: el rastreo de una tradición -- que acredite su proyecto de novela como una reconstitución de la realidad, que se pretende cada vez más ambiciosa en cada nueva producción, y el papel central que el trabajo de la forma cumple dentro de esta tradición.

Queda, sin embargo, un elemento positivo en sus radicales planteamientos formalistas. Lo que su -- lectura de otros escritores ha puesto de relieve son -- los elementos de una teoría que, sin dejar de aceptar -- y legitimar la presencia de lo real en el contenido de la narración y en los efectos del discurso, pugna por -- que se le reconozca a la literatura una especificidad -- propiamente artística en su capacidad de proporcionar-- nos imágenes que compiten en expresividad con las de -- lo real. La sustantividad del arte es un artificio que contradice lo real, pero no para postular la idealidad -- o la pura subjetividad, como quiere Vargas Llosa, sino -- para hacer valer la capacidad transformadora del artista sobre lo natural o lo social dado; no otra cosa, sino -- un auténtico poder de transformación de lo real dado, -- es lo que define el propósito del escritor de re--presentar lo real bajo la modalidad de lo imaginario.

2.2 EL ESCRITOR FRENTE A LA TRADICION

El arte enfrenta con su artificialidad lo -- real. Aunque no en el sentido de una negación, sino -- de una transformación. El elemento artístico que se -- "añade" a lo real no lo vacía de su propia materialidad -- sino que sobre ella, o desde ella, es convertido en al -- go distinto de lo que originalmente era sin dejar de -- ser real. Lo real cobra nueva realidad, adquiere una -- significación que en sí mismo no poseía y que le viene, -- según Vargas Llosa, de las formas de expresión en las -- que el escritor trabaja.

Hasta aquí reconocemos en el autor una conciencia del papel que nuevas formas, más abiertas, más audaces, cumplen en el intento de hacer de la novela un medio cada vez más eficazmente expresivo de lo real. Pero esta conciencia tiende, por momentos, a privilegiar el papel de la forma por encima del contenido, a tal punto que podría pensarse que éste es producido por el puro manejo -- habilidoso del lenguaje.

Vargas Llosa se olvida de los significados que -- ya el lenguaje transporta previamente a su manipulación -- literaria. No los ignora, pero los reduce a una pura base material que no tiene otra función que la de propor -- cionar una apariencia de realidad a las imágenes y sentimientos que originan en el ánimo del escritor diversas experiencias vitales.

De esta manera la literatura queda reducida a un juego retórico en que la dación de la forma genera el sentido. Como si la retórica ¹² no fuese a su vez un instrumento condicionado por el desarrollo histórico de una lengua que socialmente -y de la que toma -- sus posibilidades- es depositaria de ideas y representaciones de lo real que continuamente están produciéndose y expresándose en ella. Es decir, que el escritor, al trabajar la forma, está reproduciendo sentidos a la vez que conformando un contenido particular. La forma resulta ser algo más que la disposición retórica de los diversos elementos lingüísticos (incluidos los segmentos del texto superiores a la oración).

Es verdad que el trabajo del artista produce imágenes a través de las cuales se nos entregan nuevas dimensiones de lo real. Sin embargo ellas no son un -- producto exclusivo de la manipulación de las formas. -- Fischer prueba por medio del examen de diversos objetos históricos que el hombre ha producido (entre ellos las casas), que la forma está estrechamente ligada a los -- materiales en que se deposita ¹³. En el caso del lenguaje, que es una materia previamente "trabajada" cuando el escritor dispone de ella, la dación de la forma -- está regulada por la distancia que el escritor establece entre el uso cotidiano, admitido, que de él se hace,

12 En los tres niveles en que es descrita por la lingüística moderna: fonológico, sintáctico y semántico. Ver Tzvetan Todorov, ¿Qué es el estructuralismo?. Poética, pp. 35- 36.

13 Ernst Fischer, La necesidad del arte, pp. 181-182.

y el uso personal, subjetivo, a través del cual los temas de los que ha escogido hablar van a recibir un contenido. Lo que significa que frente al lenguaje socialmente "formado" que tiende a imponer sus significados a todo lo que el hombre concibe o descubre, el escritor -necesita subrayar una actitud desde la cual sea posible concebir nuevas formas: el proyecto de producción formal está ya, desde su concepción, signado por un contenido.

La forma es incapaz por sí misma de generar otros sentidos distintos de aquéllos que solidifica como consecuencia de la experiencia social. "La forma --
-escribe Fischer- es experiencia social solidificada"¹⁴.
Ligado a esta experiencia social, asumiendo el contenido que transporta, el escritor define una intención a la forma por crear en función del contenido que también él busca expresar. Y es posible que este contenido no sea sino la recreación ideológica de alguno ya existente, que no constituya ninguna visión nueva de la realidad; pero, incluso en este caso en que el escritor -- lo está dotando solamente de una nueva expresión, la -- forma está determinada por la naturaleza de un contenido cuya fuerza ideológica disimulada exige formas nuevas que la evidencien. Es ésta la situación del escritor burgués que se afana en una búsqueda formal radical que tiene como finalidad el develamiento de las falsas apariencias. En cualquier caso forma y contenido aparecen dialécticamente imbricados. Fischer lo explica así:

14 Idem.

" El tema sólo se eleva a la categoría de -- contenido en virtud de la actitud del artista, pues el contenido no es únicamente lo que se presenta sino también cómo se presenta, en qué contexto, con qué grado -- de conciencia social e individual" ¹⁵ .

Es posible, apoyándose en el concepto jakobsoniano de la función poética de la lengua ¹⁶, entender la forma como Vargas Llosa, partiendo de sus planteos -- formalistas, se sitúa respecto a otros novelistas latinoamericanos que le anteceden. En su perspectiva estos novelistas fueron incapaces de concebir siquiera una -- función poética de la lengua frente a sus otras funciones (la conativa, la apelativa, la fática, etc., y, -- principalmente, la referencial). Por ello produjeron -- una literatura básicamente referencial o documental. -- Le ha faltado explicar, no obstante, por qué en otros -- años no le fue posible al escritor latinoamericano de -- desarrollar una conciencia sobre un eventual uso de la -- lengua en el que la comunicación verbal, según la definición de Jakobson, se orienta "hacia el mensaje como -- tal".

Establecida la diferencia para él no hay lugar a equívocos: el arte de narrar puede ser definido como un afán de "reordenamiento de lo real" gracias al cual puede aspirar a ser algo más que un puro documento

15 Ibid., p. 155

16 Román Jakobson. "Linguística y poética" en Ensayos de lingüística general., pp.347-395

servil y esquemático de la realidad. Con su concepción puede decirse que aun ha extremado el papel que el estilo y la composición cumplen dentro del proyecto de una literatura realista. Debemos entender esta polarización formalista, no obstante, como un rechazo a la simplificación de la vida y a la mecanización de las relaciones sociales en que efectivamente incurrieron algunos novelistas bajo la práctica del documentalismo, el folklorismo y el costumbrismo ¹⁷; también hay que situarla como parte del repudio que se alzó en contra de algunas conclusiones sobre el realismo en las que se postulaba un cierto inmanentismo del contenido (particularmente las tesis zhdanovistas sobre el realismo socialista y a las que Lukács calificó del "naturalismo burocrático" ¹⁸).

En la doble tradición de la novela panorámica o completa (la exteriorizante o colectivista y la interiorizante o individualista) que Luis Harss ¹⁹ define como una tendencia que se consolida en la literatura latinoamericana a partir de Gallegos y Marechal, Vargas Llosa se ubica decididamente en la exteriorizante, que es la continuación de la tradición del naturalismo. Distintamente de la línea divisoria a través de la que él intenta deslindar radicalmente una literatura

17 Vargas Llosa establece esta diferencia explícitamente en su ensayo "Novela primitiva y novela de creación en América Latina".

18 Georg Lukács. "Realismo: ¿Experiencia socialista o naturalismo burocrático?" en Polémica sobre realismo, pp. 9 - 37

19 Luis Harss. "Prólogo arbitrario" en Los nuestros, pp.33-35

de "creación" de otra "primitiva", al igual que otros - novelistas del llamado "boom" como Carlos Fuentes ²⁰, -- el naturalismo de los autores primitivos es, justamente, el que dirige la atención del escritor latinoamericano de este siglo hacia el insoslayable espectáculo social de las masas populares y las grandes colectividades nacionales.²¹ Y al reconocimiento de su poder significativo y estético dentro de una novelística que, también desde sus orígenes, se empeña en ser un reflejo polémico y político, con fines didácticos muy evidentes, de la realidad social de los pueblos en que se produce.

La reacción formalista de Vargas Llosa en -- contra de una literatura cuyos medios artísticos de representación de la realidad no se diferencian sustancialmente de los instrumentos del discurso político, según lo ilustra ampliamente el caso de un Gallegos, o cuya apreciación de los fenómenos sociales está en muchos sentidos impregnada del ingenuo optimismo, del voluntarismo individualista o del pesimismo catastrófico de la pequeña burguesía (La vorágine, Don Segundo Sombra, -- Los de Abajo), olvida muy fácilmente el papel fundador y preparatorio que esta literatura históricamente ha -- cumplido.

El esquematismo, la mecanicidad de las representaciones que estos escritores exhiben, está en re

20 Véanse al respecto sus planteamientos en La nueva novela hispanoamericana, especialmente las páginas iniciales (9-35).

21 Sobre este tema de la irrupción de las masas en la narrativa latinoamericana como consecuencia no de las simples concepciones literarias, sino de complejos factores sociales y económicos ver Jean Franco, "La minoría selecta: arielismo y criollismo, 1900-1918" en La cultura moderna en América Latina, pp.76-77.

lación directa con el grado de desarrollo cultural - - y específicamente literario alcanzado dentro de las for maciones sociales de América Latina en la primera mitad de este siglo. Es dentro de una perspectiva histórica-concreta en la que hay que enfocar el grado de desarrollo de nuestra literatura en sus distintos momentos, - - y no a partir de un simple cambio de perspectiva producido por la sola incorporación de nuevas técnicas su -- puestamente más eficaces para vincular artísticamente - determinados contenidos también considerados novedosos. De otra manera se está en riesgo de concluir, absurda- - mente, que toda literatura es siempre primitiva respecto de la que aún está por hacerse.

Lo significativo en el caso de Vargas Llosa- es que, simultáneamente a este rechazo de una tradición de la cual pugna por desligarse y desligar a otros auto res con los que generacional y estéticamente se siente identificado (Rulfo, Asturias, Carpentier, Fuentes, - - Cortázar, Onetti, García Márquez, etc.), se lance a la búsqueda de una tradición universal (Martorell, Flau -- bert, Tolstoi, Sartre, etc.) que, tanto en su caso como en otros similares, sólo parcialmente puede servir para explicar las tendencias de una literatura más reciente, de la misma manera que sólo parcialmente la tradición - nativa constituye, aunque necesariamente, un elemento - fundador. Angel Rama ²² ha expuesto, en unas líneas - que vale la pena reproducir, la perspectiva histórica - desde la que se requiere observar el devenir de la no ve la latinoamericana:

22 Angel Rama, "Diez problemas para el novelista latinoamericano" en Literatura y arte nuevo en Cuba, pp. 244-245.

"Desde los orígenes del género, con El periquillo Sarniento de Lizardi, y quizá desde antes, -- en la medida en que la novela americana se va forjando a través de las crónicas, a través de los análisis documentados del mundo exterior (por ejemplo la rica producción del humanismo dieciochesco, tanto en la versión -- burguesa laicizante como en la religiosa de los jesuitas) la novela americana ha ido enfrentándose a la realidad en los distintos modos y en los distintos sistemas de expresión formal correspondientes también a los distintos tiempos, y ha tratado de ofrecer imágenes -- coherentes de ella. Por lo mismo ha sido, con una perseverancia que le viene de sus orígenes burgueses revolucionarios un instrumento de combate, y ha cumplido -- una tarea de develamiento de las falsas apariencias en que podía complacerse en un determinado momento de la -- sociedad para obligarla a enfrentarse a una imagen más -- real y por lo mismo más válida".

El cambio de referente social (de lo rural -- a lo urbano) que operan algunos novelistas de los sesen -- tas, entre los cuales podemos situar cronológicamente a Vargas Llosa, ha determinado igualmente un cambio en la forma de la expresión desde el momento en que la realidad exterior se manifiesta asimismo como un conjunto de relaciones más complejas: la estratificación social -- en las ciudades es más rápidamente mudable que en las -- poblaciones rurales que constituían de manera privile -- giada el escenario de la novela costumbrista; la moder -- nización que en todos los niveles de la vida social -- (económico, político, cultural) produce la inserción en -- tierras americanas del capital extranjero, principalmen

te el norteamericano, crea nuevos conflictos que agobian a los individuos y que son producto de una nueva organización de la sociedad que va a generar nuevas enajenaciones, nuevas contradicciones (la desigualdad económica, - la más visible; la violencia del poder con su secuela de sometimiento, persecuciones, encarcelamiento, torturas, - crímenes, etc., la más documentable). Lo que esta nueva estratificación y esta modernización ponen de relieve a los ojos del novelista ya no es recuperable, a nivel de la literatura, con los procedimientos desarrollados hasta entonces: los "tipos" representativos de un orden social fijo cuya estructura responde a una caracterización moral (buenos y malos, víctimas y villanos, "bárbaros" y "civilizados"); la naturaleza, escenario y fuerza activa que anula, somete o hace olvidar los proyectos humanos y/o civilizadores; la construcción de un discurso pedagógico, moralizante o politizante; los recursos retóricos tomados del romanticismo; la exaltación o el repudio racial; la tosca incorporación del habla popular y, - en otros más que podemos inventariar, la secuencialidad-lógico-temporal como técnica reproductora de una verdad o un sentido -en realidad una forma de pensar proyectada por el escritor- que se considera están por sí mismos en la realidad objetiva.

Una nueva expresión formal va a responder al requerimiento de nuevos fenómenos que la realidad antepone al novelista y que vienen a multiplicar los correspondientes a formaciones sociales que no han desaparecido del todo y, más bien, se yuxtaponen * a los que la mo

* Una comparación sumaria entre La Vorágine de Rivera y La Casa Verde permite identificar rápidamente en la segunda novela esta yuxtaposición de viejos problemas y escenarios y nuevas preocupaciones sociales y visiones subjetivizantes.

derinidad genera. Desde luego que también estará definida por las imágenes y representaciones en que se apoya el escritor para hablar de estos fenómenos sociales. El orden, por lo tanto, que el novelista busca imprimir a la realidad, responderá al sentido que éste busca conferirle desde su muy particular posición social de clase, es decir, desde su particular visión del mundo ideológicamente determinada. En esto ¿cuál es la diferencia entre un autor de nuestros días, como lo es Vargas Llosa, y un escritor como Gallegos que, extraído de su contexto cultural, hoy parece esquemático, mecanicista, etc.?

Es compartible este punto de vista según el cual nuevas dimensiones de la realidad, históricamente producidas, deciden nuevas formas de apropiación artística y que el desarrollo cultural, a su vez, determina concepciones más amplias, abarcadoras, y, eventualmente, más profundas y pedagógicamente eficaces considerando la tendencia documental, aleccionadora e incluso concientizadora y desenajenante que, como señala Rama, ha tenido desde sus orígenes en América la narrativa. En esto la literatura muestra que no es un puro reflejo de la realidad, sino que es parte de su desarrollo social y sus contradicciones. Pero una realidad compleja, plagada de desigualdades y conflictos que los estudios históricos²³ y la misma literatura nos enseñan que se vienen produciendo desde que a raíz de la Conquista la evolución de las actuales naciones hispanoamericanas es resultado de pactos coloniales siempre renovados por distintas poten-

23 Por ejemplo el de Tulio Halperin Donghi: Historia Contemporánea de América Latina.

cias, no decide por sí sola una perspectiva literaria -- equivalente y poderosa para develar sus "falsas apariencias" y poner a descubierto sus líneas esenciales.

Simultáneo al impacto de las experiencias sociales que el escritor asimila, existe una voluntad de expresión que, como bien define Vargas Llosa, "es, sobre todo, una escritura y un orden, (...) mención verbal y (...) distribución técnica" ²⁴. A esta voluntad atribuye la aptitud del novelista para proveernos de imágenes cada vez más totalizadoras de lo real. Habría que agregar que ella se constituye dentro de una tradición -- narrativa en que la realidad social se ha ofrecido al escritor como reto al entendimiento. Cómo resuelve la inteligencia ese reto es un problema que está en relación directa con el conjunto de los recursos literarios que hereda la tradición nativa y con aquéllos que, en un contexto más amplio, "universal", es posible utilizar. Para Vargas Llosa es casi imposible crear fundándose en una herencia local "primitiva", que, de todas maneras, responde a la naturaleza histórica específica de los conflictos y situaciones que la literatura correspondiente se planteó como problemas. También en esta literatura -- "cada método, cada procedimiento (está) condicionado por la materia novelesca" ²⁵.

La visión del mundo que da este sistema literario, las técnicas que la expresan, no le son útiles -- a Vargas Llosa en su proyecto de novela. ¿Podrán decir --

24 Vargas Llosa. La orgía perpetua, p.p. 145, 146

25 Vargas Llosa, (Citado de Harss, op, cit. p. 440).

también lo mismo Rulfo o Fuentes respecto de los escritores de la novela de la revolución mexicana, u otros -- posteriores como Yáñez y Revueltas, a pesar de las deudas que algunos críticos les anotan en relación con -- Faulkner o Dos Passos? El mismo Vargas Llosa, ¿no compete en La Ciudad y los perros con el Arguedas de Los ríos profundos cuando menos en el propósito de producir un testimonio de la violencia y los diversos códigos -- morales a que son sometidos los jóvenes en instituciones escolares (una militar, otra controlada por la iglesia, como bien se sabe) que en el Perú funcionan para -- educarlos en las ideas y comportamientos convenientes al statu quo?.

Los logros técnicos que las ficciones de Vargas Llosa exhiben aparecen casi siempre ligados a las -- necesidades de una materia narrativa, cuyo significado -- impone al escritor la búsqueda de una expresión original que sólo puede ser realizable en el marco de un que -- hacer común nacional o americano. No importa que a este marco se le mantenga alejado conscientemente o en una -- perspectiva más amplia producto del exilio. Exilio interior (Borges, Lezama Lima) o exilio exterior (Benedetti) el escritor es deudor de una tradición lingüística y literaria que es perfectamente reconocible en sus obras -- como "experiencia social solidificada". El proceso a -- través del cual un nuevo estilo o nuevas formas de la -- narrativa emergen no es indiferente al desarrollo anterior de la literatura local. Incluso hay que ver en ese "universalismo", a través del cual se liga insistentemente a los escritores del "boom" a una tradición de la literatura europea o norteamericana, una forma de halago de la

publicidad editorial a los valores culturales en que ha sido educado el sector cultivado que está en condiciones de consumir literatura en América Latina. Nuevamente -- es Angel Rama quien nos permite situar, a través de sus conclusiones sobre el origen y desenvolvimiento de la literatura gauchesca, este problema de la tradición literaria en hispanoamérica:

"Efectivamente, el estilo orienta al autor, sin pérdida de energía, para la construcción de su mensaje, situándolo dentro del campo específico que es la estructura literaria con sus recursos básicos; además, el sistema fija de antemano el circuito de comunicación, ordena sus variados canales para facilitar el pasaje de la información. Al mismo tiempo el sistema literario opera sus consabidas restricciones y puede condenar a muerte si el escritor queda apegado al código y no procura, manejándolo, el valor original. Sin duda existe un conflicto, pero el triunfo en ese conflicto no se consigue con la destrucción de ninguna de las partes, sino con su resolución dialéctica".²⁶

El punto de vista (esquemático o superficial) que nos da un escritor acerca de los temas que desarrolla hay que explicarlo, entonces, en relación con el sistema ideológico y literario al que pertenece. Que el escritor haya sustituido el marco referencial rural por el urbano no es garantía de una visión más completa. Arguedas, Rulfo, Guimaraes Rosa escriben textos cuyo referente es bastante limitado, y, sin embargo, los logros artís

26 Angel Rama. "El sistema literario de la poesía gauchesca" en Literatura y clase social, p. 77.

ticos alcanzados gracias al empleo de diversos recursos-- como la utilización del habla espontánea y popular, la - dislocación de la sucesividad lineal de la narración, el comportamiento psicológico de los personajes, la rela -- ción mágica del hombre con la naturaleza, el lirismo que se hace adoptar al lenguaje en la expresión de la subje- tividad, permiten un agotamiento tal de los materiales - recogidos de las pequeñas aldeas en las que se desarro - llan sus historias, que la geografía ya no se nos apare- ce sólo como la fuerza amenazante que devora al hombre, - sino como parte de un destino individual y colectivo: -- ni fuerza sobrehumana que disputa al hombre su presencia en la ficción, ni escenario meramente decorativo: el -- hombre lleva impresas las huellas de una naturaleza a - la que está determinado a imprimirle igualmente las pro- pias. Estos escritores son los contemporáneos de Vargas Llosa: a pesar de las visibles diferencias que entre -- ellos existen a partir de la elección de un contexto, -- eventualmente de una lengua o una geografía, son mayores las afinidades que los reúnen en un proyecto estético -- común que se destaca por no conceder una importancia en- sí misma al contenido de lo real (objetivo o subjetivo)- sino a la profundidad y a la función reveladora que éste puede adquirir por obra del tratamiento literario.

2.3 LA IRRESPONSABILIDAD IDEOLOGICA DE LA FORMA

Flaubert es el ejemplo que para Barthes de - fine, en la literatura francesa, el paso de una escri - tura que se caracterizó por un puro artificio, por un - preciosismo encargado de extender retóricamente el lengua - je de la literatura, no de profundizarlo, a una escri - tura que "va a sustituir el valor de uso de la escritu - ra con un valor - trabajo. Se salvará a la escritura - no en función de su finalidad, sino por el trabajo que - cuesta" ²⁷.

Con el artesanado de su escritura Flaubert - funda una "responsabilidad de la forma". El fin es - -- transformar en arte la escritura dada por la Historia.- El trabajo del artesano no toca el feudo de las pala - - bras (y a través de éste la ideología que las sustenta)- pero marca una primera reacción que a su vez determina - el comienzo "insurreccional" de las escrituras modernas - al señalar el artificio (el mito de lo literario) a que - tiene que someterse el escritor para ser socialmente con - sumido.

Estableciendo un paralelismo que el propio -- Vargas Llosa se ha encargado de subrayar al explicar su - predilección por la narrativa flaubertiana, podemos de - cir que, en el afán formalista que enmarca sus preocupa - ciones literarias, hay también el deseo de hacer valer -

27 Roland Barthes. El grado cero de la escritura, p.56

un trabajo cuya huella debe quedar visible en las complejas novelas - construcciones que arma concienzudamente. Pero para Vargas Llosa no es suficiente este testimonio: falta aún insistir públicamente por medio de -- declaraciones y, para que no quede duda del valor artístico de este trabajo artesanal - pues lo común, lo ordinario es, como todo mundo sabe, que el escritor "hurte" sus materiales de la realidad - es necesario desvanecer todo fondo de realidad negando que el escritor -- sea consciente en la elección de sus temas. Es así -- como pretende convertir la literatura en un puro acto -- de lenguaje:

"Irresponsable en lo que concierne a los temas de sus obras, está enteramente librado a sí mismo -- es decir a su obstinación, a su lucidez- en la empresa de desalojar de sí a sus demonios o de objetivarlos mediante palabras en ficciones que, para él, son verdaderos exorcismos. En otros términos, como la verdad -- o la mentira de un mundo de ficción dependen exclusivamente de su forma, no de los "temas" sino de su objetivación en una escritura y una estructura..."²⁸

Esta reducción de la experiencia social del escritor a una pura expresión subjetiva, inconsciente -- o ciega, que sólo adquiere significación gracias al trabajo de la forma, reproduce la conocida distinción mecánica de fondo y forma en torno de la cual se ha intentado, poniendo el acento en uno u otro aspecto, definir

28 Vargas Llosa, Historia de un delirio p p. 101-102-
Ver también p.135).

la especificidad de la obra literaria. Vargas Llosa no toma en cuenta en sus apreciaciones críticas, ni en sus declaraciones y escritos de intención relacionados con su literatura, el origen social de las experiencias que constituyen la materia prima de la ficción. En su ensayo sobre García Márquez nos habla de los "demonios" culturales e históricos que están en la base de las --- motivaciones literarias de este escritor. Otro tanto hace con respecto a Flaubert en "La orgía perpetua" --- cuando se dedica a rastrear en la correspondencia privada de este autor las fuentes de donde toma los materiales que sirven de apoyo a sus construcciones narrativas; pero siempre, en uno y otro caso, como si todo el caudal de los datos reales no tuviera ninguna significación sino hasta el momento en que la acción transformadora del estilo y la composición empieza a operar. Incluso, bien visto, todos estos datos oprimen al escritor bajo la forma de recuerdos y obsesiones que necesita -- "exorcizar" o echar de sí por medio de la catártica --- creación de ficciones. La forma es aquí la coartada para evadir el peso real de la significación ideológica --- con que de manera efectiva están signadas las experiencias socialmente vividas por el escritor (incluidas las culturales o "librescas")

Lo que se rehúye en la concepción de Vargas Llosa sobre la novela, reaparece precisamente a causa -- de su ausencia tan notable: el reflejo ²⁹ de la reali ---

29 Seguimos los planteamientos de Etienne Balibar y -- Pierre Macherey en "Sobre la literatura como form- ideológica" en Para una crítica del fetichismo lite- rario, p p. 25 - 28.

dad en el arte se produce no sólo a través de las representaciones e ideas que el escritor se hace de esta realidad dada la posición de clase que socialmente ocupa y que son articuladas en la representación artística sino, asimismo, a través de una escritura que es producto de una toma de posición respecto de las contradicciones sociales que se reproducen en el uso del lenguaje.

El uso del lenguaje (un uso literario) y el proyecto mismo de estructuración de la obra son recursos a los que se aferra para certificar una supuesta autonomía de la ficción respecto de lo real. Sin embargo, tanto ese proyecto como la escritura misma son producto de una visión o concepción socialmente determinada a través de la cual el escritor nos dará su experiencia de lo real, que es, fundamentalmente, una experiencia social. El "ordenamiento" de lo real no es producto de una voluntad personal sino en tanto que toma de posición en el marco de las contradicciones sociales, por lo tanto, expresión de una ideología o representación del mundo que en una sociedad clasista ha de corresponder necesariamente a la clase en la que objetivamente se sitúa el escritor.

El lenguaje no es un excipiente neutro del que el escritor dispone para desahogo de sus demonios personales. Es, sobre todo, expresión de prácticas sociales contradictorias que, como tales, determinan una función social de la literatura. Esto quiere decir que el escritor elige un uso "literario" del lenguaje que -

socialmente ya está signado como un sistema convencional que lo diferencia de otros usos: la escritura es un producto histórico sometido a convenciones sociales como la de la regularidad de las relaciones entre las palabras según apunta Barthes³⁰. El escritor moderno busca restarle a la literatura el puro valor ornamental que tiene como encargada de reproducir determinadas convenciones, busca-continúa Barthes- devolverle el espesor a la palabra. Sólo que este espesor está pleno de ideología y su fondo no es menos ideológico porque el escritor le encuentre al lenguaje una disposición, una regularidad nuevas como las que persigue en sus novelas Vargas Llosa. Lo que quiere decir que el uso literario del lenguaje no está menos condicionado socialmente que otros usos también socialmente determinados.

Estos usos se definen por sus fines: el literario, según Balibar y Macherey, tiene por finalidad la reproducción, la "recreación", sin más, de la ideología de las clases dominantes cultivadas. En cambio en el uso práctico del lenguaje, sin negar las determinaciones ideológicas de clase que también allí es posible reconocer a través de la manifestación de diferentes normas de la lengua, no es posible localizar las sobre determinaciones que deciden la función social del lenguaje literario, cuyo sistema de convenciones es organizado en favor de los intereses de la clase dominante.

30 Roland Barthes, op. cit., p. 47

De esta manera el lenguaje, como escritura ³¹, no puede tener un uso distinto de aquél que socialmente le ha sido designado por una clase que así extiende su dominio a nivel de las superestructuras.

En el sentido de ser un lenguaje distinto -- (en sus fines) del lenguaje de la simple comunicación - práctica de que se sirven los individuos, el lenguaje - literario ya está previamente lastrado por una función- social de clase (reproductor-recreador de la ideología- de la clase dominante), al margen de la voluntad del -- escritor por disimulársela a través de apelar a una su- puesta autonomía de la literatura, sobre la base de que la ficción tendría como finalidad desmentir o "contrade- cir" los efectos de realidad que constituyen parte de - esta misma ficción.

La verdad o la mentira de la ficción no in- cumben solamente, pues, al trabajo formal del escritor. El escritor no es, como quiere Vargas Llosa, ni siquie- ra en este límite de la actividad formalizadora desde - la que caracteriza a la práctica literaria, un creador- original, un "suplantador de Dios" según la expresión - que acuñó respecto a García Márquez. Esta verdad y es- ta mentira están ya inscritas en el lenguaje, como ex - presión de ideología, que preexiste a esta actividad, - así como en la concepción bajo la cual el escritor se - lecciona y organiza los materiales de que dispone. Co-

31 Uso el concepto de escritura en el sentido definido por Barthes en El grado cero de la escritura: "... la escritura es una función: es la relación entre la - creación y la sociedad, el lenguaje literario trans- formado por su destino social, la forma captada en- su intención humana y unida así a las grandes cri- sis de la Historia". p. 19.

mo claramente exponen Balibar y Macherey "La literatura es, considerándola de modo mucho más complejo, producción de una cierta realidad, y en absoluto (jamás se insistirá demasiado en esto) de una realidad autónoma, original, sino de una realidad material, y también producción de un cierto efecto social... La literatura no es pues ficción, sino más bien producción de ficciones o mejor: producción de efectos de ficción (y en primer lugar medios materiales para producir efectos de ficción)".³²

Hemos de ver, en el caso específico de Conversación en La Catedral, cómo el texto corresponde en gran medida al proyecto literario del autor. Como, efectivamente, la preocupación por trabajar el estilo y por estructurar un discurso narrativo en que el efecto de ficción compite y se complementa con el efecto de realidad, es articulada coherentemente en un proyecto que, a la vez que dirige la composición del texto, se rehace sobre la base de los resultados obtenidos, en una verdadera praxis productora de literatura (texto y comentario del texto). Pero también habremos de distinguir las contradicciones en que entra el estilo mismo con el proyecto literario, tomando en cuenta que éste cubre sólo parcialmente el proceso de producción del texto, consideración que obliga, asimismo, a precisar esas zonas intersticiales en que el texto se nos aparece determinado por influencias históricas y sociales que superan el marco de la ideología del autor.

32 E. Balibar y P. Macherey, "Sobre la literatura como forma ideológica" en Para una crítica del fetichismo literario, p. 38.

3. EL INDIVIDUO Y LA PERSPECTIVA SOCIAL EN CONVERSACION - EN LA CATEDRAL.

3.1 Las generalizaciones.-

En medio del deslumbrante despliegue de técnicas y recursos diversos por los que logra un brío narrativo destinado a sumergir al lector en la ficción, Vargas Llosa elabora historias cuyo desarrollo (si bien diverso, múltiple y rico en contradicciones que reproducen las de la realidad) describe un sentido lineal. Lo que quiere decir que tal sentido se constituye por aglomeración creciente y que en la lectura quedamos obligados a ir sumando los que de manera particular vamos descubriendo y designando. De este proceso de integración y designación debe surgir la comprensión del sentido más amplio que abarca a una novela también amplia, y que a lo largo de las múltiples historias que desarrolla produce el efecto de un descentramiento que no admite más punto de apoyo que aquél que el autor indica tradicionalmente, primero desde el título, y, después, a través del armazón de una estructura que busca privilegiar el papel más o menos importante que uno de los muchos protagonistas (Santiago Zavala) adquiere como elemento unificador del relato.

En una novela en la que los destinos de los distintos personajes aparecen fuertemente entrelazados bajo el efecto eficazmente transmitido al lector de que no hay existencia por muy individualizada que sea o quiera serlo, que no esté trabada directa o indirectamente con otras, el lector debe designar los sentidos que va encon-

trando con el riesgo permanente de equivocarse. Y no -- precisamente a consecuencia del tejido en movimiento de -- vidas que se entrecruzan sin cesar ¹, porque en última -- instancia lo que Vargas Llosa ha escrito es una novela -- que se caracteriza por la presencia de individuos que en -- sí mismos son arquetipos que sólo se dejan aprehender -- cabalmente en el conjunto de las relaciones sociales -- al que contribuyen a dar forma, sino a causa de que la -- novela privilegia el empeño del escritor por nuclear -- todas las escenas en torno a la circunstancia de un per -- sonaje.

Un primer acercamiento a la novela como totalidad -- textual nos enfrenta a la constatación de dos sentidos -- en competencia: uno es el que define el punto de vista -- del escritor a través del nexo (conversación Santiago -- Ambrosio) con el que procura ligar dentro de una suce -- sión los cuatro libros que la componen, otro es el que -- se produce a partir del quebrantamiento continuo de que -- se resiente la progresión anecdótica. El lector debe -- elegir o quedarse con ambos en consonancia con la acep -- tación, el rechazo o la matización a que esté dispuesto -- respecto a la concepción literaria que el autor busca -- realizar en la novela. A ella hemos hecho referencia en -- el segundo capítulo de este trabajo y, por el momento, -- sólo quisiéramos agregar que toda la estructura de Con -- versación en La Catedral trabaja para hacerla efectiva.

1 En alguna ocasión al extremo de lo inconcebible, como en la escena en que Ludovico le relata a Ambrosio cómo fueron golpeados en el mitin que los grandes señores de la burguesía organizaron para destituir a Bermúdez y la forma como muere Trifulcio, un negro que lo acompaña durante toda esta acción sin que jamás -- lleguen a intuir que se trata del padre de Ambrosio. -- (Vol. II, pp. 143-145)

No hay lectura inocente o, como diría Barthes - -
stricto sensu, "no hay primera lectura, aunque el texto
se esfuerce por crear en nosotros esa ilusión mediante-
algunos operadores de suspensión, artificios espectacu-
lares más que persuasivos" ². El lector, en efecto, se
acerca al texto cargado de lecturas previas (incluidas-
de manera especial las que se hacen de y sobre un mismo
escritor), de información y experiencias que en sí mis-
mas generan una perspectiva, un previo que decide sim-
patías y diferencias e, inclusive, una concepción de la
función de la literatura desde la que se asimila y valo-
ra lo que se lee por vez primera. Recíprocamente, cada
nuevo texto representa para Vargas Llosa la posibilidad
de seguir explorando en torno a la relación vida-ficción
y, más aún, de transmitir a sus potenciales lectores, -
auxiliado de la fuerza sugestiva de lo imaginario, la -
idea que él se ha forjado de esta relación a lo largo -
de su vida de escritor. De manera que ya antes del pri-
mer contacto con un nuevo contexto sabemos de qué escri-
tor se trata, hacia dónde se encaminan sus esfuerzos --
por hacer ficción y de qué ha tratado de convencernos en
sus textos anteriores. Todo este previo puede, sin du-
da, conformar una lectura "orientada", incapaz de posi-
bilitar la aprehensión del texto más allá de las deter-
minaciones a que es sometido por el propio escritor a -
través de una visión en que el vínculo entre ficción y-
realidad es explicado en términos de inconsciencia crea-
dora. Por eso el lector queda obligado en su elabora-
ción de la crítica del texto a desprenderse no de ese -

2 Roland Barthes. S/Z, p. 11

previo, porque en él se constituyen asimismo en gran medida los fundamentos de su lectura, pero sí de lo que en él sólo puede conducirlo a una operación especular de los efectos que el escritor aspira a producir. La lectura deberá evolucionar, entonces, tanto en el sentido de las determinaciones subjetivas que el texto encierra, como en el de las objetivas que el autor ha decidido ignorar en sus explicaciones ³.

En nuestra exploración del texto vamos pues a confrontar dos visiones a través de las que se trata de resumir el significado más general de la novela. Una de las dos es fácilmente detectable gracias a la explicación que de ella ha hecho el propio escritor, sin que esto signifique que no esté sólidamente trabada en la estructura de la novela y cumpliendo la función ilativa que apreciamos durante el seguimiento del plano puramente anecdótico de la narración. Esta visión es la que enfoca la acción narrativa desde la perspectiva de un personaje central que ordena y da sentido a la diversidad de tipos sociales que transitan por el libro y que, básicamente, concuerda con la idea de Vargas Llosa de que la literatura, antes que un testimonio cultural circunscribible dentro de la situación histórica en que se produce y de la cual deja constancia con mayor o menor evidencia, es el resultado de una experiencia en la que lo importante no es el entorno social en el que sus personajes se esfuerzan, luchan, se frustran o son derrotados, sino las vivencias que su participación en el mundo va manifestando.

3 Escribe Vargas Llosa en su prólogo ("El teatro como ficción") a Kathie y el hipopótamo: "Cuando escribí la pieza ni siquiera sabía que su tema profundo eran las relaciones entre la vida y la ficción, alquimia que me fascina porque la entiendo menos cuanto más la practico", p.12.

De este subjetivismo, al que otorga un lugar privilegiado y que de manera innegable contribuye a producir una poderosa tensión dramática a los temas de que se ocupa (la violencia, la castración, la lucha del hombre contra las determinaciones naturales, morales y de clase o su complacencia en ellas, etc., que es lo mismo -- que decir el Jaguar, Pichula Cuéllar, Fushía, Anselmo, Lituma, los Inconquistables, Varguitas, Santiago Zavala Cayo Bermúdez, etc.), Vargas Llosa deriva hacia consideraciones irracionalistas y escépticas en lo relativo a -- una posible función social de la literatura y, consciente aunque inútilmente, busca que los conflictos de los protagonistas de sus libros sean apreciados en un nivel de lucha solitaria del individuo dentro de la sociedad.

En la otra visión percibimos el estatuto propiamente social de la literatura. Este se deja apreciar -- tanto en lo que el texto expone como resultado de una práctica (literaria) ideológicamente condicionada en el marco de una sociedad concreta de cuya realidad ofrece evidencias, como en lo que la lectura es capaz de recuperar desde una perspectiva en la que el texto es visto como la encarnación de contradicciones dentro de las -- cuales se ubica también el proyecto estético del autor. Esta relación de la literatura con la ideología permite reconocer más claramente qué efecto de realidad consigue la primera a partir de la ideología que reproduce -- y contra ella. Aunque el efecto ideológico en sí mismo es parte del efecto de realidad que la práctica literaria produce, no corresponde sino a la representación --

que una determinada clase social se hace de la realidad por vía de lo que el escritor reconstituye. En cambio, hay zonas "intersticiales" dentro de esta representación en las que se filtran elementos documentales de la realidad que van a reforzar o desmentir la imagen de realidad que esta representación produce. Al respecto de esta relación entre práctica literaria e ideología se da, como ha explicado Françoise Perus, una problemática de adecuación e inadecuación que tan luego permite detectar la presencia del autor (como representante de un determinado sistema de ideas) como la de la realidad -- histórico-social:

"En otros términos, el hecho de que la obra literaria no sea un simple discurso sobre la realidad, sino un intento de reconstrucción de la misma, y que esto se persiga a través de un arduo proceso de elaboración de aquella materia prima ya definida, permite la aparición de desfaseamientos y contradicciones entre ciertos datos que la literatura no deja de captar -en su afán de representar sensiblemente una experiencia- y la ideología que sirve de matriz necesaria de percepción de esa experiencia. Más aún, es este nivel de contradicción o - siquiera de tensión el que permite percibir a través de la obra literaria los límites de la ideología, o por lo menos descubrir la existencia de una problemática de -- adecuación - no adecuación entre determinada ideología- y determinados datos de la realidad" ⁴.

⁴ Françoise Perus. Literatura y sociedad en América Latina, p. 40

Para acercarse a este "nivel de tensión" dentro del que es factible dar con el significado cultural más amplio de un texto, la lectura deberá prescindir de las características previas a la existencia y funcionamiento reales de éste, pues, más allá de las representaciones que acostumbra presentarlo como el producto acabado de un proyecto subjetivo de cuya realización coherente depende en gran medida su valor estético, el texto "no es en sí mismo nada de eso: es, por el contrario, materialmente incompleto, chocante, incoherente, porque resulta de la eficacia conflictiva, contradictoria, de uno o varios procesos reales superpuestos que no quedan abolidos en él salvo de manera imaginaria".⁵

A diferencia de los novelistas cuya preocupación fue denunciar el poder avasallante con que se imponían a los individuos las situaciones sociales y el marco geográfico latinoamericano, Vargas Llosa busca involucrar en una misma acción, en un mismo discurrir, individuo y realidad social. De esta manera la situación social es mostrada como algo más que un simple escenario intemporal⁶ que está ahí y estará mucho después de lo que los hombres hagan o dejen de hacer. En el caso específico de Conversación la narración proyecta personajes que --

5 E. Balibar y P. Macherey. "Sobre la literatura como forma ideológica", p. 33.

6 "Este señalamiento no es nuevo: hace décadas se observó ya que la geografía, más que la historia, ofrecía tema a la narrativa hispanoamericana; el naciente y todavía grácil modo de existencia histórico -- corre el riesgo de ser devorado por otro no histórico, dominado por el imperio intemporal del medio geográfico" Tulio Halperin Donghi, "Nueva narrativa y ciencias sociales hispanoamericanas en la década del sesenta" en Más allá del Boom: literatura y mercado, p p. 150-151.

son producto de la clase social a la que pertenecen y -
cuya existencia contribuyen a recrear. El personaje es
siempre parte de una dimensión social que lo incluye y -
de la que nos informa, esto en el marco de una adecua -
ción que confiere a esta literatura un carácter testi -
monial. No obstante que en la intención del autor ha -
estado presente desde el inicio de su carrera como nove -
lista esta preocupación por representar los complejos -
factores sociales que determinan a sus personajes, lo -
cierto es que en lo esencial de su proyecto estético --
predomina el propósito de privilegiar la actuación de -
los individuos, de forma que también es advertible el -
empeño que pone en que la narración sólo cumpla la fun -
ción tributaria de enaltecer la presencia de un prota -
gonista.

En las novelas en que geografía y sociedad apare -
cen como fuerzas externas ante las cuales el hombre de -
be luchar o sucumbir (imagen que corresponde, por lo --
demás, a situaciones históricas específicas en que es -
tos aspectos de la realidad son experimentados por los -
escritores que se ocupan de ellos como fuerzas avasa -
llantes ⁷) el escritor busca atenuar el determinismo --
denunciándolo al mismo tiempo que lo hace figurar. Var

7 El desarrollo desigual de un Perú dividido entre una
zona costera y otratípicamente andina, ilustra sobre
la particular influencia de la geografía en el proce -
so histórico de los pueblos latinoamericanos, situa -
ción que la literatura no podía dejar de expresar co -
mo parte de este proceso. Por esto Mariátegui seña -
laba, refiriéndose a la evolución de las nuevas nacio -
nes hispanoamericanas después de la independencia de
España: "por su geografía unos estaban destinados a -
marchar más aprisa que otros" ("Esquema de la evolu -
ción económica" en Siete ensayos de interpretación -
de la realidad peruana, p. 21).

gas Llosa, manejando una concepción distinta de la de estos escritores en lo tocante a la relación del hombre con la sociedad, al cabo trata de convercernos también de que ésta se reduce a un simple ámbito en el que se desarrollan principalmente dramas individuales: su visión de la sociedad no es desde luego exterior al individuo, pero su búsqueda se centra más en la transformación que éste sufre que en los procesos que la producen. La sociedad no es una entidad que se yergue anónimamente frente al hombre como un reto, simplemente es el lugar que habita por necesidad y del que puede sustraerse por su conciencia y capacidad de elección⁸. Esta perspectiva implica un cambio de acento: el autor sólo se propone exhibir situaciones e individuos que las viven y que están más allá de cualquier ejemplarización naturalista en tanto que ellos han "elegido" libremente su destino; por eso la denuncia no tiene cabida en la narración, o se le diluye en una ambigua problemática moral del individuo con la que se pretende evaporar cualquier referencia social.

"Porque la literatura, como ha escrito el propio Vargas Llosa, no demuestra sino muestra, en ella las ideas son menos importantes que las obsesiones y las intenciones, su verdad no depende de su semejanza con la realidad, sino de su aptitud para constituirse como-

8 Cuando en la novela esta idea es enfatizada tiende a irrealizar al personaje en cuestión: es el caso de Santiago. En cambio, en casos como el del periodista Carlitos, V. LL. convence al hacernos ver cómo la frustración, la mediocridad y la muerte del personaje coinciden con los obstáculos materiales -ej. cuando es despedido de un diario por escribir una nota no grata al gobierno de la dictadura- que le impiden realizar su vocación de escritor.

algo distinto del modelo, la actualidad no sólo le es --
indiferente sino que ella existe en la medida que la --
trasciende y se enraiza en algo más permanente, sus --
fuentes provienen mucho más de los fondos turbios, prohi-
bidos de la experiencia humana que de una voluntad so --
cial profiláctica, y el servicio que verdaderamente --
presta a los hombres no consiste en contribuir a la pro-
pagación de la fe y el catecismo (religiosos o políti --
cos) sino, justamente, en socavar las bases mismas sobre-
las que se asienta toda fe y en poner a prueba (lo que --
equivale a relativizar) todo conocimiento racionalista --
del mundo." ⁹

Con estas consideraciones el autor ha querido sub-
rayar distancias con respecto a escritores que, como --
José María Arguedas, no han podido sustraerse a lo que --
considera influencias ideológicas negativas que aún --
fuerzan al escritor latinoamericano a pensar el conteni-
do de sus ficciones en función de una perspectiva histó-
rico-social. Significativamente la práctica literaria --
de Vargas Llosa también está inserta en esta problemática
y de ello dan fe sus narraciones. En ellas el esfuerzo
por evaporar el entorno social no alcanza satisfacción,
y aún es el momento en que no ha conseguido escribir el-
texto en que el protagonista principal queda a resguar-
do de los condicionantes histórico-sociales, felizmente-
encerrado con sus "fondos turbios" y demás fantasmas --
psicológicos. Por el contrario, textos como Conversa --
ción testimonian en una doble dirección: por el lado de
la imposibilidad en que se halla un novelista para hacer
congruentes sus ficciones con el proyecto de novela que-
postula, y en el sentido de que en el contexto social --

9 Mario Vargas Llosa. "La utopía arcaica", p p. 2-3

en que sus personajes problematizan sus conflictos (en un plano en que la moral sólo tiene repercusiones subjetivas, ejem. Santiago Zavala), éstos pierden pertenencia como tales al quedar rebasados por la presencia de conflictos más amplios dentro de los cuales encuentran su verdadera dimensión. De manera que Vargas Llosa no sólo demuestra algo acerca de algunas experiencias humanas -- socialmente enmarcadas en sus novelas, sino que, a su pesar probablemente, también testimonia sobre la forma como algunos conflictos sociales y políticos en un señalado momento de la historia del Perú, deciden que en el nivel de la narración no haya lugar al florecimiento de -- triunfantes individualidades. El "sujeto-centrismo" -- contra el cual ha luchado el nouveau roman por representar un obstáculo en su exploración de la realidad, y al que ha debido oponer una técnica objetivizante que ha -- producido en sus extremos una literatura vacía de interés vital inmediato, se le concede a Vargas Llosa bajo la forma de una imposibilidad literaria socialmente determinada. Lo que J. Leenhardt ha escrito acerca de esta cuestión en su análisis de La celosía de A. Robbe- - Grillet es asimismo aplicable a nuestro escritor:

"Hasta ahora, la literatura había sometido la narración a las fantasías de un protagonista cuyas características psicológicas eran también inmediatamente las de la narración. Este tipo de relación se basaba, claro está, en la concepción del papel del protagonista - o sea del individuo- en la realidad. Pero a medida que desaparecía la ideología individualista por mera inadecuación, - el tipo de relación entre la narración y el protagonista

fue cambiando. Ese mismo personaje imponente desapareció al quedarse sin función. Lo que de él quedaba apareció a partir de entonces como efecto, no ya como causa de la estructura narrativa".¹⁰

La lectura a través de la que buscamos aprehender las totalidades significativas de la novela nos enfrenta así a esta ambigüedad, producto de un punto de vista que tenazmente busca expresar el autor en cada una de sus producciones, pero que asimismo es decepcionado en Conversación por el modelo real en que se apoya el relato. Una labor de rastreo a lo largo de las cuatro partes en que está dividida la novela, y desde las primeras páginas, es necesaria para la aprehensión del significado de este modelo cuya presencia en el texto revisita el doble aspecto de datos de la realidad que quedan fuera del control de la matriz ideológica con arreglo a la cual el escritor elabora sus representaciones, y dematerial con el que se edifica la ficción misma.

El discurso narrativo en su aspecto más simple y universal a la vez, el del argumento, nos va a mostrar de qué forma se va constituyendo esta significación que muestra simultáneamente un drama individual y un contexto social específico. Para ello deberemos seguir la cadena de los acontecimientos (secuencias) tal y como las va acumulando la narración a lo largo de los cuatro libros que la integran. Un examen de esta naturaleza corre a veces el riesgo de producir la impresión de que no orienta hacia las conclusiones que sirven de apoyo a la valoración; sin embargo es también una manera segura de propiciarla, y hasta de iniciarla, en tanto que

10 Jacques Leenhardt, Lectura política de la novela, p. 140

permite formular juicios inmediatamente cotejables con lo que el texto expone.

Como parte de una lectura que aspira a la formulación de generalizaciones sobre la base del trato directo y constante con el texto, su objetivo primordial es emprender el conocimiento de éste en sus instancias concretas de significación.

"En efecto, leer es un trabajo de lenguaje. Leer es encontrar sentidos, y encontrar sentidos es designarlos, pero esos sentidos designados son llevados hacia otros nombres; los nombres se llaman, se reúnen y su agrupación exige ser designada de nuevo: designo, nombro, renombro: así pasa el texto: es una nominación en devenir, una aproximación incansable, un trabajo metonímico".

Roland Barthes, s/z

3.2 TRAYECTORIA DE LA LECTURA

U N O

La conversación entre Ambrosio y Santiago Zavala es el motivo que genera los distintos temas o asuntos que constituyen la novela. Ya en el primer capítulo se nos dice que la conversación entre ambos personajes dura aproximadamente cuatro horas. Pero lo que parece haber sido un puro detalle particular de la novela, vamos a descubrir, según progresa la lectura de los siguientes capítulos, que es un punto de arranque de otros hechos particulares, que en cierta forma es el embrión o el pretexto para que proliferen otros muchos planos narrativos.

En efecto, a partir del segundo capítulo se nos va a ilustrar, hasta el fin de una novela que parece no conocer límites en este sentido, sobre el contenido de una conversación que en el primero sólo está indicada. El contenido de la conversación entre Santia

go y Ambrosio, un antiguo empleado del padre del primero, y, asimismo, antiguo empleado de Cayo Bermúdez, hombre clave en la dictadura del general Odría, está constituido por temas que van a tener el poder, en la medida que se vayan desarrollando, de convocar otros temas y otras vidas que se van a tocar y a intersectar. El problema para el autor, en el momento en que se ocupa de ellos, es cómo hacerlos intervenir en la narración de manera que el lector tenga constantemente la impresión de que está entrando en relación con una masa de acontecimientos y vidas que constituyen una totalidad.

En esta preocupación del autor me parece localizar la causa de la variedad de técnicas narrativas que introduce. Aunque habría que agregar además el interés por comprometer la atención del lector, por crear una serie de enigmas cuya resolución creen en él la necesidad de no interrumpir el seguimiento de los acontecimientos. Esta es la función que cumplen algunas frases sueltas que, estratégicamente dispuestas dentro de secuencias narrativas con las que no guardan una relación directa, tienen la finalidad de despertar en el lector la curiosidad por el "después" que suscita todo relato:

"- ¿Por mí, por mí? - dijo don Fermín- --
¿O lo hiciste por tí, para tenerme en tus manos, pobre-
infeliz?" (I,73).¹¹

11 Citamos por el número de volumen y el número de páginas.

Este enigma es planteado desde el primer -- capítulo de la novela cuando Santiago le dice a Ambrosio:

"...hablemos con franqueza de la Musa, de mi papá. ¿El te mandó? Ya no importa, quiero saber. ¿Fue mi papá? (I, 29).

Sólo que en su primer planteamiento ni si -- quiera es detectado como enigma. Se le aprecia únicamente como una preocupación que entendemos puede ser importante para Santiago Zavala, pero no para el lector. Falta pues, y es la función que van a cumplir las frases sueltas sobre este asunto ¹², diseminadas en secuencias cuyo asunto propio no les da lugar a desarrollarse (solución del enigma), involucrar la atención del lector, hacerlas funcionar como anzuelo y a la vez como catalizadores del relato.

En el capítulo III se inicia la narración -- que nos habla de Cayo Bermúdez. Pero, como en el caso de los dos primeros capítulos, hay pistas y enigmas que apuntan hacia otras historias además de la historia central. En este capítulo se nos refuerza el enigma que -- relaciona a tres personajes: Musa- don Fermín- Ambrosio. Aunque también hay que mencionar la conversación Santiago-Ambrosio que desde el capítulo II persiste, así como-

12 "-¿Lo hiciste por mí? - dijo don Fermín- ¿Por mí, -- negro?. Pobre infeliz, pobre loco".
(I, 52)

una conversación indefinida en cuanto a sus interlocutores y que, hasta la página 65 de este mismo capítulo -- III, descubriremos que sostienen don Fermín y Ambrosio. El capítulo IV, en esta dinámica de hechos anunciados -- enigmáticamente y que después van a constituir la materia central de futuras narraciones, expondrá más precisamente el tema de la desgracia de Ambrosio durante su permanencia en Pucallpa; sin embargo sólo será nombrado y, a partir de allí, tal vez tenga desarrollo más adelante o, posiblemente, sólo se reduzca a un simple catalizador que gradualmente va perdiendo capacidad para -- convocar la narración y, entonces, deba desaparecer a -- fuerza de desgaste y para ser sustituido por otros enigmas que también tenderán a desaparecer o ganar en amplitud.

Este movimiento de la novela se plantea como imposible de ser desarrollado en todas sus consecuencias por el autor: la exploración no puede darse en un sentido infinito o especular de la totalidad de lo -- real. Resulta claro, de esta manera, que lo que reproduce de la realidad el novelista no es una totalidad -- o una imagen de ella. La "ambición total del novelista" a la que tanto ha hecho referencia V. LI.¹³ queda reducida en las novelas a través de las que ha querido concretar esta aspiración, a una simple muestra de las generalidades que en relación dialéctica integran los hechos sociales de que nos habla. Seguramente no es ésta una-

13 Vargas Llosa. (citado de Harss, op. cit. p p.440 y-462).

limitación. V. LI. consigue reconstituir dentro de su mundo narrativo unidades de hechos que sólo los documentos históricos o sociológicos parecen estar en capacidad de entregarnos. Todo el caos aparente de voces, -- historias y personajes cobra sentido dentro de una generalidad que los incluye y les da un sentido superior al que pueden tener de manera aislada ¹⁴. Y no es que el autor nos dé de por sí esa unidad de sentido, ella queda a cuenta también de la inteligencia, de la capacidad explicativa del lector: el novelista solamente estructura o dispone una ubicación tal de hechos que no sólo no logran separarse de otros que los potencian en su -- significación, sino que además se apartan de una posible sucesividad que únicamente permitiría ligar un hecho con otro por medio de uno solo de sus posibles sentidos. La tangencialidad a manera de cuerpos que se tocan en sus límites sin precisar un punto definido de -- contacto, así como la intersección (historias que se -- atraviesan mutuamente y/o que transitan libremente -- por otros espacios narrativos distintos de aquellos en que ellas constituyen el tema central), son dos tendencias que le permiten al escritor crear las condiciones de lectura para percibir una generalidad, allí donde la realidad sólo nos entrega una masa de hechos cuya racionalidad habitualmente no percibimos bajo "las formas --

14 "...el reflejo artístico no se orienta a la totalidad extensiva de la realidad, sino sólo a la infinitud intensiva de lo reproducido." "...la infinitud intensiva no es una tendencia entre muchas sino la predominante, la que determina decisivamente la reproducción estética de la objetividad." Georg Lukács. "La individualidad de la obra de arte", pp. -- 250-251.

aparenciales fetichizadas de la vida"¹⁵

En el capítulo IV se inicia la relación de -- los sucesos ligados al ingreso de Santiago Zavala a la -- universidad de San Marcos. Fundamentalmente se nos hace saber: 1) las reacciones que este ingreso tiene en la familia: reacciones que se centran en la crítica hacia Santiago y dentro de las cuales la de don Fermín parece construir una excepción; 2) la incipiente relación de Santiago con Aida y Jacobo. Este tema de la estancia de Santiago en San Marcos va a tener un desarrollo más amplio en el capítulo VI. En este capítulo VI el autor nos informa de la educación política de Santiago en la universidad, de su fraternidad con Jacobo y Aida, de su indecisión con respecto a las posturas marxistas y de izquierda que considera ortodoxas, de su enamoramiento por Aida y de la indecisión que lo lleva a perderla y, finalmente, de que la universidad es uno de los pocos lugares desde los que se expresa resistencia a la dictadura de Odría.

El capítulo V narra la desgracia de Amalia -- a raíz de su relación con Trinidad López, un hombre en -- fermo que es víctima de la represión de la dictadura --- odrísta a causa de su manía de hacerse pasar por aprista.

15 "La forma artística consume la conversión. material de lo -- mental o vivencial inmediato y directo en lo indirecto, en -- la absorción de toda objetividad no humana en lo humano; -- así surge, precisamente, lo directo específicamente estético, el paso de todo fenómeno vital, que en la vida no puede generalmente captarse sino indirectamente, a algo inmediata-- mente vivible en la nueva inmediatez artística". Georg -- Lukács, *ibid*, p. 250.

En el capítulo VII la narración de los hechos se torna más compleja. En este capítulo el escritor extrema la técnica de mezclar o entreverar la narración y los diálogos sobre asuntos heterogéneos que por sí mismos van a constituirse en temas básicos de futuros capítulos. Es conveniente hacer ver que aquí es la primera ocasión en que V. LI. precipita diferentes planos que podrían dificultar la aprehensión del sentido que les da coherencia; sin embargo, el hecho de que antes ya haya practicado esta mezcla de planos "prepara" al lector, por así decirlo, lo pone en condiciones de asimilar las diferentes voces y asuntos que aquí se entrecruzan.

Diversas informaciones circulan compitiendo en grado de interés en este capítulo VII: a) los padres de Ambrosio (Trifulcio, un negro que está en la cárcel de la que es rescatado por un político- don Emilio Arévalo, padre de Popeye, amigo de adolescencia de Santiago - y Tomasa), b) la forma como Cayo Bermúdez va ascendiendo en el poder a partir de su hábil manejo de la seguridad del gobierno (policía política), c) los esbirros de la seguridad del gobierno: Hipólito, Ludovico y Ambrosio, que eventualmente se integra también a la policía política a partir de su trabajo como chofer de Bermúdez, - - d) la escena en que Cayo Bermúdez, acompañado de don - - Fermín, descubre a la Musa, e) cómo llega Ambrosio a ser chofer de Bermúdez y f) el interés de la gran burguesía por consolidar su alianza con la dictadura odriísta a través de fortalecer a ésta por medio de unas elecciones "democráticas" (gran burguesía ejemplarizada a través - -

de Fermín Zavala y Emilio Arévalo).

Del capítulo VIII hay que empezar por seña -
lar la importancia que tiene una frase de un compañero -
(Carlitos) en el oficio de periodista al que ahora vemos -
dedicado a Santiago Zavala, por cuanto ella hace referen
cia a la mediocridad (intelectual en este caso) que pa--
rece atravesar a toda la sociedad peruana:

" -Cierto, entonces los peruanos leían en la
prensa a Vallejo y a Mariátegui- dijo Carlitos-. Ahora-
nos leen a nosotros, Zavalita, qué retroceso". (I,155).

El autor se detiene para hacer una relación-
sucinta del nacimiento, existencia, desintegración y rea
grupación del Partido Comunista Peruano. Esta relación-
está comentada por las condiciones que Santiago hace - -
acerca del militante comunista (Llaque) que sirve de con
tacto para que él, Aída y Jacobo se inscriban en el par
tido. Los puntos de vista de Santiago acerca de Llaque-
son parte de las introspecciones y acotaciones que reali
za durante su conversación en la cantina "La Catedral" -
con Ambrosio. Estas introspecciones de Santiago tienen -
como fin una averiguación íntima: la de saber en qué mo
mento se "jodió", en qué etapa de su vida empezó a gene
rarse la mediocridad a que ha llegado y que es un refle
jo fiel del Perú mediocre al que hace referencia a lo --
largo de toda la novela. Esta preocupación se expresará
de diferentes formas en el desarrollo de la narración y
marcará una suerte de indagación central, de enigma prin
cipal que procurará un eje a la masa heterogénea de suce

sos y personajes que irán poblando la novela. Su forma es la de una interrogación que se repite bajo distintas expresiones:

"¿Había sido al comenzar ese tercer año en San Marcos, Zavalita, entre el descubrimiento de Cahuide y ese día?. (I,156).

Otro elemento importante que destaca en este capítulo es la conversación que Santiago sostiene con Carlitos y que en el tiempo (el presente del adulto periodista Zavalita) parece ser casi contemporánea de la que sostiene con Ambrosio. Lo significativo de esta otra conversación es que el autor introduce un nuevo interlocutor que le permite a Santiago el planteamiento de cuestionamientos políticos y morales que no sería verosímil imaginar que se los hiciera a Ambrosio. Pero también las intervenciones de Carlitos cumplen la función de contrapesar el punto de vista y aun la perspectiva ideológica desde la cual Santiago va enjuiciando sus experiencias juveniles. Carlitos añade generalmente comentarios irónicos y humorísticos que obligan al lector a preguntarse por las conclusiones que Santiago elabora sobre diversos episodios de su vida. Los siguientes fragmentos ilustran al respecto:

".Tú me obligas con tus masoquismos asquerosos de cada noche, Zavalita." (I, 160)

" - Meses, años soñando con inscribirme en el Partido, y cuando se presenta la ocasión me echo atrás -

dijo Santiago-. No lo voy a entender nunca, Carlitos.

Doctor, doctor, tengo algo que se me sube-- y se me baja y no sé lo que es -dijo Carlitos-. Es un pedito loco, señora, usted tiene cara de poto y el pobre-pedito no sabe por donde salir. Lo que te friega la vida es un pedito loco, Zavalita". (I, 161-162).

Frente a la determinación de Aída y Jacobo de ingresar al Partido, destaca la indecisión de Santiago. - Esta es explicada por el propio personaje como una falta de fe que lo ha conducido, según piensa, a la situación -- presente y que no ha podido abolir. En el siguiente ejemplo Santiago lo deja ver al hablar de Llaque, el contacto del proscrito Partido Comunista Peruano:

" - No vacilaba, tenía fe -dijo Santiago-. -- Yo ya envidiaba a la gente que creía ciegamente en algo, - Carlitos." (I, 159).

A fuerza de buscar en sus experiencias estudiantiles una explicación al tipo de hombre adulto en que se ha convertido, Santiago reafirma su posición moral y política frente a la dictadura y la gran burguesía de la que proviene. Las escenas del pasado juvenil de Santiago son acotadas por los comentarios que él mismo y Carlitos hacen, y, generalmente, estos comentarios expresan una -- autocrítica, aunque también la nostalgia por una elección que no tuvo el valor de asumir plenamente. Pero si la -- indecisión del personaje no es de origen moral, y si sus juicios políticos sobre la dictadura y la clase a la que-

pertenece son claros y contundentes ("Pero si yo detestaba esa gente, si la sigo detestando - dijo Santiago- - Si eso es de lo único que estoy seguro, Carlitos." - - (I, 161); "-Porque gracias a San Marcos, me jodí -dice - Santiago-. Y en este país el que no se jode, jode a los demás. No me arrepiento, Ambrosio (I. 166)), entonces -- ¿en dónde podemos localizar el origen de la inconsecuencia vital, moral y política de Santiago?. Un asomo de respuesta se da en este mismo capítulo a través de la personalidad que Carlitos le atribuye a Santiago:

"-Entonces fue espíritu de contradicción, -- afán de buscarle tres pies al gato sabiendo que tiene -- cuatro -dijo Carlitos-. Debiste dedicarte a la literatura y no a la revolución, Zavalita." (I. 161).

Santiago estima de esta etapa de su vida la autenticidad de la amistad que tuvo con Aída y Jacobo, -- pero la forma como esta relación modificó la visión de su propia familia, de la clase a la que perteneció, y de la situación política y social del país en el que vivió durante su juventud, nos permite entender la importancia - que tiene más allá del nivel puramente afectivo. Entre la página 163 y la 172 (donde termina este capítulo VIII) dos acontecimientos fundamentales van a definir al Santiago adolescente: su enfrentamiento con la ideología familiar en el momento de interpretar un hecho social expuesto en una noticia (mujeres indígenas que venden a sus -- hijos ante la imposibilidad de alimentarlos a causa de -- una sequía que asola a la región en la que viven) y el -- compromiso de defender una huelga de solidaridad, con la

que no está de acuerdo, como parte de la disciplina a que lo obliga su calidad de simpatizante y miembro de una célula estudiantil del partido comunista. También un hecho efectivo revive como definitivo de la indecisión y la timidez que caracterizaron al Santiago adolescente: el permitir que Aída eligiera a Jacobo a sabiendas de que ésto hubiera preferido a él. A este hecho se asocia la -- vacilación de Santiago cuando, después de haberla buscado mucho, se presenta la oportunidad de encauzar sus inquietudes políticas y juveniles en el partido comunista y él no se inscribe, mientras que Jacobo y Aída no dudan en hacerlo. A estas alturas de la información que ha ido -- apareciendo sobre la epata universitaria de Santiago, podemos constatar que la curiosidad del personaje, su exploración del pasado, se orienta dando un mayor peso a la -- postura moral e ideológica que al problema de sus sentimientos hacia Aída. Este último queda subsumido en un -- problema más amplio y de carácter moral:

"¿Envidia por lo de Aída? Ya no, piensa. --
¿Y por lo otro Zavalita? Tendría que verlo, piensa, hablar con él, saber si esa vida sacrificada lo hizo mejor o peor. Piensa: saber si tiene la conciencia en paz." --
(I, 163).

El lector está en condiciones de comparar -- siempre entre lo que el personaje extrae de su propio pasado y la situación a que se ve reducido en el presente. -- Entre un presente de periodista que no escribe lo que sus convicciones le dictan (sino lo que el periódico manda) y el ejercicio de la libertad de pensamiento, el afán de lu-

cha y de cambio que caracterizaron la vida de esta misma persona en su juventud, se manifiesta una ruptura cuyo -- sentido quiere apresar Santiago con el fin de darle un -- rumbo distinto a la mediocridad y la enorme inconsecuen - cia que resulta ser su vida adulta. El personaje es cong - ciente de esta situación y procura modificarla. En los - siguientes fragmentos podemos ver, de un lado, la exacta- descripción que Carlitos hace de ella y, por otro, la dis - culpa, el intento impotente que Santiago realiza para su - perarla:

"-Consuélate, la profecía no se cumplió -dijo Carlitos- Ni abogado ni socio del Club Nacional, ni pro - letario ni burgués, Zavalita. Sólo una pobre mierdecita - entre los dos". (I, 162).

"_O sea que con nuestras cacografías estamos alentando a los rebeldes de dieciseis años -dijo Carli -- tos- No tengas mala conciencia entonces, Zavalita. Ya - vez, aunque sea oblicuamente, todavía ayudas a tus ex-com - pinches.

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

La imagen del intelectual cuestionando el al - cance moral de sus decisiones (cf. la caracterización de - Carlitos) va a confirmarse como una constante de la perso

nalidad de Santiago. En el capítulo X Santiago no va -- a ocultar su incomodidad frente a los estudiantes con -- los cuales es detenido y que abiertamente, a pesar de -- explicar que se trata de un juego, le van a decir que su detención no durará gracias a la influencia que su padre tiene en el gobierno de Odría. La incomodidad que San -- tiago experimenta es equivalente de la que le sobrevino -- cuando Aída, en los comienzos de la amistad, le recuerda su origen burgués. El origen de clase va a determinar -- un malestar principalmente relacionado con la moral, aun -- que en la práctica esta moral lo haya llevado eventual -- mente a la elección de un compromiso político. La dimen -- sión en que Santiago sitúa sus conflictos ideológicos -- es la de la moral:

"-No es por eso, papá. Ni siquiera sé si me interesa la política, ni soy comunista. Es para poder -- decidir mejor qué es lo que voy a hacer, qué es lo que -- quiero ser." (I. 215-216).

Esta contradicción entre forma de pensar y -- tipo de vida elegido que Santiago continuamente cuestio -- na, posibilita al autor la concreción del reproche que -- dirige a su propia generación por la actitud que adoptó -- frente a la dictadura de los años cincuenta:

" 'Mi generación fue tumultuosa', dice Geor -- ges Bataille en el prólogo de uno de sus libros. Los -- jóvenes apristas y comunistas que Odría encarceló o exi -- ló podrán decir algo parecido y recordar esos años con -- orgullo y furor. Nosotros, en cambio, los adolescentes --

de esa tibia clase media a la que la dictadura se contentó con envilecer, disgustándolos del Perú, de la política, de sí mismos, o haciendo de ellos conformistas y cachorros de tigres, sólo podríamos decir: fuimos una generación de sonámbulos".¹⁶

Para V. Llosa la situación por la que atravesaba el Perú demandaba una actitud muy distinta de la --derrotista que ejemplariza Santiago en la novela. Sólo que cuando se busca la contrapartida de la posición impotente que Santiago encarna, resulta que todas las otras alternativas políticas, que repudiaron conjuntamente dictadura y burguesía, quedan también caracterizadas como --estériles a través del recuerdo que el propio Santiago --hace de sus ex-compañeros de lucha: aprietas resentidos, paranoicos y ávidos de enfrascarse en disputas infantiles con comunistas dogmáticos y obtusos, encarcelados --unos, muertos otros en vanos intentos guerrilleros contra el gobierno. Al final del gobierno de Prado (en la última parte de la novela) aparece Popeye Arévalo (hijo de un antiguo oligarca aliado de la dictadura), amigo --de la adolescencia de Santiago y ahora emparentado a la familia de éste, como un próspero profesional, "cachorro de tigre", luchando a favor de la candidatura de Belaúnde Terry. Es imposible dejar de relacionar este episodio, que es uno de los últimos de la novela, con lo que --hasta aquí hemos venido comprendiendo del conflicto que-

16 Vargas Llosa. Citado de José Miguel Oviedo, Mario -- Vargas Llosa: la invención de una realidad. p. 222.

lleva a Santiago a rastrear en su propia biografía y en la historia del Perú de la dictadura odrifista; pero, fundamentalmente, no se puede dejar de lado el hecho de que de la biografía de Santiago a la postura política democrática y liberal que asume Popeye, y es presentada en la novela como la prueba del anhelo final de la dictadura militar de Odría, el autor está mostrando asimismo sus propias fobias políticas y, sobre todo, el juicio --adverso que le merecen aquellas prácticas políticas que no se inscriben dentro de la perspectiva que Popeye subraya.

El autor nos muestra la forma en que la situación social y política decide un conflicto de ruptura ideológica en un individuo que, atado por las determinaciones de la clase a la que pertenece, fue incapaz de --llevarla al plano de la acción. Esta ruptura, nos dice, se verificó como una toma de conciencia que, en las condiciones de desigualdad económica y social, y bajo el --clima de desaparición de las libertades políticas en que se encontraba el Perú, sólo definió una posición moral --carente de valor frente al estado de cosas existente. --Empero, como sustento moral, nos dice también, sirve para una evaluación no del todo negativa (a pesar de que --la continuidad oligárquica quedaba garantizada con los --"cachorros") de los intentos democrático-burgueses y --populistas posteriores.

De lo que no queda duda es de que la situación existencial de Santiago está determinada por el contexto social y político más allá de las consideraciones-

bajo las cuales él mismo la juzga. Lo que quiere decir que en este contexto se encuentra tanto la justificación al sentido moral que el propio personaje da a sus con -- tradiciones, como una posibilidad de explicación que re basa los límites de la subjetividad.

Esta última es visible en la medida en que - el autor va abriendo cada vez más el espacio narrativo - a otras historias que venían insinuándose o manifestán - dose sólo fragmentariamente.

En medio de la corrupción, de la antidemocracía, la represión, la tortura (claramente ilustrada en - las escenas en que se muestra la forma como Ludovico e - Hipólito quieren hacer confesar al obrero aprista Trini - dad López) y la persecución política, que son temas ex - tensamente tratados en los capítulos IX y X, es compren - sible el asco que nace en el adolescente Santiago y que - lo lleva a elegir la universidad de San Marcos (oficial) en vez de la Católica (privada y exclusiva para la bur - guesía que no quiere confundirse con los cholos -indios-) a simpatizar y a colaborar con militantes del Partido -- Comunista Peruano y a salirse de su casa para "no seguir viviendo de una manera y pensando de otra" (I. 215). El - contexto explica las elecciones morales de Santiago, - - pero, simultáneamente, las enmarca como insuficientes en el sentido de pretender constituir un significado básico de la novela. No quiere decir esto que el dilema de con - ciencia del personaje (haber optado en la juventud por - el cambio y ya como adulto no sostenerse en la opción) - carezca de importancia histórica, todo lo contrario, - - tomando en cuenta que ilustra el conflicto que se pro --

duce entre la toma de conciencia del intelectual que procede de la burguesía y las posibilidades de que esa conciencia por sí sola determine un compromiso real y práctico. Lo que sucede es que el contexto que el escritor va construyendo en torno a esta cuestión no es un mero relato ilustrativo o que serviría únicamente para explicar desde un punto de vista sociológico los conflictos -- del individuo con la sociedad.

La novela va exponiendo anécdotas en que -- Santiago es protagonista, así como otras en las que los protagonistas son lo mismo gente de la gran burguesía -- que del pueblo, o simples marginados como Trifulcio que gradualmente van componiendo un vasto cuadro de la sociedad peruana bajo la dictadura de Odría. Pero sin que la historia de Santiago deje de tener importancia, ésta va siendo cada vez más de orden funcional, pues a nivel -- de contenido otras historias comienzan a disputársela. -- El cuadro moral dentro del que podían irse organizando -- sin ningún problema cada una de las incidencias (en una doble significación de la palabra: incidentes de la vida de una persona y asimismo la forma como éstas inciden en la sociedad) de la primera juventud de Santiago, comienza por volverse insuficiente: la presencia de otros -- héroes (el caso de Amalia en el capítulo V), el hecho -- de que en otros capítulos como el IX algunas historias -- tengan como protagonistas una clase social cuya actua -- ción es vista sobre todo en un momento de coyuntura política (la legitimación por vía electorera de la dictadura de Odría), o, como en el X, en que junto a la historia personal del rompimiento de Santiago con su fami --

lia destaca la represión de los movimientos estudianti - les como una característica del habitual comportamiento antidemocrático de las dictaduras latinoamericanas, que cualquier lector medianamente culto puede rápidamente -- situar y comprender, todo este acumulamiento de secuen - cias con sus héroes individuales y de secuencias "con -- textuales", van inscribiendo un significado que desborda el que de primera instancia expresa la historia de San - tiago.

Finalmente la de Santiago es una historia -- que permite que nos remitamos a un origen, a un comienzo engendrador del relato. Sin embargo, en ningún momento advertimos que esta historia, que al comienzo se prefigu - ra como la más importante (incluso signada como tal por - medio del título, que en este sentido cumple la función convencional de anunciar el asunto central del texto), sea una especie de eje ordenador de las diferentes secuencias que integran el relato. El "¿ Qué sucederá después?" a - que hacer referencia E. M. Forster ¹⁷ como sostén del re - lato en primer lugar no se realiza linealmente, y no só - lo porque la novela quiebra la ilación lógico-temporal - (en cuyo caso el lector es el encargado de restablecer -- el orden de las diversas conversaciones y secuencias que van proliferando: es decir, de dotar de una continuidad superior a los distintos momentos del relato), sino por - que en el agolpamiento e invasión mutua de las escenas - se produce una suerte de interacción de asuntos y conte - nidos, que sugiere significados que van más allá del que

17 E.M. Forster. Aspectos de la novela, P P. 41 - 46.

podría producir una simple linealidad de los sucesos a la manera de una narración tradicional.

La linealidad, que remite tanto a una cierta concepción del tiempo como a la idea de un desarrollo progresivo del asunto y a un crecimiento en el interés por lo que se narra, no tiene sostén, porque, como ya hemos visto, lo que podría servir de hilo conductor (historia o dilema de Santiago) se va disolviendo ante la concurrencia de nuevas historias y, particularmente, frente a los significados que la contigüidad^{*} de éstas producen. Y es que además de explicar la necesidad de la elección de Santiago (rompimiento con la familia y oposición a sus valores ideológicos y opciones políticas) este contexto precipita en los capítulos IX y X un significado político que parece abarcar y dar sentido a toda la novela.

Lo que el texto permite afirmar como conclusión de la lectura de su primera gran parte es que la situación social del Perú bajo la dictadura de Odría queda marcada por el momento político que históricamente representa para el país. Los mecanismos del poder y algunos de sus representantes más conspicuos (concretamente Cayo Bermúdez, primero como encargado de la seguridad policíaca del régimen y luego como ministro del gobierno), de la forma como la burguesía se alía a la dictadura, así como algunas manifestaciones opositoras (en este caso el APRA y el Partido Comunista Peruano que quedan reducidos a la clandestinidad) constituyen elementos contextuales -

* Contigüidad que obedece a la técnica de los "vasos comunicantes", según el propio Vargas Llosa, ha explicado en diferentes escritos.

que procuran al asunto de la novela un carácter defini-
tivamente político.

Dos

Según hemos podido constatar la forma más --
característica de la estructura de los capítulos del pri-
mer libro de la novela es la del entrecruzamiento incan-
sable de asuntos y personajes de la más diversa índole -
y filiación social. Y el efecto más contundente de esta
forma en la capacidad receptiva del lector es el de pro-
ducir la impresión de que se está ante un universo cuya
pluralidad de hechos y personajes remite a una ficción -
que aspira a ser tan compleja como la realidad social --
misma.

Toda especificidad de los sucesos y toda in-
dividualidad de los personajes queda situada en una vas-
ta red de la que forma parte. Una red en la que las sin-
gularidades libran una lucha cuyo objetivo es la defini-
ción de un eje para la masa de hechos narrados, sin que
al cabo una en particular adquiera los rasgos del asunto
central que puede detectarse en las narraciones lineales.
Cada particularidad (hecho o personaje) de la novela - -
toma más bien el carácter de función subsidiaria de un -
asunto a cuya concreción contribuye. Este asunto, ya lo
hemos apuntado antes, tiende a darle un carácter políti-
co a la novela y es indisociable de una atmósfera, de un
clima a través del cual Vargas Llosa ha querido entre --
garnos la huella que un determinado régimen político ---
impuso a toda la sociedad peruana.

Pero, entonces, ¿ a qué finalidad, a qué plan narrativo, obedece esa ilusión, creada constantemente -- a nivel de la percepción más inmediata del lector, de -- hacer creer en algunos momentos (como es el caso de las indagaciones persistentes de Santiago) que la novela -- no busca sino desarrollar, en medio del despliegue de -- técnicas deslumbradoras a que nos ha habituado ya Vargas Llosa, un motivo principal?.

No cabe duda de que esta impresión tiene -- también su origen en el peso cultural con que se imponen en el lector los mecanismos propios de la narración literal. Mecanismos que poseen el estatuto de la "naturalidad" concedido por una larga tradición del relato que quiere que el discurrir de la vida de los hombres y de la sociedad tenga su equivalente inmejorable en la serie eslabonada de episodios que la novela realista decimonónica, particularmente, prestigió a través del documentalismo que practicaron escritores como Dickens, Balzac o Pérez Galdós. También sabemos que el lector proyecta, en el momento de efectuar su lectura, los modos de percibir y re-construir lo real en que ha sido formado tanto por una tradición literaria que en sí misma lleva la influencia de las concepciones filosóficas y científicas del momento (el caso más fácilmente localizable: el naturalismo de Zola), como por una concepción del mundo que implica una interpretación determinada de lo que en él sucede, interpretación a la que de ninguna manera es ajena la forma como opera el acto mismo de la lectura. Frente a esto el texto de Vargas Llosa es armado como continuidad pero también como ruptura. Como --

continuidad porque, a fin de cuentas, el lector busca -- realizar en él la tendencia ilativa del discurso, de alguna manera busca sobreponerla al frenesí desarticulador en que se ha empeñado el escritor: es como si el torrente de sucesos y voces que pugnan por subrayar su naturaleza de flujo o acontecer desordenado y contingente tuviese como finalidad provocar en el lector un deseo de ordenamiento. Y como ruptura porque en la forma que -- adopta la narración se halla inscrita la intención de -- hacer ver la complejidad del hombre y de la sociedad en que vive; forzando una lectura que no se produzca sólo -- en una dirección lineal y ordenadora que tenderfa a la -- univocidad del sentido.

El plan, pues, a que obedece esta manera de estructurar la narración está inscrito en la forma que -- ésta adopta: la forma de un "mundo" en el que los hechos están influyendo al tiempo que son influidos por -- otros, una forma de mutación dialéctica constante que -- particulariza historias, sucesos y personajes y también los ubica como parte de un conjunto sin cuyo bosquejo -- imperioso perderían la vitalidad de lo que al estar en movimiento cambia constantemente de sentido y sólo es -- aprehensible bajo la forma de una significación que supera los límites de lo que se manifiesta de modo particular y aislado. José Miguel Oviedo ha explicado así esta intención que el autor expresa a través de las técnicas narrativas que destacan en Conversación:

"Todas las técnicas concurren a la realización del consabido ideal novelístico de Vargas Llosa; la

dinamización de la realidad narrativa para hacerla semejante a la realidad objetiva y a sí misma. La caudalosa superposición dialógica, las narraciones pluridimensionales, los cortes, las acotaciones, los continuos cambios de foco y saltos de la perspectiva, los contactos, las fusiones y distorsiones que sufre la materia, el versátil tratamiento del tiempo, etc. contribuyen a crear ese clima ansioso, esa sensación amenazante, que predomina en las obras del autor. Como todo reverbera y se mueve constantemente, siempre hay algo que queda desenfocado o que puede ser visto de varios modos: el dinamismo novelístico (su semejanza con la vida) conduce fatalmente a la ambigüedad." ¹⁸

Este plan, además de permitir al novelista la construcción de un mundo a través del cual busca dar cuenta de la complejidad de lo histórico-social en un determinado momento de la vida de su país, abre la narración en un sentido que posibilitará tanto una continuidad (esa es la función de los fragmentos de conversación que plantean enigmas), una exposición más amplia y aún más particularizada de los materiales narrativos ya inaugurados, como la admisión de nuevas historias que harán más extenso el universo ficticio que el novelista pretende hacer competir con la realidad. Por ello podemos decir ya que la función del primer libro en relación con toda la novela es la de un anunciador, la de un propiciador del relato. En efecto, este primer libro se encarga de imprimir a la novela el rasgo de una apertura que propicie su crecimiento no sólo en intención sino en extensión. Y es precisamente en esta pretensión imposible --

18 José Miguel Oviedo. Mario Vargas Llosa: la invención de la realidad, p. 237.

de satisfacer en donde reconocemos la "ambición total" -- de la que nos habla Vargas Llosa. Ambición imposible -- de colmar porque, como dice Lukács, lo característico -- del reflejo artístico de la realidad es que "renuncia -- desde el principio a la reproducción inmediata de la -- infinitud extensiva." 19

Esto no quiere decir, desde luego, que el -- carácter de apertura se consume sólo en esta dirección -- en la novela. La proliferación del relato responde también al propósito de fabricar un mundo ficticio cuya -- coherencia y completitud demanda nuevos elementos. Bajo esta perspectiva vemos efectivamente que el primer libro suscita y "provoca" la aparición de nuevos hilos o -- círculos que harán crecer el tejido narrativo. De tal -- forma que es posible reconocer en los fragmentos que componen los capítulos del segundo Libro una respuesta, una solución necesaria de los enigmas que el autor ha colocado como por azar en el primero.

Más aún: algunos fragmentos de los capítulos del segundo libro reproducen de forma atenuada el entrecruzamiento de diálogos temporalmente distintos que son una constante de los capítulos del primero. Y esto es -- así porque el autor necesita ir confrontando, a manera -- de un balance que parecen establecer los propios personajes al intersectarse sus diversas intervenciones en el tiempo, el pasado con el presente:

19 Georg Lukács. "La individualidad de la obra de arte", p. 250.

"No te escandalices, qué tendría de malo que hubiera sido-dice Santiago-. En las mejores familias se dan, Ambrosio." (I,296).

Incluso cuando parece que la conversación -- generadora de Ambrosio y Santiago ha quedado totalmente-homogenizada junto a otras, y a pesar de la importancia-que adquiere el conjunto que configuran los entrelaza -- mientos de diversos motivos narrativos, inesperadamente-vuelve a aparecer un rastro de ella que es una llamada - a la capacidad integradora del lector frente al creci -- miento de una narración que parece haber perdido su marco referencial. La contigüidad de historias y tempora - lidades diversas es una forma de significar algo que --- finalmente deberemos remitir a la necesidad de dar res - puesta a las incertidumbres que llevaron a Santiago a -- entablar una conversación infructuosa con un hombre que- se niega (información, por lo demás, que el autor nos -- entrega desde el primer capítulo de la novela) a resuci - tar el pasado. Entonces ¿cómo suscitar ese pasado?. Y- además, ¿cómo producir, sin provocar una previsibilidad- o una pura argumentación explicativa que haría perder su aliento a la narración, las iluminaciones que le son ne - gadas al personaje pero que no le pueden ser escatimadas al lector?. Un recurso formal es planteando enigmas co - mo ya ha quedado señalado. Otro es precisamente esta -- contigüidad de líneas temporales diferentes que, al ro - zarse, abren sentidos que aclaran lo que no le fue con - testado a Santiago por Ambrosio. Esta es la función - - formal de la aparición repentina de este rastro de la -- conversación Ambrosio Santiago que, a nivel de contenido,

opera como una simple acotación encargada de sugerir -- que la homosexualidad es la explicación a la soltería - del tío Clodomiro.

Sin embargo, esta remisión a un "nervio - - principal" parece más una preocupación del autor que -- una necesidad de la narración misma. Resulta por ello artificial y muestra a un Vargas Llosa desconfiado de - la capacidad del lector para integrar los significados- que la misma estructura de la narración dispone. Justamente cuando la novela se desarrolla en una dirección - que hace posible el reflejo de la diversidad y las mutaciones que caracterizan a la vida social, interviene el autor para reorientar en un solo sentido (el problema -- moral sobre el origen de la mediocridad existencial de - Santiago) las posibles conclusiones que el lector puede desprender del texto. El autor omnisciente le recuerda al lector que en esta novela todos los demás significa - dos son subsidiarios de una historia particular que no se quiere dejar diluida en el mundo indiferenciado de -- lo social. Pero la lectura, entendida como el propósi - to definido de arribar a "totalidades perceptivas cada vez mayores" ²⁰, sigue su propia orientación impulsada - tanto por la complejidad de la estructura como por los - múltiples motivos de la narración.

Sólo el poder crítico de la lectura va a -- ser capaz de sobreponerse a la univocidad del sentido -- planteada por la intervención prejuiciada del escritor - omnisciente: "Así comienza un proceso nominación que es la actividad misma del lector: leer es luchar por nom -

20 Gabriel Zaid. Los demasiados libros, p. 60

brar, es hacer sufrir a las frases del texto una transformación semántica." ²¹ Hacia dónde apunta, hacia qué nuevas significaciones (entendiendo, como lo hace Barthes, por significación "el proceso sistemático que une un sentido y una forma, un significante y un significado"²²) se dirige esta narración que en su crecimiento parece por momentos desconcertar a quien la escribe, es la tarea de esclarecimiento que corresponde precisamente a un trabajo de lectura en el que la capacidad de monición y tematización (la determinación de los significados a que el texto convoca) procede del reconocimiento de la existencia del texto como producto de un trabajo de transformación constante de materiales narrativos --- que, al entrelazarse, instauran una multiplicidad de contenidos a través de la cual la realidad habla al lector.

Realidad que en la novela es mostrada como un conjunto de circunstancias sociales de las que el individuo (el caso de Santiago es ejemplificador en tanto que en el mundo social dentro del que se configura su drama se encuentra la explicación a la mediocridad de la que desea librarse), es una determinación a la vez que sujeto activo. Las técnicas narrativas de Vargas Llosa nos entregan una realidad social tal y como Karel Kosik piensa que se encuentra en un arte "auténtico": "no solo (...) bajo la forma de 'objeto', de situación dada, de circunstancias, sino ante todo como actividad objetiva del hombre, que crea las situaciones como parte objetiva de la realidad social." ²³

21 Roland Barthes. s/z, p. 76

22 Roland Barthes. Ensayos críticos, p. 235

23 Karel Kosik. "El arte y el equivalente social" en - Adolfo Sánchez Vázquez, Estética y marxismo, t.I, - p. 302.

" ... la fatídica exposición -
de cargos contra la realidad,
congénita a esa forma de re-
presentación de la vida que
es la novela"

MARIO VARGAS LLOSA.

Tres

En el libro Tres la narración se desenvuelve en un sentido de concentración creciente. Antes hemos podido detectar que en el Libro Dos comenzaban a diferenciarse las historias que en el Uno tendían a disolverse en el entrelazamiento múltiple. En Tres esta diferenciación es mayor: los fragmentos que se constelan para componer capítulos en Dos, aquí se unen en narraciones casi lineales en las que destaca un asunto central que tiene un protagonista encargado de mantener -- un desarrollo uniforme y coherente. Los capítulos disminuyen en número y se exponen solamente cuatro largas anécdotas: la muerte de la Musa y el descubrimiento -- que confusamente hace Santiago de la homosexualidad de su padre, el fallido golpe militar del general Espina -- contra Odría y la forma como Cayo Bermúdez lo desarticula, la historia de la decadencia y muerte de la Musa -- narrada por su sirvienta Amalia y, finalmente, la conjuración a través de la cual se provoca la caída política de Cayo Bermúdez

De los diversos motivos narrativos que quedaban abiertos a la continuidad en el libro Dos sólo -- éstos son desarrollados. El autor lleva a cabo una se-

lección de ellos que sirven para enmarcar mejor una atmósfera, una sociedad, y, particularmente, los efectos que producen en diversos niveles de la vida social (representada por personajes que se ubican en las distintas clases sociales) las decisiones y cambios que se originan en la esfera de quienes detentan el poder. Esta selección, desde luego, no esfuma los demás episodios de la novela, simplemente sucede que al imprimirle a la narración la secuencialidad temporal como su forma más característica, el autor está obligado a realizar una jerarquización de los mismos. El universo de lo social no es ya indiferente o multitudinario, y la predominancia del tema político que ya advertíamos como una tendencia del libro Dos, se impone como generador de una atmósfera cuya solidez es capaz de dar cuenta retrospectivamente de lo narrado, o, lo que es lo mismo, los hechos y los personajes se condensan y decantan en algunas anécdotas para poner de relieve el contenido político que les da unidad y coherencia.

¿Pero qué determina que el novelista elija unos motivos como los centrales y que a otros los deje como elementos meramente creadores de contexto?. Parece difícil dar una explicación causal a esta decisión - partiendo sólo del hecho objetivo que constituye el texto como resultado final de un proceso de producción literaria. Una respuesta satisfactoria implica, seguramente, un rastreo de las motivaciones que subyacen a la vocación del escritor, aunque no de la manera como el propio Vargas Llosa lo lleva a cabo en los casos de García Márquez o de Flaubert, reuniendo una impresionan-

te cantidad de testimonios que efectivamente permiten - comprender de dónde obtuvo el escritor los materiales - con que fabrica sus ficciones, pero no explicar cómo, -- con respecto al manejo literario que hace de ellos, expresa un punto de vista dominante, de carácter ideológico, a través del cual busca influir en el lector.

El problema de la investigación que Vargas-Llosa elabora para explicar, por ejemplo, cómo los temas que desarrolla en sus ficciones García Márquez provienen de la manera como éste experimenta (los "demo -- nios personales" del escritor) determinados fenómenos personales, históricos, sociales y culturales, es que -- solamente permite comprobar lo que el texto ya de por sí informaba. Su método no deja de ser útil para entender, como él mismo ha expresado en su polémica con Angel Rama a propósito de Historia de un deicidio ²⁴, de qué forma la vocación del escritor está ligada a ciertas -- experiencias concretas y a su deseo de fijar una posición con respecto a ellas y a la sociedad en que se producen.

Lo que en todo caso no permite determinar -- es la posición que el novelista socialmente asume (más allá del lugar común de que éste es, sobre todo, un rebelde, un impugnador del sistema social vigente) con -- respecto a lo que sus ficciones "muestran". Pues si -- bien es cierto que Vargas Llosa en Conversación exhibe magistralmente las fuerzas políticas y las situaciones sociales que se conjugan durante la dictadura de Odría para producir el encanallamiento de hombres como Santía

24 Vargas Llosa. "El regreso de Satán" y "Resurrección - de Belcebú o la disidencia creadora" en Contra viento y marea, pp. 179-200

go Zavala y de la sociedad toda en sus distintos niveles (tanto en la cúspide de la pirámide social: Bermúdez y Efraín Zavala, como en la base: Amalia, Ambrosio, la -- Musa, Carlitos, etc.), su propósito no es destacar sólo-ésto que el contenido mismo de los hechos y su estructura narrativa van imponiendo, sino deslizar también un -- juicio moral con el que pretende enmarcar la posible sig nificación de lo que la novela muestra.

Esta posición moral asumida por el autor sólo cubre parcialmente la significación de lo que narra. Lo que el texto testimonia sobre el referente va más - - allá del punto de vista que el autor desea subrayar al - priorizar algunos contenidos e inclusive lo explica. En los materiales (entendiendo por ello los diversos fenó - menos objetivos y subjetivos de la realidad de los que - extrae el novelista los contenidos que desarrolla lite rariamente) por los que opta, tanto como en los que re - chaza, se evidencia algo más que meras determinaciones - oscuramente subjetivas: en ellas se pone de manifiesto la asunción de posiciones de carácter ideológico; y ello vale tanto para los contenidos propiamente ideológicos - que por sí mismos vehiculan los hechos de que eventual - mente se ocupa el novelista, como para el lenguaje de la narración y las técnicas de su manejo. Es decir, en el lenguaje se materializan contenidos ideológicamente con tradictorios que son a su vez expresión de contradiccio nes de clase que el escritor experimenta en todo momento de su vida, y que realiza nuevamente en el uso y la o -- rientación que de él hace en los producciones específi - cas que son los textos literarios ²⁵. En el objetivo --

25 Cf. P. Macherey y E. Balibar. "Sobre la literatura co mo forma ideológica" en Para una crítica del fetichis mo literario, p p. 23-46.

al que conscientemente subordina sus materiales narrativos y en los resultados que concretamente produce su actividad literaria, vamos a encontrar la respuesta a este ejercicio de elección y rechazo de temas.

En el libro Tres ya no se agrupan varias historias en la estructuración de los capítulos. Cada vez más en un sentido tradicional del arte de narrar, una historia central se desarrolla en cada uno de los cuatro capítulos que lo componen. También cada una de ellas -- contribuye a una extensión más consistente de escenas -- que en el libro Dos quedaron suspendidas por episodios -- que les disputaban el espacio de la narración. El capítulo I, por ejemplo, tiene como protagonista principal a Santiago Zavala y todo lo que allí sucede va a confluír en apariencia hacia su problema moral: Santiago Zavala se perfila nuevamente como el centro del relato, es su "héroe". Pero ¿sucede así verdaderamente? Si desde la perspectiva de una lectura lineal y más bien desmemoriada en cuanto a lo que el propio texto ha ido inscribiendo; de una lectura socialmente condicionada como reflejo de una forma de narrar a base de sucesividades temporales que no se avienen con el punto de vista a partir -- del cual Vargas Llosa busca hacerse cargo de las experiencias sociales de que nos habla.

El propio Vargas Llosa ha hecho referencia a esta literatura a la que califica de "primitiva" por oposición a una literatura de "creación"²⁶ que lo incluiría tanto a él como a algunos de sus contemporáneos -- (Fuentes, Cortázar, Carpentier, Rulfo, etc.) Decidido --

²⁶ Vargas Llosa. "Novela primitiva y novela de creación en América Latina".

el escritor por un tipo de progresión lineal en que la memoria del lector funciona sobre todo sedimentando información, nada es más necesario que un asunto principal encarnando en un "héroe": toda diversidad está controlada y la narración no corre el peligro de desarticularse, más bien: la articulación está aquí garantizada por la presencia de un protagonista central, todo conflu^{ye} en él y el tejido mismo del discurso narrativo no es expuesto así a rupturas que pondrían en riesgo la unidad temática. El autor, pese a la vehemencia con que ha establecido distancia con respecto a una narrativa "primitiva", tiende a monotematizar en estos capítulos del libro Tres lo que antes se ha esforzado en hacernos reconocer como un reflejo de la pluralidad social. La tendencia se asume, entendemos, en la medida en que así lo imponen las necesidades mismas de la orientación que muy conscientemente va imprimiendo a su relato. Estas necesidades se dejan ver como aquéllo que a nivel de contenido necesitaba ser proseguido jerárquicamente y, por tanto, de manera más concentrada y unívoca. El panorama social que incluye a Santiago es esencializado en algunos de sus detalles, lo que permite, a la vez, una localización más segura del punto de vista dominante en esta novela.

Por efecto, como ya vimos, del tipo de lectura que condiciona, la secuencialidad narrativa nos conduce a la zona segura del personaje central, al mismo tiempo que permite decantar temas que requieren de un desarrollo más extenso y definido. Sin embargo, el tema de cada capítulo no tiende a ser dominante por sí mismo,

sino solamente un elemento componente de un punto de vista más amplio que lo incluye. Este punto de vista se -- configura en la perspectiva que el autor ha procurado a -- lo largo de los diecinueve capítulos que integran los -- libros Uno y Dos, y tiene como objetivo la construcción de un mundo social complejo cuya dinámica parece estar -- dada fundamentalmente por lo que sucede en la esfera del poder. Todos los capítulos del libro Tres, entonces, re -- quieren ser leídos desde la perspectiva de lo que ya se -- ha leído. Y, desde esta perspectiva, los efectos del -- poder político y económico de los militares y la gran bur -- guesía, se dejan sentir por encima de los sucesos parti -- culares que definen un destino o un personaje cualquiera (la Musa, Zavalita, Amalia, etc.) de los que aparecen -- en primer plano.

En el libro Dos, tanto la estructura de la -- narración como la presencia persistente de episodios -- en los que se exponen acontecimientos sociales directa -- mente provocados por la acción represiva de la dictadura odriísta (I, fragmento final del capítulo IV, p.p. 282 - 284), así como escenas que nos muestran a un Cayo Bermúdez hábil, astuto y útil al régimen, ya sugerían como po -- sible tema central de la novela el escenario de la lucha política por el poder. El libro Tres, continuando esta -- búsqueda del asunto básico, nos sitúa más radicalmente -- en este escenario que es en el que finalmente alcanzan -- concreción y adquieren sentido los pequeños dramas y ca -- sos particulares.

La historia periodístico-policia (II,9-52)-

que narra las consecuencias del asesinato de la Musa y la revelación de la homosexualidad de Fermín Zavala, tiene la virtud de adentrarnos en esferas de la realidad que por sí solas resultan interesantes (la gente del periodismo de nota roja y sus relaciones con la policía, los prostíbulos, la significación moral y social de la homosexualidad de un prominente miembro de la alta burguesía) a causa de lo que exhiben y permiten conocer de la sociedad. Pero en una novela que desde su comienzo está describiéndonos un conjunto de relaciones que, como tales, son las que confieren su significación más cabal al comportamiento de los individuos y a los escenarios en que se mueven, estas esferas no dejan de funcionar como consecuencias de lo que produce la acción política de los que ejercen el poder. Finalmente contribuyen a la composición de un panorama político-social en el que Vargas Llosa encuentra implícitamente el origen de las frustraciones, la mediocridad, las insatisfacciones y las infamias e injusticias de que son objeto los individuos que pueblan su novela.

Esta esfera de la política, dentro de la -- narración lineal que caracteriza al libro Tres, es in -- cluso particularizada en uno de los capítulos. En efecto, todos los mecanismos que utiliza la dictadura para conjurar un golpe de estado en su contra son brillante y extensamente expuestos en el capítulo II. Vargas Llosa nos muestra la mentalidad pragmática y el juego de intereses que mueven a la acción a hombres del régimen como -- Cayo Bermúdez y a los representantes de una alta burguesía (el senador Landa, Fermín Zavala) que considera --

que su fuerza económica es razón suficiente para que se le reconozca como depositaria única e indisputable del poder político. Todos los demás sectores de la sociedad (la clase media, los marginados, los militares) deben subordinársele. Cuando ello no sucede, entonces se da la lucha contra alguno de los sectores (el caso de Odría y los militares, por ejemplo) que pretende tomar la dirección de la sociedad desafiando su hegemonía.

Pero no debe creerse por ésto que para Vargas Llosa los militares son menos culpables que los representantes de esta oligarquía voraz e insaciable que sólo promueve cambios en la situación política del país, por medio del golpes militares, para conservar incólumes sus privilegios. Ellos también son responsables en la medida en que han arribado al poder con el concurso de ésta y para salvaguardar sus intereses; y porque, a través de la dictadura que echan a andar, son responsables de todas las injusticias e inmoralidades que corroen las relaciones sociales en el Perú: el control gubernamental de la prensa, la prostitución, la represión política, la miseria, el hambre, la pérdida de la dignidad, el deterioro de la conducta moral bajo las formas del oportunismo, la falta de convicciones, el servilismo y la abyección. Especialmente la inmoralidad es destacada en la novela por medio de individuos: no hay personaje que escape a una de sus modalidades cuando menos y, en conjunto, todos están comprometidos en los males sociales que aquejan a ese país.

Desde la figura siniestra y a la vez fascinante del poder que se sustantiva en Cayo Bermúdez hasta

Llaque, el enlace del Partido Comunista en la universidad de San Marcos, o Jacobo, aspirante a colaborador de la cruzada revolucionaria en que se empeña este mismo -- partido en medio de la dura represión que ejerce la dictadura contra todo lo que huelga a comunismo o populismo -- tipo APRA, todos son responsables de la postración en -- que se encuentra el Perú y merecedores de un juicio moral adverso.

Este juicio moral es deslizado a través de -- la caricaturización de la conducta de los personajes -- (caso de Llaque y su ingenuidad de hacer clandestinamente con estudiantes una política de oposición al gobierno) como de la exploración que lleva a cabo de sus intimidaciones para mostrar cómo una conducta política inconsecuente (Jacobo y su traición al partido al negarse a participar en una acción política que puede poner en riesgo su relación amorosa con Aída), o cuyos designios son el -- sometimiento de los demás (el caso de Cayo Bermúdez y -- sus vicios prostibularios: voyeurismo y sadomasoquismo), tiene fatalmente su raíz en una biografía personal en la que los deseos y los impulsos degradados son más fuertes que las ideologías y la línea moral que ellas pueden determinar.

Posiblemente no haya en la novela otro personaje, después de Santiago Zavala, caracterizado con más insistencia por el autor que Cayo Bermúdez. A través de él pretende exhibir la suma de todos los vicios que cobijó la dictadura de Manuel A. Odría, pues, finalmente para Vargas Llosa, su perfil más exacto estaría no

tanto en el representante epónimo de este oscuro período de la vida política, económica y social del Perú, como - en uno de los instrumentos más eficaces que ésta tuvo -- desde el ministerio de gobierno para crear la avanzada - desde la cual logró hacer extensiva la corrupción a toda la sociedad. En él se concentra la mayor invectiva que el autor levanta en contra de este régimen político. Como también, a través de la condenación implícita en la - biografía de este oscuro servidor y beneficiario de la - dictadura, Vargas Llosa deja ver su preocupación por problematizar desde una perspectiva moral una situación - política.

El interés del autor por juzgar moralmente - un período determinado de la historia política de su país - está relacionado con su convicción (cada vez más- acentuada a raíz de sus diferencias políticas con los dirigentes de la revolución cubana y de su ruptura ideoló- gica con el marxismo a partir aproximadamente de 1971, - proceso que seguramente se generó por la época en que escribía Conversación, tomando en cuenta que ésta se edi- ta en 1969) de que toda idea de justicia, de progreso y- de bienestar de las mayorías es imposible sin una con -- ciencia moral de los límites (que para él, siguiendo a - A. Camus, se definen como el respeto a la libertad de -- crítica y el derecho a la información ²⁷), que debe tener presente toda ideología o doctrina política que aspira a cambiar el estado de cosas existentes en favor de una -- vida más justa para los hombres. Por falta de esa con - ciencia de una libertad plena para opinar, criticar e -- informarse, sin la cual, según Vargas Llosa, todos los -

27 Vargas Llosa. "Albert Camus y la moral de los límites" y la "Libertad de información y derecho de crítica" en Contra viento y marea; pp. 231-252 y 284-308.

logros materiales (pone como ejemplo de ésto principalmente a los países socialistas) no vienen a ser sino espejismos, es que se instauran dictaduras como la de Odría, tan omnipotentes y destructoras de las personas (dentro y fuera del poder: Cayo Bermúdez y Santiago Zavala; - - arriba y abajo de la estructura social: Ambrosio y Fermín Zavala).

Cayo Bermúdez es un hombre cuya frustración -- se asemeja a la de Santiago Zavala. El paralelismo lo -- hace notar el autor desde el comienzo de la novela a través de Ambrosio, cuando éste se da cuenta de que Fermín Zavala al hablar de Cayo y su padre (el Buitre) en realidad lo está haciendo de sí mismo y de Santiago:

"No se ponga así, don, si estábamos -- conversando de lo más bien, don. ¿Se siente mal?. Usted no está hablando del Buitre y don Cayo sino de usted y del niño Santiago ¿no don?" (I-65).

Es la importancia de las acciones políticas -- que perpetra en favor del régimen, y que asimismo le concitan el odio y la conjura en su contra de los representantes más poderosos de una oligarquía acostumbrada a -- servirse de los hombres que detentan el poder, no a servirlos, lo que en este libro Tres determina al lector a recuperar y unificar retrospectivamente toda la información que se ha venido vertiendo sobre la biografía de un personaje a través del cual es posible abarcar, de forma coherente, los diversos testimonios de desastre social -- que se transparentan tanto en la evolución de cada personaje como en el contexto que los enmarca y a cuya configuración contribuyen.

En Cayo Bermúdez, como en Santiago, el origen de la desgracia personal parece localizarse en el momento en que renuncian a la seguridad que les garantiza el status económico-social logrado por sus padres. Sin embargo se insinúa también que la mediocridad de Bermúdez puede obedecer a impulsos personales y desconocidos. Este hombre es radicalmente escéptico respecto del valor transformador que otros atribuyen a la acción, hay en su conducta una mezcla de pesimismo y resignación que lo lleva a encontrar en el destino de su país una especie de versión amplificada de su vida personal. Nada de lo que sucede puede, según él, variar sustancialmente la esencia de las cosas, la situación política del país es un ir y venir de hechos que se repiten incansable y mecánicamente: esta manifestación del devenir es idéntica a la personal y por lo tanto lo mejor es no hacer nada. Dejarse arrastrar por los acontecimientos puede tener algún sentido en la medida en que lo imprevisto sea capaz de crear expectativas que momentáneamente puedan exorcizar la monotonía. En la novela esta mentalidad queda expresada en dos o tres frases del propio Bermúdez

"-¿De veras? -bostezó Bermúdez-. Aquí cambian las personas, Teniente, nunca las cosas." (II, 60)

"Haber elegido a este provinciano frustrado y sin experiencia para ser tu brazo derecho, es todo un honor, Serrano." (Ibid, 69).

La frustración de un cambio profundo a nivel político (en un país como el Perú en que las dictaduras-

civiles y militares han sido prolongadas y escasos los momentos de vida democrática ²⁸⁾ queda asegurada por más tiempo gracias a hombres que, como Cayo Bermúdez, llegarán azarosamente al poder para desde ahí seguir imponiendo a la nación el inmovilismo y la perpetuación del régimen de dominación oligárquica.

Vargas Llosa también logra penetrar en el nivel individual de la manifestación de los conflictos sociales. Hombres como Cayo Bermúdez no solamente actúan sobre la base de un conocimiento práctico y eficazmente ejercido de los mecanismos de que dispone el Estado para sostenerse. En el fondo subyacen también motivos psicológicos individuales que tienen que ver con las contradicciones sociales que Bermúdez experimenta y asimila como persona, y que no pueden dejar de traslucirse en su conducta política. Bermúdez objetiva a través de su comportamiento particular la corrupción, la persecución policíaca y en general los métodos más intransigentes de que políticamente se valió la dictadura odriísta para mantener bajo su control a la sociedad peruana en los años que van de 1948 a 1956.

Es el resentimiento de clase que Bermúdez experimenta en su trato con los miembros de la oligarquía como don Fermín Zavala, es un indicador del comportamiento déspota, cínico e implacable que adopta en el manejo de los negocios políticos que le han sido encomendados por el dictador. Sabemos que en el fondo de este comportamiento subyace, sobre todo, la frustración que

28 Cf. Julio Cotler. Clases, Estado y Nación en el Perú

le sobreviene al quedar encadenado a una vida provinciana, gris e irrelevante a causa del desafortunado matrimonio que contrae con Rosa (una mujer de la clase baja) y por el cual es desheredado por su padre; de todas maneras en el siguiente fragmento puede verse con claridad que el autor suma a esta frustración básica un sentimiento de clase (expresado en un brevísimo pensamiento) que remite directamente a la conducta política de Bermúdez:

"-No es porque en San Marcos se politiqua - dijo don Fermín, con aire distrído-, Además, ha perdido categoría, ya no es como antes. Ahora es una cholería infecta, qué clase de relaciones va a tener el flaco - - ahí.

El lo miró sin decir nada y lo vio pestañear y bajar la vista confundido.

- No es que yo tenga nada contra los choloste diste cuenta, hijo de puta-, todo lo contrario, siempre he sido muy democrático. Lo que quiero es Santiago tenga el porvenir que se merece. Y en este país - todo es cuestión de relaciones, usted sabe". (Uno, 288).

Otra característica de Bermúdez, importante para entender la seguridad con que actúa y toma sus decisiones políticas, es el sentido práctico, utilitarista, desde el cual se forma una opinión de las personas y las situaciones que lo rodean; una prueba de ello está dada espléndidamente en la forma como se apropia del 20 por ciento, en vez del 10, de las utilidades que deja a una

agencia de noticias la concesión de venta de boletines - al gobierno, bajo el pretexto de que un boletín en que - se informa que elementos apristas apedrearon la embajada peruana en Argentina, como manifestación de repudio a la dictadura, ha sido publicado en el Perú en detrimento de la imagen interna del régimen (I, 252, 254, 257-258 y -- 262-264). Bermúdez se guarda las espaldas en cada uno - de los negocios ilícitos que realiza y en esto revela -- el mismo tacto, la misma moral utilitarista y eficiente- con que conduce sus responsabilidades políticas. Su preo cupación por los resultados concretos y su voluntad de - dejar los excesos y las tentaciones para el momento de - sus satisfacciones sexuales, lo convierten en un enemigo difícil de manejar, incluso dentro del marco de la - - - alianza coyuntural, para la propia oligarquía, siempre - dispuesta a conspirar en contra del gobierno en turno -- que no favorece la expansión de sus intereses:

"- Acciones al portador, lo más seguro, lo -- más discreto del mundo- don Fermín le sonreía amistosa - mente-. Que se pueden vender al doble de su valor en -- poco tiempo, si no quiere conservarlos. Supongo que no piensa que aceptar esas acciones sería algo indebido.

- Hace tiempo que no sé lo que es debido o - indebido -sonrió él-. Sólo lo que me conviene o no". - (I. 294).

Cuatro

La novela de la impresión de haber agotado - su mejor tema: el político. En este libro decae la insi nuación de los enigmas y su hábil y gradual develamiento

como método de creación del relato, para dar lugar a una fase suplementaria y puramente explicatoria de lo que -- ha sido narrado. La narración se demora sin que parezca responder ya a esa intensidad en aumento constante cuyo sustento era el acercamiento gradual que el autor iba -- procurando sobre el asunto de la novela. El rico universo de contradicciones sociales y políticas comienza a -- disolverse en biografías individuales que, a fuerza de -- extenderse, ya no consiguen comunicarnos con ese centro de la vida política al que contribuían a dar forma.

Una peligrosa fuerza centrípeta se apodera -- de la narración y restringe la fuerza significativa de -- su contenido. En su último tramo ésta empieza a reducir -- se a una parábola moralizante que remite el fracaso personal y social de los personajes a una inercia de la que el individuo no puede sustraerse. A Santiago, por ejemplo, ya no le es posible dar marcha atrás en su determinación de romper todos los lazos que pudieran ligarlo -- aún al medio burgués en que creció. Ambrosio, en el -- otro extremo del espectro social, se va hundiendo cada -- vez más en una vorágine de desgracias que le impiden -- alcanzar una vida familiar mínimamente decorosa al lado de Amalia y su hija, después de haber experimentado la -- homosexualidad con Fermín Zavala y asesinado a la Musa.

Al fracaso vital de estos personajes se -- agrega una cadena de muertes y derrotas: Queta regresa a su antigua sordidez prostibularia después de haber vivido fugazmente una vida más desahogada como la prostituta favorita que emplea Bermúdez, junto con la Musa, --

para hacer realidad sus fantasías sexuales; Carlitos, el amigo periodista de Santiago, muere atormentado de delirium tremens, corolario de una vida crapulosa inútilmente elegida como atenuante de las frustraciones que conlleva el periodismo cuando se convierte en la tumba de una auténtica vocación artística o intelectual; Becerrita, el cerebro gris de la sección policial del periódico donde trabaja Santiago, muere como símbolo de época de un periodismo demasiado comprometido con la policía para ser honrado; la muerte de Fermín Zavala también es -- mostrado como el término de una etapa de la vida política y social del Perú, pues, al morir, su antiguo prestigio político y su poder económico han disminuido y, finalmente, Amalia, un personaje que nos permite apreciar el mundo del dinero y el poder desde la perspectiva popular, muere después de una larga serie de desgracias y miserias.

La atonía se desliza a lo largo de toda la narración. Asistimos, en este último libro, al inventario de las secuelas que dejó tras de sí el largo período de la dictadura odriísta. Se resumen éstas en la sensación de mediocridad y frustración que fatalmente cubre a la vida en el Perú y de la que nos entrega cabal testimonio de palabra y de hecho Santiago Zavala al comienzo de la novela. A través de diversos recursos técnicos se ha ido armando un esquema accional que da a toda la novela una estructura circular. El acomodamiento final de cada uno de los destinos individuales que hemos visto -- emerger y desarrollarse consolida más claramente la imagen desastrada del Perú con que se abre la novela. Lo -

que al principio es solamente el punto de vista subjetivo de Santiago va extendiéndose como un cáncer, lentamente, a todos los niveles de la realidad exterior:

" Un gran canchón rodeado de un muro ruín de adobes color caca - el color de Lima, piensa, el color - del Perú-." (I, 19).

" ...despintados por la grisura inexorable, - los depósitos del Ferrocarril Central". - (I, 24).

"El corpulento río de olores parece fragmentarse en ramales de tabaco, cerveza, piel humana y restos de comida que circulan tibiamente por el aire macizo de "La Catedral", y de pronto son absorbidos por una invencible pestilencia superior: ni tú ni yo teníamos razón papá, es el olor de la derrota papá." (I, 27).

La preocupación del escritor de que la narración desarrolle internamente la percepción catastrófica que Santiago tiene del Perú, explica la congruencia que el anticlímax del libro final guarda con los libros que lo preceden. En la descripción que hace José Miguel Oviedo²⁹ de la estructura de la novela podemos advertir cómo ésta se organiza en función del punto de vista de Santiago:

"... se regula así por un ritmo que obedece a cuatro movimientos bastante discernibles en la lectura:

29 Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad, -- p. 238

Libro Uno: Exposición
Libro Dos: Expansión máxima
Libro Tres: Concentración
Libro Cuatro: Anticlímax

En efecto, los temas expuestos en el Libro - Uno van a ser sustanciados por medio de un gran número - de secuencias y acciones que habrán, finalmente (en el - Libro Cuatro), de servir para reafirmar la opinión y los sentimientos de Santiago. Aunque esta intención va a -- satisfacerse reduciendo la explicación política a que da acceso la misma novela, en beneficio de la explicación - moral de Santiago que es con la que el escritor comulga. Esta identidad de escritor-personaje queda patentizada - en el sentido hacia el que apunta la estructura en la -- que Vargas Llosa encierra la masa narrativa.

Es posible, no obstante, constatar la fuerza que el contenido histórico-político de la novela ejerce en la lectura. Estos contenidos pugnan por una organiza ción muy distinta de la que el escritor les ha permitido en la estructura que los hace depender o servir de sim - ple antecedente de los sucesos del Libro Cuatro, a los - que inclusive nuclea y otorga una significación que va - más allá del puro valor anecdótico. De tal manera que - sólo remontándonos a la "concentración" (en el sentido - no sólo de selección que le atribuye Oviedo a esta parte de la novela, sino también en el sentido de tensión dra - mática) del Libro Tres podemos integrar la laxitud del - Libro Cuatro al dinamismo de la narración. Lo que a su vez significa otorgarle a este final un sentido más que-

contribuye a desvanecer la imagen de prolongación innecesaria que tiene respecto de lo que le antecede.

Naturalmente que esta remisión a lo ya leído no le resta importancia al punto de vista del autor ni validez al juicio moral que expone a propósito de un determinado momento de la vida política de su país, pero, junto a la suya, se expresa una sentencia de orden político más radical y más abarcadora de ese momento de la realidad peruana, a través del material narrativo que ejemplarmente la suscita. Podría aducirse, en contra de esta apreciación, que al punto de vista del autor se está oponiendo el punto de vista igualmente interesado del lector con todas las determinaciones culturales e ideológicas que en general pueden estar detrás de él. A lo que habría que responder que éste - el de la confrontación ideológica- es un riesgo al que no escapa ninguna obra literaria que deliberadamente establece vinculaciones más o menos directas -un aspecto típicamente caracterizador de la novela realista es su estrecha relación con un contexto referencial del cual busca dar cuenta de diversas maneras- con realidades en sí mismas contradictorias y polémicas por la heterogeneidad de los factores sociales que involucran (morales, políticos, ideológicos, sexuales, etc.) A la falsa disyuntiva autor-lector en lo relativo a la determinación del asunto principal de un texto de tendencia realista, y en veces documental como es el caso de Conversación, sólo puede responder el texto mismo considerado en el conjunto de las relaciones subjetivas y objetivas que establece con la realidad social a la que hace referencia. En el mar-

co de estas relaciones es en el que advertimos, justamente, una postura contradictoria y parcelizadora, dada a través de la visión que construye de los hechos Santiago Zavala, con respecto del sentido social y político que el curso de la narración va describiendo en su agolpado y torrencial desarrollo.

Desde luego que hay un hilo central (conversación Santiago-Ambrosio) de la narración que permite -- ordenar toda la información que ésta va acumulando, pero este centro nervioso, que funciona entre otras cosas para inducir la opinión del autor, no es capaz de producir por sí mismo- bajo riesgo de reducirla, de limitarla- la significación central del libro. Su función es fundamentalmente operativa. Conduce, es un instrumento ideado para guiar al lector en la masa de acontecimientos y personajes que arrastra la narración. Funcionalmente su importancia es central, mientras que en el plano de la significación es una más de las muchas que se aglutinan de manera particular para componer un vasto cuadro social - dominado por las acciones y efectos de una dictadura militar.

4. EL INTELLECTUAL FRENTE AL PODER

La relación entre moral y política es un tema que obsesiona a Vargas Llosa y del que se ha ocupado largamente en sus novelas, ensayos y artículos periodísticos. En su narrativa destacan al respecto Conversa en La Catedral, La guerra del fin del mundo y la muy reciente Historia de Mayta, pues el caso de Pantaleón y las visitadoras, dentro de la tendencia a conducir al lector a la reflexión y a la adopción de una actitud crítica a partir de las dimensiones dramáticas que esta relación generalmente adquiere en sus ficciones, y a la que parece apuntar de manera fundamental su literatura, constituye casi una excepción con su visión caricaturesca y su reducción al absurdo de las decisiones a través de las cuales el poder (específicamente encarnado en los militares) pretende regular la vida de un contingente de soldados que se encuentran de misión en la selva amazónica del Perú. En esta novela, de todas maneras, Vargas Llosa es fiel a su postulado de que el humor evita el congelamiento de la realidad ficticia, que lo imaginario se vuelva "irreal" y que, en última instancia, cuando la risa aparece en su literatura es como consecuencia del absurdo, de la contradicción que se contiene en la realidad misma y no a partir de un añadido hecho por la imaginación del escritor. La irrisión, cuando se produce, viene a ser entonces, siempre, dentro de un marco del cual busca dejar firmemente establecidas sus referencias reales, de manera que el lector finalmente desemboque en una toma de conciencia sobre esa realidad-

1 Vargas Llosa. Historia de un deicidio, p p. 469-470

cuyos contornos cómicos no logran disimular su esencia - profundamente dramática.

La falta de adecuación entre moral y política forma parte del problema más amplio que para Vargas Llosa representa la falta de un sustento moral auténtico que funde la totalidad de los actos humanos. Este planteamiento lo expresa el autor desde La ciudad y los perros y constituye dentro de su literatura una veta de exploración constante sobre los fundamentos racionales e irracionales que subyacen a cada uno de los actos del hombre. Lo interesante es que lo hace desde una perspectiva propia del realismo (el individuo es parte de un contexto al que refracta en todos y cada uno de los aspectos de su existencia) y en una actitud abierta a la duda y a la necesidad de pensar infatigablemente sobre problemas frente a los cuales las filosofías, las ideologías y los sistemas de pensamiento en general ², se estrellan en el intento de explicarlos de manera completa y definitiva.

La posición desde la cual se hace cargo del problema político en Conversación, por ejemplo, es la de la discusión y la del debate. La propia, en suma, de quien a través de polémicas y ensayos literarios y de tema político, ha ido definiendo una filiación ideológica que busca asimismo encarnar en las ficciones que crea. Por eso el asunto político que da su sello más característico a esta novela, aunque sabemos que está parametrado por la visión moral que expresa Santiago Zavala, es -

2. Vargas Llosa. "Ganar batallas no la guerra" en Contra viento y marea, p p. 320 - 321.

necesario situarlo con referencia a las conclusiones -- más amplias que el propio autor ha ido estableciendo -- en torno de su pensamiento político y literario. Para esta tarea resulta inapreciable el conjunto de artículos charlas, declaraciones, polémicas y ensayos que el propio Vargas Llosa compiló en su libro Contra viento y marea y en el que muestra la evolución de sus ideas a lo largo de veinte años de vida intelectual.

En este libro se ocupa de una amplia miscelánea de temas y autores: desde la revolución cubana -- (sus adhesiones y disidencias), Sartre, Simone de Beauvoir, la nueva novela francesa, la "revolución" peruana de los militares a los que encabezó Juan Velasco, Albert Camus, Isaiah Berlin, polémicas con Angel Rama y Oscar Collazos, la universidad, el nacionalismo, etc. Pero dentro de la diversidad de los autores y de las ideas -- que de allí se desprenden, es posible asentar algunas -- constantes que nos pueden ser de utilidad para entender mejor la significación política y literaria de Conversación.

El despliegue de argumentos que Vargas Llosa maneja con habilidad de polemista y, cuando es necesario ridiculizar el blanco de ataque, con acidez y fina ironía, apunta principalmente hacia el deslinde de su posición política a partir de una concepción moral que se nutre cada vez más abiertamente en una ideología liberal y democrática, y hacia la explicación y defensa de sus ideas en torno a la vocación del escritor, su papel dentro de la sociedad y sus relaciones con el poder. Todos

ellos están orgánicamente ligados a sus ficciones en la medida en que éstas pretenden ser el espacio para la reflexión de ideas y obsesiones cuya complejidad él piensa que sólo puede ser autenticada a través de historias - que simulan la vida. Y con respecto a esta capacidad -- de simulación o re-creación no sólo es el novelista que hemos visto organizar cuidadosa y audazmente el material anecdótico, para que resulte cada vez más persuasivo de las intenciones que vehicula, también es un ameno "contador de historias" en las que el asunto que se expone - se beneficia aún más de su preocupación por obtener construcciones formales originales que sus propias dudas y - heterodoxias. Puede aplicarse a sí mismo lo que ha observado acerca de Flaubert:

"Un autor puede no ser del todo consciente - de la significación plena de su obra, y hubiera podido - ocurrir que Flaubert, ambicionando a escribir novelas -- que fueran sólo palabras, libros sin historia, hubiera - contribuido a la novela moderna con invenciones que tienen que ver tanto, o quizá más, con la técnica narrativa - el montaje de la historia - que con el uso de la palabra. Me alegra poder probar que no es así, además de -- ser, en la práctica, un gran contador de historias, Flaubert fue perfectamente lúcido sobre la función de la - - anécdota en la narrativa y considero incluso que la eficacia de la prosa (lo que para él quería decir belleza - dependía "exclusivamente de ella".³

3 Vargas Llosa, "Flaubert, Sartre y la nueva novela", -- op. cit. p. 219

En relación con la literatura, y más específicamente con el caso de Conversación, destaca la convicción de que una obra literaria es tanto más lograda -- cuanto es capaz de desarrollar una idea sin necesidad -- de que el autor haya tenido que argumentar, es decir, -- en la medida en que ha sido lo suficientemente hábil en el manejo de técnicas que le permitan encarnarla en seres que produzcan la impresión de la vida. Ella se demuestra en el grado de efectividad que Conversación alcanza a este respecto. De Vargas Llosa puede decirse -- que su dominio de la prosa narrativa y su infatigable experimentación de técnicas no se desliza por el despero de una literatura que se agotaría en la retórica o el artificio formalista que no tiene nada que expresar. En este sentido él mismo se sitúa de manera lúcida en la antípoda de escritores como los llamados en Francia del "nouveau roman". La insulsez del contenido es un peligro que amenaza escasamente sus ficciones.

En efecto, Conversación, como puede advertirse en su libro Cuatro, tiene momentos de decadencia en cuanto a la fuerza con que el autor hace depender entre sí a escenas y personajes, en su afán por transmitir la sensación de una sociedad en movimiento en que los hombres son trasunto fiel de las condiciones en que viven. Pero en conjunto la irradiación del efecto que la estructura de la narración adquiere en otros libros, como el Tres o el Uno, es lo bastante fuerte para llegar al convencimiento de que el final solitario de algunas biografías (que amenazan volverse anodinas fuera del contexto que las explica en sus determinaciones básicas), que con

cluyen en el Cuatro, es el término que en justicia - ---
corresponde a personas que participaron alienadamente de
los acontecimientos políticos y sociales en cuyo seno se
decidió el sello de sus existencias.

Incluso cada escena o personaje por separado
es capaz de sostener una apariencia de vida propia gra -
cias a la habilidad con que el autor mezcla el diálogo -
con la introspección simultánea. Este procedimiento, rei -
terado a lo largo de toda la novela, confiere ambigüedad
a la conducta de los personajes y relativiza tanto lo --
que piensan de sí mismos como la responsabilidad que les
atañe en las opciones por las cuales se inclinan. No --
hay forma de convercernos de que la dinámica que dictó -
al proceso social la política odriísta de corrupción, de
persecusión y aplastamiento de las manifestaciones oposi -
toras, y de represión de los movimientos de genuino des -
contento popular, es comprensible desde la perspectiva -
que el autor nos ofrece por vía de Santiago Zavala. Es -
ta perspectiva, más bien limitada como ya hemos señalado
en el capítulo anterior, por cuanto no permite abarcar -
las implicaciones que sugiere la imagen misma de movi --
miento social que la novela produce, no obstante cumple -
una de las intenciones del autor que es la de instalar --
la duda en vez de la conclusión, el debate en torno a --
decisiones morales radicales que pueden desembocar en la
gratuidad (la de Santiago de romper con el ambiente fa -
miliar acomodado sin que dicha decisión vaya acompañada -
de un sentimiento de realización moral o ideológica que -
la justifique).

Quiere esto decir que Vargas Llosa no tiene inconveniente en comprometer un juicio moral en contra de la dictadura militar, pero, al mismo tiempo, lo relativiza con la acción predominante y envolvente que ejerce el discurrir social, que configuran todos los personajes del libro, por encima del discurrir de la vida individual de Santiago. Por un lado la crítica contra el régimen de Odría la simboliza en Santiago y, por otro, se apresura a señalarnos la insuficiencia de este acto moral en momentos en que la contundente objetividad de los hechos políticos le restan importancia. En este caso nivela de alguna manera la desconfianza con que juzga las acciones políticas dogmáticas, de "un marxismo primario"⁴, de aquellos que acompañaron en su juventud a Santiago en sus incursiones políticas en contra de la dictadura. La generación de Santiago (la misma de Vargas Llosa, según es posible constatar en diversos escritos en los que desliza datos autobiográficos⁵) en su oposición a la injusticia que la dictadura engendra, fracasa en dos sentidos que son igualmente importantes para el autor: en el plano de la acción política opositora hace falta la autenticidad moral que el dogmatismo ideológico está incapacitado de alcanzar en su visión reduccionista del hombre (el caso patético de Jacobo que aparenta ser un militante convencido y en el momento decisivo del compromiso antepone su pasión amorosa por Aída al impedirle participar en un acto político), y, en el plano de las acciones morales radicales, falta la voluntad de acción,

4 Vargas Llosa. "El intelectual barato". op. cit. p p. 337 y 339.

5 Ibid. " En torno a un dictador" y "Reflexiones sobre una moribunda". p. 65. y p. 381.

necesaria para que las cosas efectivamente cambien - - - (Santiago y su ruptura familiar y social subrayada por su matrimonio con Anita, una oscura enfermera de inclinaciones melodramáticas aprendidas en películas mexicanas y con la que entierra toda vocación intelectual).

Por medio de este contraste Vargas Llosa instala felizmente en la novela el escepticismo respecto -- de ambas opciones. Las dos, nos dice, son necesarias -- a la vez que verdaderas; sin embargo es dramático constatar que en la vida diaria de los hombres parecen excluirse mutuamente los radicalismos de uno y otro tipo. Es -- el dilema moral de nuestro tiempo que se perpetúa en tanto se insista, a través de los que él denomina ideologías totalitarias (cristianismo, marxismo, fascismo), en separar de la política la dimensión de lo moral.

La acción política debe estar regulada por -- una moral que tome en cuenta que los agentes de esta -- acción son seres de carne y hueso, cuyas posibilidades -- de comportamiento y desarrollo futuro no pueden ser previstas ni englobadas de manera terminante por ideología alguna ⁶. Esto es lo que Santiago entiende cuando -- juzga a sus compañeros universitarios, pero él tampoco -- está a salvo de la contradicción: su actitud contemplativa y puramente crítica constituye una abdicación frente a la capacidad real de destrucción que cotidianamente lleva a la práctica el poder dictatorial. La relación -- que esta crítica guarda con la ideología del autor, queda obviada a través de la lectura de algunos de sus ensayos en los que, al mismo tiempo que insiste en la nece

6 Ibid. "La Autobiografía de Federico Sánchez" p p. 278-279

sidad de sujetar toda ideología política a una "moral -- de los límites" -idea que toma de Camus y que plantea que el límite moral de todo recurso político es el respeto a la integridad y a la vida de los hombres- subraya una -- actitud de participación política que se asume a través- de una crítica permanente al poder. Esta crítica representa por sí misma para Vargas Llosa una acción política real, porque se legitima en una postura moral necesaria- para la salud social. Por otra parte es la que hace posible una intervención efectiva del escritor y sus obras en la sociedad, sin que éste pierda su independencia - - frente al poder.

La ubicación precisa de estas ideas permite- entender porqué en la novela inflige a Santiago el que - puede ser el peor de los castigos para un escritor autén- tico: la pérdida de la vocación literaria que en algún - momento llegó a alentar en él*. Para Vargas Llosa esta pérdida se relaciona no tanto con la inconsecuencia po- lítica de Santiago (su renuncia al Partido Comunista y - la aceptación de la ayuda de su padre para quedar a sal- vo de la represión de que son objeto sus compañeros es - tudiantes) como con la renuncia radical al ejercicio de- la crítica y la inteligencia que significa su ingreso al periodismo de la sección policial, el más venal en el - Perú. El escritor en ciernes se convierte en su propia-

* Significativamente Vargas Llosa volverá a resucitarlo como un acabado profesor y mediocre escritor a - - sueldo (un escribidor, un cacógrafo) en Kathie y el - hipopótamo.

caricatura** en el momento en que abdica de su función social básica: la de servir de muro de contención a los excesos que están, según Vargas Llosa, congénitamente -- implícitos en el ejercicio del poder. Cuando el escritor practica honesta y auténticamente su vocación crítica, -- según se desprende de su pensamiento, se convierte en -- uno de los "héroes de nuestro tiempo", aquéllos que tienen el valor de conservar su independencia y su libertad frente al poder omnímodo (no importa que ideología o doctrina sustente) del Estado:

"Me refiero a la relación entre el creador -- y los príncipes que gobiernan la sociedad. Igual que -- Breton, igual que Bataille, Camus advierte también que -- existe entre ambos una distancia a fin de cuentas insalvable, que la función de aquél es moderar, rectificar, -- contrapesar la de éstos. El poder, todo poder, aún el -- más democrático y liberal del mundo, tiene en su naturaleza los gérmenes de una voluntad de perpetuación que, -- si no se controlan y combaten, crecen como un cáncer y -- culminan en el despotismo, en las dictaduras".⁷

El turbador destino de Santiago, no obstante situarse en el olvido de este imperativo moral que Vargas Llosa recrea a partir de Camus, queda también enmarcado dentro de la idea sartreana de la libertad como po-

** Otra es la que el autor perfila en La tía Julia y el escribidor, aunque aquí el cacógrafo es una representación de un determinado medio sociocultural.

7 *Ibíd.* "Albert Camus y la moral de los límites", p. 250

sibilidad de elección a la que todavía era efecto al momento de escribir Conversación. Esta influencia de Sartre es tal vez lo que permite explicar la responsabilidad que el autor no se olvida de mencionar que corresponde a Santiago cuando, a la pregunta que formula obsesivamente acerca de la mediocridad que invadió y selló su vida adulta, responden a una serie de situaciones -- existenciales que certifican que nada es producto del azar, sino de una elección en la que el carácter, es decir, la biografía del personaje, se confunde con su origen de clase.

Su posterior decepción de Sartre, como él mismo hace constar en su compilación de escritos, se verificó por los mismos años de su desconfianza hacia procesos revolucionarios como el cubano, en el que cree -- advertir signos de un autoritarismo y centralismo dictatoriales que atribuye al contenido mismo del marxismo -- como visión del mundo y como ideología política, y de su acercamiento cada vez mayor a ideologías liberales como la social democracia. Este proceso ideológico culmina en lo que bien puede llamarse una recuperación de las ideas de Albert Camus para fundamentar moralmente sus ideas políticas. A partir de aquí no será posible encontrar en él ya un escepticismo que abarque lo mismo a la moral que a la política, como todavía es posible -- apreciar en Conversación en La Catedral. Su desconfianza se hará cada vez mayor hacia todo lo que suponga -- una ideología o un sistema políticos y buscará entenderlos, con los riesgos de parcialidad e ingenuidad que -- tal método conlleva, sobre la base de algunas conclusio-

nes tan totalizadoras y excluyentes como las que examina y relativiza. Tal es el caso de la siguiente afirmación que encontramos en el ensayo que dedica a Camus:

"Sólo un hombre (...) impermeable al cinismo y a las grandes servidumbres de la ciudad, hubiera podido defender, como lo hizo Camus, en pleno apogeo -- de los sistemas, la tesis de que las ideologías conducen irremisiblemente a la esclavitud y al crimen, a sostener que la moral es una instancia superior a la que debe someterse la política".⁸

⁸ Idem. . p. 236

B I B L I O G R A F I A

- ALTHUSSER, Poulantzas et al. Para una crítica del fetichismo literario, España, Akal Editor, 1975.
- BARTHES, Roland. Crítica y verdad. México, Siglo XXI, 1972
- BARTHES, Roland, El grado cero de la escritura, Buenos Aires, Editorial Jorge Alvarez, 1967.
- BARTHES, Roland. "El mito hoy" en Mitologías, México, Siglo XXI, 1980, pp. 199-257.
- BARTHES, Roland, Ensayos críticos, Barcelona, Seix Barral, 1973.
- BARTHES, Roland. S/Z, México, Siglo XXI, 1980.
- BENEDETTI, Mario et al. Literatura y arte nuevo en Cuba, Barcelona, Editorial Estela, 1971.
- COTLER, Julio. Clases, Estado y Nación en el Perú, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Sociales, 1982
- FISCHER, Ernst. La necesidad del arte, Barcelona, Ediciones Península, 1978.
- FORSTER, E.M. Aspectos de la novela, México, Universidad Veracruzana, 1961.
- FRANCO, Jean. La cultura moderna en América Latina, México, Joaquín Mortiz, 1971.

- FUENTES, Carlos. La nueva novela hispanoamericana, México, Joaquín Mortiz, 1969.
- HALPERIN DONGHI, Tulio. Historia Contemporánea de América-Latina, Madrid, Alianza Editorial, 1972.
- HARSS, Luis. Los nuestros, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1971.
- JAKOBSON, Roman. Ensayos de lingüística general, Barcelona, Seix-Barral, 1981.
- LEENHARDT, Jacques. Lectura política de la novela, México, Siglo XXI, 1975.
- LUKACS, Georg et al. Polémica sobre realismo, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1972.
- MARIATEGUI, José Carlos. Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana, México, ERA, 1979.
- OVIEDO, José Miguel. Mario Vargas Llosa; la invención de una realidad, Barcelona, Barral Editores, 1970.
- PERUS, Françoise. Literatura y sociedad en América Latina: el modernismo, México, Siglo XXI, 1978.
- RAMA, Angel. Literatura y clase social, México, Folios Ediciones, 1983.
- SANCHEZ VAZQUEZ, Adolfo. Estética y marxismo, t.I. México, ERA, 1970
- TODOROV, Tzvetan. ¿Qué es el estructuralismo? Poética, Buenos Aires, Losada, 1975.

VARGAS LLOSA, Mario. Contra viento y marea (1962-1982), Barcelona, Seix - Barral, 1983.

VARGAS LLOSA, Mario. Conversación en La Catedral, 2v., 12a ed., España, Seix-Barral, 1969.

VARGAS LLOSA, Mario. "El teatro como ficción" en Kathie y el hipopótamo, Barcelona, Seix-Barral, 1983.

VARGAS LLOSA, Mario. Historia de un deicidio, Barcelona, Seix-Barral, 1971.

VARGAS LLOSA, Mario. La orgía perpetua, Flaubert y "Madame Bovary", Barcelona, Seix-Barral, 1975.

VINAS, David et al. Mas allá del boom: literatura y mercado, México, Marcha Editores, 1981.

VARGAS LLOSA, Mario "La utopía arcaica" en Sábado, (supl. de Uno más uno), núm. 220, 23 enero, 1982, - pp. 2-4

VARGAS LLOSA, Mario. "Novela primitiva y novela de creación - en América Latina" en Revista de la Universidad de México, Vol. XIII, Núm. 10, junio, 1969, pp. 29-36