



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN LETRAS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

De Sartre a Camus, la apropiación del existencialismo en la producción
literaria de Mario Vargas Llosa

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRO EN LETRAS (LETRAS LATINOAMERICANAS)

PRESENTA
EDIVALDO GONZÁLEZ RAMÍREZ

TUTOR: Dr. ARMANDO ANTONIO PEREIRA LLANOS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS, UNAM

CIUDAD UNIVERSITARIA, CD. MX., OCTUBRE 2016



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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 esta 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.

Agradecimientos

Este trabajo habría sido imposible sin los proyectos individuales y colectivos que pugnaron por una educación y una Universidad laica y gratuita; por tanto, quiero agradecer a todos los maestros que enseñan a escribir, a los hombres y mujeres que no saben leer y a los niños que no tendrán una educación universitaria: a todos los que no leerán esta tesis.

No es vano escribir que mis motivaciones encontraron unidad gracias a las personas que fui conociendo en el camino: al SENALC en cuyas reuniones supe cómo debió surgir la academia (a partir del deseo de compartir el conocimiento); a Claudia que conoce más que nadie el trabajo por lo que no dice; a mis sinodales: Eduardo Casar y a Héctor Perea por su generosidad y su presteza para leerme; a Armando Pereira, a quien antes de conocer ya consideraba un maestro; a Héctor Fernando Vizcarra, cuyo trabajo e inteligencia admiro; a Eduardo Ramos-Izquierdo por el oasis hispánico que ha construido en París; y a Mónica Quijano, quien se ha constituido en mi referente de cabecera y de quien me considero su discípulo menos avezado.

A la UNAM que me dio oportunidad de conocer el ferviente trabajo de las generaciones que perdura en las aulas, y al CONACYT del cual fui becario.

Índice

Introducción.....	5
-------------------	---

I. LOS LABERINTOS EXISTENCIALISTAS

1. El existencialismo como movimiento literario.....	10
1.1. Jean-Paul Sartre y la narrativa existencialista.....	12
1.1.1. ¿Qué es la literatura?.....	12
1.1.2. El escritor comprometido.....	13
1.1.3. ¿Literatura comprometida?.....	15
1.1.4. Límites del compromiso.....	17
1.1.5. Un proyecto inconcluso.....	19
1.2. Albert Camus y la narrativa solar.....	21
1.2.1. Los límites del compromiso.....	21
1.2.2. ¿Qué es la literatura?.....	24
1.2.3. La literatura y la moral ¿Una literatura comprometida?.....	26
2. Camus y Sartre.....	28
2.1. La polémica entre Albert Camus y Jean-Paul Sartre.....	28

II. EL EXISTENCIALISMO Y AMÉRICA LATINA

1. La difusión: entre el mercado de libros y la guerra fría.....	35
1.1. Dos proyectos editoriales.....	35
1.2. La construcción de un público durante la guerra fría.....	39
1.3. Camus y Sartre en Latinoamérica.....	42
1.3.1. Jean-Paul Sartre y Cuba.....	43
1.3.2. Albert Camus entre Latinoamérica y Argelia.....	47

III. MARIO VARGAS LLOSA: EL EXISTENCIALISMO Y LA CREACIÓN DEL INTELLECTUAL LATINOAMERICANO

1. El existencialismo como modelo de acción en Mario Vargas Llosa.....	53
1.1. Mario Vargas Llosa en Europa.....	61
1.2. La Revolución cubana y la creación del intelectual latinoamericano.....	62

2. Mario Vargas Llosa, <i>Entre Sartre y Camus</i>	65
2.1. En defensa de Jean-Paul Sartre.....	66
2.1.1. Entre la autonomía y el compromiso literario.....	70
2.2. Albert Camus y la transición de Mario Vargas Llosa.....	73
2.2.1. El rebelde y lo irracional.....	74
2.2.2. El papel del intelectual y el caso Padilla.....	77
2.2.3. El intelectual como crítico: el rechazo a Cuba.....	79
2.2.4. Polémica Óscar Colamos - Mario Vargas Llosa.....	81
3. Albert Camus en la obra de Mario Vargas Llosa.....	87
3.1. Una poética entre demonios y revolucionarios.....	89
a) La rebelión contra el mundo.....	92
b) La novela total o la unidad camusiana.....	95
3.2. La función de la literatura en la sociedad. Una relectura de <i>El hombre rebelde</i>	99
3.2.1. La reinvención de Albert Camus.....	99

IV. LOS PROYECTOS EXISTENCIALISTAS EN LA NARRATIVA DE MARIO VARGAS LLOSA

1. El existencialismo sartreano en <i>Los jefes</i> y <i>La ciudad y los perros</i>	107
1.1. <i>Los jefes</i> y la gran comedia del mundo.....	108
1.2. <i>La ciudad y los perros</i> y el hombre como un proyecto inacabado.....	119
1.2.1. La lucha contra el determinismo.....	119
1.2.2. El ser es lo que hace de sí mismo.....	124
a) El Esclavo.....	125
b) El Poeta.....	131
c) El Jaguar.....	135
2. <i>Conversación en La Catedral</i> y la novela total.....	142
2.1. Santiago y la pureza revolucionaria.....	142
2.2. Santiago Zavala y la duda camusiana.....	144
2.3. Zavalita y la edad de la razón.....	154
Conclusiones.....	161
Fuentes.....	166

Introducción

En nuestros días los prejuicios sobre el existencialismo pesan como lápidas. En el mundo letrado, cualquier acercamiento a las obras existencialistas parece condenado a repetir una serie de presupuestos ligados con una idea de compromiso caduco y estéril, por lo cual las lecturas y las discusiones sobre el tema no se han apartado de este horizonte. En este sentido, el existencialismo tiene detractores o admiradores, que obran con la misma ingenuidad erudita, pero pocas veces encuentra dialogantes. Se lee a Sartre, a Simone de Beauvoir y a Albert Camus con los ojos de quien está acostumbrado a contemplar un cadáver nunca incinerado, y cuya presencia ha sido tolerada por un descuido que a nadie interesa. Este muerto incómodo ha sufrido los vaivenes de su propio éxito. Deshacerse del cuerpo habría facilitado la recuperación de los autores, cuando su corporeidad hubiera desaparecido con las polémicas que propiciaron su caída; pero los escritores existencialistas, por lo menos los tres señalados con anterioridad, han permanecido en el imaginario colectivo, han echado raíces y han seguido leyéndose a través de los años. Contra el argumento que esgrime su caducidad, habría que recordar que la literatura existencialista soportó el embate de quienes trataron de “superarla”, entre los que se encuentran sus propios creadores.

Por su parte, Mario Vargas Llosa ha sufrido toda suerte de lecturas durante su vida como intelectual; sin embargo, a diferencia de Sartre, quien se mantuvo firme en sus convicciones políticas y literarias, él ha cambiado su concepción literaria e ideológica con el paso de los años: desde ser un revolucionario comprometido hasta un Premio Nobel de Literatura condenado a aparecer en las revistas de espectáculos. Este hecho no debería sorprendernos si se piensa que, aunado al viraje político del escritor, la sociedad que por muchos años ha tratado de asimilarlo también ha cambiado. En este sentido, una tesis más sobre tres autores estudiados hasta el vértigo podría parecer insustancial o indiferente ante los altares y las rencillas que, para bien y para mal, mueven las investigaciones académicas; este no es el caso: la tesis que aquí presento no es un rescate, un estudio hagiográfico o el

rastreo de una influencia; es, ante todo, la exploración del diálogo que mantuvieron tres de las mentes más lúcidas durante la segunda mitad del siglo XX¹.

Ahora bien, desde su irrupción en el ámbito internacional, hasta prácticamente toda la década de los años sesenta, el existencialismo tuvo un impacto preponderante en el ámbito cultural latinoamericano; asimismo, fue decisivo para la configuración del escritor que ha profesionalizado su oficio. La recepción, la reflexión y la adecuación de los postulados existencialistas, principalmente de Jean-Paul Sartre y Albert Camus, fueron inmediatas. Los escritores latinoamericanos encontraron en el existencialismo un vehículo propicio para esgrimir sus posturas políticas y literarias, con el fin de debatir sobre el papel del intelectual en una realidad donde el artista convivía con un creciente mercado editorial, pero también con dictadores y revolucionarios. En un primer momento, este trabajo busca problematizar la manera en la cual el existencialismo fue adoptado en Latinoamérica, por lo cual la obra y la figura de Mario Vargas Llosa son necesarias para contemplar las tensiones que existieron entre esta ideología y la tradición literaria en el subcontinente. Para sentar las bases del diálogo, en el primer capítulo expongo los proyectos literarios de Albert Camus y Jean-Paul Sartre, y describo su idea de intelectual comprometido; sin embargo, parto de una idea principal: las dos concepciones literarias son, en realidad, proyectos trancos que se ahogaron en sus propias contradicciones, sin poder conciliar sus postulados con la práctica escritural. Tanto Sartre como Camus dejaron de escribir, abrumados por el compromiso inmediato, y terminaron dudando sobre las potencialidades de la escritura en su sociedad. En este sentido, el existencialismo traía desde Francia polémicas y contradicciones que se incorporaban a las discusiones en Latinoamérica, lo cual produjo una asimilación compleja.

De esta manera, la adopción que se hizo de las ideas venidas de ultramar no se realizó de manera pasiva, como una forma de imitación, sino que en los países latinoamericanos encontró un espacio idóneo para ser debatido y rearticulado. Los escritores e intelectuales comprometidos a la manera de Sartre abundaron, pero no fueron sólo continuadores, sino también pensadores que pusieron en tela de juicio los postulados que leían. Estos lectores tenían una ventaja frente a los autores franceses: no se detenían

¹ Al hablar de los tres autores, las hagiografías y las diatribas son comunes, por ejemplo, en el estudio que hace de la evolución ideológica de Mario Vargas Llosa, Peregrino Rocha (Peregrino, 2012) aprovecha la literatura para enjuiciar las posturas políticas del autor; mientras que otros autores tratan de justificarlas como sucede en el estudio que hace Wilfrido H. Corral en “Vargas Llosa: esquema de algunas ideas” (Corral, 2010).

ante las contradicciones o los equívocos que podrían surgir al “adaptar” el existencialismo a la realidad de Latinoamérica. Así, escritores como Ernesto Sábato, Carlos Fuentes, José Revueltas, David Viñas, Rafael Bernal o Mario Vargas Llosa no sólo fueron influidos por las ideas francesas, sino que las llevaron más allá de su primer campo de acción.

En el segundo capítulo de esta tesis analizo brevemente las editoriales que publicaron a los autores existencialistas en Latinoamérica y expongo de qué manera Mario Vargas Llosa pudo leer a Camus y a Sartre. En este punto, parto de una pregunta fundamental ¿por qué se leyó más a Sartre que a Camus? Para responder esta cuestión, describo brevemente la relación que los escritores existencialistas tuvieron con Latinoamérica. En el tercer capítulo, analizo los viajes que Mario Vargas Llosa hizo a Francia y recreo su mirada a través de los artículos que fueron reunidos en *Entre Sartre y Camus*. En este capítulo expongo el contexto histórico y social en el que se desarrollaron los textos, porque responden a polémicas literarias y políticas determinadas; es decir, los artículos reunidos no sólo permiten ver cómo el novelista peruano asimiló las poéticas literarias de los escritores existencialistas, sino que también muestran las lecturas que se hacían sobre Camus y Sartre a partir de eventos históricos como la Revolución cubana. Para este trabajo parto fundamentalmente de los trabajos de Efraín Kristal, *Temptation of the Word. The Novels of Mario Vargas Llosa*, y de Claudia Gilman, *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*; el primero, porque analiza la obra de Mario Vargas Llosa a través de periodos que se delimitan por medio las ideologías que el escritor fue adoptando; el segundo, porque describe el contexto cultural de los años sesenta y sintetiza (con un esfuerzo totalizador) la construcción de la familia intelectual en América Latina. Asimismo, un texto de gran importancia para este trabajo fue *Decadencia y caída de la ciudad letrada. La literatura latinoamericana durante la guerra fría* de Jean Franco.

Si bien un estudio más amplio sobre la diseminación del existencialismo sería idóneo, reduzco mi campo de análisis al caso concreto de Mario Vargas Llosa por dos motivos: el primero, por razones metodológicas, debido a la extensión del tema, y el segundo, porque en este escritor, el existencialismo es una constante que recorre toda su obra. Por el diálogo temático que sostienen entre ellas, me centro en tres obras: *Los jefes* (1959), *La ciudad y los perros* (1963) y *Conversación en La Catedral* (1969). En estas

novelas no sólo se observa el influjo de Albert Camus y Jean-Paul Sartre, sino que además se pueden vislumbrar los debates más encarnizados del intelectual latinoamericano; es decir, en el caso particular de Mario Vargas Llosa, el existencialismo es inseparable de la labor literaria y, posteriormente, es confrontado, cuando la realidad latinoamericana (y mundial) ha cambiado considerablemente.

Uno de los puntos medulares del presente trabajo es ver la construcción de una poética literaria por parte de Mario Vargas Llosa, la cual retoma los proyectos trucos de Albert Camus y Jean-Paul Sartre. En este sentido, los artículos reunidos en *Entre Sartre y Camus* son fundamentales para ver el proceso del escritor, pero también para comprender qué estaba debatiendo y cómo. Adelanto que en este análisis, desarrollado en el tercer capítulo, el eje principal es demostrar que las ideas de Mario Vargas Llosa, como el concepto de “novela total” y el escritor como un demiurgo, tienen un parangón inmediato con las de Albert Camus. Ahora bien, si la visión que se ha extendido de Camus es la de un defensor de la derecha liberal (en lo que él no creía), esto prueba que la reinterpretación de su pensamiento estuvo determinada por polémicas en las que Mario Vargas Llosa participó durante la segunda mitad del siglo XX. En este caso, el análisis de los artículos me permite problematizar la “domesticación” que se hizo de Sartre y de Camus tras el fracaso de la Revolución cubana.

El último capítulo de esta tesis está dedicado a la interpretación de tres textos bajo la mirada existencialista: *Los jefes*, *La ciudad y los perros* y *Conversación en La Catedral*. Si en *La ciudad y los perros* y *Los jefes* el existencialismo “sartreano” modela parte las situaciones y la conducta de los personajes principales, en *Conversación en La Catedral*, la fe en él ha dado un giro completo, hasta el punto de cuestionar la validez de sus posturas enarboladas y los alcances del compromiso. Es decir, el descreimiento de la filosofía de Jean-Paul Sartre, no sólo se observa en los artículos sino que también está latente en la narrativa del autor peruano.

De esta manera, Mario Vargas Llosa, que dedica *Conversación en La Catedral* nombrándose “el sartrecillo valiente”, no se separa del modelo sartreano, sino que lo adecua de acuerdo con sus posturas ideológicas. Desde este horizonte, escribe un violento ataque contra el comunismo, como lo hizo Albert Camus en *El hombre rebelde*, y reflexiona sobre las limitaciones de la acción política entre la juventud comprometida.

Aunado a esto, la crítica que hace Mario Vargas Llosa a los estudiantes comprometidos con la causa comunista en la novela de 1969 es muy parecida a la que Albert Camus había elaborado en *Los justos* en 1949. Esto cobra mayor trascendencia porque, en “Albert Camus y la moral de los límites”, el autor peruano aseguró que no volvió a leer al existencialista hasta 1975; es decir, seis años después de terminar *Conversación en La Catedral*. Como queda latente en el estudio de Kristal, los artículos de Mario Vargas Llosa deben ser contextualizados de acuerdo con las posturas ideológicas que tuvo el escritor, por lo cual, las diferentes “versiones” del Camus vargallosino deben de ser consideradas a partir de las diferentes versiones del novelista. En este caso, considero que, en un primer momento, Camus influyó determinadamente en la narrativa Mario Vargas Llosa, y, en un segundo momento, Vargas Llosa recreó la figura de Camus para adaptarla a su nueva visión política. Es decir, literariamente Camus fue una influencia oculta y poderosa, mientras que su figura de intelectual fue utilizada como bastión en la guerra intelectual que se desarrolló en América Latina durante los años setenta y ochenta.

I. Los laberintos existencialistas

1. El existencialismo como movimiento literario

Para comprender de qué manera llegó el existencialismo a Mario Vargas Llosa la primera pregunta que debemos responder es cómo se leía el existencialismo en Francia. Primeramente, considero que el existencialismo es un movimiento literario y filosófico dentro del cual puede agruparse a cierto número de escritores con una tendencia literaria y una concepción de la literatura semejante. Entre los escritores existencialistas, por nombrar a algunos, se encuentran Jean-Paul Sartre (1905-1980), Simone de Beauvoir (1908-1986), Albert Camus (1913-1960) y Gabriel Marcel (1889-1973), además de ensayistas y filósofos como Maurice Merleau-Ponty (1908-1961). Estos autores compartieron una situación histórica peculiar, vivieron el periodo de la posguerra en su juventud y eran adultos cuando ocurrió la Segunda Guerra Mundial. Asimismo, estuvieron ligados a publicaciones literarias, entre las que sobresale *Les Temps Modernes*². Esta aseveración puede ser discutida si se piensa que Merleau-Ponty, Albert Camus³ y Gabriel Marcel rechazaron ser existencialistas; sin embargo, hay un elemento que se debe considerar al referirse a sus respectivos distanciamentos: la figura de Jean-Paul Sartre. En este caso, es necesario aclarar que la teorización que hizo Sartre del existencialismo no representa la totalidad del movimiento existencialista, sino que es una parte que lo integra. Es decir, si *El ser y la nada* (1943) y *El existencialismo es un humanismo* (1945) son dos obras que teorizaron sobre la existencia, estas obras no constituyen un modelo ni un manual que tendrían que seguir otros escritores. De esta manera, el existencialismo es más que una escuela regida por un gran maestro e integra diferentes proyectos literarios que se circunscriben a un momento histórico determinado.

Una de las ventajas de pensar al existencialismo como un movimiento es que dejamos de representarlo como un bloque dogmático e inmóvil, que se agota con sus propias teorizaciones, y tenemos la oportunidad de considerar su recepción y las múltiples

² Antes de su fundación en 1945 por Sartre, Beauvoir y Merleau-Ponty, Sartre propuso a Camus ser miembro fundador; aunque esto no ocurrió, Camus colaboró activamente en la revista.

³ Albert Camus siempre marcó la distancia del existencialismo pregonado por Sartre; en 1945 aseguró en *Nouvelles littéraires*: “No, yo no soy existencialista... Sartre y yo hemos publicado todos nuestros libros, sin excepción, antes de conocernos... A nosotros nos sorprende enormemente que se nos relacione así. Sartre es existencialista, y el único libro de ideas que yo he publicado, *El mito de Sísifo*, estaba dirigido precisamente contra los filósofos llamados existencialistas” (Citado en De Diego, 2006: 77).

representaciones que tuvo. Es decir, el existencialismo no significa adherirse a un plan establecido de antemano ni trasladar una idea sobre la literatura, sino discutir con los presupuestos que la amplitud de manifestaciones literarias posibilita.

El existencialismo visto como un movimiento literario había sido planteado por Guillermo de Torre en *Historia de las literaturas de vanguardia III* (1971). En este trabajo, el autor afirmó que si bien los orígenes y los propósitos del existencialismo no se insertan en el medio literario, sí es posible abordarlo como literatura, porque los escritores existencialistas la utilizan como un medio de expresión. Aquí debemos detenernos, pues si es verdad que Guillermo de Torre distingue claramente una literatura existencialista de una filosofía con el mismo nombre, también es verdad que subyuga a la literatura como una herramienta de un proyecto filosófico determinado. Es decir, la literatura existencialista sería un medio de propagación de las ideas filosóficas que, por sus propias características, no pueden ser expuestas de otra forma. El error que comete De Torre, al considerar a la literatura como un simple instrumento, se debe a dos cuestiones: la primera, concibe a los autores como filósofos antes de ser escritores, por lo cual la medida con la que mide la literatura es la filosofía; la segunda, que fija a la literatura existencialista en el proyecto filosófico y literario de Jean-Paul Sartre. De Torre expresa: “la importancia del existencialismo, desde nuestro punto de vista, no radica tanto en su filosofía como en la incorporación, por vez primera, de ciertos conceptos filosóficos a la novela y al teatro” (De Torre, 1971: 56). Siguiendo con esta idea, que estaba muy arraigada en los años de la movilización política de Sartre, Renato Poggioli afirmaba que los temas existencialistas, como el sentido trágico, se habían vislumbrado en autores como Nietzsche, Pascal, Kierkegaard y habían sido vulgarizados por “ese movimiento que toma el nombre de Existencialismo” (Poggioli, 2011: 75).

La coincidencia entre estos dos autores no es casualidad, pues debemos considerar que la unión entre la literatura y la filosofía fue un elemento fundamental en las obras existencialistas; sin embargo, debemos matizar el comentario de De Torre: el existencialismo no concibió a la literatura como inferior a la filosofía, no había gradación, pero la teorización que hicieron los autores (como Camus y Sartre) sobre la función de la literatura hizo que muchas de sus obras literarias fueran concebidas como la representación de una idea establecida; por ejemplo, *Estado de sitio* de Albert Camus o *El muro* de Jean-

Paul Sartre. Por tanto, no podemos hablar de una literatura existencialista caracterizada por la incorporación de elementos filosóficos a la narrativa, sino que debemos pensarla como un diálogo con la filosofía. Ahora bien, el tema de la literatura como una herramienta lo discutiré más adelante, porque cada escritor tuvo una postura sobre la función de la literatura en la sociedad.

En el presente estudio me enfocaré en dos autores existencialistas: Albert Camus y Jean-Paul Sartre, porque influyeron directamente en la creación literaria de Mario Vargas Llosa. El autor peruano fue uno de los lectores más asiduos del existencialismo y adecuó las posturas de estos escritores en su propia literatura. Para mostrar la apropiación que hizo Mario Vargas Llosa del existencialismo, primeramente, describiré el modelo de escritor comprometido que retomó de los escritores mencionados y después, analizaré las obras que el autor escribió tomando en cuenta el diálogo que establecen con el existencialismo. Por tal motivo, es fundamental describir los proyectos literarios inconclusos de Camus y Sartre a partir de dos libros capitales: *¿Qué es la literatura?* (1948) y *El hombre rebelde* (1951).

1.1. Jean-Paul Sartre y la narrativa existencialista

El proyecto literario de Jean-Paul Sartre partía de un elemento fundamental: la unión entre el escritor y su obra. En la presentación de *Les Temps Modernes* el autor criticó las posturas que “consideran la obra en sí misma y separada del autor” (Sartre, 2008a: 30) y afirmó la responsabilidad que tiene el artista con su sociedad. Para él, la literatura era un acto, un pronunciamiento ante la realidad. En este punto, encontramos una de las principales problemáticas que acompañarán al pensamiento sartreano ¿la literatura es sólo un acto del escritor por comprometerse con algún evento? ¿Es posible la unión perfecta entre las ideas del autor y su obra? Ahora bien, el pensamiento de Sartre estaba integrado por dos elementos: por un lado, el rol del escritor comprometido y, por el otro, el poder de la obra literaria en su sociedad.

1.1.1. ¿Qué es la literatura?

Jean-Paul Sartre concebía a la literatura como la comunicación entre el lector y el autor, a partir de la cual se entabla un diálogo y se problematizan las ideas que conforman a una comunidad. Así, el autor y el lector son equivalentes, porque la literatura necesita la

libertad de ambos para construirse. Es decir, “[la obra] no es un instrumento cuya existencia es manifiesta y cuyo fin es indeterminado; se nos presenta como una tarea que hay que cumplir” (Sartre, 2008a: 80). Como la obra confronta dos visiones de mundo, el escritor no puede dirigirse a la pasividad del lector (a su afectación sentimental por medio de personajes o situaciones), porque, desde la postura de Sartre, incurre en una irresponsabilidad; antes bien, el escritor debe dirigirse hacia “la libertad” de su interlocutor y requerirla para que la comunicación sea posible. Sartre buscaba que el lector, con su sistema de valores, confrontara a los personajes y, con ello, estableciera una relación dialéctica con la obra. Con esto, las potencialidades de la literatura y su impacto en la sociedad son tangibles. Asimismo, Jean-Paul Sartre aseguraba que la lectura es “un acto de confianza en la libertad de los hombres”, un pacto de generosidad en el cual

cuando leo, exijo; lo que así leo, si mis exigencias quedan satisfechas, me induce a exigir más al autor, lo que equivale a exigir al autor que me exija más. Y, recíprocamente, la exigencia del autor consiste en que yo lleve mis exigencias al más alto grado. Así, mi libertad, al manifestarse, revela la libertad del otro (Sartre, 2008a: 86).

De esta forma, la obra literaria es un acto de libertad entre el lector y el autor, que reafirma la libertad de la sociedad que la origina; por lo cual, Sartre veía dos funciones de la literatura: liberar al hombre de todos aquellos condicionamientos que le impiden ser libre (Sartre, 2008a: 19) y “recuperar este mundo mostrándolo tal cual es, pero como si tuviera su fuente en la libertad humana” (Sartre, 2008a: 87). Es decir, la literatura es la representación y la afirmación de la libertad; sin embargo, hay un condicionamiento en esta comunicación: Sartre pensaba en dos interlocutores de la misma sociedad, anclados en una *situación* histórica concreta.

1.1.2. El escritor comprometido

Si la literatura tiene las cualidades anteriores, el escritor tiene una responsabilidad mayor, porque su obra (su visión de mundo) dialogará con un público y repercutirá en él. Incluso, aunque el escritor no desee esta responsabilidad, no puede rechazarla, porque “escribir es de cierto modo querer la libertad” o, mejor dicho, escribir es estar *ya* comprometido. ¿Con qué se compromete el escritor? Para Sartre el único compromiso era con la libertad, pero no aquella libertad abstracta, que representa valores eternos, sino con la libertad concreta y

cotidiana, aquella que es visible en la sociedad donde se produce la obra. Es decir, el escritor tiene un compromiso con la sociedad de su tiempo y su responsabilidad estriba en apoyar la libertad “concreta”. En este punto, podemos preguntarnos ¿cómo se creará una obra de arte sin que se traicione este compromiso? ¿Cómo identificar esa libertad concreta? Una vez que el creador ha alcanzado una autorreflexión sobre sí mismo y de su actividad ¿cómo podrá escribir para que su obra sea un *acto*? Jean-Paul Sartre se concentraba en exigir la participación del escritor en los eventos de su tiempo, pues la libertad que se debía defender era, para él, evidente.

Otro de los postulados en los que se basaba Sartre para crear su ideal de compromiso era considerar al escritor como un ser histórico. Desde su postura, el escritor debía escribir para los hombres de “hoy” no para una sociedad pasada o futura, puesto que la época del autor “está hecha para él y él está hecho para ella” (Sartre, 2008a: 10). En la presentación a la revista *Les Temps Modernes* menciona: “Nosotros escribimos para nuestros contemporáneos y no queremos ver nuestro mundo con ojos futuros –sería el modo más seguro de matarlo–, sino con nuestros ojos reales, con nuestros verdaderos ojos percederos” (Sartre, 2008a: 12). Es decir, sólo en el presente se puede transformar a la sociedad y la literatura deberá ser parte de ese cambio; de esta manera, Sartre rechaza la idea de “posteridad” que había reducido a los lectores a simples abstracciones. Asimismo, el afán por el presente debe ser considerado en función de la responsabilidad que Sartre le otorgaba al escritor: debía propiciar el diálogo y contribuir a la construcción de su historia; en cambio, si buscaba el reconocimiento futuro, participaba de forma irresponsable. Para Sartre, el lector futuro sabría más que el escritor “actual” y podría juzgar los errores o los aciertos de las ideas “pasadas”; sin embargo, esto no debía ser un llamado a la inmovilidad, sino a participar en todos los debates de su tiempo, más allá de tener o no razón. Esto explica por qué la obra y la figura de Jean-Paul Sartre fueron muy importantes en las décadas de 1940 y 1950, cuando el autor estaba en su apogeo literario; pero también por qué, cuando las situaciones históricas cambiaron, Sartre fue criticado y su obra perdió importancia para las generaciones posteriores. La literatura y el modelo de escritor comprometido expresados por Sartre cobran mayor relevancia si se relacionan con la situación histórica para la que fueron creados, un riesgo que el autor tomó conscientemente.

Después de entender por qué se escribe, el segundo paso en el compromiso sartreano es preguntarse para quién se escribe. En *¿Qué es la literatura?* Jean-Paul Sartre expresa que el escritor francés, al pertenecer a una clase privilegiada, se dirige hacia la burguesía, que ejerce violencia sobre las masas oprimidas; asimismo, denuncia la contradicción que existe en esta relación: “En el fondo no se paga al escritor: se le alimenta, bien o mal, según las épocas. No puede ser de otro modo, porque su actividad es *inútil*: no es en modo alguno *útil* y es a veces *perjudicial* que la sociedad adquiriera conciencia de sí misma” (Sartre, 2008a: 106). Para Sartre, el escritor burgués es un parásito que goza con las dádivas que le da el poder, aunque esto contradiga la función de su actividad: la libertad de los seres humanos. Bajo esta premisa, el escritor burgués condiciona la libertad del arte y se dirige a un público que no es el suyo. Sin embargo, ¿hay una distinción tan concluyente entre el público burgués y el proletario? Para el autor de *La náusea* sí existe, porque dependiendo de la relación que se establezca entre el escritor y sus lectores, se puede contribuir a cambiar un régimen autoritario o ayudar a preservarlo.

1.1.3. ¿Literatura comprometida?

En el principio de este capítulo me referí a la unión que hacía Jean-Paul Sartre entre la obra literaria y su autor, porque en *¿Qué es la literatura?* aseguró que es necesario exigir cuentas a la obra (Sartre, 2008a: 102), pero sin olvidar su condición de arte. Ahora bien, ¿qué le podemos exigir? En principio, que cumpla con criterios estéticos determinados, pero sobre todo que en ella se observe el pronunciamiento y el compromiso de su creador. Esta idea es uno de los aspectos más problemáticos de la literatura comprometida, porque no es posible distinguir hasta qué punto la obra conserva su autonomía y hasta dónde se considera como medio de expresión. Sartre afirmaba que el autor debía escoger temas que preocuparan a sus posibles lectores, porque si él no hablaba de algún evento nadie más lo haría. Así, el escritor está condicionado por su tiempo y *obligado a elegir* un tema: “la elección hecha por el autor de un aspecto del mundo es lo que decide quién va a ser el lector y, recíprocamente, que el escritor, al elegir su lector, decide su tema” (Sartre, 2008a: 98)⁴.

⁴ Sartre siempre escribió sobre situaciones o eventos importantes para su tiempo. Asimismo, le reprochó a Albert Camus haber guardado silencio literario y ensayístico durante la guerra de Argelia.

Ahora bien, si tomamos en cuenta que los lectores elegidos son los que pertenecen a las clases oprimidas (si se dirige a la burguesía se está perpetuando un sistema de opresión), entonces, los temas que le incumben al escritor serán los que ayuden a la “liberación” colectiva. En la presentación de *Les Temps Modernes*, Sartre escribe:

Recuerdo, en efecto, que, en la “literatura comprometida”, el compromiso no debe, en modo alguno, inducir a que se olvide la *literatura* y que nuestra finalidad debe estribar tanto en servir a la literatura infundiéndole una sangre nueva como en servir a la colectividad tratando de darle la literatura que le conviene (Sartre, 2008a: 26).

En la cita de Sartre podemos ver dos aspectos que constituyen a la literatura comprometida: uno, que la obra no pierda su carácter artístico y, dos, que debe poseer un tema que ayude a la colectividad. Es decir, hay una propuesta literaria que se basa en la preponderancia del contenido de una obra, pero sin renunciar a los aspectos formales; por esto, no es posible atribuir a las obras de los existencialistas la función de simples propagadores de una ideología como lo proponía Guillermo de Torre; ellas son un espacio donde se dialoga con cualquier acontecimiento o ideología. No obstante, es necesario preguntarse, ¿cuál es la literatura que le conviene a la colectividad? Sartre pensaba que existían obras que son contrarias a la literatura comprometida y que debían ser superadas; en *¿Qué es la literatura?* estas obras son las que anteponen el riesgo formal al contenido.

Para Sartre, los autores que seguían la idea de “el arte por el arte” estaban al servicio de las clases opresoras y sus obras no contribuían al mejoramiento social. Estos creadores (y sus obras) eran el enemigo que se debía de combatir para devolver el valor a la literatura y para que el escritor recuperara su importancia en la sociedad. Los representantes de este tipo de literatura eran las vanguardias y autores como Marcel Proust o André Gide, pues Sartre no les perdonaba que hubieran eludido la función social de su literatura y se “ensimismaran” en su obra. Sobre Marcel Proust, Sartre escribió: “se ha hecho cómplice de la propaganda burguesa” (Sartre, 2008a: 17) y lo nombró un escritor enajenado.

A Sartre no le interesaba que estos autores y sus obras pudieran tener, a la postre, públicos más amplios o que dijeran algo a lectores que poseen otro sistema de valores; antes bien, les reprochaba haber olvidado a “este obrero, que percibe un salario, que no posee los útiles de su oficio, al que su trabajo aísla ante la materia y que se defiende contra la opresión adquiriendo conciencia de su clase, no sabría en modo alguno sentir como ese burgués, ese espíritu analítico, cuya profesión lo pone en relación de cortesía con otros

burgueses” (Sartre, 2008a: 18). Para Sartre, la clase popular no puede leer a Proust ni a las vanguardias, pues está sujeta a su condición social, que domestica su gusto y su percepción del mundo; es decir, no es del todo libre. El autor olvidaba que el acto de leer es en sí mismo un acto de libertad. Ateniéndonos a los planteamientos de Sartre, el escritor comprometido está condicionado por tres aspectos: 1) su situación histórica, que le impone temas, 2) su responsabilidad, que lo hace elegir un público y 3) la situación social del lector, que le impide la experimentación formal.

Ante tales hechos, debemos comprender que Jean-Paul Sartre construyó un proyecto literario que hiciera frente a la crisis de la literatura que él encontraba en su época, donde las vanguardias habían llevado la experimentación formal al límite; sobre ellas, Sartre expuso: “Hoy las cosas han cambiado: la literatura y la retórica han reconquistado su dignidad y su poder. Ya no se trata de provocar incendios en los matorrales del lenguaje, de cazar palabras que se queman, y de llegar a lo absoluto mediante la combustión del diccionario, sino de comunicarse con los demás hombres utilizando modestamente los medios con que se cuenta” (Sartre, 2008a: 28).

A pesar de esto, el proyecto literario de Jean-Paul Sartre está repleto de optimismo: hay más lectores, las obras llegan a un público más amplio y, con ello, es posible romper la relación escritor-clase dominante de otras épocas. De esta manera, pensaba Sartre, el escritor comprometido ayudaría a superar la crisis de la literatura y podría “encontrar la tranquilidad de conciencia profesional” (Sartre, 2008a: 13).

1.1.4. Límites del compromiso

Un elemento trascendental para comprender los límites del compromiso propuesto por Jean-Paul Sartre estriba en el valor que le otorgaba a la poesía y a su capacidad para comprometerse. El escritor parte de la idea de que no se puede pedir un compromiso igual a todas las obras de arte; por lo cual, la poesía, la música, la pintura y la escultura no pueden estar comprometidas porque, según Sartre, no trabajan con significados (Sartre, 2008a: 52). Desde su lógica, en la poesía la palabra no adquiere la misma responsabilidad que sí podría aplicársele a la novela, porque el poeta tiene una relación con el lenguaje poco utilitaria: “como el poeta no *utiliza* la palabra no elige entre las diversas acepciones y cada una de ellas, en lugar de parecerle una función autónoma, se le entrega como una cualidad material

que se funde ante su vista con las otras acepciones”; en cambio, “la prosa es utilitaria por esencia: definiría muy a gusto al prosista como hombre que se sirve de las palabras” (Sartre, 2008a: 59). Debemos señalar dos aspectos importantes: a) que se está pidiendo un compromiso explícito a las obras y b) que el artista podrá comprometerse por medio de su obra si puede expresar en ella una postura definida. Es decir, se está asegurando que el lenguaje literario debe ser empleado como una herramienta para expresar la postura de un escritor.

Para Sartre, la poesía no puede ser utilitaria; sin embargo, podemos preguntarnos si los argumentos con los cuales rechaza que exista una poesía comprometida no podrían aplicarse también a la novela. En este punto, hay una problemática que, finalmente, desencadenaría el fin del compromiso literario: el lenguaje de la poesía y el de la novela no son tan diferentes y los argumentos para aceptar uno, podrían servir para aceptar al otro. Por otra parte, si Sartre expresa que la poesía no puede ubicarse dentro de la “literatura comprometida”, también asegura que el poeta no puede “comprometerse”. Es decir, un ser humano puede comprometerse con una causa como novelista, pero no como poeta, porque las cualidades expresivas entre sus productos son diferentes. Asimismo, podemos preguntar aquello que Jean-Paul Sartre pasaba por alto para no contradecir sus propios argumentos: ¿hasta dónde se puede pedir que la obra y el escritor estén unidos en el compromiso que les atribuye? ¿Puede haber obras comprometidas de autores “irresponsables”? Para Sartre esto es imposible, porque en su modelo de escritor comprometido va unido el autor y su obra.

Las complicaciones de este pensamiento fueron percibidas muy tarde por su autor. En junio de 1964, en una entrevista, Jean-Paul Sartre renegó del valor de *La náusea* y, con ello, de la capacidad de la literatura para generar un cambio. Las palabras de Sartre nos muestran las dudas que tenía sobre la literatura comprometida:

What I have regretted in *La nausée* is the fact that I did not place myself more completely into the affaire [*dans le coup*]. I remained exterior to the difficulty [*le mal*] of my hero, protected by my neurosis which, through writing, brought me happiness... I have always been happy. Even if I had been more honest with myself at that moment, I would still have written *La nausée*. What I lacked was a sense of reality. Since then I have changed. I have undergone a slow apprenticeship with the real. I have seen children die of hunger. In the face of a child who dies, *La nausée* has no weight [*ne fait pas le poids*] (La Crapa, 1995:31).

Si en el pensamiento de Sartre la literatura es un medio de comunicación, ¿hasta dónde existe la libertad de la novela para ser algo más? La cita anterior nos revela a un escritor que pone en la misma balanza la muerte de un niño y una novela, lo cual era común en el pensamiento sartreano⁵. Es decir, el intelectual está en una contradicción de la cual no puede salir: o acepta la ineficacia de la obra para cambiar la realidad o establece los límites de ese compromiso.

1.1.5. Un proyecto inconcluso

En incontables ocasiones, las obras de Jean-Paul Sartre han sido analizadas como novelas-tesis; estos estudios, con mayor o menor medida, muestran la relación entre el pensamiento filosófico del autor y su literatura, sin embargo, ¿hasta dónde se da esta unión? En *Jean-Paul Sartre. Estudio literario y político*, Philip Thody plantea que la narrativa de Sartre debe ser analizada tomando en cuenta su filosofía, porque sus obras son novelas-tesis o novelas filosóficas. Para el crítico, Sartre *utiliza* la narrativa para exponer sus ideas. ¿Cómo llega a estas conclusiones? Primeramente, analizando el acercamiento que Sartre tiene con sus propias obras, puesto que es capaz de hacer juicios morales o políticos sobre sus personajes: “En otra entrevista en 1946, Sartre destacó que Mathieu no era culpable de ningún crimen particular al tratar de arreglar un aborto, pero que era culpable de no haber enfrentado nunca honestamente sus *responsabilidades* con Marcelle”. Más adelante, también refiriéndose a *Los caminos de la libertad*, escribe: “En 1946, Sartre aseguró que esto lo hacía superior a Jacques y a Brunet, porque ellos habían escapado de su libertad hacia una creencia en la existencia de principios morales fijos” (Thody, 1966: 58). Es decir, Sartre cuestiona el actuar de sus personajes porque desea representar un elemento de su filosofía: la responsabilidad y la libertad, en los casos anteriores.

El crítico llega a afirmar que Sartre utiliza la literatura para sus propios fines teóricos, por lo cual, las novelas están sujetas al programa ideológico del existencialismo y del compromiso. Al hablar de la serie inconclusa *Los caminos de la libertad* expresa: “En realidad, en *La edad de la razón* los personajes no están particularmente vivos ni son

⁵ Asimismo, Sartre expresó: “Considero a Flaubert y a los Goncourt responsables de las matanzas que siguieron a la Comuna de 1871 porque no escribieron una sola línea para impedirlos” (Citado en Thody, 1966: 165).

particularmente libres. Son manipulados por su autor para demostrar ciertas ideas, aun cuando la mano del autor no sea tan visible [...]” (Thody, 1966: 59).

Para nuestros fines, el análisis de Philip Thody es importante porque, al explicar la carga filosófica o política que tienen las novelas de Sartre, el autor problematiza una de las cuestiones que hemos intuido ¿qué implicaciones tiene que la literatura se conciba como un vehículo ideológico de su autor? Para responder esta pregunta, centrémonos en un enigma que ha recorrido la narrativa de Jean-Paul Sartre, ¿por qué dejó inconcluso el ciclo narrativo *Los caminos de la libertad*? Esta obra, que narra el preludio de la Segunda Guerra Mundial hasta la ocupación nazi de Francia, estaba proyectada para escribirse en cuatro libros, pero sólo se escribieron tres: *La edad de la razón*, *El aplazamiento* y *La muerte en el alma*. En ellas se describe la paulatina aceptación del compromiso de Mateo, su protagonista, para frenar las fuerzas opresoras; sin embargo, al final, la afirmación del compromiso no ocurre. Esta obra inconclusa es importante porque fue la última tentativa narrativa de Sartre. Philip Thody plantea que Sartre no pudo terminar la obra porque cambió su visión acerca del personaje principal, pero, sobre todo, porque cambió su concepción política:

Hacia 1949 cualquier esperanza de progreso hacia la izquierda parecía haber sido tronchada por el estalinismo..., de modo que ya no era posible un final optimista para *Los caminos de la libertad*. La intención original de Sartre era probablemente hacer que su novela terminara con Mathieu comprometiéndose libremente en un partido de izquierda realmente democrático y con Brunet abriéndose camino a través de la desesperación para unírsele (Thody, 1966: 68).

Considero que la postura de Thody es adecuada y que en la elaboración de esta obra existió una separación entre la autonomía de la obra y la postura del autor. La imposibilidad de completar un proyecto literario se debió a que la literatura era reducida no a un medio de propagación ideológica, sino a una copia ética de su autor. Sartre cambió sus puntos de vista y sus personajes no pudieron seguirlo. Finalmente, el último proyecto de Sartre ponía en evidencia la imposibilidad de conducir a la obra más allá de lo que ella expresaba: una realidad desesperanzada y sin soluciones. En este caso, tenemos a un escritor al que su propia obra ha conducido a un callejón sin salida: la novela no tiene respuestas sino preguntas. Sartre se resistía a creerlo porque estaba convencido de que la literatura, como agente de transformación, tenía que dar soluciones.

1.2. Albert Camus y la narrativa solar

A diferencia de Jean-Paul Sartre, Albert Camus estableció ciclos donde sus obras podían agruparse, puesto que dialogaban entre ellas y evidenciaban una evolución en su pensamiento. Así, tenemos un ciclo del absurdo donde se integran *El extranjero*, *Calígula* y *El mito de Sísifo*; un ciclo de la rebeldía integrado por *La peste*, *Los justos* y *El hombre rebelde*; y finalmente un ciclo de la soledad que quedó incompleto y donde se encontrarían *El primer hombre* y *El verano*. Para Camus, la literatura no era un medio de propagación ideológica, aunque en algunas obras teatrales como en *Estado de sitio* o *El malentendido* el autor utilizó postulados teóricos, como el absurdo, el nihilismo. Como se verá a continuación, eran muchos los puntos de unión que tenía con el pensamiento de Sartre, sin embargo, sobresale uno: la idea de la literatura como un medio para transformar a la realidad y como expresión del autor.

1.2.1. Los límites del compromiso

En *El hombre rebelde* (1951), Albert Camus expresó su propia idea de escritor y de literatura comprometida; asimismo, trató de responder para qué sirve la literatura y, sobre todo, cómo se compromete un escritor por medio de sus obras. De esta manera, el ensayo, que versa sobre la rebeldía y el problema del asesinato lógico, problematiza cómo puede actuar el escritor comprometido, considerando que todos sus pronunciamientos tendrán repercusión en su sociedad. En este subcapítulo me centraré en el papel que Camus le otorga al escritor comprometido y en el siguiente abordaré la problemática de las obras comprometidas.

Para Albert Camus el escritor es responsable y está comprometido con la realidad inmediata: “puesto que toda acción desemboca hoy en el asesinato, directo o indirecto, no podemos obrar antes de saber si, y por qué debemos dar muerte” (Camus, 1996b: 18). Es decir, no es posible sustraerse de la responsabilidad de las muertes y de las injusticias cometidas en el mundo, por lo cual, el escritor debe aceptar el compromiso que tiene cuando escribe. Años más tarde, en 1957, Camus desarrollará con mayor detalle esta idea:

A partir del momento en que hasta la abstención es considerada como una elección, castigada o elogiada como tal, el artista, quiéralo o no, está embarcado. Embarcado me parece aquí más preciso que comprometido. Pues para el artista no se trata, en efecto, de un compromiso voluntario, sino más bien de un servicio militar

obligatorio. Todo artista está hoy embarcado en la galera de su tiempo (Camus, 1996a:173).

Más allá de remarcar la clara alusión a la máxima sartreana “no decidir es decidir”, se debe considerar que, en *El hombre rebelde*, Camus cuestiona con qué va a comprometerse el intelectual y cuáles son los límites de ese compromiso. La tarea no es sencilla porque el autor desea reflexionar sobre la noción misma de compromiso antes de actuar; de esta manera, sabrá qué está permitido y cuáles son los parámetros que guiarán esta acción.

Ahora bien, si el compromiso es ineludible, la acción es el acto que lo sostiene. No basta con conocer la responsabilidad ante las injusticias, se debe actuar para combatirlas. Sin embargo, se cuestiona Camus, ¿cómo se puede actuar sin que la acción contradiga los valores que producen el compromiso? ¿Cómo se compromete un escritor sin perder su libertad de acción? Las alternativas que ha dado la historia, entre el realismo socialista y el compromiso a la manera de Jean-Paul Sartre, a Camus le parecen equivocadas, por lo cual desarrolla dos argumentos para rebatirlos: el primero, que afirman una libertad que después niegan, por lo cual estos tipos de compromiso son contradictorios en sí mismos; el segundo, que siguen una larga tradición nihilista que ha causado los peores desastres en Europa.

Albert Camus escribe *El hombre rebelde* para encontrar un valor que guíe la acción de los escritores frente al compromiso ciego que, incluso ante la evidencia, defendía a los sistemas totalitarios, como el de la URSS. El acto de Camus revela que el papel del escritor *engagé* no era claro, porque el compromiso se había transformado en un dogmatismo. Por tal motivo, el escritor argelino inicia su ensayo asegurando que es necesaria la acción (que él llama rebeldía); no obstante, establece que ésta debe tener claro el valor por el cual actuará, de lo contrario está condenada a perecer. ¿Dónde se encontrará este valor? Ciertamente, no de la inmovilidad del absurdo, porque: “el sentimiento del absurdo, cuando se pretende ante todo extraer de él una regla de acción, vuelve el asesinato por lo menos indiferente y, por consiguiente, posible” (Camus, 1996b: 19), lo cual supondría la complicidad con las ideologías y con los estados que ejercen la violencia. Es decir, se ha superado el absurdo y su inmovilidad, pero esto no significa que la acción por sí sola pueda otorgar mejores alternativas que la que el absurdo proponía.

Ahora bien, la palabra rebeldía puede ser entendida como la acción con la cual se pone de manifiesto el compromiso; por tanto, el rebelde es un hombre comprometido.

Camus escribe: “¿Qué es un hombre rebelde? Un hombre que dice no. Pero negar no es renunciar: es también un hombre que dice sí desde su primer movimiento” (Camus, 1996b:29). Así, la rebeldía invoca un valor que debe conservarse permanentemente⁶; por lo cual, es indispensable que el rebelde no pierda de vista tal valor. Ahora bien, a pesar de que el término rebelde no se agota en la significación que le he dado, puesto que el ensayo también expone una teoría de la rebeldía a lo largo de la historia, la significación que le da Camus siempre está en función del compromiso que surge con ella: “Se ve que la afirmación envuelta en todo acto de rebelión se extiende a algo que sobrepasa al individuo en la medida en que lo saca de su supuesta soledad y le proporciona una razón para actuar” (Camus, 1996b:32).

Ante esto, Camus expone dos tipos de rebeldía que surgen a partir de esta búsqueda de sentido: por un lado, una rebeldía nihilista, que se agota en sí misma pues es destructora e incapaz de dar un valor moral a su movimiento; por el otro, una rebeldía lúcida que parte de un valor definido de antemano, mismo que guiará las acciones del movimiento rebelde. Así, la rebeldía nihilista es aquella que se contradice a sí misma, puesto que comienza afirmando la vida pero termina negándola al anteponer ese valor a un fin determinado o al aniquilamiento. Para el autor, esta rebeldía es la que ha guiado el destino del mundo y, junto con el nihilismo, causó los desastres de la Segunda Guerra Mundial y la constitución de sistemas totalitarios, como el de la Unión Soviética:

A pesar de las apariencias, la revolución alemana no tenía porvenir. No era sino un impulso primitivo, cuyos estragos han sido mayores que la ambición real [...]. El comunismo ruso ha merecido el nombre de revolución que no puede pretender la aventura hitleriana, y aunque al parecer no lo merezca ya, pretende merecerlo un día y para siempre (Camus, 1996b:223).

Si el socialismo y demás alternativas eran contradictorios en la práctica, el compromiso de los escritores que lo habían defendido era, para Camus, cómplice, porque atendía a los fines pragmáticos más que a los valores que originaron ese compromiso. Sobre el programa marxista, que analizaré con mayor profundidad en la obra de Mario Vargas Llosa, Camus cuestionaba la libertad de un pensamiento sujeto a una doctrina y, en *El hombre rebelde*, expresaba: “El pensamiento histórico debía librar al hombre de la sujeción divina, pero esta

⁶ Contrario a Sartre, Camus piensa en una naturaleza humana.

liberación le exige la sumisión más absoluta al devenir. Se recurre entonces a la permanencia del partido como anteriormente se recurría al altar” (Camus, 1996b:274).

Por tanto, Albert Camus nos revela tres cuestiones sobre el compromiso: 1) que debe seguir el valor que impulsó su acción y no a una ideología imperante; 2) que el nihilismo ha construido alternativas poco eficientes que hacen de los escritores cómplices de estados totalitarios; 3) que el compromiso tiene un límite que no puede sobrepasar: una coherencia interna entre la negación y la afirmación. De esta manera, el escritor no podrá tener una verdad absoluta y estará en constante duda sobre sus mismas afirmaciones, pues será una conciencia crítica, no un líder moral o un predicador de la virtud. Asimismo, por la naturaleza de su oficio, el escritor no puede estar sujeto a una ideología, que puede resultar falsa, pues “no puede ponerse hoy al servicio de los que hacen la Historia; está al servicio de los que la sufren” (Camus, 1996a:166). Esto significa no una negación del compromiso inmediato, sino una petición de principios sobre la libertad del escritor y de su oficio: si no puede mantenerse lejos de las polémicas, sí puede decidir no comprometerse con una alternativa, como el comunismo en su tiempo. Al recibir el Premio Nobel de Literatura, Camus estableció los únicos compromisos que tiene el autor: servir a la verdad y a la libertad.

Puesto que su vocación es reunir al mayor número posible de personas, ésta no puede acomodarse a la mentira y a la esclavitud que, allí donde reinan, hacen proliferar las soledades. Cualesquiera que sean nuestras debilidades personales, la nobleza de nuestro oficio arraigará siempre en dos compromisos difíciles de mantener: la negativa a mentir sobre lo que se sabe y la resistencia a la opresión (1996a:167)

1.2.2. ¿Qué es la literatura?

Para Albert Camus, la creación artística es, en sí misma, un acto rebelde, el más completo: no sólo niega al mundo, sino que afirma la necesidad de encontrarle un sentido. Es una rebelión contra la realidad, pero “no es ni la negación total ni el consentimiento total a lo que es. Es al mismo tiempo negación y consentimiento, y por eso no puede ser sino un desgarramiento perpetuamente renovado” (Camus, 1996b:185).

Por tal motivo, la literatura no es una forma de evasión, puesto que crea universos cerrados, donde “el artista rehace el mundo por su cuenta” para encontrar la unidad que le falta a la creación. Es decir, el arte nunca puede ser una negación de la realidad sino que es

un compromiso donde se equilibra el rechazo y la afirmación del mundo. En este sentido, buscar una utilidad a la literatura, como lo quería la novela de urgencia y el realismo socialista, es incorrecto ya que esto significa que se concebía que la novela era algo inútil, cuando en realidad ella misma es una acción: “El mundo novelesco es la corrección del mundo, de acuerdo con el deseo profundo del hombre” (Camus, 1996b:308).

Camus exige que se reconozca la cualidad rebelde de la literatura, lejos de las posturas que la concebían como un medio de propagación ideológica. En una conferencia dictada en 1957, el escritor expresa: “El arte vive sólo de las obligaciones que se impone a sí mismo; muere de las demás. En cambio, si no se impone obligaciones a sí mismo, se pone a delirar y se somete a las sombras” (Camus, 1996a:188). Albert Camus busca un compromiso intrínseco en el arte, alejado de cualquier postulado teórico. No obstante, siguiendo sus ideas, ¿cuáles son las obligaciones que el arte debe imponerse a sí mismo? El autor está convencido de las potencialidades de la obra arte, y particularmente la narrativa⁷, pero quiere descubrir cómo operan, pues esto determinará la función del escritor y sus alcances. En *El hombre rebelde* escribe:

La creación es exigencia de unidad y rechazo del mundo a causa de lo que le falta y en nombre de lo que es a veces. La rebelión se deja observar aquí, al margen de la historia, en estado puro, en su complicación primitiva. Por lo tanto debería darnos una última perspectiva sobre el contenido de la rebelión (Camus, 1996b:297).

De la cita anterior podemos subrayar un aspecto fundamental: que en la obra de arte, al ser un estado de rebelión que trasciende las ideologías históricas, se encuentra el sentido de la acción. Por tanto, Camus desea descubrir qué valores hacen a un hombre escribir para saber qué valores deben preservarse en la acción rebelde. La fe que tiene en la literatura es muy grande y en ella busca un medio de salvación para la sociedad de su tiempo. Los valores que encuentra Camus son: la búsqueda de la unidad del mundo y la lucha contra la muerte. Es decir, la afirmación de la vida sobre la muerte, por lo cual *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust se concibe cómo el modelo por antonomasia de la creación:

La obra de Proust, a este respecto, parece una de las empresas más desmesuradas y significativas del hombre contra su condición mortal. Ha demostrado que el arte novelesco rehace la creación misma, tal como nos es impuesta y tal como es rechazada. En uno de sus aspectos, al menos, este arte consiste en elegir a la criatura contra su creador. Pero, más profundamente todavía, se alía con la belleza del

⁷ Al igual que Sartre, Camus piensa que la novela es el género que puede comprometerse.

mundo o de los seres contra las potencias de la muerte y del olvido. Por eso su creación es creadora (Camus, 1996b: 313).

Lo que está haciendo Camus es dividir a las obras literarias en creadoras y nihilistas, donde las primeras tendrían cualidades benéficas, mientras que las segundas serían las que, en el contenido y en la forma, se enfocan en “negar” la realidad sin proponer nada para cambiarla. Sobre la novela que se desarrolló en Estados Unidos a principios del siglo XX escribe: “La novela norteamericana pretende encontrar su unidad reduciendo al hombre, bien sea a lo elemental o bien a sus reacciones exteriores y su comportamiento. No elige un sentimiento o una pasión de los que dar una imagen privilegiada, como en nuestras novelas clásicas” (Camus, 1996b: 310); es decir, son obras nihilistas y “estériles” (1996b: 310).

¿A qué se debe esta crítica de Camus? En principio, a que el horizonte desde donde está interpretando las novelas es desde “el compromiso”, donde una obra es tan culpable o ensalzable como su autor. Camus busca comprometer a las obras porque no puede desligarlas del autor y porque, como me he referido, concibe a la literatura como un medio directo de transformación social. Ahora bien, Camus era consciente de las dificultades que surgen al unir a la obra con el autor, pero fue incapaz de superar esta concepción que guiaba su propia creación artística, que al final terminarían por asfixiarlo:

Toda publicación es un acto que expone a su autor a las pasiones de un siglo que no perdona nada. El problema no estriba en saber si eso es o no perjudicial para la creación. El problema, para todos los que no pueden vivir sin el arte y lo que éste significa, estriba únicamente en saber cómo, entre las policías de tantas ideologías (¡cuántas iglesias, cuánta soledad!) sigue siendo posible la extraña libertad de la creación (Camus, 1996a: 174).

1.2.3. La literatura y la moral ¿Una literatura comprometida?

Las posturas de Albert Camus se problematizan cuando busca trasladar las conclusiones a las que ha llegado en *El hombre rebelde* a la literatura. Como ya vimos, en el ensayo establece una dura división entre una literatura nihilista y otra creadora para explicar dos aspectos: cómo influye la obra literaria en la transformación de la realidad y cómo se compromete la obra literaria

Para eliminar el nihilismo que ha producido la crisis en Europa y producir un cambio social, Camus plantea la instauración de una nueva moral que retome la medida de los griegos y del “pensamiento mediterráneo”: “las ideologías que guían nuestro mundo

nacieron de la época de las magnitudes científicas absolutas. Nuestros conocimientos reales no autorizan, por el contrario, sino un pensamiento de magnitudes relativas” (Camus, 1996b:344). Esto significa abandonar la filosofía (principalmente de Hegel y Nietzsche) que había construido el pensamiento europeo y que, para el autor, había sido causante de los sistemas fascistas. En este proyecto, el arte tiene una función importante pues será el que encuentre el valor huidizo que guiará la reconstrucción de Europa: “El arte nos remite así a los orígenes de la rebelión, en la medida en que trata de dar forma a un valor que huye en el devenir perpetuo, pero que el artista presiente y quiere arrebatarse a la historia” (Camus, 1996b:303). Es decir, el arte muestra un valor que trasciende a las filosofías y a los fines que se impongan en la historia de Occidente, ya sea en el capitalismo o en el socialismo. La literatura comprometida, para Camus, será aquella que muestre estos valores imperecederos que deberán ser tomados en cuenta para la construcción de las próximas alternativas.

Debido a la tarea que se le impone, la de crear valores para reconstruir Europa, Camus asegura que la literatura anterior no cumplió con su responsabilidad y produjo más nihilismo en lugar de combatirlo. Por tanto, Camus enjuicia moralmente a los escritores, desde el Marqués de Sade hasta el existencialismo, sin separar obras de autores. Asimismo, el autor asegura que los escritores nihilistas destruyeron una moral pero no crearon una nueva. Es decir, el arte nihilista sería lo más cercano al arte enajenado, pero ¿puede haber distinción entre el “enajenamiento” y el compromiso en la obra de arte? Para Camus y Sartre sí, pero el primero medirá la distinción de una u otra con la moral, mientras Sartre se referirá al compromiso inmediato. Al respecto Camus escribe: “Desde el romanticismo, la tarea del artista no consistirá solamente en crear un mundo, ni exaltar la belleza por sí sola, sino también en definir una actitud. El artista se convierte entonces en modelo, se propone como ejemplo: el arte es su moral” (Camus, 1996b:76).

Finalmente, como sucedía con la crítica que hizo Jean-Paul Sartre, las vanguardias en Europa son consideradas como el ejemplo del arte y del artista no comprometido. A Breton le reprocha haber eludido la carga moral de las obras y al surrealismo haber aumentado el caos: “al principio sólo pensó en destruir, primeramente por medio de la poesía en el plano de la imprecación, y luego por medio de los martillos materiales” (Camus, 1996b:117 y 118).

2. Camus y Sartre

Como hemos visto, los proyectos literarios de Camus y Sartre eran muy similares: ambos parten de una literatura comprometida que haga frente a las vanguardias, por lo cual abogaron por una consciencia social en la literatura. Asimismo, expresaron la necesidad de crear una literatura que estuviera a la altura de su tiempo. La misma similitud podemos encontrar entre sus postulados del intelectual comprometido y la unión que hacen del escritor y su obra. Sin embargo, Sartre parte de la idea del escritor y la obra como seres y productos históricos. El lector y el autor están atrapados en una *situación* que los condiciona a escribir y a leer de determinada forma; asimismo, la obra, al estar pensada para un diálogo, no se preocupa por los lectores futuros. En cambio, Camus busca una literatura que recupere su autonomía, ajena a los pronunciamientos históricos, pero continúa considerándola como un medio de transformación. A la larga, estas dos posturas desencadenan un enfrentamiento entre los dos escritores, pues si son coherentes con su pensamiento *deben* pronunciarse, aunque no tengan muy claro los límites de su posición.

En el tiempo en el que los existencialistas abogaban por una literatura revolucionaria y novedosa, el mundo comunista intentaba establecer manuales sobre cómo hacer literatura para lograr un fin determinado: el triunfo de la revolución. Tanto Camus como Sartre fueron contrarios al utilitarismo que se había hecho de la literatura con el realismo socialista; no obstante, si ellos mismos emplearon su literatura para expresar algunas de sus reflexiones éticas, esto se debió al optimismo que tenían en el papel de la literatura para transformar el mundo. Los reveses que enfrentaron Camus y Sartre mostraron los límites de hasta dónde podía llegar el compromiso en la literatura. Ahora bien, hay una pregunta que recorre el pensamiento de Camus y de Sartre: ¿qué sucede si el compromiso es erróneo o equivocado? En este caso recordemos que los dos escritores tuvieron un proyecto literario inconcluso por establecer una literatura comprometida: *Los caminos de la libertad* de Jean-Paul Sartre y *La caída* de Albert Camus; asimismo, su idea de intelectual comprometido los habría de enfrentar en 1952.

2.1. La polémica entre Albert Camus y Jean-Paul Sartre

“¡Quién hubiera dicho, quién hubiera podido suponer que todo había de terminar entre nosotros a raíz de una disputa literaria!” Con estas palabras, Sartre ponía fin a la amistad

que había mantenido con Albert Camus después de diez años. El rompimiento se dio apenas unos meses después de la publicación de *El hombre rebelde*, que había puesto a Camus en el ojo de la intelectualidad internacional por la crítica que hacía al marxismo y a la Unión Soviética. Esta polémica es importante en mi estudio porque muestra las alternativas ideológicas que se tenían como válidas en la década de 1950 y muestra los límites del intelectual comprometido.

En el libro *Camus y Sartre*, Ronald Aronson establece que la disputa entre los dos autores existencialistas no puede separarse de la influencia que tuvo la guerra fría en ellos, puesto que, paulatinamente, cada uno se convirtió en el líder moral de las posturas que polarizaban al mundo: capitalismo o comunismo. Si bien Camus nunca se mostró como un defensor del capitalismo y Sartre mantuvo una crítica constante al comunismo, el clima político internacional había obligado a los escritores a tomar una posición en contra o a favor del comunismo. Ante esto, podemos decir que la guerra fría no separó ideológicamente a Camus y a Sartre pero sí los enfrentó, puesto que la polarización mundial estaba latente en los círculos que ensalzaron a Sartre y condenaron a Camus. Sobre esto, Aronson escribe: “tanto Sartre como Camus situaron su entera existencia en la elección que los separaría. La apuesta total de cada uno por tener la razón alimentaba la incapacidad de observar en la relación cualquier otra cosa que no fueran las semillas de la ruptura. Esto sólo se había intensificado por los juicios absolutos del bien y del mal impuestos de inmediato por la guerra fría” (Aronson, 2013:18). Así, nos encontramos frente a dos cuestiones: a) se explica el énfasis con el cual los escritores defendieron su postura como la única alternativa, lo que impidió ver los propios errores, y b) se establece el límite del compromiso existencialista, sobre el que los autores debieron pronunciarse *en el momento*, ya que se habían constituido como portadores de un saber que debían cuidar a pesar de los cambios en la sociedad; es decir, tanto Camus como Sartre debían reflexionar sobre los acontecimientos históricos desde los postulados teóricos que habían establecido, por lo cual, cuando la guerra terminó sus posturas teóricas y su literatura quedaron desfasadas de las nuevas generaciones.

En *El hombre rebelde*, Albert Camus atacó las posturas literarias y el compromiso intelectual de Jean-Paul Sartre; por un lado, aseguraba que el existencialismo era heredero del nihilismo, porque si se había revelado contra las injusticias en nombre de un valor, no

había sido capaz dar respuestas más que la desesperación. Camus expresa: “El existencialismo ateo tiene, por lo menos, la voluntad de crear una moral. Hay que esperar esa moral. Pero la verdadera dificultad consistirá en crearla sin volver a introducir en la existencia histórica un valor ajeno a la historia” (Camus, 1996b:290). Para comprender la implicación de esta cita, hay que recordar que para Albert Camus la Historia era el proceso para hacer triunfar la revolución marxista; por lo cual, cuando reprende a Sartre por no haber creado una “moral” que contrarrestara al nihilismo, supone que su compromiso está supeditado al triunfo de la revolución. Es decir, el existencialismo estaba sometido a un fin determinado y no podía introducir valores ajenos a la causa comunista.

Cuando se publicó *El hombre rebelde*, Camus había roto cualquier lazo con el comunismo y, debido a la represión en la URSS, había considerado al marxismo como una ideología criminal. Por tanto, Camus cuestionó el compromiso de los escritores agrupados en *Les Temps Modernes*: “como nuestros existencialistas, por ejemplo (sometidos ellos también, por el momento, al historicismo y sus contradicciones), consideran que hay un progreso de la rebelión a la revolución y que el rebelde no es nada si no es revolucionario” (Camus, 1996b:290). Ante esto, Camus pregunta, ¿es necesario que un hombre que ha decidido actuar deba incursionar en Partido Comunista para que esté verdaderamente comprometido? ¿Es forzoso que lo haga aunque la URSS violente los derechos personales que hicieron al hombre rebelarse? Si lo hace está en una contradicción, expresa, por lo cual el existencialismo (es decir, Sartre y Beauvoir) ha sido infiel a los valores originales.

A pesar de que en el libro se aludía varias veces a Sartre, él no respondió directamente, sino que relegó la reseña del ensayo a Francis Jeanson, un joven redactor de su revista. El texto salió un mes después de publicado *El hombre rebelde*, cuando Camus había sufrido numerosas críticas por su trabajo, la mayoría negativas. En el artículo titulado “Albert Camus o el alma sublevada”, Jeanson cuestionó que Camus estuviera en contra de la revolución, que en ese momento se creía como la única alternativa para lograr un cambio social, y que no propusiera alternativas concretas. Albert Camus respondió directamente a Sartre en el artículo “Rebelión y servidumbre” publicado el 30 de junio de 1952 en *Les Temps Modernes*; allí aseguró que Jeanson “tergiversa la tesis del libro” y que se negaba a discutir las teorías centrales: “la definición de un límite actualizado por el propio movimiento de la rebelión, la crítica del nihilismo posthegeliano y de la profecía marxista,

el análisis de las contradicciones dialécticas ante el fin de la historia” (Camus, 1996d: 413). Por el contrario, reprochaba Camus, Jeanson había desviado su crítica atacando una postura que no adoptó: la unión con la derecha:

En realidad, su colaborador no puede dejar de pensar que no existe una frontera concreta entre el hombre de derechas y la crítica del marxismo dogmático. Según él, ambos se tocan en algún aspecto, donde se opera entonces una siniestra confusión. Quien no sea marxista, franca o vergonzosamente, se encamina hacia la derecha o encallece en ella (Camus, 1996d: 410).

Una vez contestado el artículo de Jeanson, Camus retomó los cuestionamientos que sólo había insinuado en *El hombre rebelde* y criticó, con mayor fuerza, la relación que el existencialismo tenía con el comunismo soviético. Para Camus se había eludido el punto “que afirma que servir a la historia por sí misma desemboca en un nihilismo” (1996d: 417), para no hablar de los campos de concentración y defender a la revolución: “La verdad es que su redactor quisiera que nos rebeláramos contra todo, salvo contra el partido y el Estado comunistas” (Camus, 1996d: 426). Desde la postura de Camus, Sartre servía a un estado totalitario para que se cumpliera “la profecía marxista”, aunque esto significara renunciar a la defensa de la libertad. Para Camus, la teoría existencialista de Sartre, como el marxismo, buscaba un bien futuro con el terror en el presente: “Su crítico me hace escribir en efecto que el existencialismo⁸ (como el estalinismo) es prisionero de la historia” (Camus, 1996d: 418).

Continuando con el pensamiento camusiano, si Sartre y el existencialismo apoyaban a una ideología que sustentaba un estado totalitario y criminal, ellos mismos eran responsables de las injusticias cometidas, porque no se puede aceptar un sistema que suprime la libertad, incluso si conduce a un fin positivo.

En agosto del mismo año se publicó un texto de Jean-Paul Sartre donde se contestaba la carta que Albert Camus le había dirigido. El número de *Les Temps Modernes* que contenía “Respuesta a Albert Camus” se agotó inmediatamente, al igual que la reimpresión porque la polémica entre los dos amigos había despertado la curiosidad de toda la inteligencia francesa; sin embargo, como el texto de Sartre ocupaba veinte páginas y Jeanson había respondido en treinta, el número daba la impresión de un ataque frontal

⁸ Albert Camus se refiere al existencialismo cuando quiere hablar de Sartre; asimismo, no distingue los postulados teóricos, que parece no conocer, de las posturas políticas y literarias del escritor. Los compromisos de Sartre, para Camus, eran prueba de su ensayística y viceversa.

(Aronson, 2013). “Respuesta a Albert Camus” puede dividirse en dos partes: la primera, donde Sartre defiende a Jeanson y su idea de compromiso; la segunda, donde critica *El hombre rebelde*.

Primeramente, Sartre cuestiona la propuesta mediterránea de Camus: “La gente [...] no se ha atrevido nunca a decirle más que medias verdades y lo ha empujado así a la desmesura con la que encubre sus dificultades interiores, y a la que llama según creo medida mediterránea” (Sartre, 1966:70). Desde la postura de Sartre, Camus es un moralista que no propone alternativas para un compromiso verdadero y, en cambio, rechaza la única que existe: “Usted, que defiende el *riesgo* en la historia, ¿por qué lo rechaza en la literatura? ¿Por qué tiene que buscar en todo el universo de valores intangibles, en vez de combatir con nosotros — o junto a nosotros— sin ninguna intervención celestial? (Sartre, 1966:77). Sartre considera que Camus da un retroceso en el compromiso del escritor y que regresa a la idea romántica de la literatura; pues ¿si la obra y el trabajo del escritor no tienen un halo celestial, por qué no comprometerla, junto con su autor, pensando en un proyecto histórico determinado? Sin embargo, Camus expone los límites del compromiso inmediato que debía pronunciarse aunque las alternativas resultaran equivocadas.

En segundo término, cuando analiza *El hombre rebelde*, Sartre expresa que Camus no parece haber leído a los autores de los que habla porque redujo la teoría marxista a “la profecía” y el existencialismo a una simple filosofía de la desesperanza. Camus tergiversaba las tesis del existencialismo para emparentarlo con el nihilismo, por lo cual Sartre escribe: “No me atrevo a aconsejarle la lectura de *El ser y la nada*, supongo que le resultaría inútilmente fatigosa; como aborrece usted las dificultades de pensamiento, prefiere decretar a la ligera que no hay nada que comprender, para eludir de antemano el reproche de no haber entendido nada” (Sartre, 1966:83). Por último, Sartre concluye que la propuesta de Camus sobre el escritor comprometido desembocará en la soledad y el mutismo, no en la acción.

Parece que Sartre intuyera el destino de Camus; lleno de dudas, vencido para la opinión pública, el autor de *El extranjero* se refugió en el silencio y su producción literaria se vio mermada considerablemente después de la disputa. En un contexto polarizado, Sartre fue considerado ganador; en cambio, Camus fue relegado del centro; incluso, cuando este último recibió el Premio Nobel de literatura en 1957, entre los intelectuales franceses se

consideró un error, porque le habían dado el premio “a un escritor que estaba acabado”. A partir de ese momento, Albert Camus se moverá con dudas entre sus mismas obras, mientras que en Sartre estará en perfecta armonía con su compromiso.

¿Por qué no pudo continuar escribiendo Camus? El poco tiempo que tenía o la depresión por la contienda no son elementos necesarios para considerarlos una respuesta. Para responder debemos tener en cuenta que Camus escribió un contra-ataque que nunca publicó, porque quería responder por medio de su literatura, que ésta fuera el ejemplo de la nueva “moral” que proponía en *El hombre rebelde*. Camus intentó un nuevo ciclo que quedó inconcluso, donde proponía un pensamiento mediterráneo que se contrapusiera a la “desmesura de Occidente”. Murió antes de publicar *El primer hombre*, novela que abriría el camino a este ciclo. Aunado a esto, debemos tomar en cuenta que Camus publicó un libro muy depresivo, donde cuestionaba la posibilidad de cambiar un mundo lleno de jueces, asimismo, hacía trizas la fama que acompañaba al escritor consagrado. Este libro, titulado *La caída*, se desfasa de los ciclos y las reflexiones de Camus, porque retorna al absurdo que, en teoría, había superado con *El hombre rebelde*. El pesimismo ante la falta de alternativas reales está latente y Camus muestra que “no hay solución” para la debacle colectiva. En este libro hay una necesidad de escribir para expresarse y con ello se expresa la autonomía de la literatura para existir sin el compromiso. Sin embargo, este libro fue atacado por no pronunciarse a favor o en contra de algún evento concreto y a Camus se le reprochó no escribir sobre la guerra de Argelia u otros acontecimientos. Fue la última novela que publicó Camus y su producción escrita fue espaciándose. En Albert Camus ocurre una de las contradicciones últimas del intelectual comprometido: ha perdido la confianza en el valor de su literatura para decir “una verdad”. Camus ya no puede utilizar a la literatura como un medio de expresión, puesto que ha sido vencido públicamente. Está imposibilitado para actuar por medio de la literatura. En este caso, las dudas de Camus son el comienzo de una separación entre el escritor comprometido y su obra.

El caso de Sartre no es tan diferente, si con la respuesta a Camus había terminado por aceptar la causa comunista y había resultado ganador para la inteligencia francesa, dejó de escribir novelas desde 1947, a pesar de que en *¿Qué es la literatura?* había definido a este género como el mejor representante del compromiso. De la misma manera, sus obras de teatro posteriores: *Kean* (1954), *Nekrassov* (1955), *Los secuestrados de Altona* (1959) y

Las troyanas (1965), habían perdido parte de su calidad literaria y se mostraban más como un medio para pronunciarse sobre un evento histórico. Aunado a esto, recordemos la condenación que hizo de *La náusea* en 1964, lo cual demuestra las dudas que tuvo el autor sobre las posibilidades de la literatura.

Este es el contexto del que debemos partir para abordar la obra de Mario Vargas Llosa: el de dos escritores consagrados, cuyos compromisos los llevaron a no poder escribir una sola línea de literatura. Si los esfuerzos narrativos de Camus estaban enfocados en responder a Sartre y establecer un nuevo ciclo, el autor de *La náusea* poco a poco abandonaba la creación literaria. Era necesario que se debatieran sus ideas en un nuevo contexto, que se midieran sus errores y se reconocieran sus aciertos desde otro horizonte. Este papel, entre otros, lo hicieron los latinoamericanos y, entre ellos, uno de los más importantes fue Mario Vargas Llosa. Ahora bien, el escritor peruano reflexionó sobre los límites de Camus y Sartre a partir de dos frentes: primeramente, desde la noción de escritor comprometido, y el segundo, desde un diálogo en sus obras con los dos proyectos inconclusos: *La caída* y *Los caminos de la libertad*. Si los maestros cerraban sus caminos, el alumno trazaba nuevas rutas.

II. El existencialismo y América Latina

Los postulados de Albert Camus y Jean-Paul Sartre fueron asimilados rápidamente por los intelectuales de Latinoamérica, puesto que su modelo de compromiso servía como una guía de acción en momentos decisivos en la historia del Continente, principalmente con el desarrollo de la Revolución cubana. En este sentido, la influencia y la paulatina transformación que tuvieron las ideas francesas en Latinoamérica están estrechamente relacionadas con situaciones históricas que dan sentido a los debates y a las polémicas que se realizaron durante los años sesenta y setenta. Aunado a esto, es fundamental señalar que, como se verá en capítulos subsiguientes, Latinoamérica, como espacio discursivo, también cambió de forma sustancial el pensamiento de Camus, Sartre y Simone de Beauvoir.

Por todo lo anterior, es fundamental detenernos en la situación histórica y cultural de Latinoamérica que influyó (y cambió) la concepción literaria de Mario Vargas Llosa. En concreto, expondré dos puntos antes de analizar la obra del escritor: 1) la red literaria e intelectual en donde se desarrolló su literatura, y 2) la Revolución cubana.

1. La difusión: entre el mercado de libros y la guerra fría

1.1. Dos proyectos editoriales

Cuando el existencialismo ocupaba un lugar preponderante en el escenario mundial, sus textos y sus debates en torno al compromiso y a la función del intelectual eran conocidos y discutidos en Latinoamérica. Por tanto, el sustrato existencialista que se dispersó en los núcleos intelectuales definió muchas de las posturas y de los caminos que se recorrieron durante los años sesenta.

Entre los países hispanohablantes, Argentina fue uno de los principales receptáculos y distribuidores del pensamiento enarbolado por Camus y Sartre. En este país se publicaron las primeras traducciones en lengua española de las obras existencialistas que recorrieron gran parte de Latinoamérica; gracias a esto, se dieron a conocer las polémicas literarias que se realizaban en Francia. En este caso, encontramos dos proyectos editoriales que abrieron las puertas al existencialismo para su divulgación y, por tanto, para su cuestionamiento: el primero, representado por la revista y la editorial *Sur*, de Victoria Ocampo; el segundo, por el español Gonzalo Losada.

Revista *Sur* fue fundada en 1931 por Victoria Ocampo para dar a conocer a los autores y las obras más importantes de su tiempo. En torno a la revista se agruparon escritores como Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo y Ernesto Sábato; asimismo, se publicaron textos de jóvenes promesas como Julio Cortázar y de autores europeos como Thomas Mann o José Ortega y Gasset, por nombrar algunos. Dos años después, en 1933, la fundadora creó la editorial Sur, cuyo principal objetivo era publicar las obras más importantes de otras lenguas. *Sur* tenía una tendencia universalista y cosmopolita para poner fin al aislamiento nacional en donde estaba pertrechada la intelectualidad latinoamericana y sus colaboradores fueron parte de otras casas editoriales como Emecé y Sudamericana (Moreno, 2014: 103). Sobre el proyecto de Victoria Ocampo, Francy Moreno escribe:

Ocampo solía celebrar la actitud de “apertura al mundo de las ideas, de las letras, de las artes”, así como alabar a quienes, como ella misma, sentían “pasión por el universo”. Varios de esos entusiastas seguidores del “universo” la acompañaron en la empresa de Sur (revista y editorial) e hicieron posible que sus publicaciones gozaran de una gran difusión en toda Latinoamérica (Moreno, 2014: 136).

Por estos medios se publicaron tres textos de Albert Camus, traducidos por Victoria Ocampo: *Calígula* en 1946, es decir, dos años después de su representación; *Réquiem para una reclusa* en 1957 y *Los posesos* en 1960, apenas un año después de su publicación en Francia. Asimismo, se publicó *El extranjero* en 1949, traducido por José Ángel Valente, que fue la primera versión que existió en español. Los esfuerzos de la revista y de editorial Sur fueron muy bien recibidos por los lectores latinoamericanos, quienes accedieron de manera más eficiente a los debates que sucedían en Europa. Al respecto, Mario Vargas Llosa escribió en sus memorias: “Lo que hizo Victoria Ocampo con la revista *Sur* —y con ella, claro está, quienes colaboraron en esa aventura editorial, empezando por José Bianco— es algo que nunca podremos alabar bastante los hispanoamericanos de por lo menos tres generaciones” (Vargas Llosa, 1993: 296). La revista también fungía como un filtro, debido a que publicaba artículos sobre los acontecimientos culturales más importantes, como la polémica literaria entre Albert Camus y Jean-Paul Sartre, que pudo ser conocida casi de manera inmediata. Mario Vargas Llosa escribió: “Es significativo que sólo conociera la polémica meses más tarde, gracias a una crónica en la revista *Sur*, y que

sólo pudiera leerla uno o dos años después, ayudado por diccionarios” (Vargas Llosa, 1981: 10).

Aunado a esto, la empresa de Victoria Ocampo adquirió mayor importancia, puesto que en España las obras de Albert Camus y Jean-Paul Sartre (al igual que la de Malraux) estaban prohibidas o eran imposibles de encontrar debido al franquismo. De esta manera, cuando se difundieron en Argentina los principales textos de Albert Camus, a finales de los años cuarenta y durante los años cincuenta, se rescató un importante proceso literario que era conocido sólo en las élites culturales⁹. Posteriormente, los esfuerzos de editorial Sur fueron aprovechados por otras editoriales que promovieron el existencialismo en habla española; por ejemplo, durante las décadas de 1960 y 1970 “Alianza publicó en España las traducciones aparecidas en la editorial Sur” (Estrade, 2002: 126).

Ahora bien, si la empresa de Victoria Ocampo había sido preponderante durante los años cuarenta, en donde ayudó a consolidar comunidades simbólicas en América Latina, esto cambió durante las décadas de los años cincuenta y sesenta, debido a que la revista fue incapaz de responder al movimiento histórico y al fuego revolucionario. Con el triunfo de la Revolución cubana y la instauración de revistas de izquierda, el modelo cosmopolita y universalista de *Sur* quedó rezagado para los lectores. Al respecto, Francy Moreno escribe: “Estos cambios se acentuaron al finalizar la década con la significativa Revolución cubana, pues ella desencadenó hechos que, como la renuncia de José Bianco a la secretaría de redacción (1961), marcaron la descentralización del grupo y lo desplazaron del lugar hegemónico que hasta entonces había ocupado” (Moreno, 2014: 32). En este caso, la lectura de Albert Camus, publicado en mayor medida por esta empresa editorial, se realizaría bajo dos condiciones: la que le imponía la guerra fría (“apoyar” al capitalismo) y la de haber sido publicado por una revista que, durante los años sesenta, había perdido peso entre los intelectuales latinoamericanos.

El segundo punto de propagación de las ideas existencialistas fue la editorial Losada. A causa de la guerra, numerosas editoriales españolas buscaron nuevos lugares para desarrollarse y encontraron en México y Argentina las condiciones propicias para

⁹ Al recordar su paso por España Mario Vargas Llosa escribió: “Asombrosamente, casi ninguno de mis profesores o compañeros parecía haber leído a Sartre o a Camus –cuyos libros estaban prohibidos por la censura—y del existencialismo, entonces tan en boga en el resto de Europa, sólo se hablaba algo –aunque con muchas reservas—del católico Gabriel Marcel” (Vargas Llosa, 1990: 10)

realizarlo. En 1937 la editorial Espasa-Calpe fijó su sede principal en Argentina, donde había abierto una filial en 1928; sin embargo, ante la censura que venía desde Madrid sobre qué autores españoles y latinoamericanos se debía o no publicar, uno de sus colaboradores, Gonzalo Losada, decidió crear su propio sello editorial junto con Atilio Rossi y Guillermo de Torre, este último había fungido como secretario de redacción en la revista *Sur*. Así, los libros de Camus y Sartre tuvieron una nueva oportunidad para llegar a un público amplio, tal como lo proponían las tesis de los autores, y su publicación estuvo muy relacionada con uno de los temas favoritos del existencialismo: la libertad.

Si en la España de los años cuarenta era imposible encontrar el ciclo del absurdo de Albert Camus y *Los caminos de la libertad* de Jean-Paul Sartre, en Latinoamérica las ideas y los libros que eran polemizadas en todo el mundo tuvieron un nuevo auge, ya que editorial Losada se encargó de publicar las obras discutidas. En 1950 se publicó *Los caminos de la libertad*, y los lectores latinoamericanos pudieron leer el último libro, con apenas un año de diferencia con respecto al lector francés. Si la empresa de Victoria Ocampo tenía más cercanía con la obra de Albert Camus, a quien la escritora conocía, en el caso de editorial Losada, la obra de Jean-Paul Sartre adquirió más peso, puesto que a lo largo de los años se encargó de publicar la obra completa del escritor. Una de las traductoras más importantes del existencialismo fue Aurora Bernárdez quien trabajó en Losada y realizó las traducciones de algunas obras de Albert Camus, Jean-Paul Sartre y Simone de Beauvoir, entre las que destaca el libro *¿Qué es la literatura?*

Había un público que leía las novedades literarias con voracidad y que se iba formando con las ideas que se transmitían con prontitud en toda Latinoamérica. El pensamiento existencialista había encontrado redes literarias que lo acercaban eficientemente con los lectores que Sartre buscaba; las ideas llegaban a más gente, tenían el poder de transformar, pero también de ser debatidas. Mario Vargas Llosa fue parte de este proceso que marcó a su generación directa o indirectamente, ya que ningún autor latinoamericano era indiferente a Sartre y a Camus, quienes representaban la vanguardia literaria y eran modelos de acción social. Al respecto, Mario Vargas Llosa describe: “en ese contexto, las ideas de Sartre, que se difundían mucho por América Latina, al Perú llegaban a través de las editoriales argentinas y mexicanas, sobre todo argentinas, ¿no? Yo creo que

no sólo para mí, sino para muchos estudiantes de mi generación fueron unas ideas muy exaltantes” (Vargas Llosa, 2010b).

1.2. La construcción de un público durante la guerra fría

Aunado a la labor de Losada y Sur, el creciente mercado editorial fue una clave decisiva en la instauración del modelo existencialista. La bonanza editorial que se dio en América Latina durante los años cuarenta trajo consigo no sólo la distribución de obras europeas en el Continente, sino también la construcción de una masa de lectores latinoamericanos como nunca antes había existido. Esto produjo que, en la realidad latinoamericana, fuera posible establecer el rol del intelectual comprometido, tal como lo proponía Jean-Paul Sartre. Algunas de las editoriales que contribuyeron a conectar las redes literarias de los países hispanohablantes fueron Emecé, fundada por los españoles Arturo Cuadrado y Luis Seoane en 1939 (De Diego, 2009: 48) y Editorial Sudamericana, que con el impulso de Julián Urgoli se consolidó como uno de los escaparates más importantes para la promoción de autores latinoamericanos. La lista de editoriales es larga e incluye proyectos como el de Ercilla y Zig-Zag, Joaquín Mortiz o el Fondo de Cultura Económica que tuvo subsidiarias en Argentina, Chile, España y Perú. Los libros tenían una circulación ágil; por lo cual, cuando algunas de estas editoriales comenzaron a publicar a autores latinoamericanos, las obras encontraron a sus lectores y éstos a su vez encontraron a sus autores.

Sin embargo, durante los años sesenta, las revistas cumplieron una función insoslayable en el escenario cultural, porque hicieron posible la construcción de una comunidad intelectual latinoamericana. Para Claudia Gilman, la falta de un mercado legislador de la cultura, con criterios establecidos para la valoración de sus productos, hizo posible que las tareas intelectuales adquirieran un peso preponderante (Gilman, 2003: 65); por lo cual, el intelectual tuvo la libertad de establecer contactos intercontinentales y crear a un lector latinoamericano. Ahora bien, con el triunfo de la Revolución cubana y la asociación del intelectual con una ideología de izquierda, las revistas tuvieron una marcada implicación política, debido a que respondían a su contexto histórico determinado. De esta manera, las revistas configuraron una red de escritores, libros y puntos de encuentro que dieron cohesión al ámbito cultural de los años sesenta:

la revista político-cultural fue el soporte material de una circulación privilegiada de nombres propios e ideas compartidas, así como del escenario de las principales polémicas,

que fueron violentándose según pasaron los años y cuyo centro de divergencia principal fue la colocación respecto de la Revolución cubana a partir de 1968 y con un hito principal en 1971, con el estallido del caso Padilla (Gilman, 2003: 77).

Entre otras publicaciones, las revistas o suplementos que propiciaron la instauración de un intelectual latinoamericano (y el modelo existencialista) fueron: *Primera Plana* en Buenos Aires, *Marcha* en Uruguay, *Siempre!* en México, y principalmente *Casa de las Américas*, que fue el centro cohesionador de la intelectualidad latinoamericana y en donde colaboraron, entre otros, Julio Cortázar, Emanuel Carballo, Ernesto Sábato, Roque Dalton, José María Arguedas, Juan José Arreola y Fernández Retamar. Uno de los aspectos trascendentales de estas publicaciones es que, como expresa Claudia Gilman, establecieron un sistema de préstamos y de referencias comunes; de esta manera, se buscaba cimentar (e institucionalizar) una comunidad intelectual, que compaginara la creación literaria con su adhesión política, principalmente de izquierda. La red de revistas hizo eco de las propuestas de Sartre y reprodujo los debates en torno al programa cultural de la URSS.

Paulatinamente, el escritor latinoamericano de los años sesenta había alcanzado un público amplio, lo cual no sólo significó su profesionalización, sino también una mayor consciencia de su responsabilidad con un público. Si bien mucho antes del *boom* editorial y a la red entre las revistas existía una larga tradición de escritores comprometidos con el cambio y la acción social, no fue hasta la configuración de una comunidad intelectual que los escritores pudieron encontrarse con la situación que planteaba Sartre en *¿Qué es la literatura?* Para ser un escritor comprometido, el autor de *La náusea* planteaba un par de preguntas que los escritores debían responderse: ¿por qué se escribe?, y sobre todo, ¿para quién se escribe? Sartre consideraba fundamental que el escritor encontrara a un público que, a su vez, lo eligiera para establecer un “pacto de libertad”. En Latinoamérica, el escritor se encontró con los lectores a quienes iba a dirigirse. Ángel Rama en “El boom en perspectiva” señala que este encuentro se debió en gran parte a la búsqueda de la identidad del lector, lo cual propició la complicidad entre él y sus autores (Rama, 1981: 63). El público exigía al autor no sólo entretenimiento, sino una postura ante su realidad histórica y social. Asimismo, al hablar de las revistas, el crítico uruguayo expresa:

Sustituyendo las publicaciones especializadas destinadas sólo al restringido público culto, fundamentalmente formado por los mismos escritores, [las revistas] establecieron una comunicación con un público mayor. Éste descubrió que en el panorama de las actualidades que los semanarios ofrecían se incluía también a los

libros, preferentemente a las novelas o a los ensayos de temas generales, y que incluso la foto de algún escritor podía merecer los honores de una portada (Rama, 1981: 57).

En el artículo citado, Ángel Rama hace una equivalencia entre lo que sucedía en América Latina con París, debido a que, a su juicio, *Primera plana* (1962) y *Opinión*: “[estaban] cumpliendo una evidente mutación del estilo periodístico cuyo éxito certificó la existencia de un nuevo público afín, emparentado en este caso con el que en París compraba *L’Express* y *Nouvel Observateur* o *Le Monde* (Rama, 1981: 57).

Si la figura del intelectual estaba relacionada íntimamente con una postura de izquierda (y sobre todo, de apoyo a Cuba), durante la década de los años sesenta, existieron numerosas empresas culturales financiadas por la CIA para captar a los intelectuales latinoamericanos. Uno de estos proyectos fueron las revistas *Cuadernos* y *Mundo Nuevo*, cuyos desenlaces fueron desastrosos: no contaron con el apoyo de los intelectuales (que apoyaban el gobierno cubano) y desaparecieron de la escena cultural. En *Decadencia y caída de la ciudad letrada*, Jean Franco expone:

el continente fue asimismo un campo de batalla de otra clase mientras Estados Unidos y la Unión Soviética llevaban a cabo actividades encubiertas para influir en el corazón y la mente de los latinoamericanos. Así, el universalismo y la libertad en abstracto eran valores difundidos por las publicaciones financiadas por la CIA contra la irrestricta teología de la revolución, tras la cual se escondía el proyecto nacional soviético (Franco, 2003: 11).

Si bien, Jean Franco se refiere a Latinoamérica como un campo que padece la Historia en lugar de construirla, es necesario mencionar que ésta fue un espacio en donde finalizó un importante proceso dialéctico que se venía arrastrando desde el final de la Segunda Guerra Mundial, en cuyo centro se encontraba el socialismo y la función del escritor en su sociedad. Las respuestas que dieron los latinoamericanos a estas cuestiones transformaron el imaginario de escritores como Jean-Paul Sartre, porque en esta parte del mundo la escritura estaba plenamente *situada*.

En este sentido, cuando Mario Vargas Llosa publicó sus primeras obras, la red de lectores latinoamericanos era tangible y, a pesar de que su existencia no condicionaba el éxito de una obra, propiciaba que los postulados de Jean-Paul Sartre fueran posibles de realizar. No olvidemos que el existencialismo (tanto de Camus como de Sartre) no

planteaba la discusión en grupos cerrados o entre especialistas, sino que estaba dirigido a las masas, por lo cual muchas veces fue catalogado como una moda. Sin la circulación de los textos en Latinoamérica, el compromiso sartreano hubiera sido casi imposible, puesto que una de las condiciones necesarias para su desarrollo era que el escritor alcanzara los reflectores, que fuera una figura pública sin las limitaciones de un funcionario. El escritor debía ser un cuestionador perpetuo, una figura incómoda e inasible.

1.3. Camus y Sartre en Latinoamérica

A finales de los años cincuenta, el mundo subdesarrollado tuvo un papel trascendental en el curso de Occidente: numerosas colonias declararon su independencia de las potencias europeas, la guerra de Vietnam puso en evidencia el imperialismo norteamericano y la Revolución cubana dio un nuevo aire a la teoría marxista, que se había petrificado con la URSS. El proceso no es menor y el existencialismo, como gran parte de la intelectualidad occidental, discutió sus repercusiones: los movimientos coloniales fueron polemizados por Sartre y Camus, y, con el tiempo, las posturas establecidas provocaron su distanciamiento¹⁰. Claudia Gilman sintetiza la entrada en del mundo subdesarrollado de manera precisa: “Sin dudas, la descolonización africana, la Revolución cubana y la resistencia vietnamita fueron una desmentida radical de las previsiones de quienes muy poco tiempo antes habían presagiado el fin de las ideologías revolucionarias” (Gilman, 2003: 45-46).

En este caso, recordemos que en los años cincuenta las discusiones que mantenían los autores existencialistas en torno al marxismo habían llegado a un callejón sin salida: o se apoyaba e proyecto soviético que censuraba y castigaba la disidencia o se “apoyaba” al imperialismo norteamericano. Las opciones parecían desvanecerse en esos dos puntos. De la misma manera, el papel del intelectual en la sociedad enfrentaba numerosas críticas. En 1965, Sartre había mantenido una discusión con el Partido Comunista francés en la cual la figura del intelectual había perdido peso; por esto, al hablar de la función de la literatura, el escritor aclaraba: “Aquí no hablamos desde el punto de vista del militante, pues la literatura comprometida no es una literatura militante” (Beauvoir y Sartre, 1970: 104) . De la misma forma, Noé Jitrik recuerda los desaciertos de la discusión: “se hacen en este encuentro

¹⁰ Mientras Sartre apoyaba las tesis de Fanon y legitimaba la violencia, Camus privilegiaba un diálogo imposible entre los dos bandos.

grandes rodeos, se le pide a la literatura todo lo contrario de lo que puede dar, se compara en un primer momento su inexistente efectividad con la efectividad operante de los cañones o los pedazos de pan” (Jitrik, 1979:10). Bajo este contexto, la entrada de Cuba en el escenario mundial fue un parteaguas para el pensamiento existencialista, porque en 1965 Sartre había recuperado la fe en la literatura y podía responderse a sí mismo al hablar de los niños que morían de hambre.

Ahora bien, si en Europa el movimiento armado despertaba expectación e, incluso, esperanza, en Latinoamérica, el proyecto revolucionario echaba mano de la raigambre existencialista que se había ido diseminando a lo largo de los años para construir un espacio de discusión. En este caso, surge una pregunta que debemos intentar responder: ¿por qué se leyó más a Jean-Paul Sartre que a Albert Camus? La respuesta tiene pequeñas coordenadas que podemos ir sumando: en el primer caso, hemos visto la atención que las editoriales prestaron a la obra de cada autor, lo cual no resuelve el problema sino que lo evidencia. Por este motivo, la pregunta anterior lleva implícita otras preguntas: ¿cómo se vislumbraba Latinoamérica en el pensamiento de cada autor? y ¿cómo se relacionaban los autores con ella? Ahondar en estas preguntas es fundamental por dos aspectos: el primero, porque demuestran la difusión que podrían tener sus ideas en América Latina, en cuanto a traducciones, conferencias, etc.; el segundo, y más importante, porque nos ayudará a entender el viraje literario e ideológico que dio Mario Vargas Llosa de Sartre a Camus. Por tal motivo, describiré brevemente las estadías de los dos existencialistas en Latinoamérica.

1.3.1. Jean-Paul Sartre y Cuba

La actividad social de Jean-Paul Sartre no se reducía a Francia, pues muchos de sus esfuerzos estuvieron enfocados en la liberación de los pueblos oprimidos y de los países subdesarrollados. Todos los problemas de la libertad humana le concernían, pues el existencialismo se planteaba como una respuesta para construir una sociedad más justa. Sartre siguió de cerca la guerra de Argelia y apoyó con un prefacio las tesis anticolonialistas que Frantz Fanon había expuesto en 1961 en *Los condenados de la tierra*. En el caso de Latinoamérica, el acto más importante lo hizo cuando visitó Cuba en 1960 y apoyó al gobierno de Fidel Castro. Esta relación duraría más de diez años y concluiría, como muchos otros, con el caso Padilla.

Como sucedió con otros escritores, el escritor francés fue invitado a principios de 1960 por el director del periódico *Revolución*, Carlos Franqui, para visitar Cuba y medir los logros de la Revolución. En un principio, Sartre pensó rechazar la propuesta puesto que la situación en Francia y Argelia lo abrumaban, y se encontraba abatido anímicamente por la muerte de Camus que había sucedido el 14 de enero de ese mismo año; sin embargo, por su idea de estar comprometido con su tiempo, aceptó. Al respecto, Jean-Michel Caroit escribe: “S’il accepte finalement, c’est pour s’arracher au cynisme orthodoxe d’une France où l’on torture depuis cinq ans, espérant que les jeunes révolutionnaires barbus le persuaderont ‘qu’on peut encore changer la vie’”¹¹ (Caroit, 2008). Lo que encontraría en los primeros años de la Revolución cubana lo asombraría y lo persuadiría de que la acción era posible lejos del desastre que comenzaba a ser la URSS y sus campos de concentración.

Sartre se comprometió con el proyecto cubano de manera inmediata, puesto que lo encontraba novedoso desde dos ángulos: por un lado, porque pensaba que en Cuba se había llevado a cabo una revolución que no había seguido una ideología preestablecida; y, por el otro, porque el gobierno revolucionario tenía el apoyo del pueblo, no sólo de una clase dominante. Asimismo, ante la sombra del imperialismo norteamericano, Sartre se convenció de la necesidad de mostrar al mundo otras alternativas de acción social. Tras volver a Francia, el escritor planeó escribir un libro sobre Cuba, que nunca llegó a publicar, y escribió un artículo donde mostraba su optimismo ante la Revolución: *Ouragan sur le sucre*. Este artículo se publicó en *France soir* porque su tiraje era mayor al de *L’express*, revista semanal donde había pensado publicar el texto.

En una reunión que Sartre tuvo con los intelectuales cubanos entre los que se encontraban, por nombrar algunos, Guillermo Cabrera Infante y Nicolás Guillen, el autor francés hizo énfasis en que la Revolución cubana, al contrario de la Revolución francesa, había sido hecha por y para el pueblo. Por otra parte, Jean Ziegler, en un artículo publicado en Cuba el 2 de mayo de 1960, describió el entusiasmo que Sartre tenía ante la Revolución:

Para él, los cubanos han inventado un verdadero sistema de gobierno desconocido hasta de los filósofos y los especialistas en ciencias políticas. Le llama la “democracia directa”. ¿Qué significa eso? La Revolución cubana es apoyada por la aplastante mayoría del pueblo. Fidel Castro es realmente el líder deseado, escogido

¹¹ “Si él acepta finalmente, es por desarraigarse del cinismo ortodoxo de una Francia donde se le tortura desde hace cinco años, esperando que los jóvenes revolucionarios barbudos le persuadirán de ‘que aún se puede cambiar de vida’”.

por el pueblo. Los que le reprochan al nuevo régimen la ausencia de elecciones, desconocen una verdad fundamental: la democracia no se define necesariamente por el régimen electoral (Ziegler, 1960: p.2).

En sus opiniones, Sartre acentuaba la originalidad del proceso revolucionario para mostrar que en Cuba se encontraban opciones que no eran vistas desde el pensamiento eurocéntrico, que para ese entonces se debatía entre el totalitarismo soviético y el imperialismo estadounidense. Para el autor “los cubanos le han dado una gran lección al mundo entero: la condición de los hombres no está absolutamente cerrada y definida” (Ziegler, 1960: p.2), además, para Sartre, los cubanos habían mostrado que la praxis era posible, puesto que “confía en las posibilidades concretas del hombre arraigado en una situación concreta, y es por eso por lo que la Revolución cubana no es sólo un éxito sino también un ejemplo” (Ziegler, 1960: p.2). ¿Ejemplo de qué? De que, para Sartre, la teoría marxista aún podía llevarse a cabo.

Es decir, Sartre tenía esperanzas en el proceso de Cuba ya que, como lo expresa en “Ideología y Revolución”, mostraba que la unión entre la praxis y la teoría revolucionaria era posible: “una característica muy particular del movimiento social que aquí se desarrolla, la constituye la naturaleza del lazo que une las acciones y las ideas” (Sartre, 1961: 1). Para él, esta peculiaridad no se había desarrollado en otras partes del mundo, porque el dogmatismo había ahogado la libertad de acción hasta volverla imposible. Concretamente, Sartre estaba hablando de la Unión Soviética y del comunismo, de los cuales fue defensor; por lo cual, implícitamente establecía que los revolucionarios cubanos lograron mediante la praxis, los ideales que buscaban los teóricos marxistas. Sartre escribió: “La revolución [cubana] es una praxis que forja sus ideas en la acción” (Sartre, 1961: 4).

Ahora bien, la unión entre praxis y teoría parece contradecirse cuando Sartre asegura que la Revolución cubana no seguía un ideal preestablecido, como el triunfo del socialismo, y que la acción va encontrando alternativas sin los grilletes de una ideología determinada; sin embargo, en el momento en el que hace su viaje, Sartre estaba convencido de que la única alternativa válida para el mundo era el socialismo, por lo cual su acercamiento a Cuba estaba relacionado con su necesidad de probar sus propias teorías. En “Ideología y Revolución” Sartre aseguraba a un público americano y francés que la realidad en Cuba trastocaba los límites de la abstracción teórica (porque era acción), y confesaba

que él había cometido el error de tratar de encasillarla en su propio marco de referencia: “Hace algunos meses, unos amigos cubanos vinieron a verme. Me hablaron largamente, con fuego, de la Revolución, pero yo traté en vano de que me dijeran si el nuevo régimen sería o no socialista” (Sartre, 1961: 5). Asimismo, en Cuba, Sartre escribió: “La socialización radical sería hoy un objetivo abstracto, y no se podría desear más que en nombre de una ideología prefabricada; puesto que las necesidades objetivas no lo exigen por el momento” (Sartre, 1961: 16).

El optimismo sartreano se empeñaba en asegurar que el marxismo podía ser llevado a la práctica y que esta ideología no se había agotado con el dogmatismo soviético. ¿Qué buscaba Sartre en Cuba? Por principio, la diferencia con Europa, lo que permitiera demostrar que la ideología marxista era correcta. Asimismo, si Sartre tenía esperanzas en las potencialidades del Nuevo Mundo, este hecho tiene un sesgo de superioridad: los latinoamericanos son jóvenes que pueden aprender de los errores de sus mayores. Esta postura evita pensar en los debates internos y establece una nueva idealización donde América es un paraíso virgen, porque en ella no se han cometido los errores (ni los aciertos) de la vieja Europa. En este encuentro las dos partes salieron ganando; por un lado, Cuba tuvo la promoción de uno de los escritores más conocidos en todo el mundo; por el otro, Sartre encontró un segundo aire para sostener la postura que, años atrás, lo había llevado a terminar su amistad con Albert Camus y con Merleau-Ponty.

Durante su paso por la Universidad de La Habana, Sartre fue aclamado por cientos de jóvenes que abarrotaron el auditorio para que se les dijera cómo actuar frente a las condiciones históricas que vivían; la respuesta de Sartre fue contundente: ellos eran los que debían de responder esa pregunta y mostrar sus resultados por medio de actos. Por otra parte, los escritores e intelectuales de Cuba concebían a Jean-Paul Sartre como un mentor, puesto que los ayudaba a establecer una medida de acción frente al imperialismo estadounidense y contra los gobiernos dictatoriales.

Después de este breve recuento del viaje de Sartre a Cuba, volvamos a nuestro tema: su importancia en el imaginario latinoamericano. Es claro que el pensamiento de Jean-Paul Sartre era más cercano a los escritores que luchaban contra la opresión y que buscaban una forma de acción inmediata. Jean-Paul Sartre les hablaba directamente, pues se comprometía con las luchas de las antiguas colonias. Latinoamérica (como Argelia)

representaba un espacio dentro de su pensamiento, que estaba en contra el capitalismo y el imperialismo de Estados Unidos. Ahora bien, la postura de Sartre unía la teoría con la acción, por lo cual avalaba la violencia y la consideraba excusable si se ejercía contra la opresión política o económica. Latinoamérica (cuya literatura prácticamente desconocía) era el espacio en donde la teoría podía volverse realidad.

Muchos escritores en Latinoamérica se sentían identificados con el pensamiento de Jean-Paul Sartre, puesto que éste reconocía su lugar en el mundo y los volvía actantes, no sólo espectadores de la Historia. Antes de que Sartre viajara a Cuba, su preocupación por el tercer mundo era escuchada por los latinoamericanos. Asimismo, el autor francés veía en Cuba la representación de Latinoamérica, pues en ella se libraba una batalla decisiva de la guerra fría: “Los EE.UU. no pueden dejar que vuestro país se convierta en cierta forma en el líder de masas de la América Latina, y que, por otra parte, la América Latina se encuentra ella misma llevada a tomar una posición que será cada vez más favorable a vuestro país” (Sartre, 1961: 25-26). Diez años después, Sartre firmó una carta donde se condenaban las medidas que Fidel Castro había tomado contra la libertad de expresión, a raíz del encarcelamiento de Heberto Padilla, y se separó del proceso cubano.

1.3.2. Albert Camus entre Latinoamérica y Argelia

Albert Camus viajó muy poco debido al precario estado de su salud y a su reticencia de volverse una figura pública, como lo fuera Jean-Paul Sartre. A pesar de esto, el autor de *El extranjero* viajó dos veces al continente americano: la primera vez en 1946, donde dictó conferencias en universidades estadounidenses; y la segunda en 1949 cuando visitó Brasil, Chile y Argentina. Sobre estos viajes, cuyos diarios fueron publicados en 1978, hay que mencionar que Camus evitó relacionarse con la intelectualidad americana más allá de lo estrictamente necesario, pues no se sentía cómodo con las élites culturales que lo recibían.

En el diario que escribiera tras su paso por Nueva York, Albert Camus expresó su rechazo de la sociedad norteamericana, a la que consideraba irresponsable y enfocada en el dinero; por lo cual, más que la descripción de sus conferencias o de su estancia, encontramos una crítica a la desmesura¹². Para Camus, el arte en la sociedad

¹² Camus escribe: “Hace unos años, arrestaron en la Quinta Avenida a un señor que paseaba a una jirafa en un camión. Explicó que a su jirafa le faltaba el aire en el extrarradio donde la albergaba y que había encontrado

estadounidense se había convertido en una moneda de cambio y, por tanto, era imposible la existencia un arte responsable: “Trabajamos en la traducción de *Calígula* que él ha terminado. Me explica que yo no sé cuidarme de mi publicidad, que aquí tengo un *standing* del que debería sacar provecho, y que el éxito de *Calígula* aquí, me garantiza a mis hijos y a mí, el porvenir” (Camus, 1996c: 33). En este viaje, Albert Camus haría algunas notas que prepararían *El hombre rebelde*, donde criticaría el comunismo y el capitalismo por igual¹³.

Por su parte, en Brasil Albert Camus rechazó establecer cualquier relación literaria, a diferencia de los intelectuales locales que se empeñaban en agradar al extranjero. En este punto, Camus criticó el distanciamiento de los escritores y su realidad, quienes apreciaban su literatura por el aspecto vanguardista más que por el contenido social. Por este motivo, Camus describió la actitud del poeta Ascenso Ferreira quien, desde su postura, deseaba el reconocimiento de la metrópoli francesa, como único medio de consagración. Sobre el encuentro que mantuvieron los escritores, Albert Camus expresó: “[según él] Todo Brasil me estaba esperando enfebrecido. Mi llegada a este país es la cosa más importante que ha ocurrido desde hace muchos años. Soy tan célebre como Proust... Ya no hay quien lo detenga” (Camus, 1996c: 63-64). La relación con los intelectuales brasileños se realizará así, Camus reprochaba la falsa relación que tenían estos con la miseria de su pueblo y que sólo buscaran repercutir en las metrópolis.

Ahora bien, tras su paso por Argentina, Albert Camus se hospedó en la casa de Victoria Ocampo. En este país, el autor argelino conoció la situación dictatorial que vivían muchos países en Latinoamérica, ya que tuvo que enfrentar la censura del gobierno peronista, que temía el contenido de sus conferencias debido a las declaraciones que el escritor había hecho en Brasil sobre la libertad. Ante este hecho, Albert Camus escribió: “Yo mantengo mi posición añadiendo que mi conferencia, si la diese, versaría en parte sobre la libertad de expresión. Cómo además él [R.W.] emite la suposición de que mi texto podría ser requerido por la censura, para una lectura previa, le advierto que me negaré en redondo” (Camus, 1996c:98).

aquella manera de sacarla a tomar el fresco. Hay una señora que lleva una gacela a pastar a Central Park” (Camus, 1996c: 32).

¹³ Las notas son: “Rebelión. Análisis profundo de la época del Terror (Revolución francesa), y de sus relaciones con la burocracia. Anotar que nuestro tiempo señala el fin de las ideologías. La bomba atómica prohíbe la ideología” (Camus, 1996c: 43).

He referido ya la participación que tuvo Victoria Ocampo en el conocimiento de Albert Camus en Latinoamérica, y ahora es preciso señalar que los dos escritores mantuvieron una correspondencia privada; asimismo, en Villa Ocampo, Albert Camus se encontró con Rafael Alberti, con quien intercambia opiniones políticas: “Simpático. Sé que es comunista. Finalmente, le explico mi punto de vista. Y él me aprueba. Pero la calumnia hará lo demás y me separará un día de este hombre que es y debería seguir siendo mi camarada” (Camus, 1996c: 99). En 1949, Albert Camus ya se había posicionado en contra del marxismo, lo cual lo acercaría políticamente con algunos intelectuales de *Sur*, pero que lo alejaría del público que, con el triunfo de la Revolución cubana, verían en el socialismo el medio de acción más eficiente.

Ahora bien, he considerado estos países para ilustrar el impulso de Albert Camus en Latinoamérica porque, además de mostrar la poca importancia que le dio Camus a sus relaciones literarias, muestran una imagen certera del lugar que tenía Latinoamérica dentro de su pensamiento. En primera instancia, se supondría que ésta no existía para Camus como un espacio de acción, sino como un margen cuya única posibilidad era imitar lo que se proponía en Europa; sin embargo, esto no es del todo correcto. Albert Camus concebía América a partir de la dicotomía centro-periferia, mundo desarrollado y subdesarrollado, y esta caracterización es muy similar a la que había hecho de Francia y Argelia cuando concibió su proyecto literario; por lo cual, los impulsos y las preocupaciones de Camus tuvieron muchos puntos en contacto con las que se desarrollarían en Latinoamérica, principalmente con la de Mario Vargas Llosa.

En *El hombre rebelde*, como he mencionado, Albert Camus advertía la destrucción moral y filosófica de Europa, sin embargo, también proponía un proyecto alternativo: el regreso a la “mesura mediterránea”. El pensamiento mediterráneo no era otra cosa que el retorno al hedonismo de los griegos, pero no desde la Europa continental, sino desde uno de sus márgenes: Argelia. Para el autor, Europa había rechazado la herencia griega y había preferido seguir la tradición judeocristiana, lo cual había concluido en paraísos comunistas y en la instauración de un nuevo Dios: la Historia. Para hacer frente a la divinización de la Historia pregonada por los marxistas ortodoxos, Camus planteaba recuperar los valores inalterables que hablaban de una naturaleza humana y, al mismo tiempo, retornar a una idea de tiempo a-histórico donde la vida fuera más importante que las ideologías. Lo

trascendental de esta idea es que el autor abogaba, en 1951, por la integración de un discurso periférico en el proyecto europeo para así evitar su muerte. Contra las verdades absolutas que habían justificado el crimen por el bien de una ideología, Albert Camus planteaba hacer un alto al soliloquio y proponía un pensamiento de los límites, en el que se mostraran la media del ser humano frente al extravío revolucionario: “Si la rebelión pudiese fundar una filosofía sería, por el contrario, una filosofía de los límites, de la ignorancia calculada y del riesgo. Quien no puede saber todo, no puede matar todo” (Camus, 1996b: 338). La filosofía tampoco era inocente y había que mostrar sus resultados: dos guerras mundiales, la guerra fría. Al respecto, Camus escribió:

Hay, ciertamente, en el pueblo ruso algo capaz de dar a Europa una fuerza de sacrificio, y en América, un poder de construcción necesario. Pero la juventud del mundo sigue encontrándose alrededor de las mismas costas. Precipitados en la innoble Europa, donde muere, privada de belleza y amistad, las más orgullosas razas, nosotros, los mediterráneos, seguimos viviendo de la misma luz. En plena noche europea, el pensamiento solar, la civilización de doble rostro, espera su aurora. Pero ilumina ya los caminos del verdadero dominio (Camus, 1996b: 350).

Es decir, el autor veía grandeza en las dos potencias que competían por el centro del mundo occidental durante la guerra fría, no obstante, sus esfuerzos estaban empeñados en integrar su discurso periférico, de *pied noir*, dentro de Europa. En este caso, si bien Camus se consideraba a sí mismo un escritor francés, es más provechoso considerarlo como uno argelino, ya que nació y creció alejado de la metrópoli francesa, a la cual llegó a la edad de 27 años, en 1940, cuando su formación estaba completa; asimismo, su condición “colonial” le reveló la incomunicación que existía entre las dos culturas donde hacía crecido: la árabe y la occidental. Estos hechos fijaron una concepción diferente de la otredad, pues si Camus no se lo pregunta de forma directa, en su obra está latente la tensión entre el soliloquio europeo y las voces ignoradas de los periféricos.

Una vez comprendido esto, consideremos que el viaje a Estados Unidos se realizó un año después de que finalizara la Segunda Guerra Mundial y se reconstruyera la estructura del poder en Occidente. El hecho no es superfluo si tomamos en cuenta que una Europa devastada por la guerra cedía el centro del mundo y dos potencias emergentes comenzaban a disputarlo. En este contexto, Albert Camus expuso sus teorías a un público nuevo y declaró no “ser existencialista”, para evitar que su visión de mundo se adscribiera a la de Jean-Paul Sartre. Frente al “sueño americano” y el deslumbramiento por las

potencialidades del nuevo mundo, Albert Camus se mostró receloso: la salvación de Europa no llegará de EE. UU., sino del mediterráneo. En EE. UU., el autor descubrió el rostro más crudo del progreso: “Navegamos por el puerto de Nueva York. Espectáculo formidable, a pesar o a causa de la niebla. El orden, el poder, la fuerza económica se encuentran ahí. El corazón tiembla ante tanta admirable inhumanidad” (Camus, 1996c: 29).

A Camus el proyecto estadounidense no le decía nada y, paradójicamente, tampoco le importaba el que podría realizarse en América Latina, aunque éste, con sus debidos matices, era similar al que proponía en Francia. Los intelectuales latinoamericanos también habían sido parte de una colonia que había buscado su independencia, y luchaban por considerarse parte del concierto universal del que habían sido excluidos. En primera instancia, parecía que Albert Camus no se dirigía directamente a los latinoamericanos, como sí lo hacía Jean-Paul Sartre, pues su pensamiento no los tomaba en cuenta. Debido a esto, los latinoamericanos no encontraban en las ideas de Camus un medio eficaz para actuar e influir en su realidad inmediata, pues éstas se enfocaban en la reconstrucción de Europa. Sin embargo, en segunda instancia, observamos que el proyecto de Albert Camus se acoplaba a la realidad latinoamericana, porque hablaba de la validación de los pensamientos periféricos que habían sido prácticamente desoídos en las metrópolis. De esta manera, la primera lectura de Camus en Latinoamérica no tuvo tanta repercusión porque su proyecto literario y filosófico parecía estar anclado en una condición espacial específica, en los límites de Argelia. Presos de una supuesta universalidad que Jean-Paul Sartre les prometía, los escritores latinoamericanos eran optimistas con su destino histórico y habían olvidado que lo universal se construía a partir de la suma de sus periferias. Por esta razón, cuando los sueños utópicos y las revoluciones se desmoronaban, la relectura de Camus adquirió un nuevo significado. Mario Vargas Llosa encontraba un pensamiento equivalente, que se había desarrollado en los mismos márgenes de los que él provenía. Ese fue el lugar de encuentro. Por último, resulta importante señalar que *El hombre rebelde* fue poco entendido en su tiempo, pues la disputa que Albert Camus sostuvo con Jean-Paul Sartre, sobre el comunismo como una alternativa válida para el cambio social, evitó que se pensaran otros aspectos que Albert Camus proponía.

III. Mario Vargas Llosa: el existencialismo y la creación del intelectual latinoamericano

Así como las polémicas literarias de los años sesenta y setenta son inseparables del contexto político y social en donde se produjeron, la obra de Mario Vargas Llosa es indisociable del movimiento histórico que vivía Latinoamérica en aquellos años. En *Temptation of the Word. The Novels of Mario Vargas Llosa*, Efraín Kristal realiza un importante ejercicio filológico en donde asegura que la literatura del escritor peruano está íntimamente ligada a sus experiencias políticas. El autor escribe: “his political convictions have had such an important place in his novels that the most relevant changes in his themes and literary techniques can be traced directly to them”¹⁴ (Kristal, 1998: XIII).

Para su estudio, Kristal divide la obra de Mario Vargas Llosa en tres periodos, de acuerdo con los cambios políticos del escritor. El primero de ellos corresponde al periodo socialista en el que se incluye *La ciudad y los perros* (1963), *La casa verde* (1965) y *Conversación en La Catedral* (1969); en este periodo, el eje temático es la convicción de que el capitalismo corrompe al individuo, por lo cual hay una degradación moral de los personajes. El segundo periodo representa la transición del periodo socialista hacia el neoliberal, en el cual se tratan con humor las obras anteriores, y se presenta una duda constante sobre el compromiso; para Kristal las obras de esta transición son *Pantaleón y las visitadoras* (1973) y *La tía Julia y el escribidor* (1977). Por último, el tercer periodo corresponde a la etapa neoliberal, cuya obra representativa es *La guerra del fin del mundo* (1981). Haciendo una síntesis del trabajo que desarrollará, Kristal expresa: “If in his socialist period Vargas Llosa believed that man’s feelings of dissatisfaction with his social world resulted from the nature of capitalism itself, in his neoliberal period Vargas Llosa believed that dissatisfaction results from the human condition”¹⁵ (Kristal, 1998: XIV).

El texto de Efraín Kristal servirá de base en la siguiente investigación puesto que las obras y la poética del escritor fueron determinadas, en gran parte, por su contexto histórico. Ahora bien, si Kristal busca saber cómo se escribieron las novelas, también analiza la manera en la cual influyeron las ideas de otros escritores en la búsqueda literaria de Mario

¹⁴ “Sus convicciones políticas han tenido un lugar tan importante en sus novelas que el más relevante cambio en sus temas o en sus técnicas literarias pueden ser rastreadas directamente de ellas”.

¹⁵ “Si en su periodo socialista Vargas Llosa creía que los sentimientos humanos de insatisfacción con su mundo social resultaban de la naturaleza misma del capitalismo, en su periodo neoliberal Vargas Llosa creía que la insatisfacción resulta de la condición humana”.

Vargas Llosa. En este caso, se debe señalar que Kristal pone poca importancia al influjo existencialista y reduce su papel a un simple punto de contacto con otros autores y corrientes ideológicas. De esta manera, el tutelaje de Sartre se enmarca dentro del periodo socialista, mientras que la relectura de Camus sólo es un pretexto que conduce a Karl Popper. Antes de debatir estas opiniones, describiré de qué manera, el existencialismo formó al joven novelista.

1. El existencialismo como modelo de acción en Mario Vargas Llosa

El caso de Mario Vargas Llosa es paradigmático, debido a que no sólo defendió durante muchos años las ideas existencialistas, sino que, en determinado momento, también las debatió y cuestionó su propio acercamiento a ellas. Por este motivo, en la obra del escritor peruano se observan las polémicas y los debates más encarnizados sobre la función de la obra literaria en su sociedad; asimismo, también se vislumbra el proceso dialéctico que establecieron dos culturas a través de la literatura. En un estudio introductorio sobre la relación de Mario Vargas Llosa y el existencialismo, José Miguel Oviedo expresa que la influencia de esta ideología en el escritor:

Echa luz sobre cuestiones todavía más vastas, como la formación ideológica de un escritor latinoamericano, su posición frente a la cultura europea y, sobre todo, el gran tema de la responsabilidad moral de un intelectual ante las demandas de la historia y la política (Oviedo, 1992: 85).

Camus y, sobre todo, Sartre fueron los maestros del joven escritor que comenzaba a posicionarse política y literariamente sobre la realidad latinoamericana. Este proceso de asimilación estuvo enfocado en la lectura y exploración del existencialismo, donde Jean-Paul Sartre era el modelo literario, a partir del cual Mario Vargas Llosa construía su propio proyecto narrativo. Sin embargo, si en Francia el existencialismo y la figura del intelectual comprometido terminaban en un callejón sin salida, donde se desvanecía la creación artística frente al pronunciamiento político, en Latinoamérica, Mario Vargas Llosa (al igual que muchos otros escritores) habría de poner a prueba su idea de intelectual debido a las disputas en torno al compromiso que se realizaron durante los años sesenta.

A medida que profundizó en la tesis sartreana y se formó una idea sobre su propia escritura en relación con los hechos históricos que vivía, Mario Vargas Llosa comenzó a cuestionarse los límites del existencialismo sartreano, aunque sin abandonarlo del todo. Es

decir, debido al contexto social, el escritor peruano leyó al existencialismo y a Sartre con una postura que cambió cuando los eventos históricos lo hicieron. De esta manera, el periplo no puede reducirse a un simple agotamiento del existencialismo, puesto que con ello se eliminarían las posibilidades dialécticas de los participantes y se eludiría la importancia de eventos como la Revolución cubana. Por tanto, es más adecuado hablar de una asimilación que permanecerá estable en el escritor a lo largo del devenir histórico y que formará parte del horizonte literario a partir del cual establecerá un proyecto narrativo. De esta manera, más que hablar de un abandono del existencialismo, pienso que Mario Vargas Llosa continuó con algunos de sus postulados, lo cual le permitió encontrarse literariamente con Albert Camus mucho tiempo después de haber cuestionado su búsqueda artística.

Por este motivo, más que un antes y un después del existencialismo, planteo ciclos narrativos donde este sustrato es más evidente. El primero de ellos es el proceso de asimilación, que está representado por dos obras: *Los jefes* y *La ciudad y los perros*, en donde Mario Vargas Llosa expuso las lecturas y la exploración que hacía del existencialismo. En este primer ciclo, Jean-Paul Sartre es el modelo indiscutible.

La maduración literaria de Mario Vargas Llosa sucedió muy pronto, a los veintitrés años había publicado una colección de cuentos titulada *Los jefes* y a los veintisiete logró con su primera novela el reconocimiento internacional. Tal era la energía literaria de Mario Vargas Llosa que Julio Cortázar, después de haber leído el borrador de *La ciudad y los perros*, escribió conmovido a Joaquín Díez-Canedo: “Como lector, le he sugerido a Vargas la eliminación de algunos episodios que me parecen subsidiarios y que quitan fuerza al tremendo conflicto central. Si lo hace, creo que *Los impostores*¹⁶ será una de las mejores novelas de estos años (y no pienso solamente en América Latina)” (Cortázar, 2012: 290).

Ahora bien, entre los puntos que tienen en común Mario Vargas Llosa y Jean-Paul Sartre sobresale uno que sirve para entender el campo de ideas que los acercarán literariamente: su obsesión por la libertad y todo lo que esto implica, es decir, las relaciones de poder y de opresión. Resulta indispensable señalar que los dos escritores aseguraron que su idea de libertad vino adherida con la presencia-ausencia del padre, y que esta relación marcó de manera definitiva su vocación literaria. En su autobiografía titulada *Les mots*

¹⁶ Durante el proceso creativo, éste era el título de *La ciudad y los perros*.

(1964), Jean-Paul Sartre escribió que la muerte de su padre, acaecida cuando él era un niño, le dio la libertad que no tendría con una figura de autoridad a la cual seguir (Sartre, 2012:18) y aseguró que este hecho lo ayudó a repensar su lugar en el mundo: “Si mon père vivait, je connaîtrais mes droits et mes devoirs; il est mort et je les ignore: je n’ai pas de droit puisque l’amour me comble: je n’ai pas de devoir puisque je donne par amour”¹⁷ (Sartre, 2012: 29). Por su parte, Mario Vargas Llosa describió en *El pez en el agua* (1993) el trauma psicológico que le causó conocer a su padre después de que lo creyera muerto; ahora bien, mientras a Sartre este hecho lo acercaría a una familia materna que lo educaría para ser profesor de letras, como un proyecto de su abuelo Charles Schweitzer; para el escritor peruano, reunirse con su padre significaría perder los privilegios concedidos por sus abuelos y entrar en un ambiente opresor que intentaría negar sus aspiraciones literarias. Por este motivo, su relación con la creación literaria conservaría, para Mario Vargas Llosa, una asociación con la rebeldía, y, por tanto, con la libertad: “escribir esos poemas era otra de esas maneras secretas de resistir a mi padre, pues sabía cuánto le irritaba que yo escribiera versos, algo que él asociaba con la excentricidad, la bohemia y lo que más podía horrorizarlo: la mariconería” (Vargas Llosa, 1993: 69). Para Sartre, la vocación literaria se sostendría a lo largo de su infancia por la necesidad de explicar su lugar en el mundo, lejos de los condicionamientos sociales que lo obligaban a ser y a pensar de determinada manera. Sartre escribiría para rebelarse y existir: “Nos intentions profondes sont des projets et des fuites inséparablement liés: l’entreprise folle d’écrire pour me faire pardonner mon existence, je vois bien qu’elle avait, en dépit des vantardises et des mesonges, quelque réalité; la preuve en est que j’écris encore, cinquante ans après”¹⁸ (Sartre, 2012:157).

Ahora bien, las autobiografías nos muestran la construcción que hacen los autores de sí mismos para explicar un proceso literario, como si éste hubiera estado predeterminado desde un comienzo. Por este motivo, la información que podemos obtener de los textos es, en suma, una muestra de la imagen del intelectual que ostenta cada autor en el momento de escribirse: Sartre como un perpetuo existencialista, Vargas Llosa como un rebelde luciferino. En 1964, año en que se publicó *Les mots*, Sartre había renegado de *La náusea* y

¹⁷ “Si mi padre vivía, yo conocería mis derechos y mis deberes; él está muerto y yo los ignoro: no tengo deberes porque el amor me mimó, porque yo doy por amor”.

¹⁸ “Nuestras intenciones profundas son proyectos y huidas inseparablemente ligadas: veo bien que la empresa loca de escribir para hacerme perdonar mi existencia tenía, a pesar de las jactancias y de las mentiras, algo de realidad; la prueba es que cincuenta años después todavía escribo”.

de la capacidad de la literatura para el cambio social, por lo cual la reinterpretación de su vida está marcado por estas dudas. De la misma manera, en 1993, Mario Vargas Llosa había abandonado hacía mucho la idea de la literatura comprometida y había dado el viraje ideológico hacia el neoliberalismo, por lo tanto, su texto tiene la función de justificar los cambios sufridos a lo largo del tiempo. A pesar de estos inconvenientes, los dos textos muestran un carácter inherente en los dos escritores: el perpetuo cuestionamiento de su función como intelectual. Debido a esto, en los dos casos, la literatura tiene que ver con una autoafirmación que se impone a los proyectos familiares y a las reglas de convivencia, lo cual significa una rebelión. Es decir, los adultos que indagan sobre su formación como escritores terminan por aceptar (o hacernos creer) que la escritura fue una manera de alcanzar la libertad, porque, a través de ella, ambos adquirieron un conocimiento más certero de su vocación; pues, retomando los ideales de Sartre, no se nace sino que uno se hace escritor.

En sus primeros años de formación literaria, aquella que se define en el colegio Leoncio Prado y que se concretiza en sus estudios universitarios, Mario Vargas Llosa estuvo inmerso en una situación histórica y social que facilitó sus primeros contactos con el existencialismo. En estos años de formación, Sartre fue un maestro en el cual proyectó su propio destino literario, ya que como se expresa en *El existencialismo es un humanismo*, elegir a un maestro significa elegir respuestas que anticipan preguntas.

Mario Vargas Llosa ingresó al colegio Leoncio Prado en 1950, lugar que sería fundamental en la elaboración de su primera novela. Durante sus años en el colegio, él pudo reafirmar su destino literario, pues si la literatura era censurada o ridiculizada en un ambiente masculino, pudo continuar su vocación escribiendo “novelitas pornográficas” que circulaban entre sus compañeros. La literatura era una necesidad para el escritor, pero también, en el más amplio sentido sartreano, era una elección. El autor escribía para rebelarse contra el proyecto paterno. Por tanto, como lo expresa José Miguel Oviedo: “la idea de literatura le llegó a Vargas Llosa con la de una actividad anormal, subversiva, impúdica” (Oviedo, 1970: 22).

Posteriormente, en la Universidad de San Marcos, Mario Vargas Llosa descubrió los ideales de Jean-Paul Sartre y se volvió un adepto suyo, por lo cual sus compañeros le llamaban el “sartresillo valiente”. Al relatar el gran impacto que tuvo el escritor francés en

el joven, Raymond Williams escribe que, para subsistir en Lima, Mario Vargas Llosa tuvo siete trabajos que compaginaba con su labor literaria: “en aquellas noches [durante su trabajo en el cementerio de Lima] también leía a Sartre y escribía los cuentos que después fueron reunidos en el volumen *Los jefes*” (Williams, 2001: 58). La imbricación de Mario Vargas Llosa con las ideas existencialistas era completa: la lectura de Sartre y la producción de textos se realizaban de manera conjunta, por lo cual no sólo se establecía la apropiación de una teoría, sino que también se dialogaba con ella.

La Universidad era uno de los focos de irradiación del existencialismo, puesto que muchos jóvenes peruanos (y latinoamericanos) estaban convencidos de que la acción inmediata en contra del imperialismo y de las dictaduras era necesaria. De esta manera, para los jóvenes peruanos de los “años cincuenta, que estaban tomando conciencia social por primera vez, había ciertas lecturas obligatorias: Karl Marx, Jean-Paul Sartre, Manuel González Prada y José Carlos Mariátegui” (Williams, 2001: 37). Es decir, había una red que se acercaba al marxismo, dentro de la cual el compromiso sartreano se adecuaba perfectamente. Sin embargo, Sartre rechazó el dogmatismo y discutió las acciones de los comunistas en el mundo, por lo cual, su postura fue rápidamente adoptada por los intelectuales latinoamericanos. Al respecto, Claudia Gilman escribe que los intelectuales en América Latina de los años sesenta, pensaban que era necesario revisar la estética marxista y repudiaron el arte soviético (Gilman, 2003: 67-68), por lo cual no es aventurado pensar que, durante su formación, Vargas Llosa haya crecido con el anti-dogmatismo que predominó durante los años sesenta:

Mis lecturas de Sartre y de *Les Temps Modernes* me ayudaron a ser menos dogmático que otros camaradas, y a veces me atreví a esgrimir algunas críticas sartreanas al marxismo, despertando las iras de Felix, quien, con la militancia, había ido volviéndose cada vez más inflexible y ortodoxo (Vargas Llosa, 1993: 246-247).

En este sentido, el modelo de intelectual comprometido a la manera de Sartre (aunado a la figura de Mariátegui) fue el ideal que guio los pronunciamientos del escritor peruano. Asimismo, los primeros contactos que tuvo Mario Vargas Llosa con el marxismo estuvieron condicionados por el filtro sartreano; de esta manera, resulta más comprensible la separación progresiva que tuvo Mario Vargas Llosa del marxismo. Sin embargo, el alumno haría algo que el maestro no podría hacer: separar un proyecto literario de un proyecto social.

Jean-Paul Sartre dio a los jóvenes la oportunidad de replantear los ideales revolucionarios que estaban arraigados en Latinoamérica, y de buscar un medio de acción en la cual el intelectual conservara la independencia que nunca tuvieron los dogmáticos marxistas. Al respecto, Raymond Williams expresa: “los jóvenes intelectuales de los años cincuenta leían con entusiasmo a Sartre y su ideal del *engagement* del intelectual, el 'compromiso' del escritor llegó a ser un lema del novelista latinoamericano durante los años sesenta” (Williams, 2001: 37). Por otra parte, para acercarse de mejor manera a las polémicas, Mario Vargas Llosa estudió francés y se hizo suscriptor de dos revistas: la ya citada, *Les Temps Modernes*, y *Les Lettres Nouvelles* de Maurice Nadeau; es decir, a una revista con una clara tendencia social y a otra que continuaba el legado de los surrealistas. La unidad de estas dos posturas, cuyos representantes habían tenido grandes enfrentamientos sobre la función y la forma de hacer literatura, muestra que la asimilación hecha por Mario Vargas Llosa perdía la rigidez y el dogmatismo de los maestros para ganar un eclecticismo que lo llevaría a escribir obras que unieran las dos posturas.

Para Efraín Kristal, el influjo de Sartre en Mario Vargas Llosa es menor si se compara con el peso que tuvo el marxismo y el surrealismo en sus primeros años de aprendizaje. En el primer caso, considera que Salazar Bondy fue fundamental para que el escritor pensara que la buena literatura sólo puede tener implicaciones políticas “correctas”, es decir, socialistas. Desde esta postura, la crítica al capitalismo coincide con el tutelaje de Salazar Bondy, y la literatura indigenista representa la mejor muestra de la unión entre marxismo y literatura. Por esta razón, *La ciudad y los perros* (que para Kristal inicia el periodo socialista) fue recibida con agrado dentro del círculo marxista: “After reading one of the final drafts of *Los impostores* (The Impostors), a provisional title of *Time of the Hero*, he [Salazar Bondy] wrote a letter to Vargas Llosa exhorting him to publish novel because of its timely revolutionary significance”¹⁹ (Kristal, 2003: 11). En el segundo caso, Efraín Kristal concibe al surrealismo como un freno para el desarrollo de una postura existencialista, puesto que las ideas de César Moro en torno a la “literatura del mal” serían, desde su postura, fundamentales para la adopción y, en un momento, para la separación del modelo sartreano:

¹⁹ “Después de leer uno de los borradores finales de *Los Impostores*, título provisional de *Time of the Hero*, él [Salazar Bondy] escribió una carta a Vargas Llosa exhortándolo a publicar la novela por su oportuna importancia revolucionaria”.

It is not clear whether Vargas Llosa was explicitly aware of his difference with Sartre, as he did not point them out in his writings, but they were significant. He thought that the political content of a good work of literature was not due to a writer's conscious intentions, and thus his conception of politically committed literature in this regard is anti-Sartrean in spite of his use of Sartrean arguments and of other affinities he may have had with the french philosopher²⁰ (Kristal, 1998: 13).

Si bien, el surrealismo será esencial para la poética de Mario Vargas Llosa, en realidad las posturas de Sartre y de Camus determinarán la concepción que el escritor tendrá acerca del intelectual, puesto que se basan en una noción de libertad que no está presente en el surrealismo. Ahora bien, cuando Mario Vargas Llosa ingresó a la Universidad de San Marcos, la dictadura militar de Manuel A. Odría²¹ había censurado la crítica y prohibido los partidos políticos. En este contexto, y a pesar de que un año antes había sido reprimida, la Universidad era uno de los puntos de resistencia al totalitarismo. En este contexto, las ideas de Jean-Paul Sartre sobre la acción inmediata y el valor de la literatura para el cambio social fueron se arraigaron de manera profunda:

Sartre, pues nos decía cosas que parecían corresponder exactamente a la situación en la que vivíamos, que la literatura era un instrumento de combate; las palabras son actos, yo recuerdo siempre esa frase; [en] el libro *¿Qué es la literatura? Situación II*, nos decía: la literatura es una manera de intervenir en la vida cívica, en la vida social, a través de los poemas, de las novelas uno puede modificar la historia (Vargas Llosa, 2010b).

El optimismo y el valor que Jean-Paul Sartre otorgaba a la creación literaria era uno de los puntos más atractivos para el joven aprendiz; sin embargo, recordemos que Sartre había escrito para un público anclado en un espacio y un tiempo determinado: el lector francés de la posguerra; pero si Sartre, en teoría, hablaba para un público *situado*, sus postulados sobre la libertad hacían que sus textos le concernieran a todo el mundo, debido a que su principal responsabilidad era la libertad universal. En este caso, las posturas de Sartre se adaptaron a una realidad donde la represión y las injusticias eran más grandes que en el lugar donde habían sido pensadas y donde había una larga tradición de escritores comprometidos con el desarrollo de su sociedad. En la cita anterior, Mario Vargas Llosa hace énfasis en la

²⁰ “No está claro si Vargas Llosa era explícitamente consciente de sus diferencias con Sartre, ya que no podía evidenciarlas en sus escritos, pero eran significativas. Él pensaba que el contenido político de una buena obra literaria no se debía a las intenciones conscientes del escritor, y, por tanto, su concepción de literatura políticamente comprometida, en este sentido, es anti-sartreana a pesar del uso de argumentos sartreanos y de otras afinidades que él pudo haber tenido con el filósofo francés”.

²¹ Conocida como el Ochenio, la dictadura duró de 1948 a 1956.

responsabilidad histórica del escritor y describe que la literatura era concebida como una forma de intervenir en la Historia, idea que Jean-Paul Sartre había llevado a su límite en los años cuarenta y cincuenta. Sobre esta influencia, Mario Vargas Llosa aseguró:

La literatura hace que los lectores tomen consciencia de los problemas sociales. Un escritor, a la hora de escribir, está obligado a ser responsable porque las palabras repercuten en la vida de los lectores. Esas ideas eran unas ideas muy exaltantes; en un contexto como el peruano, uno podía escribir, es decir, asumir su vocación, sin ninguna mala consciencia, porque si la literatura era lo que Sartre decía: una manera de contribuir al cambio, a la transformación de la sociedad, es decir, una manera de resistir la dictadura, de combatir la injusticia; de cierta forma, asumir la vocación literaria era al mismo tiempo asumir una acción cívica idealista, generosa, de transformación, de cambio (Vargas Llosa, 2010b).

Consideremos dos partes de la cita: “un escritor está obligado a ser responsable” y “asumir su vocación, sin ninguna mala consciencia”; en ambos casos, se establece que el escritor asumía su compromiso con los lectores latinoamericanos y con la sociedad a la que pertenecía; asimismo, se expresa que la literatura tenía un impacto inmediato en la situación histórica que vivía. En estos años, las dudas y las decisiones del joven peruano con respecto a su vocación artística fueron afrontadas en relación con el proyecto literario de Jean-Paul Sartre; por lo cual, la literatura de Mario Vargas Llosa se concibió, ante todo, social: era una respuesta inmediata ante las injusticias.

En este periodo de formación, ¿dónde queda Albert Camus? Movidio por el ideal sartreano, Mario Vargas Llosa continuaba su labor literaria y su relación con el escritor argelino era prácticamente nula; por un lado, editaba una publicación política *Democracia*; por el otro, comenzaba a publicar textos narrativos: el 9 de diciembre de 1956 publicó su primer cuento, “El abuelo” y en febrero de 1957 el cuento “Los jefes”. Pero el encuentro con Albert Camus para un escritor existencialista y francófilo era prácticamente ineludible; en 1957, Mario Vargas Llosa ganó un concurso de cuentos organizado por la *Revue Française* y pasó quince días en París. Sobre este viaje, que significaría su primera estancia en Francia, el escritor menciona el encuentro con Camus: “Me acerqué, balbuceando, en mi mal francés, que lo admiraba mucho y que quería entregarle una revista y, ante mi desconcierto, me respondió unas frases amables en buen español” (Vargas Llosa, 1993: 416).

Mario Vargas Llosa había leído a Camus, pero el pensamiento de este autor había sido opacado por la influencia de Jean-Paul Sartre. Los textos de ambos escritores circulaban por Latinoamérica y su importancia en Occidente era discutida tenazmente; sin embargo, en los años cincuenta la guerra fría también tenía trincheras en Latinoamérica y, ante la polarización de las posturas antagónicas representadas por los existencialistas y la ferviente oposición latinoamericana contra el imperialismo norteamericano, el liderazgo de Sartre ganaba una batalla más en contra del dubitativo Camus. La polémica de *El hombre rebelde* había finalizado con un Camus derrotado, quien dejaba el centro de Francia y del campo cultural francés para refugiarse en uno de sus márgenes. A pesar de que el viaje a París ocurrió en el mismo año en el que Albert Camus ganó el Premio Nobel de Literatura, Mario Vargas Llosa no encontró en Francia a un autor que contrarrestara el influjo de Sartre, pues paulatinamente éste había sido absorbido por el pensamiento de derecha y había perdido valor entre los jóvenes revolucionarios. Ahora bien, en aquel breve encuentro, Albert Camus reensayaba una obra de 1949, *Los justos*, misma que sería fundamental para que Mario Vargas Llosa, con el paso del tiempo, se reencontrara con el escritor argelino.

1.1. Mario Vargas Llosa en Europa

A pesar de que los textos circulaban en Latinoamérica durante sus años de formación, el verdadero acercamiento que tuvo Mario Vargas Llosa con el existencialismo sucedió cuando vivió en París. Un año antes se había trasladado a España para continuar sus estudios en la Universidad de Madrid, pero, con la promesa de una beca, se trasladó a la capital francesa en 1959. En Francia, lejos de la bohemia y la vida de café (tópicos existencialistas), Mario Vargas Llosa “devoró autores que admiraba de lejos, a través de traducciones o que conocía deficientemente. Se precipitó con ardor sobre Sartre — cuyo influjo sobre su obra y su concepción de la literatura son notorios— y sobre Flaubert, su modelo de escritor, su dios particular” (Oviedo, 1970: 27). En la capital francesa, las polémicas literarias que tuvo Jean-Paul Sartre, como aquella contra los comunistas en 1965, enriquecieron la perspectiva que tenía Mario Vargas Llosa sobre el intelectual comprometido. Sin embargo, la adopción de Flaubert como gran maestro no fue tajante como lo piensa Oviedo, sino que correspondió a un proceso de autorreflexión sobre la

función de la literatura en una época en donde se buscaba instaurar el socialismo en América Latina.

La estancia en Francia duró de 1959 a 1966, hasta que el autor se marchó a Inglaterra y posteriormente a España. Son siete años durante los cuales el joven peruano se consolidó como un escritor profesional y fue adquiriendo el prestigio que el modelo de intelectual *engagé* le prodigaba. Por este motivo, mencionaré tres situaciones que vivió Mario Vargas Llosa en París que condicionaron sus posturas políticas y literarias: uno, la amistad fecunda que entabló con otros escritores latinoamericanos como Julio Cortázar²² y Carlos Fuentes, quienes también representaron el rol de escritor comprometido; dos, que vio los primeros años del gobierno de Fidel Castro desde fuera, lo cual le daría una postura para entender el suceso; tres, que observó la movilización de Jean-Paul Sartre y el apoyo que le brindó a Cuba.

Ahora bien, la Francia que Mario Vargas Llosa encontró, no fue la que había representado en su imaginario latinoamericano. A pesar de que Jean-Paul Sartre continuara movilizándose y fuera el centro de todos los reflectores, hacía mucho que su condición literaria había decaído considerablemente: tenía 54 años y durante la estancia de Vargas Llosa sólo representó dos obras de teatro *Los secuestrados de Altona* (1959) y *Las troyanas* (1965), una adaptación de la obra de Eurípides. De la misma manera, Albert Camus había quedado nulificado y murió un año después de que Mario Vargas Llosa llegara a París.

1.2. La Revolución cubana y la creación del intelectual latinoamericano

Si retomamos las ideas de Efraín Kristal, la principal preocupación de Mario Vargas Llosa ha sido conciliar su pasión literaria con sus convicciones políticas, aunque esto signifique rearticular sus puntos de vista numerosas ocasiones: “Not content with registering his own novels consistency with his personal views, he has felt the necessity to underscore the political significance of literature in general²³” (Kristal, 2003: XI-XII). Es decir, Mario Vargas Llosa comparte la misma preocupación que Jean-Paul Sartre y Albert Camus: unir la literatura con un pensamiento político; sin embargo, los acontecimientos históricos y los

²² Cortázar fue maestro del joven novelista, pues le mostraría la integridad con la cual vivía su vocación de escritor.

²³ “No contento con registrar en sus propias novelas la coherencia con sus opiniones personales, él ha sentido la necesidad de subrayar la importancia política de la literatura en general”.

espacios discursivos cambian de un extremo a otro, por lo cual las respuestas que se dio fueron diferentes. Recordemos que el existencialismo no se puede comprender sin la Segunda Guerra Mundial o la guerra fría, de la misma manera, las propuestas literarias de Vargas Llosa no se pueden entender sin el proceso revolucionario en Cuba.

Como señala Claudia Gilman, la Revolución cubana fue considerada como un proceso original y nuevo que significó “la primera revolución socialista llevada a cabo sin la participación del Partido Comunista” (Gilman, 2003: 189). Como ya se mencionó, esta idea fue compartida por Jean-Paul Sartre y determinó el apoyo que le prestó al gobierno de Fidel Castro. Por su parte, y en retrospectiva, Adolfo Sánchez Vázquez asegura que la Revolución cubana puso en evidencia las potencialidades de la teoría marxista que no habían sido pensadas por el eurocentrismo que, durante años, había considerado a los pueblos subdesarrollados (“sin historia”) como simples objetos, cuyo destino era perecer en la lógica de la expansión capitalista (Sánchez Vázquez, 1999: 125). El filósofo, que hace un recorrido por las diferentes corrientes marxistas que habían existido en América Latina para mostrar la vigencia de esta teoría, también recuerda al lector que la instauración del socialismo en Cuba tuvo varias etapas que respondieron a la situación mundial. En primera instancia, la Revolución tenía un fin “democrático y nacionalista”, que después pasa a ser nacional, antiimperialista y social (Sánchez Vázquez, 1999: 135-136). Si bien Sánchez Vázquez escribe en un momento en el que el marxismo está prácticamente nulificado, expresa con lucidez la originalidad teórica y práctica que representaba Cuba: “Finalmente, la Revolución acabó por ser, en la década del sesenta, un verdadero escándalo teórico y práctico para el marxismo-leninismo, tal como era concebido y aplicado por los partidos comunistas latinoamericanos, con respecto al papel de la clase obrera y del partido” (Sánchez Vázquez, 1999: 137).

Con el triunfo de la Revolución, los escritores latinoamericanos comprendieron que había llegado su tiempo. Así, la unión entre los intelectuales y el gobierno de Fidel Castro significó un nuevo momento en la historia cultural de América Latina por dos motivos: uno, porque ayudó a la configuración de una “familia intelectual”; y dos, porque cohesionó voces divergentes y, a través de las polémicas, consolidó a Latinoamérica como un espacio dialéctico. Aunado a esto, debemos de establecer que durante los años sesenta el pensamiento de izquierda representaba la punta de lanza de las discusiones sobre el destino

de América Latina, frente a un pensamiento de derecha prácticamente nulificado (Gilman, 2003: 42).

En este contexto, la función del intelectual se concibió indispensable para su sociedad y la legitimidad literaria estuvo emparentada con el apoyo a la Revolución cubana y a la pertenencia a la izquierda. Por tal motivo, durante los años sesenta, estaba extendida la convicción de que “el intelectual podía y debía convertirse en uno de los principales agentes de la transformación radical de la sociedad, especialmente en el Tercer Mundo” (Gilman, 2003:59). Asimismo, la politización de la literatura fue un factor preponderante para que el compromiso no fuera un componente más del arte sino su principal “función de ser” (Gilman, 2003: 146).

Así, el intelectual latinoamericano se concibió anti-dogmático, por lo cual, aunque se apoyaba el socialismo, se criticaban la censura de la URSS y se abogaba por revisar la estética marxista. En este sentido, las manifestaciones artísticas de Latinoamérica estaban más emparentadas estilísticamente con EE.UU. que de la URSS, aunque ideológicamente se condenara el imperialismo norteamericano (Gilman, 2003: 68). En este sentido, los elementos que darían origen a numerosas polémicas estaban insertos en la instauración del mismo intelectual: la relación entre ideología y la creación artística. En un primer momento, la relación entre los intelectuales con la Revolución cubana fue armónica: los primeros apoyaban a Fidel Castro y se concibieron como embajadores de Cuba; por su parte, el gobierno cubano propició canales de encuentro y fue parte importante en la proyección que los escritores tuvieron durante los años sesenta. De esta forma, se creó y se institucionalizó una comunidad intelectual por medio de revistas y autores que, a pesar de no conocerse, compartían lazos comunes. Asimismo, se establecieron numerosos congresos y encuentros de escritores que no lograron acuerdos debido a las implicaciones políticas que tenía la literatura; por ejemplo, los intelectuales se reunieron en Chile (1960), Génova (1965) México (1966) y Caracas (1967).

En estos años, Vargas Llosa tuvo un papel fundamental, puesto que sus convicciones políticas estaban orientadas al pensamiento de izquierda y al combate contra del capitalismo. Si bien, el escritor peruano tenía su residencia en París, mantenía contacto con los principales actores culturales de Latinoamérica y apoyaba activamente la Revolución cubana, como quedó demostrado cuando recibió el Premio Rómulo Gallegos en

1967. En ese momento Venezuela había roto con Cuba, por lo cual fue una sorpresa que el autor de *La casa verde* diera implicaciones políticas al Premio con el discurso “La literatura es fuego”. Sobre este hecho, Gilman asegura que Vargas Llosa consultó a Haydeé Santamaría si debía aceptar o no el premio (Gilman, 2003: 230); por su parte, Efraín Kristal escribe que Alejo Carpentier le pidió que donara la suma al Che Guevara, pues el gobierno cubano le reembolsaría el dinero discretamente. Lo que es indiscutible es que con este acto, Mario Vargas Llosa seguía una convicción que estaba extendida durante los años sesenta: que el socialismo era compatible con la libertad del artista (Kristal, 1998: 70).

2. Mario Vargas Llosa, *Entre Sartre y Camus*

En 1981, Mario Vargas Llosa publicó *Entre Sartre y Camus*, libro en donde reunió los diversos artículos que había ido escribiendo sobre los escritores existencialistas. En el prólogo del libro el novelista escribe:

[estos textos] Dicen más sobre quien los escribió que sobre Sartre, Camus o Simone de Beauvoir. Están plagados de contradicciones, repeticiones y rectificaciones y acaso eso sea lo único que los justifique: mostrar el itinerario de un latinoamericano que hizo su aprendizaje intelectual deslumbrado por la inteligencia y los vaivenes dialécticos de Sartre y terminó abrazando el reformismo libertario de Camus (Vargas Llosa, 1981: 9).

En este caso, el prólogo intenta mostrar al lector cómo debe de leer los textos: le da una clave de lectura que, *a posteriori*, siempre será artificial. Si bien, todo proceso contado por su propio autor es digno de despertar sospechas, debemos considerar que estos textos muestran la evolución del pensamiento que tuvo Mario Vargas Llosa hasta 1981: de ser un defensor acérrimo del socialismo a ser portavoz del liberalismo en América Latina. Sin embargo, en el prólogo y en el mismo acto de publicar el libro, el autor quiso dar una imagen acabada de sí mismo, como un viaje iniciático que comienza con Jean-Paul Sartre y finaliza con Albert Camus. En este sentido, la imagen final que nos muestra de los existencialistas es la menos peligrosa (y la más difundida a causa de la guerra fría), en donde Albert Camus representa a la derecha liberal, mientras Jean-Paul Sartre es símbolo de la vieja guardia, cuya idea de compromiso quedó “superada”. Ante esto, parto de dos premisas para abordar los artículos: la primera, que los textos (anteriores a la relectura ideológica que les da su autor) muestran la apropiación literaria que hacía Vargas Llosa de

los escritores existencialistas; por esto, en ellos se observa el desarrollo de muchas ideas que conducirán a la idea de “novela total”; la segunda, que los artículos muestran las posturas políticas que mantenía Vargas Llosa en el momento de escribirlos, por lo cual las diferentes versiones de Camus y de Sartre son, hasta cierto punto, avatares de Vargas Llosa. Por esta razón, *Entre Sartre y Camus* contiene las polémicas, las dudas y las posturas que se estaban debatiendo en una etapa determinada de América Latina y su estudio no es, como lo quiere Wilfrido H. Corral, un lugar común para verificar el aprendizaje ideológico que el mismo escritor ha “esclarecido” (Corral, 2010: 111).

2.1. En defensa de Jean-Paul Sartre

Tras las polémicas declaraciones que hizo Jean-Paul Sartre en 1964 en donde renegaba de la función de la literatura en el cambio social, numerosos escritores latinoamericanos se encargaron de contradecirlo. Al respecto, Carlos Fuentes expuso: “El valor vivo de Sartre reside en su ambigüedad y al simplificarlo lo negamos (de la misma manera que, al simplificarse, él se niega, como cuando declaró en *le Monde*, hace pocos meses, que el deber del intelectual en el mundo subdesarrollado no consiste en escribir novelas o pintar cuadros, sino en alfabetizar niños y curar enfermos)²⁴ (Fuentes, 1970: 112). Ese mismo año, 1964, Lucien Mercier publicó en *Marcha* “Ser Mallarmé o Lenin”, en el cual evidenciaba que “Sartre cuestionaba no sólo la literatura en general sino también la literatura comprometida y concluía que una obra literaria no podía —y no debía pedírsele que lo hiciera— 'contribuir al progreso de la causa revolucionaria en el plano práctico’” (Gilman, 2003: 109).

La declaración de Sartre (de la que él mismo se retractaría en 1965, durante la polémica con los comunistas) suscitó una polémica entre David Viñas y Noé Jitrik, misma que Claudia Gilman la resume de la siguiente manera: “El primero, en consonancia con Sartre, había proclamado la necesidad de abandonar la literatura si se quería llevar a términos de acción los proyectos que habían dado lugar, justamente, a una obra literaria encarada en cierta dirección” (Gilman, 2003:109). En este caso, la influencia de Jean-Paul

²⁴ Como señalaba Ernesto Sábato en 1968, la polémica suscitada por los comentarios de Sartre estaba lejos de terminar, ante lo cual, defendiendo al existencialista, escribió: “me niego a aceptar esta perentoria afirmación que, de ser aplicada consecuentemente, no sólo invalidaría una novela metafísica, sino la literatura toda y hasta el arte en su integridad” (Sábato, 1969: 245).

Sartre en la intelectualidad latinoamericana es más que evidente, puesto que sus palabras tenían repercusiones en el ámbito letrado.

Al igual que los autores antes mencionados, Mario Vargas Llosa cuestionó la postura de Sartre, quien había rechazado su obra por los niños que morían de hambre, y se mostró insatisfecho con la respuesta que él había dado sobre la función de la literatura en los países subdesarrollados. En “Los otros contra Sartre”, artículo publicado en 1964, Vargas Llosa escribe:

Luego, evocó la situación del escritor en los países subdesarrollados de esta sombría manera “¿Cómo en un país que carece de cuadros técnicos, por ejemplo en África, un indígena educado en Europa, podría rechazar ser profesor, aun cuando esto exija el sacrificio de su vocación de escritor? Si prefiere escribir novelas en Europa, su actitud tendría algo de traición”. En última instancia, el escritor de un país subdesarrollado debería “renunciar momentáneamente a la literatura” para servir mejor a su sociedad (Vargas Llosa, 1981: 24).

Para 1964, Mario Vargas Llosa estaba convencido de que la instauración del socialismo era una de las principales tareas del intelectual, tal como lo había expresado Sartre hasta ese momento; por esta razón, utilizó los mismos postulados que él había desarrollado en *¿Qué es la literatura?* para recordarle que la literatura es un acto de libertad y que su desarrollo es fundamental en todas las sociedades libres. De esta manera, Vargas Llosa mostraba la contradicción de su maestro y le aseguraba que, en los países subdesarrollados, la literatura era fundamental para combatir el imperialismo, aunque sus alcances no podían constatarse de manera inmediata. Es decir, si la obra de Sartre no había evitado guerras o desastres sociales, esto no mermaba la importancia que había tenido en los lectores de todo el mundo: “¿Y todos los jóvenes de Francia y del extranjero que, gracias a la lectura de Sartre, adquirieron el sentido de la responsabilidad y de la libertad?”²⁵ (Vargas Llosa, 1981: 25). Ante esto, el autor peruano expuso la función que, desde su perspectiva, la obra tiene en términos de acción social: “La literatura cambia la vida, pero de una manera gradual, no inmediata y nunca directamente, sino a través de ciertas conciencias individuales que ayuda a formar” (Vargas Llosa, 1981: 25). Esto significa que la literatura no resuelve los

25 Es decir, *La náusea* no acabó con el hambre en África, pero ayudó a que se discutiera el colonialismo. Más adelante, Mario Vargas Llosa escribe: “¿Y, por ejemplo, el magnífico Frantz Fanon, gran ideólogo del Tercer Mundo, que se proclamó siempre discípulo de Sartre?” (Vargas Llosa, 1981: 25).

problemas, como quería Jean-Paul Sartre, sino que forma a los individuos para que problematicen su *situación* a partir del diálogo que propone el escritor.

En “Los otros contra Sartre” Mario Vargas Llosa evidenció que el principal error del escritor existencialista consistía en catalogar la función de un escritor dependiendo de su lugar de nacimiento (ya sea en el mundo subdesarrollado o en el desarrollado); desde esta postura, la literatura quedaba supeditada a una condición histórica determinada, donde sólo podría darse en los lugares privilegiados y para un sólo lector, el europeo. Las implicaciones de este artículo son numerosas, en principio, porque en él, Mario Vargas Llosa defendía la teoría sartreana del mismo Sartre, pero también porque hablaba desde su condición de escritor “subdesarrollado”. Mario Vargas Llosa se expresaba por el lector latinoamericano, desde una realidad que su maestro no comprendía y le exigía, si no coherencia consigo mismo, sí con su pensamiento. Esta defensa, que versaba sobre la función del escritor en el mundo subdesarrollado, también planteaba el valor de la obra literaria más allá de los límites espaciales y temporales que había concebido el autor de *La náusea*. Es decir, si Sartre partía de un confinamiento histórico y social de la literatura, en la cual una obra significaba algo para un público identificado en el tiempo y en un estrato social, Mario Vargas Llosa recordaba que una obra, como la del mismo Sartre, tenía lectores en otros espacios gracias a su condición artística. Desde los postulados sartreanos expuestos en *¿Qué es la literatura?*, una obra como *La náusea* no había sido escrita para Frantz Fanon o Mario Vargas Llosa, sin embargo, en ellos había encontrado a sus mejores lectores.

En este mismo artículo, el novelista peruano partía de los presupuestos de Sartre para defender las potencialidades de la obra; pero, a diferencia de él, proponía que la obra literaria no se ahogara con la postura política o ideológica del autor. En este caso, Mario Vargas Llosa podía constatar los límites de un pensamiento que había logrado compaginar la literatura y la acción, antes de perecer en sus contradicciones. Ahora bien, la pérdida de fe en las potencialidades de la literatura no sólo ocurría en Sartre, sino que era una realidad en la sociedad francesa que había visto los campos de concentración soviéticos y que contemplaba el ocaso de una generación de escritores comprometidos. Para 1964, el movimiento existencialista estaba muriendo y uno de sus últimos discípulos atestiguaba

cómo Sartre era sacrificado por la nueva generación de escritores que, agrupados en el *nouveau roman*, volvía a exaltar la forma y abolía cualquier idea de compromiso literario.

En este sentido, la respuesta de Mario Vargas Llosa también iba encaminada a responder a los detractores del compromiso literario; por lo cual, si criticaba a Sartre (y establecía su autonomía intelectual), también respondía a quienes habían rechazado su pensamiento. En la negación y la exaltación del existencialismo, Mario Vargas Llosa se constituyó en uno de los herederos más importantes de este movimiento, porque, para alcanzar la independencia y mostrar el vigor de la ideología que retomaba, tenía que rebatir sus anteriores presupuestos. En este sentido, el primer “corte” con el existencialismo y con sus proyectos literarios se debió a dos razones: la primera, por el mismo movimiento del campo cultural en Francia; la segunda, por los debates latinoamericanos en los cuales la literatura ocupaba un lugar inobjetable en la lucha contra el imperialismo. A partir de la defensa y la confrontación con los maestros, el escritor peruano pudo concretizar una poética literaria propia.

En principio, Mario Vargas Llosa nunca estuvo de acuerdo con las propuestas literarias de los escritores que accedieron al escarapate que dejaban los existencialistas, sino que fue uno de sus críticos y continuó apoyando a sus maestros. Sobre la polémica que, en Francia, enfrentaba a Sartre contra algunos autores del *nouveau roman*, Mario Vargas Llosa escribió: “Lo paradójico en esta polémica es que quien parece tomar partido contra la literatura sea un gran escritor, y que, desde el punto de vista literario, la obra de sus adversarios no resista una comparación con la suya” (Vargas Llosa, 1981: 28). En este sentido, el novelista peruano tomaba partido dentro del campo literario y se distanciaba de los otros jóvenes que discutían la tradición precedente para construir una nueva poética literaria. La operación era distinta, si en Francia había una pugna entre dos propuestas literarias que se concebían contrarias, Mario Vargas Llosa podía posicionarse de un lado sin que esto representara la aceptación dogmática de una idea; no se jugaba lo mismo que Sartre. Por tanto, la defensa que hizo estaba sustentada en dos puntos: el primero tenía que ver con lo literario: “Sartre escribe mejor que los jóvenes”; y el segundo versaba sobre el compromiso del autor: “aunque Sartre rechace su obra, continúa escribiendo”. Esta doble defensa hecha en 1964 es importante, porque si Mario Vargas Llosa había criticado la idea de Sartre sobre la función del escritor en el mundo subdesarrollado, también defendía el

pensamiento sartreano, que había sido imprescindible en la construcción del intelectual en América Latina. Paradójicamente, cuando defendió a su maestro (de sus enemigos y de él mismo), en realidad, Mario Vargas Llosa estaba discutiendo los dos aspectos que habían estado unidos en el existencialismo: la obra y el autor.

2.1.1. Entre la autonomía y el compromiso literario

Ante las críticas que se le hacían a Sartre, Mario Vargas Llosa tomaba partido por él y por el modelo de escritor comprometido que representaba. En “Sartre y el Nobel”, artículo de 1964, la defensa se torna más evidente: “Tres semanarios parisinos dedican la mitad de sus páginas a demostrar que las ideas del ensayista han caducado, que sus ficciones son cadáveres y que su conducta política está viciada por razones psicológicas” (Vargas Llosa, 1981: 29). Para Mario Vargas Llosa, los ataques que se le hacían al escritor francés, aparte de ser personales, eran producto de la irritación que causaba al ser inclasificable: no se adhería a ninguna ideología aunque siempre estaba presente en todos los debates. En este artículo, el escritor peruano defendía la idea de escritor comprometido como un polemista perpetuo, que incluso en sus contradicciones mantiene el diálogo. Por esta razón, Vargas Llosa aplaudía la recopilación de los ensayos disímiles e incluso contradictorios que había hecho Sartre en torno al marxismo en 1965: “Un pensador honesto no disimula sus errores y si está intelectualmente vivo, tampoco se demora en justificarlos. Se limita a tenerlos en cuenta y sigue adelante. Esta ha sido la conducta de Sartre frente a su obra” (Vargas Llosa, 1981:47).

Mientras Mario Vargas Llosa construía una poética literaria que asimilaba los proyectos literarios de Camus y Sartre, también defendía a uno u otro de acuerdo con el ideal político que apoyaba: si Camus en la década de los años sesenta era reconocido como un intelectual que atacaba a la izquierda, entonces su pensamiento (y sus libros) debían ser combatidos; en cambio, si Sartre representaba la tradición del compromiso, sus posturas y sus obras tenían que ser defendidas. Sin embargo, este ataque o defensa no estuvo exento de contradicciones, puesto que si políticamente apoyaba a uno u otro autor, era más difícil posicionarse literariamente. Vargas Llosa no podía dejar de exhibir que, contrario a lo que él quería, el mejor arte no era siempre aquel que concordaba con un ideal socialista.

El primer desacuerdo importante que tuvo con Sartre fue sobre la función de la literatura, sus cualidades intrínsecas y sus posibilidades sociales. Este hecho se vuelve evidente en “Los secuestrados de Sartre” (1965), artículo en el que Mario Vargas Llosa se preguntaba: ¿Cómo se percibe una obra comprometida cuando ha pasado el contexto histórico en el que fue creada? De esta manera, el autor revelaba que si la consciencia de su historicidad era la pieza clave en las novelas de Sartre, también era uno de sus puntos débiles. Asimismo, esta pregunta era un llamado para las propias convicciones literarias en las que creía.

En el texto citado, el autor criticó la poética literaria del existencialista, que, desde su postura, sólo respondía a la racionalidad (al plan establecido) y se había olvidado de la parte inconsciente de la obra. Esta crítica y sus implicaciones surgieron a partir del reestreno de la obra de teatro *Los secuestrados de Altona*, en 1965. La incógnita que lanzaba el artículo era concisa: ¿Si la pieza respondía a una situación específica en la guerra de Argelia, la obra continúa siendo vigente? La respuesta, tanto de Jean-Paul Sartre, como de Vargas Llosa era afirmativa, pero cada uno llegaba a la misma respuesta por diferentes caminos; mientras el escritor francés aseguraba que esto se debía a su contenido filosófico-existencial de la obra (resumido por el autor del artículo), el escritor peruano afirmaba que era producto de su calidad artística:

Los secuestrados de Altona es una de las creaciones literarias de Sartre que merece con más justicia el nombre de tal, porque en ella unos personajes y una acción se bastan a sí mismos, al margen de las abstractas nociones de responsabilidad compartida y de la culpa que quieren materializar (Vargas Llosa, 1981: 55).

En este punto entra en juego la concepción que tenía Mario Vargas Llosa sobre la obra de arte. En principio, rechazaba que su función principal fuera transmitir un mensaje premeditado y que fuera el vehículo ideológico del autor, puesto que en ella se producen elementos que escapan a cualquier plan establecido. Sobre la literatura extremadamente racional de Sartre, expresó que esta característica “imprime una fisonomía de ensayos disfrazados, hace de ellos demostraciones, tesis, en los que una inteligencia prosigue, con fulgurante lucidez, el análisis de los problemas más urgentes del hombre contemporáneo” (Vargas Llosa, 1981: 55). Asimismo, planteaba que lo mejor de la obra del escritor francés ocurría cuando lo inconsciente y lo irracional toman posesión de la escritura, como se observa en “La infancia de un jefe”. Para estas fechas, noviembre de 1965, la idea de “los

demonios del artista”, que se verían teorizados en *García Márquez: historia de un deicidio* (1971) y que representarían uno de los postulados más importantes del escritor peruano, está prácticamente en proceso de creación. Ante esto, Mario Vargas Llosa discute con un Sartre escritor y no filósofo, por lo cual mide su literatura por las obras y se olvida de las reflexiones que había hecho. Así, en la defensa que hace de Sartre se esconde una crítica a su pensamiento: “Si *Los secuestrados de Altona* hubiera sido solo la ilustración dramática de las reflexiones que sugería a un gran filósofo un hecho inicuo — la tortura en Argelia— la pieza hubiera sido efímera” (Vargas Llosa, 1981: 57). Es decir, Sartre es un gran artista porque no lleva a la práctica todo lo que exponía en su pensamiento.

Como refiere Efraín Kristal, la década de los años sesenta fue trascendente para el autor peruano ya que en ella comenzó a cuestionar las implicaciones sociales en la literatura y, aunque continuó con sus aspiraciones artísticas, también buscó la directriz que compaginara sus ideas políticas con su creación. Ante esto, es posible constatar que en 1965 Mario Vargas Llosa tenía claro que la unidad de la obra era más importante que las posturas políticas o filosóficas del escritor. Es un cambio sustancial, puesto que la obra deja de estar supeditada a los vaivenes históricos y obtiene una autonomía que ni siquiera el autor puede violentar. Si para Sartre y Camus, la unión obra-autor era fundamental para explicar sus respectivos proyectos de “literatura comprometida”, Mario Vargas Llosa hacía un alto y discutía el compromiso para dar mayor peso a la autonomía de la obra: ésta era su característica más importante. Sobre el proceso ideológico y creativo del escritor, Kristal escribe:

In his socialist phase, Vargas Llosa sometimes conceded that literature’s political effectiveness could be relative, but he never hesitated to criticize capitalism, to support Latin American revolutionary movements, and to defend what he considered to be two socialist ideals, both in theory and as embodied in the Cuban revolution: socialism and freedom of expressions²⁶ (Kristal, 1998: 23).

Finalmente, el periodo concluye con la separación literaria del proyecto sartreano. Este hecho se debió a dos motivos: el primero, como se observa en los artículos analizados, al mismo proceso literario de Vargas Llosa, en donde la unidad de la obra se considera más

²⁶ “En su fase socialista, Vargas Llosa a veces reconoció que la eficacia política de la literatura puede ser relativa, pero él nunca dudó en criticar al capitalismo para apoyar los movimientos revolucionarios de América Latina y para defender lo que él consideraba como dos ideas socialistas, tanto en la teoría como en su concreción con la Revolución cubana: el socialismo y la libertad de expresión”.

importante que su finalidad; el segundo, y más importante, al cambio de sus posturas políticas durante principios de la década de 1970. Sin embargo, este cambio fue paulatino y no se debió sólo al caso Padilla; en 1967 (durante la creación de *Conversación en La Catedral*) Mario Vargas Llosa ya descreía de la literatura comprometida y cuestionaba los esfuerzos de los escritores que siguieron esta idea. En “Las bellas imágenes de Simone de Beauvoir”, escrito en 1967, el autor proponía que la novela existencialista llegó a su fin con la aparición de *Los mandarines* (Vargas Llosa, 1981: 1954) en donde “se describe en ella el fracaso de una generación de intelectuales lúcidos y honestos, que creyeron en una 'literatura comprometida' capaz de desempeñar una función política inmediata y eficaz en su sociedad” (Vargas Llosa, 1981: 59). Para el autor, el fin de esta generación se produjo por los enfrentamientos y la muerte de sus representantes, pero sobre todo por sus contradicciones literarias: “La novela deja de ser el género preferido por los existencialistas; Sartre interrumpe *Los caminos de la libertad*, cuyo tomo final no aparecerá nunca; la vena narrativa de Camus se adelgaza lastimosamente después de *El extranjero* y *La peste* [...]” (Vargas Llosa, 1981: 60). El autor era consciente de los mismos callejones sin salida donde se ahogaban las obras existencialistas; sin embargo, este conocimiento le daba la capacidad de repensar el movimiento, sin hundirse en él.

2. 2. Albert Camus y la transición de Mario Vargas Llosa

Siguiendo el estudio de Efraín Kristal, durante el periodo socialista, Albert Camus era prácticamente inexistente en la visión política y literaria de Mario Vargas Llosa; aunque esta postura es indiscutible en el primer punto, en el caso literario, esto no se ajusta con la realidad, porque hay elementos del escritor argelino que, como mostraré más adelante, son visibles en el novelista peruano. Ante esto, consideremos que el “periodo de transición” propuesto por Kristal se detonó con un dilema: Mario Vargas Llosa se debate entre la autonomía y el compromiso de la obra, pues si defiende las fuerzas irracionales de la novela y su autonomía, también pensaba que ésta debía de contribuir a una causa política determinada (apoyar al socialismo en Cuba). Para Kristal esta dicotomía se resuelve de la siguiente forma: Mario Vargas Llosa se distancia de la izquierda y, sobre todo del gobierno de Fidel Castro a raíz del caso Padilla, y retoma sus concepciones en torno a la literatura como una unidad, para después dar el viraje hacia la derecha. En este aspecto, el escritor

rescata los postulados literarios de algunos de escritores que había dejado de lado por sus ideales políticos, entre ellos, Albert Camus.

Considero que la postura de Kristal es indiscutible en el plano político, donde Mario Vargas Llosa buscó nuevos maestros que se adecuaron al cambio de paradigma establecido, sin embargo, en el ámbito literario (en las fuerzas irracionales) la obra de Albert Camus no es una excusa para estructurar un nuevo discurso, sino que es parte medular para la formación de su poética literaria mucho antes de que el cambio ocurra. Es decir, se puede hablar de una transición ideológica donde Camus “se acopla” a la búsqueda de Mario Vargas Llosa, pero no se puede hacer lo mismo con el diálogo que mantienen sus obras: no hay transición, hay una reformulación.

2.2.1. El rebelde y lo irracional

Fiel a la idea política que mantenía en 1962, Mario Vargas Llosa consideraba al escritor argelino como un teórico mediocre y se preguntaba por qué había perdido tantos lectores después de haber sido una de las figuras más importantes en década anterior. En “Revisión de Albert Camus” (1962), el autor afirmaba que esto se debía a que Camus era un poeta en lugar de ser un filósofo, por lo cual cuando los lectores no encontraron en él un guía certero lo abandonaron. Asimismo, afirma: “Basta leer el *Discurso de Suecia*, las *Cartas a un amigo alemán* e incluso *El hombre rebelde* para comprobar que su pensamiento es vago y superficial” (Vargas Llosa, 1981: 17). Lo importante es que cuando Vargas Llosa anula al Camus filósofo, recupera la figura del artista; este hecho revela dos aspectos: uno, que el arquetipo de escritor que perseguía es el de Sartre (que estaba extendido por Latinoamérica); dos, que concebía la unión entre novela-compromiso como el mejor ejemplo de creación. Desde su postura, Camus estaba en un limbo porque generó expectativas que finalmente no se cumplieron. Al respecto, Mario Vargas Llosa escribió: “Algunos dirán: '¡Qué tontería! Justamente, en Camus coincidían el creador de ficciones y el riguroso ensayista'. Pienso que a esta creencia errónea se debe en gran parte la ruina de Camus” (Vargas Llosa, 1981: 17).

En realidad, este artículo no hacía más que exponer las críticas que había hecho Sartre a su colega en la polémica de 1952, cuando ridiculizó *El hombre rebelde*. Si Sartre reprochaba la nula concreción de las ideas propuestas en el ensayo de Camus con la

realidad, el autor peruano escribía algo parecido: “Que no nos hablen de la 'filosofía del justo' porque ya sabemos que tras esta hueca frase se esconde una actitud contemplativa e inmovilista, vieja como la filosofía, y cuya vacuidad salta a la vista apenas se la quiere aplicar a una situación concreta” (Vargas Llosa, 1981: 21).

Ateniéndonos al contenido de la crítica y a los argumentos expuestos, parece que Mario Vargas Llosa conocía poco las ideas del autor francés o que le habían llegado, como muchas otras cuestiones, por la mirada de Sartre. El escritor no sólo borraba la producción filosófica de Camus, sino que también hacía lo mismo con su injerencia social: “Jamás comprenderé que se haya atribuido el papel de un director de conciencia para cuestiones políticas a este delicado poeta puro capaz de considerar a los miserables habitantes de los pueblos kabilas como simples ingredientes del paisaje [...]” (Vargas Llosa, 1981: 20). Desde esta postura, si Camus es más artista que filósofo, esto lo volvía incapaz de tomar un liderazgo como figura pública, tal como lo era Sartre. Mario Vargas Llosa pasaba por alto que, si Camus fue “un director de conciencia”, esto se debió a que él mismo tomó el rol cuando la sociedad necesitaba figuras morales que se opusieran al nihilismo de la posguerra.

Este artículo nos adelanta las contradicciones que operarán en el autor, porque si él pensaba que Camus “no tenía nada que ofrecerles para hacer frente a las contradicciones de una época crítica, y que en el fondo estaba tan desconcertado como ellos” (Vargas Llosa, 1981: 22), cuando el discurso victorioso de Sartre fracasó, el desconcierto de Camus será un síntoma y un nuevo punto de arranque. Por otro lado, Mario Vargas Llosa dejaba muestras de su propio proceso literario, porque aseguraba que cuando se eliminara el lado filosófico de Camus “se le leerá como se le debió leer siempre: como se lee a Flaubert o a Gide y no a Diderot o a Sartre” (Vargas Llosa, 1981: 22); es decir, como Mario Vargas Llosa quiso ser leído después de haberse separado del ideal sartreano y de romper con la Revolución cubana.

Tres años después, en 1965, el autor (que ya había publicado *La ciudad y los perros* y que estaba a punto de concluir *La casa verde*) escribió “Camus y la literatura”, en donde recuperaba la idea del Camus artista en lugar de filósofo, para expresar su valor sobre el de otros escritores, incluido Sartre. El cambio de postura muestra el proceso que Mario Vargas Llosa tenía como escritor; puesto que, en muchos sentidos, el autor retrató en Camus su

propia búsqueda literaria. Es decir, si para Kristal el “reencuentro” con Camus sucedió cuando Mario Vargas Llosa se separó de la Revolución cubana durante los primeros años de 1970, el artículo muestra que durante el “periodo socialista” Vargas Llosa estaba apropiándose de las ideas literarias del escritor argelino.

Primeramente, Mario Vargas Llosa expuso la diferencia que, desde su perspectiva, separa al pensador del artista; mientras el pensador concibe ideas antes de escribirlas, el artista “encuentra su verdad mediante la escritura” (Vargas Llosa, 1981: 42). Esto significa que los fines que persiguen ambos, aunque se tocan en algunos puntos, son totalmente diferentes; el primero busca demostrar una tesis, en cambio, el segundo va creando una verdad, debido a que “sólo al traducirlo en palabras sabrá con certeza lo que tenía que decir” (Vargas Llosa, 1981: 42). Esta concepción anulaba las obras-tesis y el plan minucioso con el cual Jean-Paul Sartre se había planteado el proceso literario. En este caso, Mario Vargas Llosa instauraba la irracionalidad del artista como el eje que alimenta la creación de la obra. Muchos de los elementos que expuso en *La orgía perpetua* (1975), como el afán de la totalidad, lo inconsciente y la rebelión contra la realidad, se vislumbran en la lectura que Mario Vargas Llosa hizo de Albert Camus. Por ejemplo, en la siguiente cita, el autor utiliza una frase del escritor franco-argelino para expresar sus propias ideas literarias:

Crear es luchar contra la confusión que el artista no sólo siente como algo exterior a él, sino, sobre todo, como una realidad interior. “Jamás he visto muy claro, dentro de mí. Siempre he seguido, instintivamente, una estrella invisible... Hay en mí una anarquía, un horrible desorden. Crear me significa morir mil veces, ya que crear es buscar un orden y todo mi ser es hostil al orden. Pero sin él moriría diseminado”²⁷ (Vargas Llosa, 1981: 43).

En cierto sentido, la descripción que hace Mario Vargas Llosa de la obra de Albert Camus refleja el influjo que iban teniendo estas ideas en su ideal artístico, pero también muestra la comunión que existe entre dos escritores que anteponen el arte a la postura ideológica. Es decir, hay un encuentro con Camus desde el ámbito literario y desde dos frentes: el primero, como el descubrimiento de un autor olvidado y el segundo como una afirmación

27 En una entrevista, Mario Vargas Llosa expresó palabras similares a las que se citan: “No creo que la literatura sea sólo eso, pero sí que es una forma, en muchos casos, de no volverse loco o no suicidarse. De eso estoy convencido, por lo menos en mi caso. Porque si no fuera escritor, no hubiera encontrado esta manera de vivir, probablemente sería un loco o un suicida” (Citado en Pereira, 1995: 37).

de las ideas que habían propiciarían el corte con Jean-Paul Sartre en 1967 (el cual ocurrió mucho antes de su separación del proyecto cubano).

En “Camus y la literatura” Mario Vargas Llosa subrayaba el culto a la belleza que profesaba Albert Camus en *Carnets* y confesaba que este afán de aprehenderla era una manera de rebelarse contra la realidad y de darle un orden: “El apetito de belleza es uno de los síntomas del espíritu artístico; otro es la voluntad de imponer un orden, una estructura coherente a un mundo caótico, que de alguna manera lo exaspera” (Vargas Llosa, 1981: 43). En esta cita, que data de 1965, se encuentra contenida la idea de creación que Mario Vargas Llosa escribió en dos textos: “Carta de batalla por Tirant lo Blanc” de 1969 y *La orgía perpetua* de 1975, en donde se expresó que la novela es una unidad que rivaliza e impone un orden a la realidad. Es verdad que, para esta fecha, el novelista ya había profundizado en la obra de Flaubert, a quien debe la concepción de que una obra debe bastarse a sí misma, sin embargo, en ese mismo momento Mario Vargas Llosa ya había leído *El hombre rebelde*, libro en el que Albert Camus expuso que el arte es la forma de rebeldía por antonomasia, puesto que la belleza y la unidad de la obra son formas de insurrección contra el absurdo y el nihilismo.

2.2.2. El papel del intelectual y el caso Padilla

Las dudas de Sartre con respecto al escritor comprometido son el reflejo de una situación que vivía el escritor comprometido en los años sesenta: el antiintelectualismo. Si bien, en América Latina, se reprochaba que en 1964 Sartre pusiera en una misma balanza un libro y un pedazo de pan, los intelectuales latinoamericanos tuvieron su momento para enfrentar las mismas críticas que se le hacían al escritor francés. Paradójicamente, estas críticas llegaron desde los proyectos revolucionarios a los que ellos mismos apoyaban.

El distanciamiento entre la familia intelectual (esa entelequia que se fracturaría muy pronto) y el gobierno de Fidel Castro sucedió de manera paulatina aunque en situaciones precisas. En principio, las discusiones de ambos bandos se mantuvieron en el papel de la literatura en la Revolución, lo cual condujo hacia una polémica que era arrastrada desde la URSS: la forma y el contenido de la obra. Si bien, la forma había sido tolerada, pues las autoridades cubanas se habían pronunciado en contra del anquilosamiento que había producido un arte oficialista, el contenido de la obra representaba numerosas

contrariedades. Rescato este punto (que será tratado con mayor detenimiento cuando analice la polémica de Mario Vargas Llosa y Óscar Collazos) porque determina gran parte de la actitud que tuvo el gobierno de Fidel Castro con respecto a los intelectuales: se les daba libertad formal, pero se les pedía no ser contrarrevolucionarios. De esta manera, si el intelectual tenía un lugar asignado dentro de la instauración del socialismo, este lugar paulatinamente fue discutido y puesto en duda por los mismos revolucionarios.

¿Para instaurar el socialismo, es mejor escribir un libro o tomar un fusil y morir por la causa? Esta pregunta, que había torturado a Jean-Paul Sartre, también fue hecha a los intelectuales en América Latina. Durante la segunda mitad de década de los años sesenta, y quizá antes, existió en Cuba una profunda depreciación de la figura del intelectual; en algunos casos, se les rechazó por la erudición que los separaba del pueblo, la cultura extranjera y el cosmopolitismo que pregonaban valores diferentes a los estrictamente revolucionarios. En este momento, valdría la pena preguntarse cómo se diferenciaban los valores que legitimaban la voz de unos sobre otros: la respuesta estará determinada por el grado de adhesión que se tuviera con la Revolución. Ante esto, si los intelectuales sufrieron un cuestionamiento hostil si lo comparamos con otras actividades, esto se debió a que el trabajo intelectual era considerado etéreo, abstracto, a diferencia de otras prácticas (por ejemplo las manuales) que habían sido despreciadas antes del advenimiento de la Revolución. Claudia Gilman asegura que el socialismo en Cuba buscaba elevar el trabajo manual, sin que esto significara un cuestionamiento para el trabajo intelectual; no obstante, “para el antiintelectualismo, la literatura era un lujo al que se debía renunciar, porque, al fin y al cabo, para hacer la revolución sólo se necesitaban revolucionarios” (Gilman, 2003: 181). Así, el trabajo de escritural (artístico o ensayístico) fue condenado a partir de parámetros ajenos a sí mismo; por lo cual, “los guerrilleros y el pueblo fueron los dos polos de referencia sobre los cuales se recortó, en negativo, la problemática figura del intelectual” (Gilman, 2003: 187). En medio de estas polémicas sobre la función del arte y el lugar del artista en el socialismo, la familia intelectual tuvo su gran quiebre con el encarcelamiento de Heberto Padilla en 1971. Este hecho, no sólo dividió a los intelectuales, sino que también puso en evidencia su verdadera injerencia en los asuntos políticos.

En muchos aspectos, el caso Padilla sintetiza gran parte del diálogo que tuvieron los escritores con Fidel Castro. Primeramente, Heberto Padilla fue un poeta que estuvo

comprometido con la Revolución cubana; prueba de esto es que se enfrentó a Guillermo Cabrera Infante en 1968, después de haber abogado por él años antes. Posteriormente, mandó una carta a Fidel Castro pidiéndole un trabajo, ante lo cual el dirigente le permitió trabajar en la Universidad de la Habana. Finalmente, el 20 de marzo de 1971 fue detenido y declarado contrarrevolucionario. Al respecto, Jean Franco escribe: “El encarcelamiento de Padilla [...], conmutado más tarde por arresto domiciliario y confesión pública [autocrítica que se publicó en *Casa de las Américas* ese año] demostró con qué rapidez la censura podía terminar en represión” (Franco, 2003: 130).

Ante esta situación, que recordaba los juicios y confesiones soviéticas, gran parte de los intelectuales adscritos a Cuba firmaron una carta en dónde pedían a Fidel Castro “evitar a Cuba el oscurantismo dogmático, la xenofobia cultural y el sistema represivo que impuso el estalinismo en los países socialistas” (Vargas Llosa, 1990: 167). Entre otros escritores, la carta estuvo firmada por Carlos Fuentes, Juan Rulfo, Mario Vargas Llosa, Jean-Paul Sartre y Simone de Beauvoir. Estos hechos marcarían una división entre los intelectuales: aquellos que mantendrían firme su apoyo a la Revolución cubana contra aquellos que romperían cualquier lazo con ella.

2.2.3. El intelectual como crítico: el rechazo a Cuba

La separación que tuvo Mario Vargas Llosa con Cuba fue paulatina. Uno de los primeros puntos de quiebre se realizó cuando el autor denunció la censura literaria de la Unión Soviética y criticó la injerencia que, en este país, tenía la política en la creación literaria; sin embargo, en este momento, como lo expresa Efraín Kristal: “He insisted that socialism is compatible with artistic freedom and that its repression is disconcerting to leftist writers”²⁸ (Kristal, 1998: 70). Más tarde, Mario Vargas Llosa se pronunció en contra de la invasión que realizó la URSS a Checoslovaquia y, con ello, estuvo en desacuerdo con el apoyo que Fidel Castro le había dado. En “El socialismo y los tanques” (1970), artículo que fue rebatido por Fernández Retamar y Óscar Collazos por considerar que tenía actitudes “contrarrevolucionarias”, el escritor aseveró:

Resulta lastimoso ver reaccionar a Fidel de la misma manera condicionada y refleja que los mediocres dirigentes de los partidos comunistas latinoamericanos que se

²⁸ “Él insistió en que el socialismo es compatible con la libertad artística y que su represión es desconcertante para los intelectuales de izquierda”.

precipitaron a justificar la intervención soviética. ¿No comprende acaso el máximo líder cubano que si reconoce a la URSS el derecho de decidir el tipo de socialismo que conviene a los demás países y el de imponerles su elección por la fuerza, lo ocurrido en Praga hoy podría ocurrir mañana en La Habana?

A muchos amigos sinceros de la Revolución cubana las palabras de Fidel nos han parecido tan incomprensibles y tan injustas como el ruido de los tanques que entraban a Praga (Vargas Llosa, 1990:163).

El quiebre con la Revolución se concretizó con el caso Padilla, pues el autor peruano fue uno de los principales promotores de la libertad de del poeta. En una carta a Haydeé Santamaría fechada el 5 de abril de 1971, el escritor rechazaba los compromisos que había adquirido con ella y, después de recapitular la prohibición que les hiciera Fidel Castro de entrar a Cuba, condenó la represión que había sufrido Heberto Padilla: “Obligar a unos compañeros, con métodos que repugnan a la dignidad humana, a acusarse de traiciones imaginarias y a firmar cartas donde hasta la sintaxis parece policial. Es la negación de lo que me hizo abrazar desde el primer día la causa de la Revolución cubana: su decisión de luchar por la justicia sin perder el respeto de los individuos (Vargas Llosa, 1990: 165).

La respuesta de los simpatizantes y del gobierno cubano fue inmediata. *Casa de las Américas* publicó artículos en contra del autor peruano en donde desaprobaban sus declaraciones. Como lo escribe Efraín Kristal, la condenación política de Mario Vargas Llosa estuvo acompañada por la crítica de autores que, hasta ese momento, habían expresado admiración a su obra: “In the fall of 1971, Mario Benedetti joined his voice with those of Collazos and Fernández Retamar to criticize Vargas Llosa’s ideas on literatura and politics and on the responsibilities of a socialist writer”²⁹ (Kristal, 1998: 74). Es decir, se ponen en duda su papel como intelectual, se minimizan sus reflexiones sobre la literatura y se desacreditan las aportaciones que había hecho a la izquierda. A pesar del ataque coordinado, Mario Vargas Llosa continuó apoyando la causa revolucionaria, pues, como el mismo había dado a entender en la carta a Haydeé Santamaría, quería que el socialismo se instaurara en su país. Ante las críticas que le había lanzado la entonces directora de *Casa de las Américas*, Mario Vargas Llosa respondió en una entrevista hecha por César Hildebrandt: “La experiencia me ha demostrado que polemizar a ese nivel es inútil y empobrecedor, de

²⁹ “En el otoño de 1971, Mario Benedetti unió su voz a la de Collazos y a la de Fernández Retamar para criticar las ideas sobre literatura y política de Vargas Llosa, así como las responsabilidades de un escritor socialista”.

modo que no voy a refutar su carta” (Vargas Llosa, 1990: 171). De esta manera, si el autor eludía el enfrentamiento directo con las autoridades cubanas, también dejaba en claro su apoyo: “era previsible que la derecha tratara de sacar partido de los acontecimientos cubanos. Es una de las razones por las que el episodio de las autocríticas y el discurso de Fidel me parecen lamentables: por la extraordinaria oportunidad que brinda a la derecha y al imperialismo de atacar la solución socialista para los problemas de América Latina” (Vargas Llosa, 1990:171).

Para Efraín Kristal, estas condiciones hicieron que Mario Vargas Llosa reconsiderara sus ideas literarias a partir de sus ideas políticas, pues si antes había tratado de demostrar que la literatura podía tener implicaciones socialistas, más tarde abandonaría su ideal sartreano y aceptaría que la literatura no es forzosamente revolucionaria en el sentido político (Kristal, 1998: 81). Así, el autor peruano retornó a los autores y a las posturas literarias que había dejado de lado para presentar una imagen, sin fisuras, de intelectual comprometido; entre otros, Mario Vargas Llosa recuperó las ideas de César Moro, Albert Camus y Gustave Flaubert. Aunque el análisis de Kristal es fecundo, en este caso, hay que matizarlo: en principio, no es que la década de los 70 hayan sido un periodo de transición literaria (aunque sí política), por un aspecto: antes de que se diera el caso Padilla, la postura literaria de Mario Vargas Llosa ya apuntaba hacia la independencia literaria y hacia las reflexiones que darían origen a conceptos como “la novela total”. Para ver la evolución del pensamiento del escritor peruano, me centraré en la disputa que tuvo con Óscar Collazos en 1969; posteriormente, describiré la influencia de Camus en su concepción literaria.

2.2.4. Polémica entre Óscar Collazos y Mario Vargas Llosa

En 1969, Óscar Collazos publicó en la revista *Marcha* “La encrucijada del lenguaje”, texto en el que realizó una dura crítica contra el creciente mercado de masas y contra las obras que buscaban el éxito editorial y olvidaban la responsabilidad intelectual (Collazos, 1979: 7). Para él, el compromiso literario en las nuevas generaciones era nulo debido a que autores como Mario Vargas Llosa y Julio Cortázar habían eludido su responsabilidad social y preferían escribir obras experimentales que nada tenían que ver con la realidad de América Latina. En realidad, Collazos reprochaba que los escritores no apoyaran

visiblemente a la Revolución cubana en sus novelas y que se alejaran del realismo, la única forma válida que él concebía para hacer literatura. Asimismo, Collazos criticó la adopción de modelos literarios extranjeros y la concepción de realidad en Mario Vargas Llosa. Al respecto, Óscar Collazos escribe: “La primera idea que busco hacer coherente en el transcurso de este trabajo es la que se refiere a la mistificación del hecho creador, entendido como autonomía verbal, como otro mundo en disputa con la realidad, en 'competencia con Dios'” (Collazos, 1979: 10).

En el artículo, Collazos señalaba que el reconocimiento de la novela latinoamericana se debía a la comunión íntima que poseía el texto con la realidad; por lo cual, la idea de demonios no explicaba el éxito de la obra literaria. Óscar Collazos partía de una crítica oficialista, que buscaba designar el valor de una obra a partir de su apoyo a la Revolución cubana. Debido a esto, consideraba que buscar la autonomía de la obra significa un retroceso, el simple culto de la forma, tal como lo habían expresado “los vanguardismos”. Para Collazos “la realidad” debía normar la forma en la cual se realiza el arte, lo que significaba adscribirse al proyecto social que él tomaba como válido. El autor describe: “La autonomía de la escritura, la autonomía de una supuesta realidad literaria, de otra realidad concebida en el vacío, es —en definitiva— el anuncio, el síntoma de una encrucijada” (Collazos, 1979: 12).

En el fondo, la problemática que motivaba la diatriba de Collazos era la función de la obra literaria en el socialismo; en este caso, el autor abogaba por un contenido expresamente revolucionario, en detrimento de la forma literaria. Desde esta manera, si Mario Vargas Llosa y Julio Cortázar habían compuesto su ideal poético sin atender los viejos debates entre la forma y el contenido, Óscar Collazos partía de estos para cuestionar el posicionamiento político de los autores. Así, se pedía que la creación artística contuviera la postura de su autor:

Habría que recordar (y recordarle al mismo autor) de qué manera una novela como *La ciudad y los perros* se hace evidentemente decisiva e importante como no sea por la comparación del instrumento verbal y los recursos estilísticos que él mismo elabora, de la correspondencia de la novela con un mundo específico, de la relación entre el objeto (instrumento) con la realidad (Collazos, 1979: 18).

Óscar Collazos consideraba que la principal función de la literatura latinoamericana debía ser respaldar al gobierno cubano, que “ofrece una posibilidad real de afirmación cultural”

frente al “colonialismo cultural” (Collazos, 1979: 23). Con este hecho, el crítico pensaba sepultar la idea “individualista” y “romántica” de aquellos escritores que explicaban la creación de una obra a partir de los demonios personales y no a partir de un proyecto político-cultural. Incluso, Collazos daba una opción sobre cómo escribir: “No sería aventurado hacer aquí una proposición: la búsqueda de la novelística latinoamericana, los pasos hacia la conformación de literaturas nacionales, tiene más perspectiva en las imperfecciones que registran ciertas obras que quieren afrontar la realidad con una nueva óptica, des-intimizarla, darle cauce a un periodo histórico que está en plena movilidad” (Collazos, 1979: 25).

En la crítica de Óscar Collazos es posible observar el rastro de la autocensura, en la cual el autor restringe su campo de acción para no ser infiel a una idea que se ha forjado de la literatura; por lo cual, la última contradicción que expone es que los escritores no reflejen en sus obras el compromiso que tienen con Cuba: “la obra de Mario Vargas Llosa, es verdad, no corresponde a lo que el intelectual Mario Vargas Llosa nos propone, dogmáticamente, como finalidad crítica ni como actitud mecánicamente política” (Collazos, 1979: 36).

La respuesta de Julio Cortázar llegó unos meses después, en diciembre de 1969, en el artículo “Literatura en la revolución y revolución en la literatura: algunos malentendidos a liquidar”, en donde debatía los postulados de Collazos a partir de dos temas que identificaba: a) la concepción de la realidad y b) el empleo de técnicas narrativas europeas. De esta manera, Julio Cortázar reafirmaba el compromiso literario con la Revolución cubana, aunque exponía la libertad del acto creador. Aunque la respuesta de Julio Cortázar es digna de tenerse en cuenta, en este trabajo analizaré la respuesta de Mario Vargas Llosa que se publicó en abril de 1970, bajo el título “Luzbel, Europa y otras conspiraciones”. En este texto se expone la inexistencia de un proyecto apocalíptico editorial, el divorcio de los valores de la obra con los valores de su autor y la función de la literatura en su sociedad.

Sobre la contradicción que surge entre el compromiso del escritor y su obra, Mario Vargas Llosa expone: “El problema es real, pero no latinoamericano, sino universal y muy viejo como la literatura y puede formularse más sencillamente: ¿es posible y deseable que haya una identidad total entre la obra creadora de un escritor y su ideología y moral personales?” (Vargas Llosa, 1979:81). En este caso, el divorcio del que hablaba Collazos es

una condición natural del acto creador, pues resulta imposible que exista “el ajuste coherente entre la vida y la obra del escritor”, tal como lo había expuesto también Jean-Paul Sartre. Para Vargas Llosa existe una inevitable dualidad del artista, en la cual los “demonios” determinan los temas y el artista elige la forma en la cual los expresa. Haciendo eco de las reflexiones que había escrito en 1969 en “Carta de batalla por Tirant lo Blanc”, el novelista escribió:

Un escritor no es “responsable” de sus temas en el sentido en que un hombre no es “responsable” de los sueños o pesadillas, porque no los elige libre y racionalmente, en tanto que su responsabilidad en los dominios concretos de la escritura y la estructura es total, porque allí sí puede elegir, seleccionar, buscar y rechazar, con una libertad y una racionalidad de que no goza en la elección de sus experiencias vitales, y siempre surgen en función de éstas (se le imponen) los temas de su obra (Vargas Llosa, 1979: 83).

Es decir, no se le puede pedir a un escritor un compromiso en su obra literaria, como lo hacía Collazos. Para estas fechas, Mario Vargas Llosa había comprendido que los proyectos literarios de Sartre y Camus habían quedado inconclusos al querer eludir esta contradicción y, finalmente, habían perecido en ella. El silencio de Camus se debía a que deseaba regresar al campo cultural francés con una obra que simbolizara un periodo histórico determinado y que además dialogara con el resto de su obra, lo cual lo alejaba de las pulsaciones individuales de su escritura. Resulta revelador que las últimas obras de Camus (mismas que la intelectualidad francesa rechazó por “no aportar nada” al diálogo) sean profundamente personales: en ellas narra su parálisis creativa, sus dudas sobre el compromiso literario y sus miedos por sentir que no había escrito nada que valiera la pena. Sartre no quiso contradecirse y dejó de escribir. Sin mencionarlos directamente, Mario Vargas Llosa expuso los límites a los que habían llegado los escritores existencialistas y expresaba que parte de la intelectualidad latinoamericana (como Collazos) estaba a punto de sucumbir en esta falsa disyuntiva:

La única manera en que se podría eliminar toda posibilidad de antagonismo entre una obra y su autor (naturalmente que, en algunos casos, este divorcio no ocurre) sería suprimiendo toda *espontaneidad* en la creación literaria, reduciendo el trabajo creador a una operación estrictamente racional en la que alguien (el guardián de los valores ideológicos o morales: la Iglesia o el Estado) determinara, a través de ciertas normas o regulaciones, los temas o el tratamiento de los temas, de modo que la obra no se apartara de los valores entronizados por la sociedad (Vargas Llosa, 1979: 84-85).

Mario Vargas Llosa daba dos ejemplos concretos donde estos “guardianes” habían intentado suprimir la dualidad del escritor, en detrimento de la literatura: la inquisición y el realismo socialista. El término “guardianes de valores” ya habían sido utilizado por Sartre, cuando denunciaba en *¿Qué es la literatura?* que muchos escritores habían aceptado someterse ante una autoridad por las prebendas que obtenían a cambio. En la respuesta que da a Óscar Collazos, Mario Vargas Llosa expresaba que un proyecto social y una concepción literaria también podían convertirse en guardianes que censuraran a la literatura, tal como había expuesto Camus en *El hombre rebelde*. Ahora bien, aunque los escritores existencialistas habían visto este peligro, finalmente habían establecido posturas que propiciaban este esquema y se habían convertido en guardianes de valores eternos. Recordemos que Camus rechazaba los proyectos sociales derivados del marxismo porque consideraba que habían suplantado los dogmas cristianos, sustituyendo a Dios por la Historia, dios ante el cual había que adecuar los proyectos literarios (como el existencialismo de Sartre). Sin embargo, si Camus proponía un proyecto literario que estuviera libre de los causes históricos, como unidad, también proponía un modelo de literatura que normaría la escritura de los otros artistas. Es decir, tanto el proyecto literario de Sartre como el de Camus habían partido de valores “eternos” que establecían qué era y qué no era la literatura. Si habían deseado escapar de la censura del proyecto soviético, ellos mismos habían incurrido en normas.

Ante esto, la crítica de Vargas Llosa puede ser mostrada como la superación de la unidad obra-autor; asimismo, como una relectura de su compromiso en un momento decisivo en América Latina, puesto que, entre líneas, el autor de *Conversación en La Catedral* planteaba que el proyecto en Cuba podía estar repitiendo algunos de los errores de la URSS en relación con la literatura. Es en este punto en donde se expresa la función de la literatura en la sociedad. Primeramente, señaló el peligro en el que se situaba Collazos al pensar la función de la obra literaria en relación con el proyecto político-social que se realizaba en la Revolución cubana:

Él piensa, ambiciosamente, que esa “censura” desaparecerá con el hombre nuevo. Una vez eliminadas las contradicciones de la sociedad capitalista, parece suponer, desaparecerán las contradicciones de la personalidad humana, y la obra literaria será una prolongación natural, homogénea y coherente del escritor desalineado (Vargas Llosa, 1979: 85).

En este sentido, la idea de “el hombre nuevo” se cuestionaba indirectamente, así como todos los mitos que se estaban desarrollando en torno a la Revolución. Una vez establecida la igualdad, se pensaba que el arte sería parte de la sociedad y no una carencia. Dentro de esta visualización, no se concebía la crítica al sistema político sino el apoyo incondicional del artista con esa alternativa social: si no lo hacía, entonces se estaba actuando de mala fe. En este caso, las palabras que Fidel Castro había dirigido a los intelectuales estaban muy presentes en el imaginario del escritor comprometido: “Esto significa que dentro de la revolución, todo; contra la revolución nada. Contra la revolución nada porque la revolución tiene también sus derechos y el primer derecho de la revolución es existir y frente al derecho a existir y frente al derecho de la revolución de ser y de existir, nadie” (Castro, 1970: 406). Recordemos que Sartre había planteado lo mismo en numerosas ocasiones: la crítica del escritor no podía darse contra el único movimiento social que planteaba “alternativas reales”, por ello había culpabilizado a Camus por criticar al marxismo sin proponer nada a cambio. En particular, Camus había estipulado que la duda era la única verdad que podía guiar los pronunciamientos del escritor. Así, cuando Mario Vargas Llosa exponía la función de la literatura como una crítica constante, no hace sino replantear el concepto de Camus: la literatura no da respuestas sino preguntas. En este sentido, para ser coherente consigo mismo el autor puede comprometerse con un movimiento, pero su obra y su proceso de escritura no puede (ni podría) estar condicionado por él; ni siquiera en el caso de Cuba. Asimismo, Vargas Llosa evidenciaba que Collazos negaba la libertad de la obra de arte: “A él le parece bien que la literatura sea subversiva en la sociedad capitalista, pero no admite que lo sea en una sociedad socialista” (Vargas Llosa, 1979: 85).

Durante el desarrollo de la polémica, Mario Vargas Llosa apoyaba al gobierno de Fidel Castro y como intelectual estaba de acuerdo con las posibilidades del marxismo para llevarse a la práctica. Sin embargo, su apoyo ya no se equipara a la seguridad sartreana del que sabe hacia dónde va, sino que representa la duda de Camus: apoya sin perder de vista las contradicciones y la imposibilidad de conocer una verdad absoluta. El novelista escribe:

Yo no creo que un cambio de estructuras económicas y sociales transforme por obra de magia una sociedad y la convierta en un paraíso terrenal. Una revolución, si es auténtica, suprime un cierto tipo de injusticias radicales, establece una relación más racional y más humana entre los hombres y a mí no me cabe duda, por ejemplo de que en Cuba ha ocurrido así. ¿Han desaparecido, automáticamente todos los

problemas? [...] ¿La felicidad es el alimento universal y constante de todos los miembros de la nueva sociedad? (Vargas Llosa, 1979: 86).

En principio, Mario Vargas Llosa pone en duda la infalibilidad de los líderes y expone a los intelectuales que están dispuestos a sacrificar su arte por sus ideas: “[...] parece establecer como axioma que el haber dirigido con heroísmo una revolución y ser un gran dirigente concede el don de la infalibilidad política, y que en este dominio Fidel es dueño de la verdad de una vez y para siempre” (Vargas Llosa, 1979: 88). Asimismo, si expresaba la libertad de su obra para existir por sí misma, continuaba expresando su apoyo a la instauración del socialismo: “¿puede un novelista dar lecciones políticas al líder de una revolución, puede un pigmeo enfrentarse a un gigante?” (Vargas Llosa, 1979: 88).

Ante esto, la función de la literatura no cambia en ninguno de los proyectos sociales que se le presenten: socialismo o capitalismo, sino que se revela como un cuestionamiento perpetuo hacia los valores eternos, incluso para aquellos que se establezcan como válidos en determinada sociedad. De la misma manera, Mario Vargas Llosa aseguraba que la función política del escritor “no consiste en completar la misión de aquellos personajes, sino, más bien, en moderarla, y, cuando es necesario, contrarrestarla”³⁰ (Vargas Llosa, 1979: 90).

3. Albert Camus en la obra de Mario Vargas Llosa

Tras recibir el Premio Internacional Rómulo Gallegos en 1967, Mario Vargas Llosa pronunció un discurso que mostraría una poética literaria que sería tan deudora como destructora de los postulados existencialistas. En este discurso, el escritor relataba los últimos días de Oquendo de Amat, un poeta peruano que había muerto sin los reflectores del compromiso sartreano y sin obtener ninguna recompensa; con este inicio, Mario Vargas Llosa hablaba de uno de los temas que lo había acercado (y lo separaría) de Jean-Paul Sartre: la vocación literaria. *La literatura es fuego* está constituido a partir de dos preguntas que desencadenan una propuesta literaria: ¿qué es? y ¿para qué sirve la literatura? La respuesta es contundente: “la literatura es fuego”, o como lo diría Albert Camus, “la literatura es rebeldía”.

³⁰ Esta idea estaba presente en otros intelectuales latinoamericanos; por ejemplo, Carlos Fuentes en 1963 expresaba que la función de la literatura: “por supuesto, desborda al puro documento: en toda sociedad, capitalista o socialista, la literatura y el arte cumplen una tarea crítica” (Fuentes, 1970: 132).

Es un hecho que detrás del discurso de 1967 en Caracas subyace el discurso que Albert Camus pronunció en la recepción del Premio Nobel de Literatura en 1957, en donde planteaba que el papel del escritor era el de oponerse a los sistemas tiránicos sin perder de vista “su vocación de artista”. Camus, contrario a Sartre, pensaba que las dudas de un escritor, ante una tarea que lo sobrepasaba, eran una condición necesaria para entender su oficio. En este sentido, el acercamiento que tuvo Mario Vargas Llosa con las ideas de Albert Camus fue mucho más profundo y constituye un punto importante en la poética literaria que desarrolló el autor antes y después de su quiebre Cuba. En este sentido, no basta con observar las connotaciones que tiene el discurso con la rebeldía camusiana, tal como lo expresa Ricardo Gutiérrez³¹, sino de comprender cómo la postura de Camus se adecua al proyecto de Mario Vargas Llosa. Basta recordar que en 1966, al referirse a Salazar Bondy, Mario Vargas Llosa expresaba que éste había tenido la fuerza para comprometerse políticamente salvaguardando su independencia y su vocación artística; de esta manera, expresaba una tesis central en Camus: no descuidar la vocación de artista por una ideología: “Él fue un rebelde no sólo como escritor, también lo fue como ciudadano. Por cierto que todo escritor es un rebelde, un inconforme con el mundo en que vive, pero esta rebeldía íntima que precipitaba la vocación literaria es de índole muy diversa” (Vargas Llosa, 1966: 31).

En general se considera que el acercamiento que tuvo Mario Vargas Llosa a la obra de Albert Camus se debió a un cambio ideológico que trastocó las concepciones literarias del autor; es decir, que los factores racionales afectan la recepción de los elementos irracionales. Considero que si bien, el cambio de postura política en Mario Vargas Llosa influyó determinadamente en la manera en la cual el releía a ciertos autores, esto no ocurrió con Camus, quien constituyó uno de los referentes más importantes en la poética literaria del escritor peruano.

³¹ En “Vargas Llosa's Poetics of the Novel and Camus's Rebel”, el crítico señala: “The title of the speech, Literature Is Fire, is significant: Prometheus is now a political revolutionary, and the fire stolen from the gods is called upon to incinerate the exploiters on this earth” (Gutiérrez, 1993: 284). [El título del discurso, “La literatura es fuego”, es significativo: Prometeo es ahora un revolucionario político, y el fuego robado a los dioses es llamado para incinerar a los explotadores en esta tierra”.]

3.1. Una poética entre demonios y revolucionarios

El ideal literario de Mario Vargas Llosa se construye a partir de conceptos: los demonios del artista y la novela total. Estos conceptos fueron pensados por el autor a lo largo de varios años, entre polémicas literarias e intelectuales, y aunque pueden fecharse en 1969, cuando Vargas Llosa publicó “Carta de batalla por Tirant lo Blanc”, su proceso de elaboración puede rastrearse varios años atrás en diversos artículos y textos publicados. Es decir, la poética literaria de Mario Vargas Llosa es el resultado de lecturas, búsquedas personales, inclinaciones políticas, debates históricos que confluyen hacia el derecho de la ficción de existir por sí misma. Ante esto, debemos establecer dos elementos para su análisis: el primero, que su configuración se llevó a cabo como un diálogo literario con todas las manifestaciones escritas que leyó Vargas Llosa, desde la novela de caballerías hasta el existencialismo de Albert Camus; por lo tanto, se trata de un proyecto ajeno al vaivén histórico; el segundo, por el contrario, que su elaboración sucedió en medio de un clima cultural en donde la noción de literatura tenía una implicación política por el mismo hecho de existir. En este caso, la dialéctica de estos dos elementos configurará el desarrollo de la literatura de Mario Vargas Llosa y determinará su postura como intelectual frente al arte. En última instancia la poética literaria la realizará el yo-escritor, con elementos irracionales y egoístas, para dejar al yo-intelectual mayor libertad para expresarse sin que su literatura tenga que ser coherente con él.

Al analizar *Tirant lo Blanc* en 1969, Mario Vargas Llosa escribía que su autor había querido saberlo todo y escribirlo todo por lo cual aplaudía su afán deicida: “Múltiple, admite diferentes y antagónicas lecturas y su naturaleza varía según el punto de vista que se elija para ordenar su caos. Objeto verbal que comunica la misma impresión de pluralidad que lo real es, como la realidad, objetividad y subjetividad, acto y sueño, razón y maravilla. En esto consiste el ‘realismo total’, la suplantación de Dios” (Vargas Llosa, 1969a: 20). En este análisis, la “novela total” surgía como un esfuerzo demoníaco por poseer la unidad de la creación y como un cuestionamiento a la literatura comprometida a la manera de Jean-Paul Sartre. Al hablar de la función del narrador, Mario Vargas Llosa utilizaba los conceptos sartreanos expuestos en *¿Qué es la literatura?* para denunciar los límites de la literatura comprometida:

Si el lector divisa al autor interviniendo, actuando vicariamente, agazapando detrás de los personajes, la ficción se derrumba, porque quiere decir que esos seres no son

libres y que la libertad del lector tampoco es respetada, que se le quiere hacer cómplice de un contrabando, imponerle ideas y credos que para que le resulten más digeribles vienen disfrazados de fábulas (Vargas Llosa, 1969a: 23)

La alusión a Sartre y a cierto modelo de literatura de urgencia era evidente, sin embargo, este cuestionamiento paso prácticamente inadvertido por la crítica. No fue sino hasta que el escritor peruano publicó *García Márquez: historia de un deicidio* en 1971 cuando los conceptos de novela total y demonios del artista fueron discutidos por los intelectuales latinoamericanos. Uno de los principales contendientes de estas ideas fue Ángel Rama, quien se encargó de denostar la concepción “romántica” que subyacía en las ideas de Mario Vargas Llosa. El contexto también fue fundamental para el sentido de esta polémica: el caso Padilla había pasado y los intelectuales agrupados en torno al proyecto cubano se habían dividido. En 1972, Rama criticaba que, en su tesis doctoral, Mario Vargas Llosa no utilizara la teoría marxista en torno al arte y que se limitara a repetir conceptos estéticos caducos y románticos:

Es hora de ratificar al escritor-productor como el correcto representante de nuestro tiempo. Él elabora conscientemente un objeto intelectual —la obra literaria— respondiendo a una demanda de la sociedad o de cualquier sector que esté necesitado no sólo de disidencias sino de interpretaciones de la realidad que por el uso de imágenes persuasivas permita comprenderla y situarse en su seno válidamente (Rama y Vargas Llosa, 1973: 10)

En esta fecha Rama apoyaba la instauración del socialismo en América Latina, por lo cual sobresalen dos palabras en la cita anterior: “disidencias” y “válidamente”. Más adelante, el crítico expresaba la necesidad del intelectual (en medio de un antiintelectualismo generalizado) para las luchas revolucionarias: “la aceptación del mundo adulto está hoy día entre las conquistas revolucionarias de nuestras sociedades hispanoamericanas” (Rama y Vargas Llosa, 1973: 11). En su respuesta, Vargas Llosa asegura que la idea de “demonios” está apoyada en la teoría freudiana y sartreana (Rama y Vargas Llosa, 1973:14). Sobre esta polémica que tuvo todavía más intercambios, me centraré en dos aspectos: 1) Vargas Llosa se defiende de las críticas que se le habían hecho a raíz del caso Padilla y 2) expresa la autonomía de la ficción. En “El regreso de Satán” (junio de 1972), el escritor se defiende de los ataques que han sufrido los intelectuales: “Me gustaría estar seguro de que un hombre que escribe novelas es ‘superior’ —en el sentido de más útil a los otros— que uno que

construye puentes. No lo estoy: sólo me consta que hacen cosas muy diferentes” (Rama y Vargas Llosa, 1973: 21). En las respuestas de Vargas Llosa es posible verificar que aún considera al marxismo como una teoría válida:

Si es verdad que en mi libro hay pocas deudas con “las ideas estéticas de Carlos Marx” (que eran demasiado conservadoras) hay en cambio una clara filiación entre esta manera de plantear la relación materia-forma y la dialéctica y me sorprende que Rama, buen lector del pensamiento marxista, no lo haya advertido (Rama y Vargas Llosa, 1973: 19)

Tras las polémicas y el rechazo de Cuba, Mario Vargas Llosa revisó sus ideas políticas, pero sobre todo comenzó a explorar las ideas literarias que había dejado de lado por compaginar su creación con cierta postura política. Para Efraín Kristal, el periodo de transición hacia la derecha se observa en *La orgía perpetua*, ensayo de 1975. En este caso considero que, más que evidenciar el viraje político, este texto concretiza el proceso de reflexión literaria que se realizaría con o sin el cambio ideológico; porque, la novela total contiene las polémicas que se desarrollaban en torno al arte y que se respondían desde el arte.

En *La orgía perpetua*, Mario Vargas Llosa realizó un análisis minucioso sobre *Madame Bovary* y expuso sus propias reflexiones sobre la creación artística. En él, otorgaba un valor inconmensurable a los aspectos inconscientes que motivan al autor a emprender una obra. Así, los demonios del artista, sus fetiches, sus traumas y sus motivaciones, adquirirían una importancia capital para entender el desarrollo y la complejidad de la obra de arte. Esta postura había sido desarrollada cuatro años antes en la tesis doctoral *García Márquez: historia de un deicidio* (1971), obra que ponía sobre la mesa de discusión la importancia de las fuerzas irracionales en la creación artística, un tema prácticamente relegado por la crítica.

En el libro *La concepción literaria de Mario Vargas Llosa*, Armando Pereira divide en dos partes el proceso creativo, tal como lo considera Mario Vargas Llosa: por un lado está “el ámbito de los demonios” y, por el otro, “el ámbito de la razón”. Este texto nos muestra las tensiones y la voluntad que dan forma al trabajo del artista y analiza con minucia la autorreflexión del autor con respecto a su obra. Armando Pereira escribe:

Si hemos asumido, entonces, esta división ha sido sólo por conservar, aunque fuera formalmente, la propia distinción propuesta por Vargas Llosa. Para él, el proceso de la creación artística contempla dos grandes fases: una, en la que gobiernan

principalmente los “demonios” del creador, y otra, donde son, sobre todo, su razón, su voluntad y su conciencia las que privan (Pereira, 1995:11).

El impacto de Sigmund Freud en la obra de Mario Vargas Llosa es innegable y, como demuestra el autor del texto, esta teoría enriquece la comprensión de la obra; sin embargo, la concepción de “novela total”, de “rebeldía contra el mundo”, son deudoras no sólo del influjo de Flaubert, sino, sobre todo, de la teoría enarbolada por Albert Camus.

Para ello tomemos en cuenta que, paralelo a la elaboración de *La orgía perpetua*, en 1974, el escritor peruano había criticado el análisis que Sartre había hecho sobre la obra de Flaubert en *L'idiot de la famille*; desde su postura, el existencialista había pasado por alto la búsqueda formal que perseguía el autor de *Madame Bovary*, por lo cual el análisis era inferior al esperado. En este sentido, “Flaubert, Sartre y la nueva novela” (1974) expresa el distanciamiento con el ideal sartreano, mediante la exaltación de la forma y la independencia literaria. Para Vargas Llosa, Flaubert quería realizar un mundo que se bastara a sí mismo, que conservara una unidad que compitiera contra la realidad; en este esfuerzo estilístico, él encontraba una herejía: “Por haberse empeñado en semejante aventura —haber incurrido en el crimen de Luzbel: querer romper los límites, ir más allá de lo posible— es haber fijado un tope más alto a la novela y a la crítica” (Vargas Llosa, 1981: 78). Lo fundamental aquí es que Mario Vargas Llosa buscó y “encontró” en 1965 este mismo afán formal en la obra de Camus: “La obsesión del estilo, que caracteriza también al creador, asume en Camus una dimensión insospechada, y las anotaciones sobre este asunto ocupan, sobre todo, los años de 1942 a 1945, cuando se publicaron sus primeros libros” (Vargas Llosa, 1981: 44). En este caso recordemos que si Sartre era el “racional”, Camus era el “irracional” que intentaba crear una obra que se bastara a sí misma y que colocara al escritor como un pequeño dios.

a) La rebelión contra el mundo

Para Mario Vargas Llosa, los demonios imponen los temas que utilizará el artista; él no decide, acepta. Sin embargo, esta “aceptación” no es sinónimo de pasividad ante las fuerzas que alimentan la creación literaria, sino una confrontación con ellas, principalmente con la realidad que la hace posible: “[...] el novelista no crea a partir de nada, sino en función de su experiencia, que el punto de partida de la realidad ficticia es siempre la realidad real tal

como la vive el escritor. Ciertos temas se le imponen, igual que el amor y el sufrimiento, los deseos y las pesadillas” (Vargas Llosa, 1975: 100). La escritura, en este sentido, adquiere una connotación de rebeldía contra los límites impuestos por la realidad misma. Lo real es el punto de partida, pero también, es el principal enemigo del escritor-demiurgo que crea una obra que rivalice con la creación:

Una novela no resulta de un tema sustraído a la vida, sino, siempre, de un conglomerado de experiencias importantes, secundarias e ínfimas, que, ocurridas en distintas épocas y circunstancias, empezadas al fondo del subconsciente o frescas en la memoria, algunas personalmente vividas, otras simplemente oídas, otras también leídas, van de manera paulatina confluyendo hacia la imaginación del escritor, la que, como una poderosa mezcladora, las deshará y rehará en una sustancia nueva a la que las palabras y el orden den otra existencia. De las ruinas y disolución de la realidad real surgirá entonces algo muy distinto, una respuesta y no una copia: la realidad ficticia (Vargas Llosa, 1975: 102).

La obra literaria se concibe como un mundo autónomo y el escritor es presentado como un demiurgo que busca encontrar el orden que le falta a la creación. Es decir, el acto de escribir es una rebeldía luciferina, no sólo un exorcismo de los demonios personales. Ahora bien, en *García Márquez: historia de un deicidio* (después de demostrar la influencia que tuvo Albert Camus en la obra del escritor colombiano), Vargas Llosa escribe la tesis central de *El hombre rebelde*:

Todos los novelistas son rebeldes, pero no todos los rebeldes son novelistas. ¿Por qué? A diferencia de los otros, éste no sabe por qué lo es, ignora las raíces profundas de su desavenencia con la realidad: es un rebelde ciego. La demencia luciferina a que lo impulsa su rebeldía —suplantar a Dios, rehacer la realidad—, el carácter extremo que ésta adopta en él, es la manifestación de esa oscuridad tenaz. Por eso escribe: protestando contra la realidad, y, al mismo tiempo, buscando, indagando por esa misteriosa razón que hizo de él un supremo objetor. Su obra es dos cosas a la vez: una reedificación de la realidad y un testimonio de su desacuerdo con el mundo (Vargas Llosa, 2006:182-183).

En el primer capítulo de esta tesis, describí brevemente el proyecto literario del novelista argelino, quien explicaba la creación literaria a partir de su teoría rebelde: primeramente, el escritor, insatisfecho del mundo, niega la realidad y la condena; posteriormente, escribe para otorgar al mundo el sentido y la unidad que le falta. De esta manera, la obra de arte era producto de la tensión entre la negación y la afirmación del mundo: en ella cabían todas sus

contradicciones. Para Camus, escribir era el acto de rebeldía por antonomasia, puesto que en ella se unía, mediante la belleza, la creación y la destrucción, el sí y el no del rebelde:

La creación es exigencia de unidad y rechazo del mundo a causa de lo que le falta y en nombre de lo que es a veces. La rebelión se deja observar aquí, al margen de la historia, en estado puro, en su complicación primitiva. Por lo tanto debería darnos una última perspectiva sobre el contenido de la rebelión (Camus, 1996b: 297).

Mario Vargas Llosa parece adoptar los tres movimientos dialécticos de Albert Camus, para expresar su idea de herejía y de novela total: 1) la negación del rebelde ante las contradicciones del mundo, 2) la comprensión de que la negación es en sí la afirmación de un valor, como puede ser la libertad, 3) la “rebeldía creadora” que es la defensa de ese valor por medio de los actos, en este caso la creación literaria. Al respecto, Ricardo Gutiérrez expresa: “Like Vargas Llosa’s, Camus’s rebel artist (epitomized by the novelist) is a man in discord with the world, but his rebellion is primarily metaphysical rather than psychological”³² (Gutiérrez, 1993: 285). Sin embargo, a diferencia de Camus quien intentó establecer una relación moral entre las obras y el proceso creador, el autor peruano empleó esta concepción para establecer la autonomía del arte.

Recordemos que Albert Camus no pudo superar las contradicciones de su pensamiento e intentó crear una literatura moral que ayudara a la reconstrucción de Europa, por lo cual su literatura quedó silenciada por un proyecto ajeno a ella. En este caso, Mario Vargas Llosa retomó las ideas expresadas en *El hombre rebelde* y las utilizó para crear su propia poética. Para evidenciar esto, no hace falta más que repasar las páginas de Camus en donde expresa que el acto de escribir es la respuesta más coherente del hombre rebelde, que ama tanto al mundo para intentar cambiarlo; bajo esta premisa, la unidad de la obra artística era fundamental. Al describir las *Pléyades* de Gobineau, Albert Camus expresaba:

He aquí un mundo imaginario, pero creado mediante la corrección de éste, un mundo donde el dolor puede, si lo quiere, durar hasta la muerte, donde las pasiones nunca se distraen, donde los seres se entregan a una idea fija y están mutuamente presentes [...] La novela fabrica el destino a la medida. Así hace competencia a la creación y triunfa, provisoriamente, frente a la muerte (Camus, 1996b: 309).

³² “Al igual que el de Vargas Llosa, el artista rebelde de Camus (personificado por el novelista) es un hombre en desacuerdo con el mundo, pero su rebelión es principalmente metafísica más que psicológica”.

Ahora bien, si Sartre había elegido el realismo para acercar su obra a cualquier lector, Camus lo había hecho (hasta donde puede existir una “elección” y no una “aceptación”) para establecer un correlato entre la realidad real y la realidad ficticia. Por esta razón, el novelista atacó al realismo socialista que, desde su perspectiva, no había comprendido las posibilidades del arte y las había limitado hasta volverlo una contradicción en sí mismo: había perdido el impulso rebelde al tratar de ser un instrumento ideológico.

Ante la idea de que el arte era un medio de enajenación, Albert Camus demostraba que la literatura era la mejor manera de sumergirse en la realidad y padecerla. Asimismo, el autor partía de que el arte, al igual que la rebelión, tenía un trasfondo ahistórico que lo hacía permanecer mientras las ideologías pasaban o se desmoronaban. Esta condición se debía, en muchos sentidos, a su belleza, a su unidad y a la independencia que tenía el arte frente al mundo. En una época donde el culto a la Historia había conducido a proyectos totalitarios como el de la URSS, esta idea pasó desapercibida. Bajo este esquema, Camus elaboró una teoría paralela a su “literatura mediterránea” (que era ideológica) que se basaba en la forma y en la unidad de la obra. Es posible comparar estas reflexiones con el concepto de “novela total”.

b) La novela total o la unidad camusiana

Volvamos a *La orgía perpetua*; en este libro Mario Vargas Llosa expuso los elementos que le resultan indispensables para que una obra le guste: dosis de violencia, sexo, aventuras, cursilería, etc.; es decir, un cúmulo de elementos donde se mezcle la complejidad de la vida humana. A lo largo de su trayectoria literaria, el escritor peruano ha seguido esta suerte de poética: crear obras que se sustenten por sí mismas, como un mundo cerrado, en donde quepa la totalidad, todas las pasiones, todas las contradicciones. Por esto, Mario Vargas Llosa veía en el escritor a un pequeño dios que creaba un mundo que pugnaba contra la realidad, pero que no dependía de ella para existir. El concepto de “novela total” es visible en cuatro obras ensayísticas: “Carta de batalla por Tirant lo Blanc” (1969), *García Márquez: historia de un deicidio* (1971), *La orgía perpetua* (1975) y *La tentación de lo imposible* (2004). En *La orgía perpetua* leemos:

La idea de representar en una novela la totalidad de lo humano —o, si se quiere, la totalidad de la estupidez, pero para Flaubert ambos términos expresaban casi la misma cosa— era una utopía semejante a la de atrapar en un ensayo la totalidad de

una vida, explicar a un hombre reconstruyendo *todas* las fuentes —sociales, familiares, históricas, culturales, psicológicas, biológicas, lingüísticas— de su historia, todos los afluentes de su personalidad visible y secreta (Vargas Llosa, 1975: 78).

Es decir, tanto en Gabriel García Márquez como en Gustave Flaubert y Víctor Hugo, Mario Vargas Llosa veía ejemplificado el ideal literario que guiaba su propia creación. En “Carta de batalla por Tirant lo Blanc”, el autor había establecido su linaje de deicidas: “Martorell es el primero de esa estirpe de suplantadores de Dios —Fielding, Balzac, Dickens, Flaubert, Tolstoi, Joyce, Faulkner— que pretenden crear en sus novelas una 'realidad total', el más remoto caso de novelista todopoderoso, desinteresado, omnisciente y ubicuo” (Vargas Llosa, 1969a: 10). Ahora bien, al abordar la creación de *Los miserables*, en un ensayo que interesa más al estudioso de Vargas Llosa que al de Víctor Hugo, el autor profundiza el “fin totalizador” que, desde su perspectiva, seguía Víctor Hugo:

El afán de incorporar todos los elementos capaces de redondear la anécdota y darle autosuficiencia, una redondez compacta, sin dejar el menor cabo suelto, cerrando todos los resquicios, ha impreso su huella en la estructura y en la ideología explícita en la novela. En lo que concierne a la organización de los materiales narrativos, el afán totalizador hizo que la acumulación cuantitativa se llevara a cabo con el sacrificio de la integración cualitativa de los elementos de la ficción (Vargas Llosa, 2004a: 199).

En este aspecto, mucho se ha hablado del paulatino regreso que tuvo Mario Vargas Llosa hacia la novela decimonónica de finales del siglo XIX, que tenía entre sus más grandes representantes a Balzac y *La comedia humana*. Ahora bien, en *La tentación de lo imposible*, Vargas Llosa continuó con su linaje de deicidas en donde se encuentran Tolstoi, Dickens, Melville y Balzac (Vargas Llosa, 2004a: 23), aunado a Víctor Hugo, Flaubert y Proust. Sin embargo, en la historia nunca hay retornos ni regresos, por lo cual, aunque heredera de los grandes monumentos literarios, la novela total de Mario Vargas Llosa recoge tantos elementos como los transforma.

Por su parte, Albert Camus también concibió su idea de “novela mediterránea” a partir de la búsqueda formal y estableció el término “unidad” que, en el lenguaje de Vargas Llosa, equivaldría a “totalidad”. Si bien Camus distingue entre la “totalidad” y la “unidad”, esta última es la suma de todas las fuerzas colectivas que escapan al individuo y que sólo pueden ser aprehendidas por medio del arte:

Lejos de ser moral o puramente formal, esta corrección aspira, ante todo, a la unidad y revela con ello una necesidad metafísica. La novela, a este nivel, es ante todo un ejercicio de la inteligencia al servicio de una sensibilidad postálgica [*sic.*] o rebelde. Se podría estudiar esta búsqueda de la unidad en la novela analítica francesa y en Melville, Balzac, Dostoievski o Tolstoi (Camus, 1996b: 309-3010).

Para Camus, el arte era la única manera en la que el hombre se rebelaba contra su condición mortal y otorgaba un sentido al absurdo del mundo; por esto, él pensaba que Marcel Proust era el mejor representante de la “tradición solar” de la que él se sentía heredero. En este sentido, Proust tuvo para Camus el significado que para Mario Vargas Llosa tuvo Flaubert, aunque al nombrar a sus antecesores, ambos terminaban estableciendo una lista semejante. La “novela total” y la “novela solar” compartían una búsqueda por la unidad formal, la rebeldía ante la realidad, la corrección del mundo, pero, sobre todo, abogaban por la autonomía de la obra frente al devenir histórico³³. Asimismo, si para Vargas Llosa la imagen del escritor estaba encarnada en Lucifer, para Camus estaba representada por Prometeo; en ambos casos, se utilizaba a un personaje mitológico que se había insubordinado en contra de una divinidad incomprendible para exponer la función del artista en su sociedad: la del rebelde.

En *El hombre rebelde* Albert Camus reconocía a Marcel Proust como este Prometeo insatisfecho, que se rebela contra el absurdo de Zeus: “Se ha podido decir que el mundo de Proust era un mundo sin dios. Si esto es cierto, no lo es porque en él no se hable nunca de Dios, sino porque este mundo tiene la ambición de ser una perfección cerrada y de dar a la eternidad el rostro del hombre. *El tiempo recuperado*, al menos en su ambición, es la eternidad sin dios” (Camus, 1996b: 312-313). Ahora bien, el análisis que hizo Camus en *El hombre rebelde* sobre la literatura (del Marqués de Sade a los existencialistas) es una toma de postura frente a su tradición; por lo cual, más que encontrar una verdad, podemos ver en

³³ Estudiar la concepción de la “novela total” ha provocado numerosos equívocos, por ejemplo el que hace Camilo Fernández al asegurar que “[la] teoría de la novela total asimiló las ideas más relevantes del prólogo de Victor Hugo al drama histórico Cromwell” (Fernández, 2014: 19). En este caso debemos ser precisos: Camus y Vargas Llosa (en respectivos momentos) parten de un conglomerado de ideas en torno al marxismo que repercute directamente en su concepción literaria. No son los únicos, Romain Gary también escribió su propio concepto de novela total, y Robert Brody recuerda sobre el afán totalizante: “ese esfuerzo hoy extendido por lograr la 'novela total', el cual se caracterizó primeramente por la aparición de tendencias de fusión e integración, en la novela posterior a la Segunda Guerra Mundial” (Brody, 1983: 164). Por esto mismo, la “novela total” de Mario Vargas Llosa haría eco de los debates en torno a la literatura realizados desde la teoría marxista. Ante esto, planteo que Camus no sólo influyó a Mario Vargas Llosa sino que ambas concepciones de totalidad pueden ser agrupadas en torno a una situación que se dio a lo largo del siglo XX.

él la poética de Camus: “El desafío más seguro que pueda lanzar a la creación una obra de esta clase consiste en presentarse como un todo, como un mundo cerrado y unificado. Esto define a las obras sin arrepentimiento” (Camus, 1996b: 312). Una poética que es muy similar a la que expuso Mario Vargas Llosa veinte años después.

En la entrega del Premio Internacional Rómulo Gallegos, en 1967, el escritor peruano aseguraba que “La vocación literaria nace del desacuerdo de un hombre con el mundo, de la intuición de deficiencias, vacíos y escorias a su alrededor. Literatura es una forma de insurrección permanente y ella no admite las camisas de fuerza” (Vargas Llosa: 134). Este discurso no sólo respondía qué es la literatura, sino que planteaba su función, la rebeldía luciferina/prometeica:

Las mismas sociedades que exiliaron y rechazaron al escritor, pueden pensar ahora que conviene asimilarlo, integrarlo, conferirle una especie de estatuto oficial. Es preciso, por eso, recordar que la literatura es fuego, que ella significa el inconformismo y rebelión, que la razón de ser del escritor es la protesta, la contradicción y la crítica (Vargas Llosa, 1990: 134).

Esta idea resumía las enseñanzas de Camus y Sartre en cuanto al valor de la literatura en la sociedad, al mismo tiempo que marcaba un límite al compromiso: la literatura como fuego puede volverse contra el mismo autor; por ello, Mario Vargas Llosa remarcaba que una de las razones de ser del escritor es la contradicción, pues si él puede prestar un servicio a una ideología, la literatura no puede hacerlo de la misma manera.

Ahora bien, si Mario Vargas Llosa leyó el pensamiento de Albert Camus antes de desarrollar sus reflexiones, ¿por qué no lo consideró uno de sus maestros formales como si lo hizo con Flaubert? En principio, recordemos que Mario Vargas Llosa atacó *El hombre rebelde* por sus propuestas ideológicas y dejó de lado la reflexión literaria; ante esto, no hubo un corte literario con Camus, sino un reencuentro cuando las contradicciones de Sartre se hicieron visibles. Por otra parte, Mario Vargas Llosa quiso hacer un extenso análisis de la obra de Camus, como prueba “Camus y la literatura”, tal como lo hizo con Flaubert; sin embargo, si su empeño se quedó reducido a un artículo, esto se debió a que la propuesta literaria del autor argelino no se acoplaba al proyecto de novela larga que desarrollaba Mario Vargas Llosa.

3.2. La función de la literatura en la sociedad. Una relectura de *El hombre rebelde*

Después de las disputas con Cuba, la postura que Mario Vargas Llosa tuvo sobre el compromiso literario tomó una dirección diferente a la que se adscribían otros escritores, en donde un autor estaba obligado a escribir una literatura que mostrara una postura política. Paulatinamente, el autor de *La casa verde* abandonó sus convicciones socialistas e hizo una reinterpretación de sus posturas anteriores. Así, si en 1975 pensaba que Cuba no era el modelo de socialismo que deseaba para Perú, en 1979 tenía la convicción de que el marxismo y su utopía eran incompatibles con la justicia y la libertad humana (Kristal, 1998: 89). Durante este proceso, Mario Vargas Llosa releyó a autores que había dejado de lado, como Camus, y se adentró en las ideas de Isaiah Berlin y Karl Popper, autores que marcarían su adhesión al liberalismo durante la década de 1980. En este caso, Efraín Kristal estipula que la “reconsideración” que hizo Mario Vargas Llosa de Camus fue un simple paso hacia las ideas de Popper, por lo cual está siguiendo la propia lectura que el autor hizo de sí mismo. Debido a esto, hay que considerar que, como se ha mostrado en este trabajo, la lectura de Camus sucedió antes de los cambios radicales y que en “Albert Camus y la moral de los límites” (1975), texto que Kristal analiza, Mario Vargas Llosa aún se consideraba socialista. En el capítulo siguiente expondré de qué manera el novelista latinoamericano se apropió de las ideas de Albert Camus (como intelectual) y cómo, años más tarde, recreó la figura de Camus para que respondiera a su nueva concepción ideológica.

3.2.1. La reinención de Albert Camus

En los capítulos anteriores, me he referido a la configuración de una poética literaria que hizo Mario Vargas Llosa a partir de las ideas de Camus y de Sartre. En este sentido, planteé un cambio de concepción sobre la novela, su función y su naturaleza, que va de los postulados literarios de Sartre a los de Albert Camus. Es decir, el distanciamiento con el liderazgo de Sartre fue primero como escritor y, posteriormente, como intelectual. Dentro de este cúmulo de ideas, de lecturas y de problematizaciones, Mario Vargas Llosa abandonó las ideas políticas de Jean-Paul Sartre, con referencia al marxismo, y adoptó algunos de los puntos que proponía Albert Camus sobre la rebeldía (mucho antes de adoptar la derecha liberal).

En 1975, Mario Vargas Llosa escribió “Albert Camus y la moral de los límites”, artículo que fue concebido como un libro que nunca llegó a realizarse. En él, el autor describe que en su juventud, muy influenciado por Sartre, leyó a Camus de manera superficial y lleno de los prejuicios con los cuales se había sepultado al eterno competidor de *la famille*. Asimismo, Mario Vargas Llosa reconoce que conocía mal las posturas políticas del autor sobre la guerra en Argelia “por la caricatura que habían hecho de ella sus adversarios y no por los textos originales de Camus” (Vargas Llosa, 1981:79). No era el único que había leído con prejuicios a Camus; sin embargo, Mario Vargas Llosa fue uno de los pocos que releyó la obra de un autor que había dejado de ser un autoridad literaria y moral en la segunda mitad del siglo XX. Curiosamente, el contacto con el pensamiento camusiano se dio con la relectura de *El hombre rebelde*, libro que dio origen a la polémica con Sartre: “No volví a leer a Camus hasta hace algunos meses, cuando, de manera casi casual, con motivo de un atentado terrorista que hubo en Lima, abrí de nuevo *L’homme révolté*, su ensayo sobre la violencia en la historia, que había olvidado por completo (o que nunca entendí). Fue una revelación” (Vargas Llosa, 1981:79).

A partir de la relectura de este libro, el escritor pudo tener contacto con otra forma de compromiso rebelde que conservaba los reflectores sartreanos, pero que introducía la medida y la duda en la acción. Una de las ideas que rescataba de Camus era su concepción de la Historia:

Es quizá esta convicción, nacida de la experiencia de alguien que creció a la intemperie [...] la que separó a Camus de los intelectuales de su generación. Todos ellos, marxistas o católicos liberales o existencialistas, tuvieron algo en común: la idolatría de la historia. Sartre o Merleau-Ponty, Raymond Aron o Roger Garaudy, Emmanuel Mounier y Henri Lefebvre, por lo menos en un punto coincidieron: el hombre es un ser eminentemente social y entender sus miserias y padecimientos, así como proponer soluciones para sus problemas, es algo que sólo cabe en el marco de la historia (Vargas Llosa, 1981: 83).

La crítica que hacía Vargas Llosa al existencialismo y a la concepción que regía su actuar político era la misma que había hecho Camus en *El hombre rebelde*, en donde había declarado que la propuesta de Sartre no hacía más que avivar el nihilismo. Lo importante en este artículo es la manera en cómo está representado Camus, no como un escritor francés, sino como un autor orillero. Desde esta postura, la condición de *pied-noir* le otorgaba al autor de *El extranjero* la capacidad de mirar desde un ángulo distinto los debates de su

tiempo y de poder establecer un diálogo con ellos. Éste fue el Camus que leyó Mario Vargas Llosa: el hombre que, por su condición histórica y social, se encuentra a la vez dentro y fuera de un espacio cultural que lo acepta y lo rechaza. El novelista peruano escribió: “Camus nunca aceptó este mandamiento moderno. Sin negar la dimensión histórica del hombre, siempre sostuvo que una interpretación puramente económica, sociológica, ideológica de la condición humana era trunca y, a la larga, peligrosa” (Vargas Llosa, 1981: 83).

Fue el encuentro de dos pensamientos que, curiosamente, vivieron en París para debatir las teorías que se desarrollaban en uno de los centros culturales más importantes de Occidente. Lo que encontraron fue su propia concepción de la labor literaria. A partir del concepto de Historia escrito en *El hombre rebelde*, Mario Vargas Llosa observaba el propio remolino ideológico en el que se encontraba inmerso: las soluciones que se proponían no hacían más que perpetuar la opresión. Frente a “la locura histórica” que condenaba a escritores reaccionarios, Camus proponía guiarse por una moral (de los límites) que impidiera el “asesinato lógico” de los sistemas totalitarios:

Sólo un hombre venido de lejos, desenterado de las modas, 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 y a romper lanzas por dos señoras tan desprestigiadas ya en ese momento que su sólo nombre había pasado a ser objeto de irrisión: la libertad y la belleza (Vargas Llosa, 1981: 86).

Sin embargo, Mario Vargas Llosa también criticó la mirada que Camus tenía, porque si bien concebía su grandeza por ser “un hombre de frontera”, también consideraba que su obra quedaba enmarcada en los límites de Europa. En este sentido, el autor del artículo cuestionó una problemática que habíamos visto en capítulos anteriores: la poca apertura de Camus en relación con proyectos no europeos, lo cual volvía difícil, en determinado momento, asimilar sus ideas. Ante la visión camusiana Europa-Mediterráneo, Mediterráneo-Europa, Mario Vargas Llosa expuso que este diálogo podía darse más allá de tal binomio, con pensamientos similares. Por ejemplo, el escritor peruano comparaba el retorno a los griegos que planteaba Camus, con los proyectos culturales de Latinoamérica: “¿Qué era lo que Camus se empeñó en preservar del ejemplo de esa Grecia, que, en su caso,

es tan subjetiva y personal como fue la Grecia de Rubén Darío y de los modernistas?” (Vargas Llosa, 1981:93).

En este sentido, la asimilación que había hecho Latinoamérica de las tradiciones y corrientes europeas también explica el encuentro de Mario Vargas Llosa con Albert Camus. Los dos habían absorbido esta tradición, habían crecido con el mito de su esplendor y su decadencia; por este motivo, ninguno de los dos podía aceptar la devastación de un pensamiento que no sólo es de los europeos. Al respecto, el autor escribe: “(Camus) está muy lejos de quienes, como Sartre, consideran esa cultura viciada de raíz y esperan su desplome para, con ayuda de los condenados de la tierra, rehacer desde cero una cultura del hombre universal” (Vargas Llosa, 1981:91). Camus intentaba salvar la belleza de Europa, pero insistía en que para ello Europa tenía que aceptar un discurso marginal, el mediterráneo. Mario Vargas Llosa estaba de acuerdo con este pensamiento, pues había dejado de creer en el mesianismo marxista que para 1975 se había ahogado en sus propias contradicciones. En este punto, la medida de Camus se impone en el escritor más que la violenta confrontación que proponían Frantz Fanon y Jean-Paul Sartre:

Es posible que esta voz de Camus, la voz de la razón y de la moderación, de la tolerancia y la prudencia, pero también del coraje y de la libertad, de la belleza y el placer, resulte para los jóvenes menos exaltante y contagiosa que la de aquellos profetas de la aventura violenta y de la negación apocalíptica, como el Che Guevara o Frantz Fanon, que tanto conmueven e inspiran (Vargas Llosa, 1981: 107).

La cita es de 1975, el caso Padilla había pasado, y Mario Vargas Llosa estaba leyendo el proceso en Cuba a partir de la mirada con la que Camus había rechazado las políticas de la URSS: las revoluciones están ligadas al nihilismo que desbarató a Europa durante la primera mitad del siglo, y los antiguos líderes son considerados como profetas, que profesan un dogma ante el cual hay que morir. Ahora bien, con el paso de los años y de las lecturas, el proceso de Mario Vargas Llosa concluyó con su defensa de la derecha liberal y Camus fue reinterpretado para que sus ideas se adecuaran a los valores del neoliberalismo. La trasfiguración de Camus sólo podía haberla hecho Mario Vargas Llosa, porque no sólo había seguido al autor de *El extranjero* desde hacía muchos años, sino que además conocía los puntos débiles del nuevo enemigo: Jean-Paul Sartre. De esta manera, los artículos y las referencias a estos autores a partir de la década de los años ochenta están marcados por un fin determinado: domesticar el existencialismo, presentando una imagen acabada del

mismo, en el cual Sartre representa una idea caduca de compromiso imposible y Camus es el ideólogo que no fue escuchado hasta que el capitalismo triunfó sobre el comunismo.

La construcción de Camus y la destrucción de Sartre (o la nueva invención de ambos), se observa en dos artículos reunidos en *Entre Sartre y Camus*: “El mandarín” (1980) y “Calígula, punk” (1981). En el primer texto, Mario Vargas Llosa escribió una crítica feroz en donde exponía la caducidad de Sartre como escritor y como intelectual: “es improbable que su obra creativa vaya a durar y, aunque tuvo una inteligencia prodigiosa y fue, hechas las sumas y las restas, un intelectual honesto, su pensamiento y sus tomas de posición erraron más veces que acertaron” (Vargas Llosa, 1981:115). Enseguida, el autor expone que si la obra de Sartre fue fundamental en su juventud (con un primer encuentro en 1952), esto se debió a que no había alcanzado la madurez literaria. Por esta razón, asegura que la obra de Sartre no era original y, de forma sutil, expresa que su influjo en la juventud tercermundista se debía a eso: a un condicionamiento social e histórico. Para el Vargas Llosa de 1981, Sartre fue leído porque comunicaba (de segunda mano) los verdaderos logros de las sociedades desarrolladas, que estaban literariamente y políticamente más avanzadas que las latinoamericanas. El novelista escribe: “¿Qué podían darle esas obras a un adolescente latinoamericano? Podían salvarlo de la provincia, inmunizarlo contra la visión folklórica, desencantarlo de esa literatura colorista, superficial de esquema maniqueo y hechura simplona” (Vargas Llosa, 1981: 116).

En un segundo momento, el autor de *La casa verde* ataca la imagen de intelectual pregonada por Sartre y para ello destruye su concepción de compromiso literario; el fin de este ataque no es renegar del compromiso de un autor, sino atacar las ideas políticas que el existencialista defendía. Por ello, aludiendo de manera indirecta la adhesión que tuvo Vargas Llosa con los movimientos de izquierda, escribe: “Ahora resulta claro, para mí, que la famosa teoría sartreana del *compromiso*, si uno escarba hasta el fondo, era bastante confusa, pero en los años cincuenta nos parecía luminosa” (Vargas Llosa, 1981: 123). A partir de este momento, la crítica a Sartre es violenta, se condenan sus novelas, sus personajes, las teorías que desarrolló como filósofo, sus posturas políticas y, de una u otra forma, su vida. El Sartre de Vargas Llosa es (si nos atenemos a los adjetivos que él emplea) ingenuo, contradictorio, pero sobre todo un elemento dañino que hizo mal a Latinoamérica.

En el punto central de la diatriba, el novelista enjuicia a su antiguo modelo de acción, le reprocha “actuar de mala fe” y se declara incapaz de perdonarlo por

que nos hiciera creer, a quienes en buena parte gracias a él nos habíamos librado de la Iglesia y de Roma y de las verdades únicas, que había otra verdad única y otra Iglesia y otra Roma de las que era preciso ser críticos, y a ratos muy severos, pero a sabiendas que fuera de ella no había salvación moral o política verdaderas y que no quedaba por lo tanto otro remedio, para seguir siendo un “progresista”, que vivir con la conciencia de un réprobo (Vargas Llosa, 1981: 129-130).

En “El mandarín” se aduce que Albert Camus es el antídoto contra la fiebre sartreana y se expresa: “Por Sartre nos tapamos los oídos para no escuchar, en su debido momento, la lección política de Camus” (Vargas Llosa, 1981:131). Si bien, Vargas Llosa hace referencia al silenciamiento que se hizo de Camus durante la guerra fría, también lo dota de nuevas cualidades, en una versión más dócil de su pensamiento, como se observa en “Calígula, punk”. El artículo de 1981 trata la representación (y readaptación) que se hizo de *Calígula* en París, si bien Vargas Llosa critica la puesta en escena y su recepción en el público francés, también aprovecha para exponer por qué Camus y *Calígula* están vigentes: por la perfección de la obra y por su contenido ideológico: “Es abstracta, racional y, en cierto sentido, ideológica. Como los grandes sistemas dictatoriales de nuestro siglo, Calígula parte de una idea que no cuadra con la realidad, que es rechazada por ésta” (Vargas Llosa, 1981: 138).

En su afán de querer establecer un correlato entre la obra y los sistemas totalitarios de la segunda mitad del siglo XX, Mario Vargas Llosa incurre en un equívoco: reinterpreta *Calígula* a partir de *El hombre rebelde*, por lo cual atribuye al personaje principal cualidades que Camus no pensaba en el momento de crearlo: “La diferencia con las tiranías ideológicas modernas es que Calígula no proclama, como ellas, que la aplicación del terror es el precio que hay que pagar para que en el futuro reine la felicidad entre los hombres — objetivo que a él le tiene sin cuidado— porque la utopía que él quiere materializar no es social sino estrechamente individualista” (Vargas Llosa, 1981, 138). En esta cita las ideas de “el reino de los fines” y “utopía” se expresan con la carga que tiene en el ensayo de 1951. Ahora bien, la interpretación de un Calígula “rebelado” y no “absurdo” se había materializado en 1975 cuando Mario Vargas Llosa expresaba que *Calígula* criticaba el poder absoluto y que sus diálogos autoritarios podían ser aplicables a dirigentes como Fidel

Castro, Mao Tse-Tung, Kim Il Sung, Pinochet y Somoza (Vargas Llosa, 1981:96). La diferencia entre estas dos lecturas es que en la segunda, el autor peruano estaba relejendo toda la obra de Camus, por lo cual habla de *Los justos*, *Calígula* a partir de la relectura de *El hombre rebelde*; en cambio, en el primer caso, Mario Vargas Llosa expone a un Calígula que, desde su perspectiva, representa la imagen acabada de un Camus “liberal”, que desde sus obras de juventud insinuaba las ideas de su madurez. Con esto, las polémicas y las dudas de Camus son prácticamente borradas para exponerlo como una unidad fácilmente aprehensible. Así, podemos comprender por qué en el prólogo de *Entre Sartre y Camus* quiere mostrarnos una imagen “acabada” (es decir, la menos peligrosa) de los autores existencialistas, cuyas discusiones y contradicciones se reducirían a la idea de que alguien estaba equivocado mientras que otro tenía razón:

Estos textos indican que a lo largo de esos veinte años los temas y argumentos esgrimidos por Sartre y Camus reaparecían una y otra vez en lo que yo pensaba y escribía, resucitados por las nuevas experiencias políticas del tiempo que corría y mi propia aventura personal, obligándome a revisarlos bajo esas nuevas luces, a repensarlos y a repensarme hasta acabar dándole la razón a Camus dos décadas después de habérsela dado a Sartre (Vargas Llosa, 1981: 9).

Finalmente y para dar paso al análisis de los textos mencionados en la introducción, debemos hacer una síntesis de las reflexiones de Mario Vargas Llosa: en principio, separó dos aspectos que estaban imbricados: la literatura y la postura de su autor para crear una poética que fue deudora de Camus y Sartre. Así, el escritor comprometido puede apoyar una causa ideológica o política determinada, pero esto no implica que su literatura tenga que estar supeditada a una idea; de esta forma, el escritor, como figura pública, puede elegir un sistema político, de acuerdo con sus propias ideas, para ser coherente consigo mismo; sin embargo, tiene la responsabilidad de contradecirse y de cambiar de ideas las veces que sean necesarias.

Durante la ceremonia de entrega del Premio Internacional Rómulo Gallegos, Mario Vargas Llosa ponía énfasis en la función rebelde de la literatura, que no puede estar supeditada a su autor, aunque éste tiene la responsabilidad de estar a la altura de su creación, como una figura incómoda, inasible, con los reflectores de Sartre, pero también con las dudas de Camus. En “Albert Camus y la moral de los límites”, el autor expresa: “El poder, todo el poder, aun 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” (Vargas Llosa, 1981: 105-106). En este caso, escribir ya no es un acto político, como veía Sartre, sino moral: si hay alguna razón social para justificar la expresión de los demonios del artista, ésta es la conciencia moral de su actividad: “Ocurre que en él, por razón misma de su oficio, la defensa de la libertad es no tanto un deber moral como una necesidad física, ya que la libertad es requisito esencial de su vocación, es decir, de su vida” (Vargas Llosa, 1981: 106).

IV. Los proyectos existencialistas en la narrativa de Mario Vargas Llosa

Si en los capítulos anteriores se analizó la construcción de una poética literaria en relación con el contexto histórico que la produjo, he preferido analizar la narrativa de manera separada para unirla a través de temas. En principio, podemos mencionar que, siguiendo el modelo de Kristal, las novelas que configuran el “periodo socialista” tienen referencias visibles a las obras de Camus y Sartre; por lo tanto, es imposible leer *Los jefes*, *La ciudad y los perros* y *Conversación en La Catedral* sin atender el diálogo que mantienen con textos como *La caída*, *El muro* o *Los caminos de la libertad*. Asimismo, es conveniente recordar que estas novelas siguen las pautas establecidas por el existencialismo, pues como refiere Jean Franco: “desde el momento en que el existencialismo pone en el lector la carga de la libertad y no necesariamente en los personajes, el autor tiene que mediar lo menos posible a base de descripciones y comentarios llenos de valor” (Franco, 1988: 88). Por tanto, estas obras, como se demostrará a continuación, son herederas formales y temáticas de los proyectos truncos de Albert Camus y Jean-Paul Sartre.

1. El existencialismo sartreano en *Los jefes* y *La ciudad y los perros*

Aunque la teoría del compromiso sartreano fue muy importante para su formación, Mario Vargas Llosa estableció desde muy temprano una distancia crítica con los puntos que terminarían por minar la literatura de Jean-Paul Sartre: la acción inmediata y la teorización dentro de las obras. Es decir, si las palabras y las obras son “actos”, éstas sólo continuarán comunicando si piensan en un lector futuro y aseguran su permanencia en la historia literaria por medio de su calidad estética.

Debido a esto, la influencia de Jean-Paul Sartre no sólo se dio como el teórico que establece *cómo* debe realizarse la literatura, sino también como el escritor que adapta y traiciona sus propios conceptos a la hora de ponerlos en práctica. Es decir, en la literatura (no en el modelo de intelectual comprometido), los textos que guiaron a Mario Vargas Llosa fueron las novelas y los cuentos con base en los cuales reconocía un modelo literario del cual apropiarse, como lo haría con la obra de John Dos Passos o William Faulkner. De esta manera, hay temas que aparecen en las narrativas de Mario Vargas Llosa y Sartre, y que establecen un diálogo entre sí.

Por tanto, más que hacer un compendio de los temas existencialistas en la obra del escritor peruano, analizo la función que tienen en ésta y la rearticulación que se hace de ellos a partir de un fin estético y de un proyecto literario personal. Así, las obras mantienen una independencia propia y no son condicionadas por ninguna teoría que impida ver el proyecto literario del que forma parte; por ejemplo, si existe una unión temática entre “La infancia de un jefe” de Sartre y *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa, el diálogo entre ellas no se agota con la teoría existencialista.

Antes de comenzar, es necesario aclarar que la literatura de Jean-Paul Sartre era reconocida por algunas atmósferas y “reflexiones deprimentes” que él se encargó de negar en *El existencialismo es un humanismo*. El escritor francés advertía la paulatina vulgarización del apelativo existencialista para nombrar una moda (literaria y artística), a partir de una serie de presupuestos que poco tenían que ver con lo que él exponía: la descripción sórdida, el elogio de la fealdad y de la desesperanza ante las acciones por cambiar el rumbo de las cosas. Sartre escribía: “En consecuencia, se asimila fealdad a existencialismo; por eso se declara que somos naturalistas; y si lo somos, resulta extraño que asustemos, que escandalicemos mucho más de lo que el naturalismo propiamente dicho asusta e indigna hoy día. Hay quien se traga perfectamente una novela de Zola como *La tierra*, y no puede leer sin asco una novela existencialista” (Sartre, 1960: 12). En cambio, la obra del escritor tenía un patrón recurrente: su visión del heroísmo, la transformación de sus personajes y la crítica a las costumbres y a la moral burguesa. Por este motivo, la decisión, los actos como manera de ejercer la libertad y las normas sociales como prisión de los individuos son temas que Mario Vargas Llosa retomará en su literatura.

1.1. *Los jefes* y la gran comedia del mundo

En *Les mots*, Jean-Paul Sartre describió su infancia para relatar sus primeros encuentros con la literatura, pero sobre todo para explicar cómo se hizo escritor. El hecho no es menor, ya que esta autobiografía nos revela la mirada con la cual el filósofo examina a un niño que crea conforme lo va explicando, para demostrar el proceso que lo llevó a concebir sus propias teorías. Ante este hecho, el autor ahonda en un tema que había expuesto en obras literarias: la vida cotidiana como una comedia, cuyos personajes representan papeles definidos para no ser libres ni responsables de sí mismos. Estos actores son lo que la

sociedad ha hecho con ellos. En *Les mots*, el niño Jean-Paul Sartre, que percibe el rol que se le exige representar ante sus abuelos, expresa: “Vertueux par comédie, jamais je ne m’efforce ni ne me contrains: j’invente. J’ai la liberté princière de l’acteur qui tient son public en haleine et raffine sur son rôle. On m’adore, donc je suis adorable” (Sartre, 2012: 25)³⁴. Los comediantes recorren la totalidad de la obra de Sartre; incluso cuando no son protagonistas, como en los cuentos reunidos en *El muro* (1939), son personajes que guían el crecimiento de sus interlocutores porque evidencian las convenciones que rigen a una sociedad. Desde esta postura, los seres humanos están atrapados en una serie de prisiones sociales, históricas y culturales que los forman y que la mayoría acepta por comodidad, aunque anulen, por este hecho, su libertad. En textos como “La infancia de un jefe”, *Kean* (1954) o *La náusea* (1939), los personajes protagónicos son los únicos que se dan cuenta del gran teatro que es el mundo y, para existir verdaderamente, se rebelan contra esta situación, ya sea realizando actos que saquen a los otros de su papel (como Antoine Roquentin) o llevando su rol hasta el extremo (como Kean) para que los demás sean conscientes de la hipocresía y la simulación que impide pensar en sí mismos.

En *Kean*, readaptación de la obra de Alexander Dumas, Sartre describe la vida de un actor que es incapaz de terminar su actuación, puesto que la sociedad es tan real o ficticia como la del teatro. Kean miente por compromiso, traiciona por obligación, puesto que está condenado a representar un papel frente a los demás, sin embargo, él está consciente de su actuación. Al príncipe de Gales, un hombre tan endeudado como él por representar su papel de mujeriego, el comediante le revela: “No tema vuestra alteza, no es más que Kean, el actor, que está representando el papel de Kean. ¿Y usted quién es? Alguien que representa el papel del príncipe de Gales, ¿no es verdad? Está bien. Veremos a quién le aplauden más” (Sartre, 1974: 927). Los papeles que la sociedad exige cumplir a sus ciudadanos existirían a pesar de ellos, pues en algún lugar habrá un comediante que esté dispuesto a cumplir con las demandas que vienen adscritas con el papel. Ante esto, uno de los principales cuestionamientos de la obras es descubrir qué es lo verdadero, dónde terminan las actuaciones y se revela la verdadera esencia de los personajes. La respuesta no es sencilla, porque los roles se han constituido como una falsa esencia de las personas, quienes fuera

³⁴ “Virtuoso por comedia, jamás me esfuerzo ni me presiono: invento. Tengo la libertad principesca del actor que mantiene a su público en vilo y pulido en su rol. Se me adora, por lo tanto, soy adorable”.

del papel no son nada: “a puerta cerrada, este espejo reflejaba para mí la imagen del 'verdadero' Kean, a quien yo únicamente conocía. Cuando hoy me miro ya no veo más que un figurín. Gracias a la benevolencia de vuestra alteza, hasta en mi vida privada me he convertido en hombre público” (Sartre, 1974: 917). Asimismo, para existir, los actores necesitan un público que es del tamaño del mundo.

En el primer libro de Mario Vargas Llosa, *Los jefes*³⁵, la gran comedia del mundo se encuentra representada en cuentos como “Los jefes”, “El desafío” y “Día domingo”, en donde Mario Vargas Llosa representa la comedia para describir la lucha del individuo contra un determinismo histórico o social. Los personajes de estos cuentos se batan contra una opresión que ellos mismos perpetúan.

“Los jefes” narra la huelga estudiantil que realiza un grupo de jóvenes conocidos como “los coyotes” en contra del director de su colegio, quien ha cambiado la dinámica de la aplicación de los exámenes. En este cuento, las autoridades son farsantes que ejercen un poder autoritario y que establecen reglas que los jóvenes deben obedecer ciegamente. El narrador, en primera persona, está consciente de los papeles que cada uno debe representar y, a través de su mirada, muestra la simulación que rige el discurso de los académicos: “No quiero saber quién inició este tumulto –recitaba. Un actor: el tono de su voz, pausado, suave, las palabras casi cordiales, su postura de estatua, eran cuidadosamente afectadas. ¿Habría estado ensayándose solo, en su despacho? –. Actos como éste son una vergüenza para ustedes, para el colegio y para mí” (Mario Vargas Llosa, 2005: 14-15).

El director representa una figura del orden a partir del cual se establecen (y se preservan) los valores infranqueables que nadie puede trasgredir sin tener un castigo; por lo cual habla siempre desde su investidura y su traje de director, pues tiene que cumplir un rol que sustente la jerarquía intrínseca del colegio: “El director habló largamente de Dios, la disciplina y los valores supremos del espíritu. Dijo que las puertas de la dirección estaban siempre abiertas, que los valientes de verdad debían dar la cara” (Mario Vargas Llosa, 2005: 14). Los valores supremos no son otros que aquellos que Sartre rechazó por haber dado sumisión a los seres a fuerza de darles consuelos que dieran un sentido a sus vidas:

³⁵ El libro apareció en 1959 y contenía cinco cuentos: “Arreglo de cuentas” (posteriormente llamado “El desafío”), “Los jefes”, “El abuelo”, “Día domingo” y “Hermanos”. En la segunda edición, se incluyó el texto “Un visitante” y se eliminó “El abuelo”. Finalmente, como lo explica José Miguel Oviedo, las ediciones posteriores recogieron los seis cuentos en un solo volumen (Oviedo, 1970: 74). Debido al tema, analizo los cinco primeros cuentos que fueron publicados, ya que éstos tienen un mayor influjo del existencialismo.

Dios, la sociedad, los valores en abstracto. Ahora bien, detrás de esta máscara y de la actuación del hombre, se esconde la violencia: “Sus ojillos nos observaban minuciosamente. Quería aparentar sorna y despreocupación, pero no ignorábamos que su sonrisa era forzada y que en el fondo de ese cuerpo rechoncho había temor y odio” (Mario Vargas Llosa, 2005: 20). Más adelante, cuando el narrador y uno de sus compañeros (Lu) hablan con él, la comedia se vuelve evidente: la autoridad y los subalternos cumplen ritos de cordialidad y simulación para evitar destrozarse entre ellos. No obstante, en el momento en el que uno de los dos lados complementarios destruye la convención, las máscaras se caen y los actores se vuelven equivalentes a los ojos del narrador. “El verdadero Lu” toma la palabra y encara a su superior, lo cual hace que éste reaccione violentamente y muestre que “Son iguales [...] dos perros” (Mario Vargas Llosa, 2005: 14).

En el cuento los dos bandos no son antagónicos sino complementarios, debido a que han establecido un pacto con el cual reconocen el papel de los otros individuos para sustentar el suyo. Los jóvenes se rebelan contra las normas y contra la autoridad de un hombre, pero terminan vencidos porque no pueden continuar su rebelión sino a través de los canales que los condicionan de antemano: el miedo al castigo, la violencia y la promesa del perdón. Sin embargo, sus actos van construyéndolos, puesto que “al jugar a la rebelión, los colegiales se transforman, de hecho, en rebeldes, y descubren que en la vida se está de un lado o del otro: del lado de los jefes o del colegio, de los viriles o los cobardes, de los que mandan o de los que son mandados” (Oviedo, 1970: 75-76).

Ante la falsa apertura de las autoridades, uno de los coyotes, Raygada, levanta la mano para exponer las razones de su rebelión y “responsabilizarse” por ella. En realidad está cumpliendo con un papel de mártir que los profesores necesitan para recuperar la jerarquía que se ponía en duda. El narrador es el único consciente de estas acciones falsas: “A medida que éste hablaba, sus palabras le inyectaban valor. Llegó incluso, en un momento, a agitar los brazos, dramáticamente. Afirmó que no éramos malos y que amábamos el colegio y a nuestros maestros; recordó que la juventud era impulsiva. En nombre de todos pidió disculpas” (Mario Vargas Llosa, 2005: 14-15). Sólo cuando el director encuentra un culpable sobre el cual proyectarse y puede representar su papel se siente cómodo, por lo cual castiga al estudiante y establece que su fallo es justo. Asimismo, Raygada justifica las acciones de sus compañeros por la juventud y por las características

que los otros quieren escuchar para minimizar la rebelión; por este motivo, sus compañeros lo desconocen.

Ahora bien, el lector conoce la realidad a partir de un narrador que juzga y es juzgado a partir de sus actos; por lo cual, su mirada da sentido a la actuación de los personajes, quienes están condicionados por las exigencias del grupo. Esta mirada, que construye a los otros, también es construida por ellos: “Una interminable lengua de fuego lamía mi espalda, mi cuello, mis mejillas a medida que los ojos de toda la media iban girando hasta encontrarme. ¿Me miraba Lu? ¿Tenía envidia? ¿Me miraban los coyotes?” (Mario Vargas Llosa, 2005: 14). La mirada, en los textos existencialistas, desnuda e impone papeles, pues sin ella el ser que es observado deja de existir. En “La infancia de un jefe”, Sartre describe el crecimiento de un niño que se da cuenta de que el mundo es una comedia y entiende que para justificar su presencia debe actuar frente a sus padres; cuando ellos no se encuentran presentes, piensa en Dios como el ojo que condiciona la existencia: “Lucien nunca supo lo que había hecho durante la noche. Dios lo sabía, porque Dios lo ve todo [...] pero detestaba a Dios porque sabía más de Lucien que él mismo” (Sartre, 1991: 127). En “Los jefes” la opresión ante un condicionamiento que todo lo ve y todo lo juzga (y cuyo reconocimiento es el principio de libertad), se representa por medio del sol perpetuo que hiere y quema tanto como la mirada. Los personajes no pueden huir de la luminosidad y ocultarse en la sombra, en el anonimato; están obligados a actuar y a seguir una postura hasta las últimas consecuencias. De la misma manera, el sol que incomoda a los jóvenes y los oprime está presente en los momentos donde el personaje tiene que exponerse ante la mirada de alguien. El narrador exclama: “Los ojos de mis compañeros no llegaban a los míos: miraban el suelo y mis rodillas. Guardaban silencio. El sol me protegía” (Vargas Llosa, 2005: 19).

En *Los jefes*, los núcleos sociales son determinantes para los personajes: les imponen reglas de conducta y valores infranqueables que deben de cumplir para conservar un estatus dentro del grupo. En el cuento que da nombre a la colección, los coyotes son un sólo órgano que limita las acciones individuales: nada hay fuera de ellos. La capacidad de acción queda nulificada por la presión social que frena los esfuerzos y las rebeliones personales. Asimismo, como lo expresa Oviedo, “la violencia los muestra tal y como son: es el desfogue de su soledad existencial, sometida a las presiones de su medio. Tratando de

salvar ese desamparo, forman bandas, pandillas, para entrar a las cuales también hay que recurrir a la fuerza” (Oviedo, 1970: 75). Este tema se encuentra descrito en dos cuentos cuya atmósfera los hacen gemelos: “El desafío” y “Día domingo”; en estos textos, los personajes principales deben de cumplir las exigencias de sus comunidades hasta sus últimas consecuencias.

El primero (por el cual Mario Vargas Llosa ganó su primer viaje a Francia) relata el ajuste de cuentas entre Justo y el Cojo, dos hombres que desde el comienzo de la narración están destinados a enfrentarse. Justo sabe que el Cojo es más fuerte y más hábil que él, y que este enfrentamiento podría causarle la muerte; sin embargo, es incapaz de reusar el duelo: es un rito que constituye su persona. En este caso, Justo está determinado por su situación social, se construye a partir de las normas y de la mirada de los otros. Por tal motivo, ninguno de los personajes considera como una opción evitar el enfrentamiento: no pelear, marginaría al contendiente de la comunidad a la que pertenece. En este caso, el personaje no decide, se deja conducir por las normas que rigen su destino: “Si tenían que pelear, mejor que sea así, con todas las de la ley. No hay que aterrarse tampoco. Justo sabe lo que hace” (Vargas Llosa, 2005: 42).

Si en el cuento “Los jefes” la opresión de los jóvenes estaba íntimamente relacionada con la luminosidad, en “El desafío” la oscuridad y la imposibilidad de distinguir los entornos anuncian el destino funesto de Justo y establecen la equivalencia de los dos contrincantes: tanto Justo como el Cojo pueden ser sustituibles, pero son necesarios para que el rito se cumpla. Como la pelea es una convención social, esta violencia está autorizada y produce normas de conducta. Hay padrinos que revisan las armas (las navajas) y un espacio ritual en el que sólo pueden existir los contrincantes; cualquier intromisión anularía el tiempo del combate. En realidad, el lector nunca sabe cuál es el motivo del enfrentamiento y poco importa, pues el conflicto central es el encuentro del individuo con un destino adverso. En este caso, la pelea de Justo y el Cojo recuerda a otro enfrentamiento que se libró en las páginas de la *Iliada* entre aqueos y troyanos. Todos saben que Héctor morirá si lucha contra el invencible Aquiles, pero al mismo tiempo todos son conscientes de que este acto es ineludible. Justo-Héctor es arrastrado por su comunidad hasta *la balsa* para perpetuar una norma que está por encima de su libertad.

El nombre de los personajes expresa las características intrínsecas de los contendientes: Justo tiene la fatalidad en el nombre, porque la justicia que sigue establece que las diferencias deben ser arregladas en el duelo; por su parte, su contendiente es nombrado a partir de una característica física, el Cojo tiene una cicatriz en la pierna izquierda. El enfrentamiento recuerda elementos de los combates heroicos, como en el momento en el que se le da un escudo a Justo: “Arrancó la manta de las manos del viejo y se la envolvió en el brazo. Después se alejó; caminaba sobre la arena a pasos firmes, con la cabeza levantada” (Vargas Llosa, 2005: 53). Todos estos ritos, el ánimo y la desesperanza de los espectadores condicionan el actuar de los combatientes en *la balsa*: es necesario rendirse ante las miradas que en la oscuridad no pueden distinguir a un actor de otro.

Lo importante no es vencer, sino demostrar ante los demás que se puede aceptar el determinismo al que uno está obligado a rendir pleitesía. Cuando su victoria es evidente, el Cojo pide al narrador que interceda y convenza a Justo de que se rinda. El amigo es incapaz de aceptar esa falsa tregua que humillaría al derrotado. Ante la duda del narrador y del orgullo herido de Justo, el Cojo le pide lo mismo a Leónidas, el padre de su contrincante; la respuesta del anciano es categórica: no puede permitir que su hijo se rinda, prefiere verlo muerto antes de consentir que se rompan las convenciones sociales. Justo debe “ser un hombre” y aceptar su muerte, pues si se bate contra una fuerza insuperable, su papel sólo le permite dejarse llevar por la situación.

De la misma forma, en “Día domingo” se narra el enfrentamiento de Miguel y Rubén, quienes luchan para ganar el derecho de cortejar a Flora. El primer reto lo impone Miguel y consiste en beber el mayor número de botellas; el segundo lo elige Rubén, quien establece una competición de nado, pues es un nadador profesional. Estos desafíos son inapelables y, lanzados en el contexto adecuado, tienen que cumplirse inmediatamente. En este caso, el grupo de amigos conocidos como “los pajarracos” son los encargados de asegurar que se cumplan las reglas y obligan a los contendientes a respetar sus propias normas. No hay elección, incluso si los contendientes se arrepienten de sus desafíos, no pueden evitar continuarlos. Por un lado, Rubén no puede rechazar los desafíos que le hace Miguel, aunque estos sean contraproducentes para él; por su parte, aunque Miguel ha logrado su objetivo (evitar que su amigo se encuentre con Flora), no puede rehusar la segunda prueba, aunque sepa que es una locura nadar en mar abierto y en estado de

ebriedad. Estos competidores se lanzan hacia una muerte gratuita para mantener el papel de hombre frente a sus espectadores.

En el mar, lejos de la presión de “los pajarracos”, los dos jóvenes se enfrentan a la soledad y a la presencia de la muerte: entre las olas, nadando hacia ninguna parte, descubren que ya no tienen con quién representar un papel más que consigo mismos. Están desnudos, sin los grilletes sociales, casi libres. Si alguien decide regresar, el otro lo entendería porque el mar ha anulado las distancias que los separaban: son un espejo del otro. Sin embargo, como el comediante Kean, que no sabía qué era él sin la actuación, los jóvenes no saben representar sus verdaderos sentimientos y continúan nadando a pesar de su cansancio; es decir, continúan su actuación para el otro.

Después de nadar sin sentido, Miguel reconoce su derrota y piensa regresar para salvarse; no obstante, tiene miedo de las miradas de sus compañeros, quienes le reprocharían por abandonar la contienda; ante esto, él busca establecer un pacto con su compañero. El narrador describe: “Decidió regresar, pero después de unas brazadas en dirección a la playa dio media vuelta y nadó lo más ligero que pudo. 'No llego a la orilla solo' se decía, 'mejor estar cerca de Rubén, si me agoto le diré me ganaste, pero regresemos'” (Vargas Llosa, 2005: 105). A pesar de que Miguel sabe que su decisión es adecuada, no puede llevarla a cabo porque tiene que representar valor y fuerza ante el último de sus espectadores: “¿Estás muy cansado?’ Preguntó Rubén. – ‘¿Yo? Estás loco. Sigamos’.” Inmediatamente lamentó esa frase, pero ya era tarde. Rubén había dicho 'bueno, sigamos'” (Vargas Llosa, 2005: 106).

Conforme el cansancio es mayor, los jóvenes se van quedando desnudos, apartados de la sociedad y de su antigua apuesta. Miguel sabe que va a morir y comienza a pensar en su futuro; el joven se concibe como un proyecto interminable que muy pronto va a encontrarse con un final absurdo. Por este motivo se aferra a Dios, a las normas sociales que piensa haber transgredido, pero en el mar las plegarias se hunden, puesto que no hay ningún auxilio posible. Sólo en ese momento Miguel está solo y suelta los valores que lo están ahogando. El mar es un espacio sin tiempo donde el personaje se encuentra consigo mismo. El deseo de vivir y los planes a futuro le permiten pensarse más allá de la suma de elementos sociales que lo obligaron a aceptar la apuesta. Así, Miguel acepta su segunda derrota para continuar viviendo.

Ahora bien, si Rubén era el último espectador de su comedia, paulatinamente se convierte en el único ser humano con el que puede establecer su nueva postura. Debido a un calambre en el estómago, el antiguo contrincante pide su ayuda y, a pesar de las complicaciones que podría ocasionarle, Miguel regresa para asistirlo. La moral que impera en la acción del joven es verdadera, libre de los convencionalismos de la sociedad, puesto que si decidiera abandonar a su rival nadie más lo sabría. En el mar, los jóvenes se han reconocido como individuos, sin máscaras ni papeles de heroicidad: no hay guiones que seguir más que aquel que impone el compañerismo. Los dos han dejado sus vestimentas con “los pajarracos” y se piensan a sí mismos a partir de la conciencia de la muerte. Cuando los dos llegan a salvo a la playa, el tiempo sin historia se detiene y regresan al mundo de las exigencias y de los uniformes que tienen que llevar; no obstante, hay un crecimiento: ambos se han percatado de sus máscaras y si han decidido mantenerlas, los dos establecen un pacto de solidaridad. Rubén teme por su rol y pide a su amigo que olvide sus plegarias: “No les digas nada. Por favor, no les digas que he gritado. Hemos sido siempre muy amigos, Miguel. No me hagas eso” (Vargas Llosa, 2005: 110). Miguel acepta, porque si los dos están obligados a reintegrarse a su sociedad, ya no podrán interpretar entre ellos, para toda la vida sabrán lo que son. Por esto, cuando los pajarracos preguntan por el resultado, Rubén responde: “Llegamos a la reventazón y volvimos. Así somos los pajarracos. Miguel me ganó. Apenas por una mano. Claro que si hubiera sido en una piscina, habría quedado en ridículo” (Vargas Llosa, 2005: 111).

En *Los jefes*, los personajes se miden y existen a partir de un grupo, ya sean “los coyotes” o “los pajarracos”, pues Mario Vargas Llosa, al igual que Jean-Paul Sartre, describe cómo la *situación* condiciona los actos de los individuos. Sin embargo, sus preocupaciones literarias los llevan por distintos caminos; mientras Sartre describe la rebelión y la soledad de quienes buscan ser libres, Mario Vargas Llosa recrea la lucha del individuo que está inmerso en una colectividad de la que no puede ni quiere sustraerse. Ante esto, un elemento se encuentra presente en las dos obras: el otro como un espejo. En los cuentos analizados, los jóvenes se enfrentan al determinismo cuando pueden verse reflejados en el otro. De esta manera, tanto el Cojo como Miguel pueden tener conmiseración de su oponente y evitar el daño, cuando se ven reflejados en él. La imagen del espejo fue escrita por Sartre en numerosos textos, en donde expresaba la mirada que

condiciona un rol, sin embargo también a través de él se daba el encuentro con la existencia. En “El muro”, donde se relata la espera de un grupo de rebeldes que serán fusilados, Sartre escribe: “Mi orgullo se resentía al pensar que durante veinticuatro horas había vivido al lado de Tom, hablando con él y escuchándolo, a sabiendas de que no teníamos nada en común, y que ahora nos parecíamos como dos gemelos, simplemente porque íbamos a diñarla juntos” (Sartre, 1991: 20).

La mayor influencia de Jean-Paul Sartre se encuentra en cuento titulado “El abuelo”, en donde Mario Vargas Llosa describe la rebelión de un individuo ante su condición familiar, que lo ha reducido a un estado de completa dependencia. Don Eulogio es como un mueble, una cosa que no tiene voz ni voto en el hogar. En este cuento, el escritor retoma la función incendiaria de los personajes de Jean-Paul Sartre y describe la rebeldía que expresan varios de ellos: primeramente, es consciente de la prisión en la que se vive; posteriormente, se rebela contra esta situación que continuará hasta la muerte; y finalmente, actúa para ejercer la libertad, aunque esto signifique ser repudiado por su comunidad.

Antes de realizar el acto con el que reafirmará su existencia, don Eulogio es una sombra a la que sólo se le pide que cumpla con su papel de “abuelo”. Asimismo, si lo último que le resta al anciano es morir, él no tiene consciencia de esto hasta que encuentra una calavera en la carretera y la lleva consigo a casa. Ante este hecho, él acepta la muerte, lejos de los consuelos familiares, y decide actuar por sí mismo. El acto con el cual don Eulogio planea retomar el control de su vida es mostrando la calavera a su nieto para que tenga consciencia de la muerte. El acto cumple dos funciones: por un lado, escandalizar a los padres del niño y mostrar un tabú que ha sido ocultado; por el otro, enseñar al niño que su abuelo va morir en cualquier momento. De esta manera, el abuelo reafirma su existencia y otorga a un niño (que tampoco existe por sí mismo) la conciencia de su libertad. Para lograr su cometido, don Eulogio se oculta de su familia y de la servidumbre, quienes no pueden escapar de sus prejuicios ni de los consuelos con los cuales eluden el problema de la muerte. Es la única forma de existir en un mundo que ha dejado de pertenecerle:

Al principio, estuvo indeciso, preocupado; podían sobrevenir complicaciones de la familia, tal vez se reirían de él. Esta idea lo indignó y tuvo angustia y deseo de llorar. A partir de ese instante, el proyecto se apartó sólo una vez de su mente: fue cuando, de pie ante la ventana, vio el palomar oscuro, lleno de agujeros, y recordó que en una época aquella casita de madera con innumerables puertas no estaba

vacía, sin vida, sino habitada por animalitos grises y blancos [...] (Mario Vargas Llosa, 2005: 131).

Don Eulogio quiere que el niño (el único que podrá entender su acto) despierte, tenga una revelación que irrumpa en el orden de castigos y premios que le imponen sus padres. A pesar de las complicaciones, el abuelo logra su cometido, elude la vigilancia de aquellos que le exigen seriedad y, de acuerdo con su plan, incendia la calavera en medio del jardín para que el niño pueda observarla: “Sus ojos estaban inmovilizados, con un terror profundo y eterno retratado en ellos. Todo había sido simultáneo: la llamarada, el aullido, la visión de esa figura de pantalón corto súbitamente poseída de terror. Pensaba entusiasmado que los hechos habían sido más perfectos incluso que su plan” (Mario Vargas Llosa, 2005:136).

Finalmente, el cuento “El hermano menor” toca un tema que será central en *Conversación en La Catedral*: la responsabilidad de “un jefe” con el poder que sustenta. En él se narra la búsqueda que hacen dos hermanos (David y Juan) de un indígena que fue acusado de haber violado a su hermana. Los jóvenes hacendados asesinan al hombre como si fuera un animal y regresan a La Aurora para descubrir que la violación nunca se había perpetrado. Ante la culpabilidad, el hermano menor desea regresar a la ciudad para no ser parte de las injusticias ni de la barbarie que impera en la hacienda que administra su hermano: “¿Qué me pasa? ¿Te has olvidado del tipo de la cascada? Si me quedo en la hacienda voy a terminar creyendo que es normal hacer cosas así” (Vargas Llosa, 2005: 73). En el descenso de los dos hermanos para encontrar al indígena, el mayor es quien guía los pasos de su hermano y quien impone los valores que el otro debe acatar; sin embargo, al reconocer la injusticia, Juan sale de la casa y se rebela contra el orden que impone su hermano; monta al Colorado y, cuando logra vencer al animal, libera a los indígenas que estaban castigados. Al finalizar el cuento, el hermano menor ha crecido, acepta la responsabilidad que tiene para cambiar la situación de los indígenas; no tomar parte y dejar la hacienda significaría ser cómplice del sistema que oprime.

Como mencioné en el capítulo anterior, “Los jefes” y “El abuelo” fueron los primeros textos que publicó Mario Vargas Llosa, por lo cual estos cuentos retratan una rebelión contra el orden establecido por medio de actos. Por otra parte, en “Día domingo” y “El desafío”, la coacción social es tan grande que los personajes sólo pueden actuar a partir de la idea de “hombre” que les han inculcado y su rebelión se vuelve casi imposible. En

estas narraciones “ser hombre” constituye un valor ante el cual se debe doblar las rodillas y que todos deben aspirar a ser: es el único papel válido. Sin embargo, así como Simone de Beauvoir aseguraba que no se nace sino que se hace mujer, podemos decir que no se nace, sino que se hace hombre. Este proceso importaba mucho a Jean-Paul Sartre y será el punto medular en la primera novela del escritor peruano.

1.2. *La ciudad y los perros* y el hombre como un proyecto inacabado

El mundo de las comedias se sostiene por medio de las personas que aceptan un rol definido para no pensar más allá de lo que se le pide. En los cuentos compilados en *Los jefes* hay una estructura social definida que oprime y condiciona el comportamiento de los personajes que pocas veces se rebelan ante ella. En *La ciudad y los perros* esto cambia, debido a que se problematiza cómo se adquieren los roles en una comunidad y se cuestionan los valores infranqueables que rigen la comedia del mundo.

La novela gira en torno a tres personajes principales: el Jaguar, el Poeta y el Esclavo, jóvenes de distintas clases sociales que se conocen en el colegio Leoncio Prado. En esta escuela, ellos reciben adiestramiento militar y se les enseña a “ser hombres”; sin embargo, con la excusa de una formación, los cadetes son oprimidos por sus propios compañeros y por las mismas autoridades. En este caso, *La ciudad y los perros* es un *bildungsroman* que retrata el aprendizaje existencial de los tres personajes principales, quienes se ven forzados a desarrollar métodos colectivos e individuales para no ser oprimidos. Asimismo, la novela retrata dos procesos de formación: uno social, donde se les inculca a los jóvenes las normas que regirán sus vidas; el otro existencialista, donde los cadetes adquieren consciencia de sí y se rebelan contra su condición social. Debido a esto, los temas que retrata *La ciudad y los perros* son evidentemente existencialistas: por un lado, la lucha contra el determinismo y la simulación; por el otro, la responsabilidad que tiene cada persona de constituirse como un proyecto de sí mismo.

1.2.1. La lucha contra el determinismo

Mario Vargas Llosa inicia su obra con un epígrafe de Jean-Paul Sartre que nos revela gran parte del sentido de la narración: “On joue les héros parce qu’on est lâche et les saints parce qu’on est méchant; on joue les assassins parce qu’on meurt d’envie de tuer son prochain,

on joue parce qu'on est menteur de naissance"³⁶. Es decir, se juega a ser y a investirse de atuendos y máscaras para ocultarse detrás de los roles que una comunidad facilita. La cita forma parte de la obra de teatro *Kean* y nos expone la preocupación que tenía el comediante: ser verdadero en un mundo donde todo es falso. En *La ciudad y los perros* los jóvenes que ingresan a la vida militar son despojados de su realidad anterior y son obligados a aceptar el proyecto que imponen las autoridades; a partir de este acto, ellos, como lo expresaba uno de los títulos que tuvo la novela, se convierten en *impostores*.

En el Leoncio Prado los cadetes se ven inmersos en una sociedad estratificada, donde se reproducen las relaciones de poder que existen en el exterior. Como lo apunta Raymond Williams, el colegio es un microcosmos de lo que ocurre en Perú (Williams, 2001); sin embargo, en él no existe un juego de espejos, en el que la escuela es la representación de la sociedad, sino que representa el lugar en donde se vuelven tangibles sus ritos. De esta manera, la escuela militar (como espacio dentro y fuera de la sociedad) tiene la función que en otros cuentos tenía *la balsa* o el mar abierto: es el lugar en donde el individuo se enfrenta y se rebela contra su condición para adquirir una existencia propia. En principio, podría creerse que la institución es el lugar del crecimiento, en el que se transforma a los niños en hombres, sin embargo, esto no es así; como veré más adelante, los cadetes habían tenido una formación familiar que les enseñó lo que debía ser un hombre; por lo cual ingresando o no en el colegio éstos llegarían, de una u otra manera, a cumplir con este arquetipo. En el colegio, esta formación no sólo se intensifica, sino que revela los puntos endebles que los cadetes no podían ver en su familia: les hacía falta estar solos.

Asimismo, si la escuela es el lugar del enfrentamiento del individuo contra sus condicionamientos, en él sólo pueden ocurrir dos desenlaces: ser asimilado y, por tanto, aceptar un destino infranqueable; o vencer las normas que impiden las decisiones personales y establecer un proyecto propio, aunque esto signifique la excomunión. La prueba es difícil, porque significa rechazar un aprendizaje e ir en contra de un proyecto que la sociedad ha establecido y que vigila por medio de sus guardianes militares.

Los nuevos cadetes son despojados de los consuelos de clase con los cuales habían establecido su lugar en el mundo. Se les quita los trajes de civil que portan y se les entrega

³⁶ “Se juega a los héroes porque se es cobarde y a los santos porque se es malvado; se juega a los asesinos porque se muere de ganas de matar a su prójimo, se juega porque se es mentiroso de nacimiento”.

uno más visible: el uniforme militar. Este cambio es significativo, porque los reduce a la misma condición, lejos de los proyectos familiares que, antes de entrar al colegio, les había otorgado uniformes que compartían con un número más grande de personas. En la escuela militar los jóvenes están obligados a representar el papel que habían visto esbozado en la sociedad: el de hombre. En la novela leemos: “La voz del capitán Garrido les anunciaba que la vida civil había terminado para ellos por tres años, que aquí se harían hombres, que el espíritu militar se compone de tres elementos simples: obediencia, trabajo y valor” (Vargas Llosa, 2000: 65).

De la misma manera, cuando los cadetes ingresan en el colegio, la libertad se convierte en una aspiración, más que en un derecho. La carencia de ésta no se expresa a través los muros que cercan a los estudiantes o por los castigos que sufren, sino en la imposibilidad de decidir por sí mismos: necesitan actuar de acuerdo con las normas y a partir del ejemplo que imponen las figuras de autoridad. El colegio les inculca estas figuras desde dos ángulos: uno “institucional” y el otro “social”. En el primero, la figura representativa es el teniente Gamboa, un hombre que sigue al pie de la letra el reglamento (esa deidad que decide y controla las acciones en Leoncio Prado). Este reglamento sustituye los mandatos religiosos o sociales que impedían la libertad de los adolescentes, pero les inflige el mismo consuelo: no hay mayor decisión que aquella contenida en las páginas. Ante esto, los cadetes no son totalmente responsables de sus actos, ya que sus decisiones son dictadas por alguien más y no por sí mismos.

Ahora bien, Gamboa es respetado porque otorga a los estudiantes simulacros de libertad: cuando son castigados, éstos pueden elegir entre un descuento en su calificación o el “ángulo recto”, que no es más que una patada. Es decir, no hay más elección que la de mantener una jerarquía que trasciende a los hombres que la sustentan. Los cadetes saben que, en un futuro, ellos serán quienes tengan el uniforme de Gamboa. Este hecho se hace evidente cuando los jóvenes confrontan al militar en el que se convertirán con su maestro de francés (inspirado en gran medida por el poeta César Moro):

Gamboa es formidable, ahí nos dimos cuenta todos de lo formidable que es Gamboa. Lo miró de arriba abajo, que suspenso, nadie respiraba. ¿Qué quiere que haga profesor? Usted es el que manda en el aula. Es muy fácil hacerse respetar. Mire. Nos observó un rato y dijo ¡atención!, caracho en menos de un segundo estábamos cuadrados. ¡Arrodillarse!, caracho en menos de un segundo estábamos en el suelo (Vargas Llosa, 2000: 208).

La figura del maestro es importante, puesto que, desde una perspectiva existencialista, él tiene la responsabilidad de guiar a sus alumnos y de evitar que éstos piensen a través de él para eludir sus propias responsabilidades. Si no lo hiciera, los alumnos encontrarían en él al guardián de los valores eternos que explican cómo vivir. En *La ciudad y los perros* los maestros-militares cumplen la misma función que podrían tener los sacerdotes: indican cómo actuar pero limitan la capacidad de decisión, restringiéndola a un reglamento.

La segunda figura de autoridad que los estudiantes siguen se construye a partir de la comunidad misma. En ese caso, algunos cadetes se posicionan por encima de sus compañeros y, desde esta jerarquía, muestran que la única forma de relacionarse está basada en la violencia. Ahora bien, entre los cadetes también existen simulacros de libertad; si los militares tienen reglas que no cumplen y que sólo sirven para sustentar su poder, los jóvenes continúan estos modelos y fingen rebelarse contra el yugo que aceptan. Los cadetes se escapan del colegio para ir a los burdeles, se emborrachan y roban para evitar los castigos o para castigar a otros; sin embargo, esta libertad termina por ser falsa, porque es parte de la educación que están recibiendo en el colegio. En el mundo de lo prohibido y de lo oculto, los cadetes complementan su “formación oficial”: aprenden a fingir y a representar el rol que les exigen los militares. Por tanto, si la libertad es un simulacro, las decisiones que los cadetes creen tomar también lo son; no hay más que marionetas que continúan los ritos que alguien más instauró: no son culpables por ser oprimidos, pero tampoco son inocentes porque continúan las prácticas. Ante esto, uno de los principios que rige la vida del colegio es la imitación: ya sea de Gamboa, en el caso de otros profesores, o del Jaguar, entre los estudiantes.

Sumando estas características podemos establecer que los jóvenes cadetes del Leoncio Prado están atados a un determinismo del cual no desean escapar: se les educa para “llegar a ser algo” y ellos se someten ante los valores que los oprimen. Este determinismo está inculcado por sus mismos padres, como lo expresa el teniente Gamboa: “A la mitad los manda sus padres para que no sean unos bandoleros — dijo Gamboa—. Y, a la otra mitad, para que no sean maricas” (Vargas Llosa, 2000: 220).

Por otra parte, el determinismo social está ligado al azar y la suerte; se acepta la existencia de estos elementos para que nadie sea responsable por lo que sucede con su vida. Por ejemplo, si el cadete Cava tiene la mala fortuna de ser el elegido para robar el examen

de química, los otros participantes pueden estar tranquilos porque no serán directamente responsables si el plan falla. El azar es la mejor arma de los cadetes para no responsabilizarse de sus acciones, ya que les otorga un destino brillante o trágico. Por ejemplo, al referirse a la expulsión de su compañero, los jóvenes expresan: “Cava decía que iba a ser militar, no infante, sino de artillería. [...] Los serranos son tercos, cuando se les mete algo en la cabeza ahí se les queda [...]. Los serranos tienen mala suerte, les ocurre lo peor. Es una suerte no haber nacido serrano” (Vargas Llosa, 2000: 206). En este caso, el azar o el destino llenan los huecos donde el reglamento falla y exime todas las culpas. Cuando se descubre la participación de Cava en el robo de los exámenes, uno de los cadetes que componen el Círculo, exclama: “Así es la vida, hemos estado tres años juntos y ahora se irá a la sierra y ya no volverá a estudiar, se quedará a vivir con los indios y las llamas, será un chacarero bruto” (Vargas Llosa, 2000: 260). El cadete Cava volverá al destino que había dejado al ingresar al Leoncio Prado; en general, esto es lo que va a pasarle a cada uno de los alumnos cuando abandonen la institución: tendrán el destino que habían planeado sus padres antes de que ingresaran al colegio; en él, sólo se les obliga a aceptarlo.

Ahora bien, los cadetes aprenden que la comunicación entre dos seres es imposible, que el compañerismo no existe y que el individuo debe ver por sí mismo. De la misma forma, las autoridades suprimen su pasado y los colocan en un mismo nivel, a partir del cual comenzarán a expresar qué es lo que son. Los nombres, Alberto (el Poeta) o Ricardo (el Esclavo), son apelativos con los cuales sus padres nombraron un proyecto familiar; por lo cual, cuando entran en la escuela, estos seres sin nombre deben establecer su lugar en el mundo por ellos mismos, deben aprender a nombrarse. Ante esto, los tres personajes eje son reconocidos por los apodos que “ganaron” con base en sus actos; es decir, estos apodos no son sinónimo de una despersonalización, sino que representan su propia identidad. Desde una perspectiva sartreana, el hombre no es algo definido sino que se construye con base en los actos que realiza: no basta con decirse o saberse valiente o cobarde, pues las acciones son las que construyen lo que se es. Ante su situación opresora, el Poeta, el Esclavo y el Jaguar se rebelan y establecen un proyecto personal que rechaza a las simulaciones con las cuales los han educado; mediante sus actos, estos cadetes tienen un crecimiento que suprime los determinismos que habían guiado sus vidas.

1.2.2. El ser es lo que hace de sí mismo

A diferencia de Camus, para Jean-Paul Sartre no existe una naturaleza humana que establezca o determine qué es el hombre, debido a que éste se construye a partir de sus propios actos. Para el filósofo, la existencia precede a la esencia: “el hombre empieza por existir, es decir, que empieza por ser algo que se lanza hacia un porvenir, y que es consciente de proyectarse hacia el porvenir. El hombre es ante todo un proyecto que se vive subjetivamente, en lugar de ser un musgo, una podredumbre o una coliflor” (Sartre, 1960: 16). Esto significa que el ser humano es el único responsable de su proyecto personal, puesto que no puede culpar a nadie por sus actos ni por el camino que ha elegido; incluso no elegir ya es en sí misma una elección.

Para Sartre, la mayor parte de las personas han rechazado ejercer su libertad, porque tienen miedo de la responsabilidad que trae consigo saberse libres; es mucho más sencillo seguir órdenes que impidan pensar en la existencia. Ante esto, el existencialismo sartreano rechazaba valores eternos basados en Dios o en una moral, y aseguraba que el destino del hombre estaba en sus propias manos: “Estamos solos, sin excusas. Es lo que expresaré diciendo que el hombre está condenado a ser libre. Condenado, porque no se ha creado a sí mismo, y sin embargo, por otro lado libre, porque una vez arrojado al mundo es responsable de todo lo que hace” (Sartre, 1960: 21). Ahora bien, los actos y las decisiones son trascendentales para la comunidad, porque mediante ellas el hombre se construye a sí mismo y establece los valores que los otros tendrán que considerar cuando piensen en sí mismos: “En efecto, no hay ninguno de nuestros actos que al crear al hombre que queremos ser, no cree al mismo tiempo una imagen del hombre tal como consideramos que debe ser” (Sartre, 1960:17).

Si el hombre está solo en el mundo, si no existen los dioses o los valores eternos, el hombre está obligado a inventar su ley, de acuerdo con las circunstancias (Sartre, 1960: 25), y sólo tendrá como un límite la libertad de los otros³⁷. En *El existencialismo es un*

³⁷ En el estudio que hace sobre la *Ciudad y los perros*, Castro-Klarén asegura que la lectura existencialista de la obra es poco válida debido a que en ella no existe la libertad sartreana: “Dentro de esta propuesta de lectura, ha sido asimismo necesario postular que ninguno de los muchachos, ni siquiera Alberto, el Poeta, de clase media, logra la libertad como objetivo, puesto que todos sucumben a las reglas de la violencia orgánica y la guerra fratricida” (Castro-Klarén, 1988: 36). La autora parte de dos errores para anular la lectura existencialista: que Sartre expresa una “libertad sin límites” (lo cual es falso) y que el determinismo oprime a los cadetes sin darles mayor elección que “la supervivencia”; contrariamente, Sartre pensaba que la elección

humanismo, Sartre expresa: “ninguna moral general puede indicar lo que hay que hacer; no hay signos en el mundo” (Sartre, 1960: 25). Estos conceptos serán de utilidad para comprender el crecimiento de los tres personajes que hacen de *La ciudad y los perros* un *bildungsroman* existencialista y nos permitirán comprender la concepción literaria que guiaba la creación de Mario Vargas Llosa.

a) El Esclavo

A diferencia de muchos de sus compañeros, Ricardo Arana ingresó al colegio Leoncio Prado por su propia cuenta, o por lo menos esa es la versión que él mismo ha creído y la que expresa a quien lo pregunta. En realidad, el joven no decidió hacerse cadete sino que actúa para liberarse de la prisión paterna en la que se encuentra recluido; por este motivo, acepta estar internado y deja la responsabilidad de su vida a los militares, quienes lo obligarán a cumplir las expectativas familiares.

El conflicto de Ricardo Arana comienza cuando conoce a su padre; antes de este hecho, el joven vivía una infancia apacible que se desvanece cuando su progenitor le revela un mundo donde impera la violencia. En él, Ricardo se convierte en un subalterno que debe moldearse a partir del nuevo esquema que se le presenta: “Lo has educado mal' decía él 'tú tienes la culpa de que sea así, parece una mujer” (Vargas Llosa, 2000: 102). En medio de este clima de opresión, el joven emprende la huida: “¿No pueden ponerme interno? '. Había hablado con una voz que creía natural, pero su madre lo miraba con los ojos llenos de lágrimas. [...] 'A mí no me gusta estudiar mucho, acuérdate lo que decía la tía Adelina en Chiclayo. Y eso no le parecerá bien a mi papá. En los internados hacen estudiar a la fuerza” (Vargas Llosa, 2000: 103). En realidad, Ricardo nunca se rebela del yugo paterno; se somete a él para satisfacer las nuevas exigencias que se le piden aunque no esté seguro de que sean adecuadas. Pronto, el joven se ve defendiendo al padre que odiaba y, al aceptar sus mandatos, se vuelve su cómplice.

A pesar de ser oprimido por sus compañeros y detestar la vida militar, Ricardo no abandona la escuela (hecho que su padre toleraría), porque está dispuesto a satisfacer a su familia: “Era para castigar a ese cuerpo cobarde y transformarlo que se había esforzado en

verdadera sólo se puede dar cuando se comprende la *situación*, es decir, cuando se reconocen los grilletes morales, religiosos, sociales que impiden la libertad.

aprobar el ingreso al Leoncio Prado; por ello había soportado esos veinticuatro meses largos. Ahora ya no tenía esperanza, nunca sería como el Jaguar” (Vargas Llosa, 2000: 164). ¿Qué busca Ricardo Arana? En principio, volverse su padre, es decir, adquirir la autoridad y la fortaleza. En una conversación con el cadete Alberto, él expresa:

- ¿Tú vas a ser un poeta? — dice el Esclavo.
- ¿Estás cojudo? Voy a ser ingeniero. Mi padre me mandará a estudiar a Estados Unidos. Escribo cartas y novelitas para comprarme cigarrillos. Pero eso no quiere decir nada. ¿Y tú, qué vas a ser?
- Yo quería ser marino — dice el Esclavo—. Pero ahora ya no. No me gusta la vida militar. Quizá sea ingeniero, también (Vargas Llosa, 2000: 34).

Ricardo se somete ante la autoridad porque acepta que es cobarde por naturaleza. Actúa creyendo que está condicionado por la cobardía e incluso cuando trata de dejarla de lado (enfrentándose a su padre o a un opresor en un salón de clase), siempre se excusa en ella para explicar sus fracasos. Al Poeta le revela: “No soy como tú — dijo el Esclavo con humildad— No tengo carácter” (Vargas Llosa, 2000:146). Ante esto, las cadenas que Ricardo ha aceptado lo vuelven un blanco fácil para los alumnos y los militares que dominan la vida del colegio. En “el bautizo”, el joven es obligado a nombrarse a sí mismo un perro y a actuar como uno para oficializar su ingreso en la vida militar. Ahora bien, si este rito de iniciación es sufrido y superado por todos los cadetes de nuevo ingreso, Ricardo es incapaz de sobreponerse a él, porque, con el paso de los días, acepta la condición que se le impone. Es el único que no se rebela contra el abuso.

Debido a sus acciones, Ricardo está fuera de la simulación que se lleva a cabo en la escuela militar: no desea imitar la personalidad de Gamboa ni la del Jaguar, pero no puede pensar su proyecto personal más allá de lo que ellos representan. Asimismo, el conocimiento de la simulación tiene un precio: está separado de sus compañeros, no establece lazos con nadie y es incapaz de compartir los valores que gobiernan la vida del internado. De esta manera, el Esclavo también es un extranjero: “En el fondo, todos ellos son amigos, se insultan y se pelean de boca para afuera, pero en el fondo se divierten juntos. Sólo a mí me miran como a un extraño” (Vargas Llosa, 2000: 172). Ahora bien, si el joven está fuera de la simulación y es consciente su soledad, esto no significa que no forme parte de la estructura social en la que se encuentra; en ella, él ocupa un lugar tan definido

como el de Gamboa. Debido a esto, Ricardo es oprimido por no defenderse, pero también por reusarse a mentir y a simular.

A raíz de un enfrentamiento con el Jaguar, Ricardo es golpeado brutalmente y, ante su nula respuesta, su enemigo lo llama “esclavo”. Lo que la masa anónima le reprocha a partir de entonces no es ser un mal contendiente, sino haber pedido clemencia y no haber hecho frente a su destino. El Esclavo intenta evitar el enfrentamiento arguyendo que el contacto que desencadenó la pelea fue casual, que él no tenía la intención de empujar al Jaguar; sin embargo, la consecuencia de este acto llega de manera fulminante. Los espectadores de la golpiza, conscientes de que pidieron ser ellos, recuerdan: “lo que no debió hacer fue arrodillarse, eso no. Y, además, juntar las manos, parecía mi madre en las novenas” (Vargas Llosa, 2000: 77). En lo sucesivo, todos en el colegio (autoridades incluidas) consideran que el apodo es la representación del individuo y tratarán “al Esclavo” como tal. Ahora bien, cuando el Jaguar nombra a Ricardo “un esclavo”, está volviendo evidente las cualidades que Ricardo Arana pensaba de sí mismo: es esclavo de los demás, necesita que alguien lo nombre para que adquiera un lugar en el mundo.

¿Cómo logra rebelarse el Esclavo? Su condición no cambia nunca, en todos lados es oprimido, por lo cual la única vía que tiene para ser libre es cambiando la manera en la que existe para los otros. Este cambio comienza cuando entabla comunicación con otro cadete y comprende que el mundo que lo oprime es sólo una farsa, en la cual alguien debe cumplir el papel que él eligió. Así, el Poeta (su único amigo) es un espejo del Esclavo; a partir de él puede medirse y establecer su lugar en el mundo. Gracias a su amistad, los cadetes rompen con una dinámica intrínseca a la vida militar y se convierten en una unidad que les ayuda a sobreponerse al tedio del colegio.

El primer acto con el cual Ricardo Arana rechaza su condición de esclavo sucede cuando le pasa las respuestas del examen de química a su amigo, aunque esto signifique quedar consignado de nuevo. Con este acto, el Esclavo se rebela contra la obediencia que ha seguido toda su vida y, al mismo tiempo, establece un vínculo que lo une con su sección: ratifica su amistad con Alberto, afronta la responsabilidad de infringir las reglas y se inmiscuye simbólicamente en el robo del examen que realizó Cava. Cuando Ricardo pierde la oportunidad de ver a la mujer que ama, adquiere algo que antes no tenía: consciencia de su libertad.

Ahora bien, lo que anteriormente se expresaba bajo la forma de azar o fortuna, pronto se muestra como la consecuencia de una acción determinada; los militares descubren el robo del examen y consignan a todos los cadetes hasta que los culpables asuman su responsabilidad. En este contexto, el Esclavo queda recluido indefinidamente por su acto y por el de los demás. Sólo hasta ese momento, Ricardo comprende que está dentro de un sistema del que no puede desprenderse, que cada acto individual repercute de manera grupal; por lo cual, si desde mucho antes estaba cautivo por “la circunstancia”, con el confinamiento comprende que sólo actuando obtendrá su libertad.

Para encontrarse con Tere, la mujer que se ha convertido en el símbolo de su libertad, Ricardo denuncia al ladrón del examen. Es el segundo acto por el cual replantea su lugar en el mundo; tanto en la delación como en el fraude, Ricardo Arana actúa por cuenta propia y decide transgredir las normas sociales. Por una parte, gana más de lo que pierde, de ser un esclavo se transforma en un “traidor” para actuar dentro del sistema que lo nulificaba. Mediante la traición, Ricardo pone en duda los valores inalterables que los cadetes están obligados a cumplir, pero reafirma un valor grupal del que estaba excluido: la venganza. Ricardo Arana sale del colegio, consciente de que perjudica a toda su sección, pero sin medir las consecuencias de sus actos.

Esta acción transformará la vida en el colegio; a partir de ella los simulacros se destruyen y los personajes principales deben de volverse responsables de sus actos. Ahora bien, el pago que Ricardo tiene que dar por su libertad es muy alto, cuando comenzaba a vivir por sí mismo y a encontrar una forma de acción, es asesinado en simulacro militar.

Esta muerte no tiene nada de gratuita; a pesar de que Ricardo Arana era el único que no participa directamente en las acciones, su deceso es producto de los actos del colegio, incluidos los de él mismo. Ahora bien, la muerte del Esclavo dialoga con dos decesos que se encuentran presentes en el imaginario sartreano: el que se narra en el cuento “El muro” y el de Paul Nizan. En principio, el cuento nos narra la historia de cuatro prisioneros de guerra que esperan su condena por haber participado en la resistencia; entre ellos hay un joven cuyo único error consiste en ser el hermano de uno de los rebeldes. Los prisioneros creen que el joven saldrá libre porque no tiene nada que ver en la lucha, sin embargo, finalmente es condenado a muerte como los otros. En el existencialismo sartreano, no hay personas “inocentes”, que puedan sustraerse de su tiempo, pues elegir no participar en los

eventos de su tiempo significa estar del lado de alguna de las posturas antagónicas. Por tanto, esta muerte, como la del Esclavo, no significa la afirmación de una no-pertenencia, sino que es el resultado de ésta. Ricardo Arana es tan culpable como el resto de sus amigos de lo que pasaba en el colegio. Desde esta manera, su muerte deja de estar condicionada por el azar o la suerte, como lo quieren ver los militares, y se convierte en la respuesta natural ante las convenciones que viven.

Para justificar el suceso, los cadetes se refugian en la fortuna: “Joderse a esa edad, que mala suerte'; 'mejor se hubiera quedado seco ahí mismo, en campaña; está fregado eso de estar muriéndose tres días'; 'faltaban solo tres meses para terminar, eso se llama ser salado” (Vargas Llosa, 2000: 308). Por su parte, los militares buscan una falla del joven sobre las disposiciones del reglamento para responsabilizarlo por su propia muerte: “Especifique que se debió a un error de él mismo. Que no quede la menor duda. Que esto sirva de advertencia, para un cumplimiento más estricto del reglamento y de las instrucciones, etcétera” (Vargas Llosa, 2000: 294). En estas dos concepciones, lo que importa es restablecer las excusas para eludir la posibilidad de un asesinato. Incluso el padre de Ricardo ve en la muerte de su hijo un castigo divino: “Esto es injusto —dijo el hombre—. Un castigo injusto. Somos gente honrada. Vamos a la iglesia todos los domingos, no hemos hecho mal a nadie [...]. Por qué nos envía Dios esta desgracia” (Vargas Llosa, 2000: 253). Al padre del Esclavo, que busca consuelos más que razones, los militares le aseguran que en el ejército los errores que se pagan caro. ¿Cuál fue el error de Arana? Uno sencillo, entrar en el juego sin disfraz. Debido a esto, el sistema lo condena por ser el único que expresa sus deseos sin esconderlos.

Los cadetes juegan a la guerra, juegan a ser como los mayores que los dirigen y los observan desde su autoridad incuestionable. Los militares no se dan cuenta de que estas maniobras no son un simulacro, sino que son la representación de una guerra que cosifica a los jóvenes y les impone una muerte que durará toda la vida. Los cadetes no existen para sus superiores, están muertos y condenados a ocupar los puestos que dejaron sus padres. En este caso, la guerra está perdida, sólo hay hombres atrapados en un destino infranqueable, que asesinan al primero que se rebela contra la situación que lo cerca. Asimismo, la guerra (no más su simulacro) sesga los proyectos sin importar el valor de éstos ni la inocencia o la grandeza de los destinos. Esta es la gran “tragedia” del Esclavo: es vencido por una fuerza

imbatible en el mismo espacio ritual en el que Justo pereció ante el Cojo; sin embargo, si en el cuento de *Los jefes* el supliciado podía enfrentar su destino, en *La ciudad y los perros* el Esclavo es asesinado por la espalda, sin que se le otorgue la posibilidad de defenderse.

Ahora bien, podemos repensar la muerte del Esclavo a partir de un suceso que marcó el destino de Jean-Paul Sartre: la muerte de Paul Nizan, acaecida durante la resistencia francesa en 1940. Este escritor y filósofo francés fue uno de los mejores amigos de Jean-Paul Sartre y fue su guía político durante su periodo de formación. Nizan, a diferencia de su dubitativo compañero, se unió al Partido Comunista a los veinticinco años y escribió obras “comprometidas” con la causa. Tras la muerte del joven filósofo, Sartre se constituyó como una especie de alter ego, que continuaba la labor de su amigo. La comparación de este hecho con la ficción no es descabellada si recordamos que Mario Vargas Llosa estableció algunas pistas en el epígrafe que inicia el segundo capítulo “J’avais vingt ans. Je ne laisserai personne dire que c’est le plus bel age de la vie”³⁸. Esta cita fue tomada del libro *Aden, Arabie* (1931), que era prácticamente desconocido por el público francés hasta que fue reeditada en 1960 con un prólogo de Jean-Paul Sartre. En él, el escritor existencialista abogaba por una revisión de Paul Nizan y establecía que los jóvenes serían los encargados de encumbrar a este autor, porque él era uno de ellos.

En 1960, Mario Vargas Llosa se encontraba en París y, como proponía Sartre, estaba convencido del compromiso con el marxismo, como lo estuvo “el siempre joven” Paul Nizan. Ahora bien, regresando a la novela, resulta ineludible establecer un paralelismo significativo que une a estos dos relatos: si Sartre adquirió consciencia del compromiso y se instauró como el “doble” de su amigo; en la novela, los únicos cadetes que enfrentan la opresión en el Leoncio Prado, por medio del compañerismo, también tienen un crecimiento similar. La abrupta muerte de Ricardo Arana repercute en Alberto y lo transforma. A partir del proyecto inconcluso del Esclavo, el Poeta puede rebelarse contra su propio destino y cuestionar directamente los simulacros militares. Con el aprendizaje de la muerte, el Poeta deja de creer en el heroísmo con el cual los militares consuelan a los padres de su amigo y busca la justicia:

[...] adivinaban también los ejemplos y las moralejas que exponía, el desfile de los próceres epónimos, de los mártires de la Independencia y la guerra con Chile, los héroes inmarcesibles que había derramado su sangre generosa por la Patria en

³⁸ “Tenía veinte años. No dejaría a nadie decir que es la edad más hermosa de la vida”.

peligro. Cuando el coronel se calló, la mujer había dejado de quejarse (Vargas Llosa, 2000: 313).

El Poeta ya no cree en los paraísos ni en los valores heroicos que terminaron matando a su amigo. Hasta ese momento, el Poeta puede dejar sus máscaras y trastocar la gran comedia del Leoncio Prado.

b) El Poeta

Al igual que Ricardo Arana, Alberto es un proyecto de otros; por lo cual ingresa al colegio militar para cumplir con las expectativas familiares. Aunque su madre trata de evitarlo, todos saben que el joven está destinado a convertirse en su padre, un hombre que simula un matrimonio para seguir las convenciones sociales. En el colegio, Ricardo aprenderá a simular, a guardar las apariencias para evitar ser juzgado u oprimido, tal como su padre esconde sus múltiples aventuras amorosas. En su primera conversación con el Esclavo, Alberto le revela el secreto de su funcionalidad en el grupo: “Todo el mundo sabe que tienes miedo. Hay que trompearse de vez en cuando para hacerse respetar. Si no, estarás reventado en la vida” (Vargas Llosa, 2000: 33). Es decir, se debe ocultar el miedo ante los demás, actuar con una máscara para establecer un lugar en el grupo. Ante la respuesta del Esclavo, quien se excusa diciendo que no será militar, él expresa: “Yo tampoco. Pero aquí eres militar aunque no quieras. Y lo que importa en el ejército es ser bien macho, tener unos huevos de acero, ¿comprendes? O comes o te comen, no hay más remedio. A mí no me gusta que me coman” (Vargas Llosa, 2000: 33).

Debido a esto, el Poeta, habituado a fingir, termina por aceptar su rol como parte intrínseca de su ser. El joven imita al general Gamboa y al Jaguar, está cómodo con su situación y se enorgullece con los cumplidos que recibe por su uniforme: “Vallano tenía razón: los cadetes impresionaban a las hembritas, no a las de Miraflores pero sí a las de Lince” (Vargas Llosa, 2000: 125). Por estas razones, Alberto tiene el crecimiento que le es negado a Ricardo; él participa en los ritos de iniciación, pelea, va a los prostíbulos, actos con los cuales se integra en la comunidad a la que pertenece. Su principal interés es aprender a ser un hombre, a fingir y representar la imagen que la sociedad le exige y que no pudo cumplir cuando tuvo su primera decepción amorosa. No hay que olvidar que Alberto toma como suyo el proyecto de su familia, cuando su novia lo amonesta por ser sincero:

“¿Sabes una cosa? No me gusta que me hables así [...]. Que me digas eso. Hay que ser un poco orgulloso. No me ruegues. [...] No lo digo por mí, sino por ti. No te conviene” (Vargas Llosa, 2000: 271).

En el Leoncio Prado, Alberto justifica la opresión realizándola y sus actos lo vuelven un elemento respetado en su núcleo; asimismo, sus actos le imponen el apelativo “Poeta”. Él se convierte en el guía del Esclavo, lo introduce en su mundo para demostrarle la simulación que rige en el colegio: nadie lo ataca cuando lo consideran parte del grupo. Ahora bien, la unión Poeta-Esclavo se consolida a partir de la delación: Alberto traiciona la amistad de su amigo y enamora a la mujer que éste ama; por lo cual, cuando Ricardo sale del colegio para verse con Tere, él planea vengarse y decide revelar que su amigo denunció a Cava. Es decir, ambos traicionan por venganza, ya que este acto está permitido en el colegio. Sin embargo, la muerte del Esclavo ocurre antes de que el Poeta realice su cometido y este hecho le revela su propia complicidad en ella. A partir de este momento, el cadete tiene un crecimiento que se contrapone a las normas que le han enseñado en el colegio: el silencio es cómplice y él, como todos en el colegio, tiene las manos sucias.

Para Sartre no existen valores que establezcan reglas de acción, puesto que son las acciones las que configuran los valores. Debido a esto, cuando el Poeta decide denunciar un asesinato, aunque esto suponga traicionar a sus amigos, establece que la justicia es mucho más importante que el pacto de hombres que le han enseñado a respetar. Sartre expresa: “si los valores son vagos, y si son siempre demasiado vastos para el caso preciso y concreto que consideramos, sólo nos queda fiarnos de nuestros instintos” (Sartre, 1960:24). Asimismo, Alberto es consciente de su responsabilidad en la muerte de Ricardo, porque si bien no jaló el gatillo que mató al Esclavo, permitió que este hecho ocurriera. Callar lo que sabe en su propio beneficio, significa perpetuar la injusticia y volverse cómplice del crimen. Por estas razones, el Poeta se compromete con el sentido de justicia y revela el nombre del asesino mediante el único canal que tiene disponible: el teniente Gamboa. “Antes de que me diga el nombre de esa persona, [...] tengo que advertirle algo. Una acusación de ese género es muy grave. Supongo que se da cuenta de todas las consecuencias que puede tener este asunto” (Vargas Llosa, 2005: 340). El Poeta sabe las consecuencias que tiene su acto: puede ser expulsado o ser asesinado como lo hicieron con

el Esclavo; no obstante, la culpabilidad y la responsabilidad que tiene con su amigo vuelve necesaria la acción.

El acto del Poeta no supone una confesión para expurgar culpas; él relata las infracciones que todos cometen para volver visible las prácticas sociales que produjeron un asesinato. Alberto sabe que tiene las manos sucias, sin embargo, acepta hundirse con todos sus compañeros para mostrar la podredumbre de la que todos son parte. Asimismo, su acto suprime el mundo de simulación en el que los cadetes vivían: no hay más que la verdad. El teniente Gamboa asegura: “Bien —dijo de pronto—. Quiere decir que la sección entera debe ser expulsada. Unos por ladrones, otros por borrachos, otros por timberos. Todos son culpables de algo, muy bien. ¿Y usted qué era?” (Vargas Llosa, 2000: 356). La respuesta de Alberto, deja en claro que está dispuesto a llegar hasta las últimas consecuencias para ser congruente con el nuevo sistema de valores que estableció con su denuncia: “Todos éramos todo —dijo Alberto—. Sólo Arana era diferente. Por eso nadie se juntaba con él” (Vargas Llosa, 2000: 356). Esta vez, el Poeta no actúa para vengarse, sino para establecer justicia; por esto confía en Gamboa.

Ahora bien, si la rebelión del Esclavo permite al Poeta responsabilizarse por sus actos, la acción de éste responsabiliza al teniente que decide escucharlo. A todos les conviene olvidar la muerte de Ricardo o reducirla a la suerte o al azar; incluso Gamboa puede perder (y termina perdiendo) más de lo que gana; no obstante, la máquina está en marcha y no descansa hasta evidenciar la podredumbre del colegio. Gamboa, quien hasta antes del asesinato desconocía a gran parte de sus alumnos, expresa: “Si es verdad que a ese muchacho lo mataron, si es verdad lo de los licores, la venta de exámenes y todo lo demás, yo me siento responsable, mi capitán. Creo que es mi obligación descubrir lo que hay de cierto en toda esta historia” (Vargas Llosa, 2000: 366). Para Mary Davis, la acción de Gamboa también representaría un cambio que, en términos de esta tesis, respondería a la libertad existencialista, debido a que “la muerte del Esclavo, obliga a Gamboa a comprender la vaciedad de lo militar, y se da cuenta de que su amado código de justicia no es más fuerte que la condición moral de los seres humanos que están dentro del sistema” (Davis, 1983:190). Aunque el existencialismo de Gamboa es indiscutible, la unidad del Poeta, el Esclavo y el Jaguar es la que representa de mejor manera la influencia de Sartre en la obra, ya que muestra la libertad del individuo frente a un sistema tiránico.

A la par del lector, el Poeta descubre que la simulación es sistémica y trasciende al núcleo de los cadetes. Pero la estructura del poder no se establece de arriba abajo, sino mediante un pacto en el cual las dos partes ganan algo; por lo cual, la justicia que busca Alberto no puede darse porque, en última instancia, los jueces son también los culpables. Así como los cadetes no se responsabilizan por el robo del examen, los militares no están dispuestos a aceptar que la muerte de un cadete fue culpa suya.

El reglamento que Gamboa quiere seguir para hacer justicia queda superado por los intereses personales y se muestra como una excusa para ejercer el poder. Frente a los militares que le otorgan una pequeña audiencia, Alberto entiende que las autoridades del colegio son tan corruptas como los alumnos; no tiene posibilidad de llevar a cabo la justicia que pide. Ante la terquedad del joven, el coronel lo amenaza con destruir su destino (matarlo simbólicamente) si continúa con su versión de los hechos. Finalmente, Alberto se ve obligado a “elegir” retractarse, tal como antes elegía una patada o los seis puntos. La acción es imposible, el Poeta es oprimido por las autoridades como la primera vez que ingresó al Leoncio Prado: “Alberto pensó súbitamente en el bautizo de los perros. Por primera vez, después de tres años, sentía esa sensación de impotencia y humillación radical que había descubierto al ingresar al colegio. Sin embargo, ahora era todavía peor: al menos, el bautizo se compartía” (Vargas Llosa, 2000: 399).

Ante la adversidad, Alberto retoma el único cauce por el cual le está permitido actuar: la venganza. En el cautiverio, Alberto se enfrenta con el Jaguar, para que su combate decida el destino de ambos. “Estás muy tranquilo, ¿no? Porque el coronel, y el capitán y todos aquí son tus iguales, tus cómplices, una banda de desgraciados. No quieren que se hable del asunto. Pero yo diré a todo el mundo que tú mataste al Esclavo” (Vargas Llosa, 2000: 423). El Poeta, como el hombre que muere en *la balsa*, sabe que va a perder frente a una fuerza que lo supera; no obstante, no se bate por preservar un honor o una actuación, sino porque ha revelado ser el traidor y refuerza, sin máscaras, la decisión que había tomado cuando habló con Gamboa. Finalmente, Alberto es vencido: el Jaguar le “demuestra” su inocencia y el teniente deja de apoyarlo.

c) El Jaguar

Aunque el crecimiento de Ricardo y Alberto es significativo, la historia del Jaguar da la clave para entender la lucha del ser humano contra sus condicionamientos sociales. Por medio de este personaje, el aprendizaje que dejaron inconcluso el Esclavo y el Poeta (sobre la responsabilidad y su respuesta a la opresión) logra realizarse y cierra una idea global en el libro. Los tres personajes son una unidad que se sustenta a sí misma y que evoluciona con su propio movimiento. Cada uno de los cadetes tiene un aprendizaje individual que condiciona el actuar del siguiente personaje, para que una línea reflexiva alcance su fin. Recordemos que la traición del Esclavo desencadena la toma de consciencia de Alberto y del teniente Gamboa; asimismo, el compromiso del Poeta tiene consecuencias que repercuten profundamente en el cadete que se encuentra en la cima de la cadena de mando: el Jaguar.

¿Quién es este personaje? ¿Qué conocemos de él? Gracias a la estructura narrativa de la novela, podemos responder que todo y a la vez nada. En primera instancia, conocemos al Jaguar porque es una figura antagónica de los personajes que mantienen la trama narrativa de la novela. Vemos sus actos, la seguridad con la cual dirige el robo del examen de Química, su rebelión ante las normas establecidas y la crueldad con la cual mantiene un dominio que todos reconocen. Es decir, lo conocemos a partir de la mirada de los otros cadetes, para quienes el Jaguar es un criminal que en algún momento de su vida terminará en prisión. Por otra parte, el Jaguar nos describe su infancia y revela ser (o haber sido) un niño tímido y dubitativo, que huye del medio que lo obliga a robar para sobrevivir. Ahora bien, este narrador en primera persona tiene una identidad desconocida para el lector, quien paulatinamente reduce las posibilidades hasta encontrarse encerrado en la misma celda que mantiene preso al Jaguar. Castro-Klarén hace referencia a la técnica literaria que niega revelar la identidad del narrador y expresa: “de esta manera el lector no juega el papel de un mero receptor del relato, de algo pasado y concluido en cuanto a ocurrencia y significado” (Castro-Klarén, 1988: 34). Sobre esta afirmación podemos ir más lejos: que el lector se pierda entre diversos personajes antes de encontrar la identidad de este narrador, es una jugada con la cual Mario Vargas Llosa nos demuestra que el lector también cataloga a un personaje a partir del poder y las relaciones que mantiene; es decir, a través de su disfraz.

De esta manera, el lector activo que proponía Sartre en *¿Qué es la literatura?* es puesto a prueba y su sistema de valores es evidenciado.

Para complementar el análisis de los roles en la comedia militar, es importante recordar uno de los títulos con los cuales Mario Vargas Llosa nombró a su novela: *La morada del héroe*. Si interpretamos que la morada puede tener un parangón con el colegio, cabría preguntarnos ¿quién es el héroe? De inmediato, el Esclavo y, sobre todo, el Poeta son fuertes candidatos para ocupar este papel en el caso de que debiéramos encontrar alguno; sin embargo, es el Jaguar quien, en última instancia, cumple de mejor manera el perfil del héroe existencialista, ya que, a diferencia de los otros personajes él no nace siendo un héroe o es condicionado por la situación para serlo, sino que se convierte en uno.

Una de las principales preocupaciones de Jean-Paul Sartre era mostrar que no existía una naturaleza que condicionara al hombre, sino que éste se construía a sí mismo; por lo cual, cuando se le reprochó por crear protagonistas tímidos o cobardes, él escribió:

En el fondo es esto lo que la gente quiere pensar: si se nace cobarde, se está perfectamente tranquilo, no hay nada que hacer, se será cobarde toda la vida, hágase lo que se haga; si se nace héroe, también se estará perfectamente tranquilo, se será héroe toda la vida, se beberá como héroe, se comerá como héroe. Lo que dice el existencialismo es que el cobarde se hace cobarde, el héroe se hace héroe (Sartre, 1960: 30).

Un postulado similar ocurre en las primeras páginas de *La ciudad y los perros*, leemos a un personaje que cuenta su infancia y en vano intentamos descubrir la identidad de esa voz narrativa a partir de la información que el autor nos ha dado. Antes de que el nombre del niño sea evidente, el lector pasa de un cadete a otro para descubrir que ha buscado (y juzgado) a partir de un determinismo absurdo: donde el Poeta ha nacido poeta y el Jaguar siendo el Jaguar.

El anonimato del narrador en primera persona nos demuestra que, anclados en un mismo contexto, el Jaguar pudo ser el Esclavo, o viceversa. Este niño, que pudo ser cualquiera, pronto se ve atrapado por las condiciones adversas en las que vive, que cierran sus posibilidades de *ser* y que lo obligan a adquirir una falsa identidad para ser aceptado. Poco a poco la sociedad separa al niño de los otros mundos posibles y lo incomunica; a partir de entonces, dejará de ser un proyecto amorfo, infinito, y se limitará a ser lo que otros hicieron con él. Ahora bien, este narrador es excepcional puesto que nos muestra su crecimiento y su perversión; asimismo, este narrador está muy cercano del narrador que

utilizó Jean-Paul Sartre para escribir una obra fundamental en su pensamiento: “La infancia de un jefe”.

La obra del escritor francés narra el crecimiento de Lucien Fleurier, un niño que, al descubrir que el mundo es una comedia y al no saber para qué está en el mundo, busca maestros que le ayuden a encontrar una respuesta; no obstante, estos maestros (entre los que se encuentran sus padres, un compañero del colegio y un maestro pederasta) lo guían para imponerle su propio modelo de mundo y con ello dominarlo. Cuando Lucien pregunta a su padre sobre su devenir, éste contesta que su único fin es sustituirlo, que para eso “lo hizo”; asimismo, su maestro lo hace rebelarse contra sus prejuicios burgueses para instaurarle otros y poder abusar sexualmente de él.

La comparación entre las dos obras es ineludible: los relatos nos cuentan las peripecias de un niño que se transforma en lo que su sociedad le exige que sea: en el caso de Lucien Fleurier, que se convierta en un jefe que heredará la fábrica de su padre; en el del Jaguar, que sea un criminal, tal como lo exige la sociedad peruana. Por esta razón, el niño que se convertirá en el Jaguar tiene una autoridad para hablar de sí mismo, como no lo tiene ningún otro cadete.

Desde su infancia, el Jaguar tiene que valerse por sí mismo; su madre no se responsabiliza por él y deja su educación en manos de otros maestros. El más importante de éstos es el flaco Higuera, quien lo inicia en el único camino que parece estar abierto para él: el robo. La disyuntiva del Jaguar es sencilla, si desea seguir estudiando debe trabajar con el flaco Higuera y aceptar el destino que los otros le han impuesto. Incluso su madre parte de esta premisa: “Ella encogió los hombros. 'Ya estás grande' me dijo. 'Allá tú con lo que haces, no quiero saber nada. Pero si no traes plata, a trabajar'” (Vargas Llosa, 2000: 348). El crecimiento es arduo, domina las pruebas que el flaco Higuera le impone, vence los temores que le habían impedido rechazar las propuestas de su amigo y paulatinamente va adquiriendo la personalidad de su maestro. Sin embargo, el Jaguar está lejos de aceptar que su lugar en el mundo se concrete en ser el aprendiz de ladrón. Ama a la misma Teresa que enamorará al Poeta y al Esclavo, y ella le impide convertirse en la copia del flaco Higuera. Sin embargo, la influencia del maestro es profunda: le ha otorgado un modelo de hombre que debe seguir, le ha enseñado cómo debe comportarse con las mujeres y le ha dado las facilidades para que tenga su iniciación sexual. En este sentido, el Jaguar gana y pierde al

mismo tiempo: por un lado, tiene un mentor, algo que no tendrán los otros cadetes y esto le ayudará a establecer una superioridad sobre ellos; por otra parte, su aprendizaje lo separará de Teresa, debido a que no puede relacionarse con ella ni con el resto del mundo si no es por medio de la violencia.

Como parte de un proceso natural, el alumno está predestinado a ocupar el lugar de su maestro para que los roles se perpetúen mediante el sacrificio de miles de individuos anónimos. En el caso del Jaguar, el momento decisivo sucede cuando el flaco Higuera y sus compañeros son arrestados y él logra huir. Tiene que esconderse en la casa de su padrino hasta que el robo sea olvidado, sólo así podrá reintegrarse a su comunidad; sin embargo, ¿cómo va a reintegrarse el joven cuya única educación había consistido en el robo? En algún momento debe salir de la casa para cumplir con el destino que le había predestinado su madre. Ante esto, el joven convence a sus tutores de meterlo en el colegio Leoncio Prado. Al igual que el Esclavo, el Jaguar ingresa al colegio militar para huir de las condiciones sociales que lo oprimen, sin embargo, a diferencia de él, el Jaguar no ingresa para que le enseñen a ser hombre, sino para huir de su destino.

El aprendizaje que el Jaguar tuvo en su infancia le da una ventaja considerable sobre sus compañeros, quienes siempre han dependido de otros para evitar pensar en sí mismos. El Jaguar, como Lucien, sabe que no se “existe” hasta que no se asume un rol y un estatus; asimismo, sabe que debe actuar conforme a las reglas y ejercer el poder que viene adherido al traje. Por este motivo, el cadete puede enfrentarse, como ningún otro, contra los individuos que existen a partir de las reglas que están obligados a cumplir. Si todos son marionetas de una estructura de poder que les da pequeñas recompensas para asegurar su pervivencia, los individuos pueden ser vencidos si se les aparta de ésta. Ante un grupo de cadetes que intentan oprimirlo, el Jaguar responde:

“Si usted no estuviera en quinto, mi cadete, seguro que no se atrevería a sacarnos la plata y los cigarrillos”. Y los cadetes se rieron. Le preguntaron: “¿Usted es muy maldito, por lo que parece?”. “Sí”, les dijo el Jaguar. “Una barbaridad de maldito. Y también creo que no se atreverían a meterme las manos al bolsillo si estuviéramos en la calle” (Vargas Llosa, 2000: 284).

Gracias al aprendizaje que tuvo con su mentor, el Jaguar es el único cadete que no se deja bautizar y que se rebela contra la opresión desde el primer momento³⁹. No permite que se le trate como a un perro y crea una cofradía conocida como “el Círculo” para evitar que los cadetes más grandes los violenten. Sin embargo, la oposición ante la violencia dura poco; el teniente Gamboa desmantela la unión estudiantil y le enseña al joven que en el colegio la comunicación entre dos seres humanos está prohibida y que la única manera de frenar la opresión es ejerciéndola. Si la violencia está permitida, alguien más ocupará el lugar que él deja. Debido a esto, el Jaguar crea un segundo grupo que norma y controla la libertad de los otros cadetes. Al respecto, Boa describe: “Nosotros nunca fuimos perros del todo, se lo debemos al Círculo, nos hacíamos respetar, nuestro trabajo nos costó. [...] Ni siquiera se metían con los enanos de la décima, todo se lo deben al Jaguar, fue el único que no se dejó bautizar, dio el ejemplo, un hombre de pelo en pecho, para qué” (Vargas Llosa, 2000: 197).

Ahora bien, si el Jaguar ingresa a la escuela militar para escapar del determinismo que la sociedad le ha impuesto, en ella cumple el papel que todos esperaban: mata a Ricardo Arana y se convierte en un criminal. Si antes de este acto el joven podía eludir este destino, intentando escapar a través de las facilidades que encontraba, cuando su fusil dispara sobre el Esclavo ya no puede negar las acusaciones que le hacía su madre: está condenado. En un juicio que simula ser interrogatorio, el teniente Gamboa refuerza las acusaciones que siempre se le han hecho al Jaguar: “[Si fuéramos civiles] Te agarraría de una oreja y te llevaría al reformatorio. Ahí es donde te deberían haber metido tus padres. Ahora es tarde, te has fregado tú solo” (Vargas Llosa, 2000: 378). La celda que mantiene prisionero al Jaguar es la misma que confinaba a los rebeldes de *El muro*: les ha quitado todo el futuro, los valores y los ha arrojado a una prisión donde sólo podrán pensar en su existencia. En este descenso al yo, el Jaguar se encuentra consigo mismo: se ha convertido en un asesino. Ahora bien, como en la obra de teatro *A puerta cerrada*, donde los hombres descubren que el infierno son los otros, el Jaguar se encuentra con Alberto, su doble, quien lo juzga pero lo obliga a fingir inocencia. Es necesario mantener el papel y morir con él. El Poeta (una de las posibilidades que pudo ser) lo injuria y le asegura que el único lugar

³⁹ Asimismo, se vuelve claro que el Jaguar era una violencia cuantificable y que la verdadera violencia es sistémica.

donde podría estar es en la cárcel, puesto que tarde o temprano hará algo que lo lleve a ese fin.

Sin embargo, como diría Sartre, el hombre está condenado a ser libre y al decidir también se están aceptando las consecuencias de sus actos. Cuando el Jaguar disparó al Esclavo, por diversión o por venganza, estaba afirmando un proyecto y volviéndolo verdadero. Asimismo, este acto establece los valores y las normas de conducta: donde la traición es más perjudicial que el asesinato y donde la venganza es más importante que la vida. Es decir, al disparar el arma, el Jaguar reafirma el esquema de valores que había aprendido de su primer maestro, el flaco Higuera. Ante esto, si cada acción da forma a lo que se es, el Jaguar tiene dos opciones: *a)* aceptar su culpabilidad y abolir, para siempre, el determinismo en el cual ha crecido, o *b)* negarla para asumir su nueva identidad y transformarse en el criminal que todos esperaban que fuera. Para el cadete no hay más oportunidades, pues esta decisión formará parte de su existencia; esta vez ya no se tratará de jugar y de representar papeles en el mundo, sino que la decisión se constituirá como la vida misma.

El Jaguar ha quedado absuelto, el Poeta ha retirado su acusación y los militares han reducido la muerte del Esclavo a un accidente producto del azar. Ante una condición “benévola”, el Jaguar se rebela y realiza el acto que lo volverá libre: confiesa su crimen y se entrega para responsabilizarse por la muerte del Esclavo y por su existencia. De esta manera, el Jaguar anula los condicionamientos sociales que habían guiado su vida, abandona la suerte y los pactos hipócritas de la sociedad para asegurar que asesinó a uno de sus compañeros. Si el hombre para Sartre es la suma de sus actos, con su confesión el Jaguar se nombra un asesino pero no un criminal:

Yo había pensado pegarle, darle un susto. Pero esa mañana lo vi, ahí al frente, con la cabeza levantada y le apunté. Yo quería vengar a la sección, ¿cómo podía saber que los otros eran peores que él, mi teniente? Creo que lo mejor es que me metan a la cárcel. Todos decían que iba a terminar así, mi madre, usted también. Ya puede darse el gusto mi teniente (Vargas Llosa, 2000: 456).

Ante la corrupción de la estructura social, la única forma de configurar una justicia es de individuo a individuo; el castigo dentro del sistema sólo se perpetuaría la violencia. Debido a esto, después de escuchar la confesión, el teniente Gamboa elude sancionar al Jaguar y le da una oportunidad para que tome el rumbo de su vida, para que ésta sirva de algo;

asimismo, cuando el Jaguar asume la culpabilidad por el proceso de Cava y deja al Poeta libre de la furia de sus amigos, le da la oportunidad a éste de retornar a su antigua vida. Estos actos son muy similares al que Mario Vargas Llosa describió en “Día domingo”, donde los nadadores que lograron salir del mar establecen un vínculo más allá de las convenciones sociales; en *La ciudad y los perros*, el mar tiene paredes que destruyen las máscaras y la competencia se convierte en una pelea en el que ninguno de los dos desea ganar. Por medio del pacto que surgió en la celda, el Poeta y el Jaguar revelan quienes son y se liberan de la violencia sistémica.

Finalmente, tras haber dado un largo recorrido por la novela, podemos reflexionar sobre su comienzo. La narración inicia con un juego de azar que tienen los miembros del Círculo, en donde deciden quién robará el examen. De esta manera, los participantes son reducidos a posibilidades vacías en las cuales nadie es culpable, puesto que “pudo ser cualquiera, pero no es cualquiera”. Esta era la manera en la cual los cadetes habían establecido el rumbo de su vida, dejándose llevar por el azar o cualquier otro consuelo; sin embargo, cuando la voz del Jaguar anuncia al elegido, se anula esta concepción y, a partir de este hecho, todos los miembros del colegio, los que roban y los que compran los exámenes (incluso los que pasan las respuestas) deben de responsabilizarse por sus actos.

Como en las novelas de Sartre, los personajes buscan por todos los medios ser libres, luchan, son encadenados por el determinismo, pero en medio de esa opresión sistémica son capaces de establecer una moral que cambia la forma de relacionarse con su comunidad. Hay tres jóvenes que traicionan su destino y mediante la delación rompen la simulación que se les exige, aunque con esto arrastren a todo el sistema que los rige. Por tal motivo, el final de *La ciudad y los perros* es optimista: el Jaguar se encuentra con el flaco Higuera, quien ha salido de la cárcel, y comprueba que es otra persona, ya no un experimento de los otros, sino de sí mismo.

Es importante subrayar la gradación que adquiere la delación: en principio, el Esclavo acusa a *otro*, que no forma parte de su grupo y cuyo castigo no se relaciona de forma evidente con él; posteriormente, el Poeta delata a un compañero, a *otro yo*, cuyo castigo está íntimamente relacionado con el delator; finalmente, el Jaguar traiciona a un *yo*, lo cual presupone la consciencia de la culpabilidad social. Todos son culpables de la muerte del Esclavo, pero para hacer justicia hace falta reconocer que se tienen las manos sucias y

trasladar el sentido de la muerte de lo social a lo individual; este es el comienzo de un verdadero compromiso. El final es importante porque si en *La ciudad y los perros* el individuo puede revelarse contra la corrupción sistémica, en *Conversación en La Catedral* el individuo es devorado por el sistema y no encuentra en sí mismo ningún valor ni acto que establezca una regla de acción.

2. *Conversación en La Catedral* y la novela total

En 1968 Mario Vargas Llosa publicó su tercera novela, *Conversación en La Catedral*, en donde retomó la búsqueda formal que había expuesto en *La casa verde* (1966) y los temas existencialistas que había desarrollado en *La ciudad y los perros*. Ambientada en la dictadura militar del general Manuel A. Odría, la novela describe el clima de descomposición social de Perú y la corrupción sistémica que penetra cada una de las relaciones sociales. Si bien, la obra requeriría un análisis más profundo, tanto en el fondo como en la forma, en esta tesis sólo me centraré en dos aspectos que unen a *Conversación en La Catedral* con los textos analizados en el capítulo anterior: a) la relación del individuo con su sociedad y b) la búsqueda de la autoafirmación existencial. De esta manera, describiré cómo el autor dialogaba con las ideas expuestas por Jean-Paul Sartre en torno al compromiso y el encuentro que tuvo con las ideas de Albert Camus. Asimismo, considero que *Conversación en La Catedral* es el punto medular en la poética de Mario Vargas Llosa, debido a que en ella se observa la separación literaria del modelo *engagé*, al mismo tiempo que representa una respuesta al silencio literario que no pudieron superar los escritores existencialistas. Es decir, la obra continuó el proceso trunco de Camus y Sartre y, finalmente, se constituyó en la novela que ellos, a partir de sus propias búsquedas literarias, no pudieron escribir.

2. 1. Santiago y la pureza revolucionaria

Considerando la repercusión argumental en el desarrollo de la novela, el primer capítulo de *Conversación en La Catedral* (1969) es el núcleo o la partícula elemental que contiene todos los tiempos y todas las historias que se desarrollan a lo largo de más de setecientas páginas. En él leemos el encuentro y la posterior conversación que entablan Santiago

Zavala (un periodista mediocre y decepcionado del mundo) y Ambrosio (el antiguo chofer de su padre) en un bar llamado La Catedral. Mediante el diálogo y la memoria, los dos personajes reviven un pasado común y exponen las repercusiones que tuvieron sus decisiones pasadas. Así, La Catedral funciona como un espacio fuera del tiempo, en donde, gracias al alcohol y a un estado de no-conciencia, Santiago Zavala puede recuperar la juventud perdida y cuestionar el sentido de su vida.

Estructuralmente, el diálogo entre Santiago y Ambrosio funge como el esqueleto de la novela, porque dota de sentido a las situaciones que se leen más adelante y remarca los temas que los obsesionan. Así, los diálogos sintetizan una experiencia narrada mediante diferentes niveles narrativos y poseen un matiz de autocrítica, pues juzgan y recrean el pasado. En este sentido, *Conversación en La Catedral* tiene un “tiempo marco” que dura las cuatro horas que pasan Santiago y Ambrosio en el bar, y los capítulos restantes (con diferentes narradores y con una estructura narrativa en, por lo menos, tres niveles) son las reminiscencias y las descripciones que llenan los huecos de ese diálogo. Con el manejo adecuado de narradores y tiempos distintos, el autor confiere al lector la omnipresencia de un dios: puede saltar de un tiempo y de un espacio a otro para comprender el sentido de una sola frase; es decir, posee la unidad que no tiene la creación.

Ahora bien, Santiago tiene dos razones para entablar una conversación con Ambrosio: 1) descubrir cuál fue la decisión o la circunstancia que lo “jodió” (por esto, los diálogos adquieren un tono de confesión y sirven como catalizadores del sentimiento de derrota bajo el cual está narrada la novela), y 2) descubrir si su padre es o no el asesino intelectual de “La musa”, una cantante de poco éxito y antigua amante de Cayo Bermúdez. La primera razón, saber “en qué momento me jodí”, es el principal *leitmotiv* de la obra; en cambio, la segunda es un cuestionamiento moral sobre la descomposición social de Perú. En este punto, es necesario adelantar que estas dos búsquedas siempre estarán emparentadas con el compromiso y la libertad existencialistas.

Para no perder la unidad de análisis que las mismas obras facilitan, es posible estudiar *Conversación en La Catedral* con algunos elementos del *bildungsroman*, tal como lo había hecho con *La ciudad y los perros*. Bajo este parámetro, la novela de 1969 comienza con el final, cuando el aprendizaje está completo; nos encontramos con un protagonista decepcionado y frustrado, que quiere saber en qué momento se jodió (aunque

en el fondo lo sabe). En este caso, Ambrosio y La Catedral son la última prueba en donde Santiago tiene que definirse y saber quién es. Así, los recuerdos son una construcción de sí mismo y una batalla por poseerse, al mismo tiempo que describen el proceso y los ritos de iniciación que formaron a Santiago. Saber “en qué momento me jodí”, significa saber en qué momento me hice quien soy.

Debido a la estructura narrativa que eligió el autor para describir este aprendizaje, en *Conversación en La Catedral* podemos ver el crecimiento de Santiago desde dos tiempos: uno, representado por el Santiago adulto y el otro, por el Santiago joven; en ambos casos, el motor principal es el cuestionamiento existencial. Antes de continuar, consideremos que el desengaño y la frustración suponen la obtención de un nuevo horizonte; por lo cual, el crecimiento “hacia abajo” no por fuerza es negativo. Resulta más eficaz comprender la crisis de Zavalita, no como una degradación progresiva, tal como la vio Oviedo, sino como un aprendizaje mucho más severo, en comparación con el que tuvieron los cadetes del Leoncio Prado. Para analizar de mejor manera el proceso de Santiago, eludiré el orden en el cual se nos presenta la vida del protagonista (de la madurez a la juventud) y analizaré el crecimiento ateniéndome a su “tiempo biológico” (de la juventud a la madurez). El aprendizaje del Santiago joven me permitirá vislumbrar la separación de los ideales de Jean-Paul Sartre y comprender cómo se complementan las reflexiones de Mario Vargas Llosa con las de Albert Camus.

2.2. Santiago Zavala y la duda camusiana

Si nos atenemos a las terminologías sartreanas, el joven Santiago es un “jefe” en potencia: es hijo de un rico empresario, Fermín Zavala, y su destino es hacerse cargo de las empresas (una constructora y un laboratorio) que se sostienen con la ayuda de un gobierno antidemocrático; en última instancia, Santiago está condenado a convertirse en su padre. Como en las novelas del escritor existencialista, el personaje principal se rebela contra su *situación*: rechaza todos los lazos (económicos, ideológicos y familiares) que ha heredado y se concibe como un proyecto que debe construirse por sí mismo. De esta manera, Santiago desea ser responsable de sus actos y ser libre del condicionamiento histórico en el que se encuentra atrapado. El joven *decide* entrar a una universidad popular (San Marcos) y no en aquella donde van otros “jefes” (La Católica); asimismo, se vuelve enemigo de la burguesía

(aquella clase social de la que se siente parte) y adopta el marxismo como punto de partida. Estos actos dan inicio a un aprendizaje que durará años, tras los cuales Santiago comprenderá que no existe una verdad que pueda dar sentido a la realidad.

En los exámenes de ingreso a la Universidad de San Marcos, Santiago conoce a dos aspirantes que, junto con él, se iniciarán en el comunismo: Aída y Jacobo; la primera, una joven de escasos recursos, cuyo padre apoya la organización de los obreros; el segundo, un miraflorentino que también reniega de su clase. A partir de este encuentro, a Santiago le será revelada la teoría marxista que tendrá que aprehender para no quedarse detrás de sus amigos.

El aprendizaje de los jóvenes no está en la vida académica, sino en la actividad política que realizan. En este caso, Jacobo es el primer guía: revela a sus compañeros las librerías donde pueden adquirir libros censurados, los instruye acerca del marxismo y, muy importante, les demuestra con su ejemplo que el comunismo es la única alternativa de acción. Frente a su amigo, que parece encarnar la unión perfecta entre teoría y praxis, Santiago se siente disminuido: “¿Cómo se podía ser comunista sin saber siquiera si existía un partido comunista en el Perú? A lo mejor Odría los había encerrado a todos, a lo mejor deportado o asesinado” (Vargas Llosa, 2010a: 82). A partir de esta comparación, donde siempre será superado, Santiago acepta la necesidad de tener un maestro y se concibe como un aprendiz, sin saber que nunca dejará de serlo.

En la nueva concepción de mundo que adquiere Santiago, los matices se borran y la acción se reduce a una lucha de clases. En el bando enemigo, Zavalita sufre una contradicción: si el comunismo es la única opción, él y su familia son parte de los opresores; por lo cual, para ser coherente consigo mismo, debe cortar con sus lazos burgueses. Para Sartre no había posibilidad de los puntos medios, un “intelectual burgués” tenía que abrazar la causa del proletariado para no actuar de mala fe; asimismo, el único arte y compromiso posible tenía que ver forzosamente con la instauración de la dictadura proletaria. Marcado por tal condicionamiento histórico y social, Santiago es minimizado en comparación con sus compañeros. En una de sus reuniones, Jacobo lo consuela: “Los mejores revolucionarios salieron de la burguesía —le levantó la moral Jacobo, sobriamente—. Rompieron con su clase y se convirtieron a la ideología de la clase obrera” (Vargas Llosa, 2010a: 94).

Por todo esto, Santiago es un revolucionario “imperfecto”, no sólo pertenece a la burguesía, sino que también es tibio en sus decisiones: no se compromete completamente. En este punto, la imperfección es el primer “obstáculo” que se contrapone a la “pureza” revolucionaria, que enaltece valores como la eficacia y el pragmatismo. Es decir, si el primer paso para ser comunista es ser perfecto, como Jacobo, Santiago no puede superar la primera prueba y se limita a envidiar a su amigo. Las implicaciones de este desfase son fundamentales porque el joven no podrá superar esta condición; incluso, cuando es adulto, Santiago continuará pensando que no fue lo suficientemente apto para comprometerse: “Otro puro de éstos, piensa, en rebelión contra su piel, contra su clase, contra sí mismo, contra el Perú. Piensa: ¿seguiré puro, será feliz?” (Vargas Llosa, 2010a: 90). En este primer momento, la “pureza” significa adoptar dogmáticamente un ideal, sin importar las contradicciones que surjan.

Transfigurado en un revolucionario perfecto, Jacobo cree en la lucha del proletariado y está dispuesto a sacrificar todo por realizarla. El joven no vacila, actúa porque *sabe* que cada uno de sus actos contribuye al fin que persigue. Desde esta postura, la revolución es un acto de fe, y el marxismo, un dogma ante el cual se deben sacrificar todas las contradicciones. Así, la “pureza” se vuelve equivalente a una verdad absoluta; una que permite todos los abusos, pues serán justificados por la Historia: “Salvo la del proletariado, todas las dictaduras son la misma cosa —dijo Jacobo—. Históricamente” (Vargas Llosa, 2010a: 91).

Por experiencia, los iniciados saben que una de las reglas esenciales en su formación es suprimir cualquier impedimento que entorpezca su trabajo; incluso si esto significa sacrificarse a sí mismos. Por este motivo, Jacobo y Aída aceptan un dogma y continúan su aprendizaje. Muchos años después, Santiago reflexiona: “Yo sabía que si todos se dedicaran a ser inteligentes y a dudar, el Perú andaría siempre jodido —dijo Santiago—. Yo sabía que hacían falta dogmáticos, Carlitos” (Vargas Llosa, 2010a: 174). Él no puede seguir el proceso de sus amigos; tiene dudas y, aunque siente que su indeterminación es criminal, se niega a superarlas. Así, mientras Zavalita se reprocha por defender acciones con las que no está de acuerdo, Aída y Jacobo ingresan al Partido y reciben un bautizo simbólico: “¿Juran consagrar su vida a la causa del socialismo y de la

clase obrera?, había preguntado Llaque a Aída y Jacobo, mientras Santiago observaba; después eligieron sus seudónimos” (Vargas Llosa, 2010a: 175).

Para entender de mejor manera la imperfección de Zavalita, es necesario remitirnos a uno de los libros más polémicos de Albert Camus, *El hombre rebelde*. En él, el escritor francés había establecido que la duda era uno de los antídotos más eficaces contra la desmesura de los sistemas totalitarios y la instauración del crimen lógico. Un intelectual debía comprometerse pero siempre con reservas, sin aceptar los juicios inmediatos ni infalibles. Así, se establecía un lugar para la contradicción y la rectificación de las posturas. Si cada pronunciamiento era criminal, directa o indirectamente, la duda servía para evitar las injusticias cometidas en nombre de la lógica. Al respecto, Camus expresa: “La revolución del siglo XX decreta que los valores están mezclados con el movimiento de la historia y su razón histórica justifica una nueva mistificación. La mesura, frente a este desorden, nos enseña que toda moral necesita una parte de realismo: la virtud enteramente pura es mortífera, y que todo realismo necesita una parte de moral: el cinismo es mortífero” (Camus, 1996b: 346).

Si Camus identificaba al comunismo como continuador (y en todo caso, sustituto) del cristianismo, esto se debía a que, para él, ambos planteaban un fin último que justificaba el crimen: un reino donde no existían las contradicciones. Ante esto, debía establecerse una moral que no fuera sobrepasada por los proyectos históricos y que estableciera los límites de la acción, entre otros, que la vida presente es más valiosa que la felicidad de generaciones futuras. Contra los mesías y los hombres que no dudan, Camus proponía la duda como punto rector de la acción.

En *Conversación en La Catedral*, Jacobo cree que el comunismo es un dogma infalible y concibe a la Historia como un dios. En una de sus conversaciones con Santiago, el joven asegura que, antes de creer en el cristianismo, es “preferible creer en el marxismo que podía cambiar las cosas” (Vargas Llosa, 2010a: 128). En todos los sentidos, Jacobo es un *justo* a la manera de Camus, ya que está dispuesto a sacrificar a los hombres por alcanzar sus objetivos. Albert Camus escribe: “Si es seguro que llegará el reino, ¿qué importan los años? El sufrimiento nunca es provisional para quien no cree en el porvenir. Pero cien años de dolor pasan pronto para quien afirma que en el año ciento uno se

alcanzará la ciudad definitiva. En la perspectiva de la profecía nada importa” (Camus, 1996b: 245).

La duda camusiana está presente en el impulso del primer Santiago, pues le impide aceptar los juicios absolutos de sus compañeros; en este sentido, la duda y el “joderse” son indisociables, pues una es consecuencia de la otra. El error que no le perdonan a Zavalita es la falta de fe en “el reino de los fines”:

¿Había sido ese segundo año, Zavalita, al ver que no bastaba aprender marxismo, que también hacía falta creer? A lo mejor te había jodido la falta de fe, Zavalita. ¿Falta de fe para creer en Dios, niño? Para creer en cualquier cosa, Ambrosio. [...] Lo peor era tener dudas, Ambrosio, y lo maravilloso poder cerrar los ojos y decir Dios existe, o Dios no existe, y creerlo. Se había dado cuenta que a veces hacías trampas en el círculo, Aída: decía creo o estoy de acuerdo y en el fondo tenía dudas. [...] Cerrar los puños, apretar los dientes, Ambrosio, el Apra es la solución, la religión es la solución, el comunismo es la solución, y creerlo (Vargas Llosa, 2010a: 127).

De la misma manera en la que Sartre había atacado a Camus por no proponer nada y limitarse a criticar, a Santiago se le reprende porque su compromiso a medias se considera inmovilidad. Aunque Zavalita también cree esto, pues se obliga a fingir y a actuar con máscaras, la duda y la impostura le dan una oportunidad que no tendrán sus compañeros: crecer sin el auxilio de ninguna ideología y sin ninguna esperanza, por sí mismo y a contracorriente, como tuviera que hacerlo Camus. De esta manera, “joderse” es el verdadero crecimiento, pues significa abandonar a los maestros para comenzar un “descrecimiento”. Si en el principio de la novela “joderse” tenía carga negativa, con el transcurso de la obra esto se muestra erróneo ya que está relacionado con un cambio de paradigmas; para ejemplificar esto, tomemos en cuenta que, con la recuperación del pasado, Santiago descubre que “se jodió” cuando le fueron reveladas verdades que desestabilizaron la concepción que tenía de la realidad. En la novela se mencionan dos aprendizajes fundamentales: 1) cuando pierde el amor de Aída y 2) cuando descubre la vida oculta de su padre.

En el primero de ellos, el amor, como tema, continúa la dialéctica perfección-imperfección que se había establecido entre Jacobo y Santiago. Por un lado, Jacobo rechaza los impulsos irracionales que pueden obstaculizar los sueños revolucionarios, pues el compromiso es más importante que la satisfacción del individuo. En uno de los diálogos

que tienen los amigos sobre la acción, se lee la preeminencia que da Jacobo a los fines; en esta disputa, él asegura que Jan Valtin es anticomunista, por lo cual no merece la pena ser leído: “Solo al final del libro [*La noche quedó atrás*] —protestó Santiago—, sólo porque el partido no quiso ayudarlo a rescatar a su mujer de los nazis. —Peor todavía —explicó Jacobo—. Era un renegado y un sentimental” (Vargas Llosa, 2010a: 94). Condicionado por la dinámica de pureza-impureza, Santiago deja ir a la mujer que ama y con ese acto establece que las abstracciones son más importantes que el presente: antes hay que pensar en la felicidad de los hombres futuros.

Una situación similar fue descrita por Albert Camus en la obra teatral *Los justos*, en donde confrontaba dos formas de rebeldía que deseaban superar el absurdo: una representada por Stepan, un terrorista para quien el individuo no importa y puede ser sacrificado; la otra por Kaliayev, un terrorista-poeta para quien las acciones deben tener bien establecidos sus límites. En este enfrentamiento, la rebeldía nihilista se contraponía a la rebeldía creadora para asegurar que no todo está permitido, que la rebeldía debe ser coherente con el primer impulso que la produjo y no desbocarse en su propia fuerza. Es decir, si los terroristas están dispuestos a matar por el amor que tienen al prójimo, al grado de querer sanar sus dolencias y eliminar las injusticias que viven, éstos no pueden transgredir este valor.

En la obra de Camus, la tensión entre los dos personajes se ve mediada por María, la terrorista que comienza a cuestionarse los límites de su rebeldía. Las dudas de esta mujer establecen que el amor y el deseo son la única respuesta rebelde. De esta manera, el amor al prójimo establece un límite, la vida. Ahora bien, Camus nombró a sus terroristas como *los justos* porque ellos son quienes establecen el valor de las personas y norman lo que es bueno o malo: ellos son los seres humanos más “elevados” que juzgan y actúan por el reino en la tierra, aunque no se consideran parte de ella. Salvan, no son salvados. En este sentido, *Los justos* tienen un parangón inmediato con los *puros* de *Conversación en La Catedral*.

Cuando Santiago “se jode”, descubre que los sueños utópicos y las abstracciones han convertirlo al ser humano en una herramienta: no se aspira a la felicidad sino en convertirse en mártires de la causa: “Los informes, piensa, los largos monólogos donde era difícil distinguir al objeto del sujeto, los hechos de las interpretaciones y las interpretaciones de las frases hechas” (Vargas Llosa, 2010a: 211). En este esquema, la

represión y la violencia del Estado son consideradas como un mal necesario para que los apáticos tomen conciencia: “Que la huelga alcanzaría este éxito y obligaría al gobierno a desenmascararse y a mostrar toda su brutalidad a plena luz” (Vargas Llosa, 2010a: 213). Es decir, la violencia se legitima si proviene de una ideología, los mártires del comunismo se sacrificarán para que las personas futuras vivan sin ninguna carencia. Bajo estos parámetros se establece la relación entre Aída y Jacobo, quienes están dispuestos a traicionarse antes de ser infieles a la causa: la revolución vale más que el otro; sin embargo, el elemento humano que los jóvenes quieren eliminar se rebela en la primera oportunidad. Temeroso de la represión que puedan sufrir, Jacobo encierra a Aída, quien, una vez liberada, no duda en denunciarlo ante las “autoridades morales” del partido y en pedir su expulsión (Vargas Llosa, 2010a: 213). Así, Zavalita pierde el amor de su vida, pero establece un valor semejante a la moral de los límites camusiana: los hombres son más importantes que las ideas.

El segundo aprendizaje ocurre años después de que el joven abandone a sus padres, pierda el contacto con la célula revolucionaria y se convierta en el periodista apático que descrea del compromiso. La antigua amante de Cayo Bermúdez es asesinada brutalmente y, tras una pesquisa periodística, Santiago escucha el nombre del posible autor intelectual: Fermín Zavala. La acusación funciona en dos niveles dentro de la novela: por un lado, explica el estado emocional que tiene Santiago, quien descubre la homosexualidad de su padre; por el otro, da tensión a las confesiones que ocurren en La Catedral, porque si la acusación es cierta, su interlocutor es quien efectuó el crimen. Estos dos elementos problematizan la relación entre la vida privada y la vida pública, pero sobre todo cuestionan si es posible que el individuo pueda permanecer incólume ante la descomposición social de Perú. Es decir, si las máscaras y la simulación son la única forma posible de actuar.

En su adolescencia, Santiago creció bajo la protección de un padre irreprochable. Fermín Zavala no sólo es amable, al grado de preferirlo por encima de sus otros hijos, sino que también apoya sus sueños de libertad: ser poeta, primero, ser comunista, después. La autonomía que se le da no tiene límites: no obliga a Santiago a ser como él y defiende el derecho que tiene de responsabilizarse por su propia vida; por este motivo, el joven puede elegir su universidad y vivir una vida alejada de la “burguesía”. Con la lectura, comprendemos que el “jefe” sartreano resulta ser un buen padre y un conspirador que

planea derrocar al general Odría. Al final de la novela, este “jefe” está derrotado y sufre la persecución económica que promueven los guardianes del sistema.

Ahora bien, Santiago descubre que su padre es conocido en los bajos fondos como “Bola de oro” y que mantiene una relación homosexual con su chofer. Es decir, vamos de la vida privada-familiar a la vida pública-política hasta concluir en la vida íntima. Al finalizar el libro, Fermín Zavala es uno de los personajes que mejor conocemos, aunque sea a partir de la mirada de su hijo. En las dos primeras esferas, la privada y la pública, su actitud es intachable, pues actúa con una moral y una ética que se sustentan en sí mismas. Si recibe prebendas del gobierno, también participa en la vida política del país para instaurar la democracia. En cambio, es en la última esfera en donde Santiago pone a prueba la moralidad de su padre, de quien se dice, no sólo pacta con los criminales de cuello blanco, sino que también es capaz de asesinar para conservar las apariencias. La incertidumbre destruye a Santiago, ¿y si su padre finge? ¿Y si tiene las manos sucias como todos? Si esto es así, entonces es imposible huir de la podredumbre social y lo último que queda es dejarse arrastrar por ella. Sobre su padre, Zavalita piensa: “¿Una víctima o victimario más luchando con uñas y dientes para devorar y no ser devorado, un burgués peruano más? [...] ¿Bueno en su casa con sus hijos, inmoral en los negocios, oportunista en la política, no menos, no más que los demás?” (Vargas Llosa, 2010a: 447).

Las implicaciones de este descubrimiento nos llevan al cuestionamiento ético; si en un principio Santiago había rechazado los lazos que tenía con su padre para evitar convertirse en él, siempre partía de una rebelión abstracta, más contra una etiqueta que contra un hombre de carne y hueso. Cuando conoce la existencia de “Bola de oro”, esta dinámica cambia, Zavalita pone fin a su estado de juventud permanente, porque la realidad supera sus expectativas y descubre que no ha cambiado, que aún es tan inocente como el estudiante que soñaba con ser comunista. Así, la sombra del padre se diluye en el abismo del que Santiago ha tratado de huir; en plena madurez comprende que no ha avanzado en su rebelión contra el mundo, que es un aprendiz que no llegó a convertirse en maestro.

Santiago está lleno de indeterminación, pero no hace nada por superarla; no hace falta, si la duda es un freno al compromiso, también es un consuelo. Por este motivo, ofrece toda su paga para que Ambrosio, mediante su confesión, defina la postura que es incapaz de tomar. Si el antiguo chofer contesta afirmativa o negativamente, Santiago se

liberará de la obligación de posicionarse en relación con su padre, otros juzgarán por él, le dirán qué creer. De esta manera, Santiago descubre que es imposible sustraerte de la corrupción.

Sumando todos estos elementos, podemos considerar que “joderse” marca el fin de la adolescencia y de la juventud. Con las pruebas de Aída y Fermín, Santiago conoce sus propias contrariedades y pierde la confianza en una solución externa a él. Las heridas del periodo comunista y las que se abren en la edad adulta son las marcas que muestran su crecimiento. En este caso, recordemos que Ambrosio encuentra a un adulto jodido, no a un joven puro.

Siguiendo esta reflexión, podemos establecer que joderse es el pago por ser libre. En su duelo con Ambrosio, Santiago está convencido de que el proceso era ineludible, que las pistas falsas eran necesarias para saber que no existe una verdad que articulara el sentido de la vida, que joderse era inevitable. Durante la conversación en La Catedral, exclama:

Pero te voy a decir una cosa —dice Santiago—. No me arrepiento de haber entrado a San Marcos en vez de la Católica. [...] Porque gracias a San Marcos no fui un alumno modelo, ni un hijo modelo ni un abogado modelo, Ambrosio —dice Santiago. [...] Porque en el burdel estás más cerca de la realidad que en el convento, Ambrosio —dice Santiago [...]. 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, Ambrosio⁴⁰ (Vargas Llosa, 2010a: 179).

La crisis de Zavalita se debe a que no puede asimilar sus aprendizajes ni establecer una regla de acción a partir de ellos. Una vez superada la acusación contra su padre, Santiago recobra los lazos rotos y comprueba que no puede rechazar el legado que lo formó, aunque es incapaz de aceptarlo. Derrotado en su empresa de libertad, el periodista jura a su madre que no volverá a inmiscuirse en la política y, sin una guía moral, familiar o filosófica, se conforma con existir en el mundo. Si no se puede cambiar la realidad, por lo menos Santiago no desea interferir en ella.

Ahora bien, cuando Zavalita rechazó la pureza revolucionaria de los comunistas y vive sólo, porque “[...] no puedo seguir viviendo de una manera y pensando de otra”

⁴⁰ En este punto podría considerarse que Zavalita “elige” joderse, como una decisión sartreana; por ejemplo, Mary Davis asegura que Santiago elige su mediocridad como medio de defensa (Davis, 1983: 195); considero que esto no es así por dos motivos: 1) el personaje está dudando perpetuamente sobre sus actos pasados y, hasta el momento de la cita, nunca tuvo un verdadero posicionamiento ante ellos (por eso, aun siendo adulto, envidia a Jacobo), y 2) él no “decide no decidir”: lo cual supondría una postura; simplemente continúa una dinámica de rebeldía hacia la nada, que termina consumiéndose en sí misma (la rebeldía nihilista de Camus).

(Vargas Llosa, 2010a: 233), comprueba que su rebeldía solitaria (el nihilismo de Camus) es estéril. Confundido como todos los hombres de su tiempo, Santiago termina inmóvil: todos los caminos parecen conducir al mismo despeñadero. Su padre le reprocha su falta de congruencia, pero él no puede retroceder, sigue por el mundo hasta que su encuentro con Ambrosio le recuerda que la responsabilidad y el compromiso no pueden ser desechados.

Aquí Zavalita se encuentra con el último Camus: sin poder articular un programa de acción y sin poder pronunciarse. Abrumados por los mártires y los burócratas, ellos comienzan un descenso que no podrán superar. Para poder hacerlo haría falta nacer de nuevo, dejar de estar condicionado históricamente para tener nuevos ojos, lejos del existencialismo, del comunismo, finalmente, de ellos mismos.

El proceso de Camus es muy parecido al de Zavalita, si rechazaba el existencialismo y cualquier otro sistema de pensamiento opresor, buscaba crear una alternativa que “sustituyera” a las doctrinas enemigas. Ahora bien, es verdad que Camus estableció que la duda era el eje sobre el cual podía instaurarse un compromiso adecuado; no obstante, pasó recluido los últimos años de su vida tratando de encontrar una acción lógica, y por tanto infalible. Ante la imposibilidad de superar esa crisis, el escritor de *El extranjero* abandonó el escenario francés en manos de Sartre y partió al autoexilio. Zavalita descubrió la paradoja que encierra el compromiso: se hunde en el silencio.

Las dudas de Camus fueron expuestas en un libro que fue poco comprendido en su momento: *La caída*. En este libro, publicado en 1956, narra la degradación de Clamance (fonéticamente parecido a “clemencia” en francés: *clémence*) contada por él mismo. Después de ser un hombre muy importante y reconocido en la sociedad, el narrador sufre el desprecio y la injuria de un mundo de “justos” que lo ataca inmisericordemente. *La caída* es una confesión, debido a que, al exponer la caída espiritual que lo conduce a la inmovilidad, Clamance busca ser comprendido. Los puntos que conectan a este personaje con Zavalita fue visto por Jean Franco quien asegura que la confesión de Clamance es fraudulenta (y una parodia del compromiso sartreano) por lo cual: “ambas novelas descubren que la disertación es el ejercicio del poder. Lo que tiene lugar en *Conversación en La Catedral* no es un verdadero diálogo entre el periodista Santiago y el ex-conductor Ambrosio, sino más bien recuerdos que adquieren la forma de diálogos desmembrados con gentes del pasado” (Franco, 1983: 92). En notorio que en los dos textos, la función de los

personajes es reconstruir un “yo” que se corporeiza con los diálogos, sin embargo, Jean Franco pasa de largo el contexto en el que fue producida la novela de Camus: cuando éste, para la intelectualidad francesa, se encontraba “acabado” como intelectual y como escritor. Es por esto que la narración de Clamance es irónica e incluso cínica: en ella se esconde una crítica feroz al medio francés y a sus figuras de poder. Debido a esto, las confesiones de Santiago y de Clamance se vuelven más sinceras: en ellas se batan el individuo y la sociedad que lo formó.

2.3. Zavalita y la edad de la razón

Antes del encuentro con Ambrosio, el periodista camina por las calles de Lima con “la náusea” de Antoine Roquentin, observando la fealdad y el sinsentido de las relaciones humanas. Hundido en este estado (al cual seguiría el despertar existencial en cualquier novela de Sartre) Santiago huye de cualquier enfrentamiento. La evasión es el único camino que puede tomarse en un mundo absurdo: “La consolación por el alcohol, piensa, contra la muerte lenta, los diablos azules. Estaba bien, Carlitos, uno se defendía del Perú como podía” (Vargas Llosa, 2010a: 16). Más adelante, sacudido por las cervezas y el pasado, Zavalita desea regresar a su condición anterior, olvidarse de todo: “Jugar tenis, nadar, hacer pesas, aturdirse, alcoholizarse como Carlitos” (Vargas Llosa, 2010a: 32).

Santiago rechaza toda idea de compromiso; si en su juventud tenía muy clara la necesidad de la acción social, a los treinta años piensa que su profesión y sus esfuerzos no ayudan ni perjudican. Escribe editoriales por hábito, sin inmiscuirse en los problemas de la sociedad, sin pronunciarse a favor o en contra de nada: “Vengo temprano, me dan mi tema, me tapo la nariz y en dos o tres horas, listo, jalo la cadena y ya está” (Vargas Llosa, 2010a: 16). Más adelante, en una conversación con Norwit, exclama: “Yo he hecho todos los editoriales contra la rabia —dice Santiago—. Bah, eso me fastidia menos que escribir sobre Cuba o Vietnam” (Vargas Llosa, 2010a: 17). Zavalita desea sustraerse del mundo, no obstante, como se ha mencionado en varias ocasiones, para Sartre, la negativa a participar era un acto en sí mismo. Siguiendo esta línea de reflexión, sólo hasta que un problema le afecta directamente, Zavalita se da cuenta de que no puede estar ajeno y que tiene las manos sucias. El descubrimiento ocurre cuando los trabajadores de la perrera, engranes de la campaña contra la rabia que él mismo promueve, se llevan a su mascota para ganar “un

sol”. En la búsqueda del Batuque, Santiago observa lo que hay detrás de sus palabras. La violencia que para él era abstracta se materializa. Los hombres trabajan en condiciones deplorables y, por falta de recursos, los perros son asesinados a palos. La conversión de los victimarios en víctimas, tema recurrente en la historia, refleja que la sociedad es más compleja que la simple distinción entre bandos opuestos. El encargado de la perrera se excusa para no ser condenado por las injusticias que cometen sus subalternos: “Que no se pudiera así, amigo periodista, no era culpa de nadie” (Vargas Llosa, 2010a: 22). Y sin embargo, en ese mundo de no culpables, los perros son torturados sin que nadie acepte la responsabilidad por ello.

Si Santiago creía estar al margen de la descomposición social, su responsabilidad queda latente cuando le piden que se pronuncie en contra de la injusticia que observa: “Escríbese algo en su periódico, pida que la municipalidad nos aumente la partida” (Vargas Llosa, 2010a: 23). En este contexto, Santiago se encuentra con Ambrosio y mueve las aguas del tiempo que le traerá su juventud de vuelta. El adulto comienza a entender que no hay forma de evitar la podredumbre, que las manos están sucias a pesar de todo: “Piensa: él los mata a palos y tú a editoriales. Él era mejor que tú, Zavalita. Había pagado más, se había jodido más. Piensa: pobre papá” (Vargas Llosa, 2010a: 33).

Para cerrar este capítulo, es fundamental referirnos a la serie que comenzó Sartre durante la ocupación alemana, *Los caminos de la libertad*, debido a que esta obra es un referente insoslayable, aunque quizá oculto, de *Conversación en La Catedral*; los guiños y los temas que comparten, no sólo hermanan a los dos textos, sino que también, como analizaré, los complementan en un bloque de pensamiento. Asimismo, al establecer el diálogo de las dos novelas, podemos comprender que la obra de Mario Vargas Llosa es un pronunciamiento sobre el derecho que tiene la novela de existir. La novela total también encierra un nuevo modelo de compromiso literario, uno que se sustenta en la autonomía de la obra.

Los caminos de la libertad narra la vida de Mateo Delarue, un profesor de filosofía a quien la Historia (la invasión alemana a Checoslovaquia) desestabiliza su existencia y, paulatinamente, lo conduce al compromiso. En *La edad de la razón* se describe su *situación*: tiene 34 años, mantiene una relación formal con Marcela, una mujer a la que ha dejado de amar, y está enamorado de una de sus alumnas, Ivich. Aunque Mateo rechaza

cualquier forma de compromiso, pronto la sociedad comienza a demandarle que se haga responsable de sus actos y que acepte la vida adulta que le “corresponde”. La edad de la razón se vuelve imposible de eludir cuando se entera de que Marcela espera un hijo suyo; entonces Mateo se ve atrapado en una vida que no desea. La novela, que describe la búsqueda de un préstamo para pagar un posible aborto, problematiza la noción de libertad y, sobre todo, aboga por el compromiso inmediato. En esos momentos, Sartre estaba convencido de que el comunismo era la única solución y que la responsabilidad significaba elegir esta alternativa. Por ello, el plan narrativo del escritor es claro: el burgués Mateo debe de eliminar las dudas que le impiden participar en la lucha del proletariado y comprometerse con la acción social. Debido a esto, todas las situaciones que vive el personaje son trampas elaboradas para que el protagonista compruebe que la defensa que hace de su libertad es, en realidad, una negativa a ser responsable. En su primera conversación con Brunet, su amigo comunista, Mateo comprueba que todos han decidido por él y que no ha ejercido su libertad para construir su vida. Es decir, Delarue estaba condenado a morir como un burgués mucho antes de que la guerra comenzara y descubriera su próxima paternidad:

Brunet tenía razón: su vida era un destino. Su edad, su clase, su tiempo, todo lo había recobrado, todo lo había asumido, había elegido el bastón de plomo que lo heriría en la sien, la granada alemana que lo destriparía. Se había enrolado, había renunciado a su libertad, no era ya más que un soldado. [...] “Es más libre que yo, está de acuerdo consigo mismo y de acuerdo con el partido” (Sartre, 2010: 173).

Como Zavalita, Mateo rechaza su clase, sin embargo, es acusado de emplear razonamientos “burgueses” para eludir el compromiso. En el comienzo de la novela, Brunet lo invita a unirse al Partido y sólo obtiene refutaciones sobre la acción que promueve. Bajo esta óptica, las dudas de Mateo son consecuencia de su estrato social y su petición de razones sólo demuestra el miedo que tiene de controlar su vida. Por esto, tanto Brunet, como su hermano Santiago, le reprochan que sea un burgués y que se engañe. Santiago explica: “Lo que te ocultas [...] es que eres un burgués vergonzante. Yo he vuelto a la burguesía después de muchos errores, y he contraído con ella un casamiento de interés; pero tú, tú eres un burgués por afición, por temperamento” (Sartre, 2010: 151). Si el revolucionario y el burgués llegan a la misma conclusión, es porque, implícitamente, Sartre quiere demostrar que el único acto libre que podría tomar Mateo es incorporarse a las filas comunistas.

En este punto tocamos una de las preocupaciones más comunes de Sartre, demostrar que un burgués no sólo puede, sino que debe comprometerse con la ideología del proletariado: al finalizar la novela, Mateo (que durante los tres libros se siente disminuido frente a Brunet) tendrá que experimentar la verdadera camaradería y comprometerse con el comunismo. En el trayecto se eliminarán las dudas burguesas que le impedían actuar. El planteamiento parece no presentar inconvenientes, sin embargo, conforme pasan las hojas y Mateo “madura”, el lector observa que las objeciones y las críticas del personaje nunca terminan; es más, parecen reforzarse. Los argumentos que Mateo expresa en contra del autoritarismo soviético pocas veces pueden ser rebatidos y parecen haber sido ahogados para apresurar una conversión que, incluso, al final del tercer libro se percibiría forzada.

Para ser fiel al plan de Sartre, Mateo tendría que convertirse en el intelectual arquetipo, que abrazara la causa comunista, dejara ir sus pulsiones irracionales y fuera coherente consigo mismo. Es decir, al finalizar la serie Mateo tendría que ser un hombre maduro, comprometido con la revolución, sin dudas ni ataduras burguesas. La autonomía de la obra conduciría por otro camino al proyecto más ambicioso de Sartre; en el tercer libro Mateo está comprometido y actúa, pero nunca ha resuelto las dudas que tenía en un principio: tiene independencia.

En este caso, mientras a Mateo se le condena a ser perfecto y a eliminar todas sus contradicciones, a Zavalita se le abandona en ellas sin que exista alguna ayuda para su situación. En *Conversación en La Catedral* leemos: “Te salvaste de la perrera batuquito, pero a ti nadie vendrá a sacarte nunca de la perrera, Zavalita [...]” (Vargas Llosa, 2010a: 33). La comparación no es excesiva, los temas y la equivalencia entre los personajes no son los únicos elementos que propician el diálogo de las obras; a lo descrito debemos recordar la propuesta literaria que conlleva cada una de ellas: *Los caminos de la libertad* representan el punto culminante del proyecto literario de Sartre; por su parte, *Conversación en La Catedral* es el punto que asimila y concretiza el proyecto de Mario Vargas Llosa. Por esta razón, considero que la novela del premio Nobel peruano responde a la obra del escritor francés en dos niveles: uno temático (dentro de la narración) y el otro como un pronunciamiento sobre el arte de la ficción.

En el primer caso, *Conversación en La Catedral* marca los límites del intelectual comprometido. Esto se debe a que Zavalita retoma los postulados existencialistas pero

nunca llega a ser uno de ellos. Con sus acciones, destruye la fórmula sartreana y cuestiona el crecimiento modélico que tenían sus personajes: tras su “despertar existencial”, busca alcanzar la libertad (como Mateo o Antoine Roquentin), por lo que corta con los lazos burgueses que lo atan; sin embargo, deja inconcluso su proyecto cuando descubre que el compromiso también puede permitir las injusticias que pensaba superar. De esta manera, Zavalita llega al punto de inflexión moral de Camus y cuestiona la practicidad de Sartre. Es el terreno de la duda razonada que busca crear una forma de acción sin conseguirlo. En una primera lectura se podría considerar que la novela concluye con esta crisis insuperable, sin embargo, esto no sucede así; para ello tomemos en cuenta que, con los tropiezos de Zavalita, se muestra el principal error del compromiso existencialista: el miedo a ensuciarse las manos; él, como Camus y Sartre, quiere mantenerse puro y establecer reglas morales que estén fuera de la corrupción social; lo cual es imposible.

Implícitamente, la obra narra otro modelo de acción, representado por Fermín Zavala. Dejemos de lado temas como la libertad o el compromiso y centrémonos en otro *leitmotiv* de la novela: el deseo de no *ser* el padre. En cierto sentido, Santiago ha llegado a la “edad de la razón”, está casado con una mujer a la que no sabe si ama, ha dejado de ser joven y le aterra la idea de tener un hijo. El miedo a envejecer y el deseo de dar marcha atrás no son más que mecanismos para no afrontar las responsabilidades que ha contraído al paso del tiempo, ya sea con su esposa, su familia o consigo mismo:

Quién iba a decir que Popeye se recibirá de arquitecto, Zavalita, quién que acabarías escribiendo editoriales contra los perros de Lima. Piensa: dentro de poco seré barrigón. Iría al baño turco, jugaría tenis en el Terrazas, en seis meses quemaría la grasa y otra vez un vientre liso como a los quince. Apurarse, romper la inercia, sacudirse. Piensa: deporte, esa es la solución (Vargas Llosa, 2010a: 18).

Zavalita tiene miedo a crecer, porque la imagen de Fermín lo asecha en cada uno de sus actos. Si era el enemigo a vencer, le resulta imposible aceptar que éste tenía razón sobre el compromiso: la *situación* no es una prisión, sino un punto desde el cual se debe responsabilizarse de los actos. El compromiso de Fermín Zavala es coherente con una moral propia; por lo cual, no le importa ensuciarse las manos para mejorar el mecanismo que perpetúa. Fermín Zavala no es corrupto, aunque acepta participar en el sistema que la produce; asimismo, acepta su rol, sin rechazar el poder y la responsabilidad que tiene. Es decir, si la estructura de la que todos son culpables facilita la presencia de “un jefe”, no

importa si él dona toda su fortuna para apresurar el cambio social, pues el sistema lo sustituirá con otro jefe y su acción tendrá poco impacto. Así, la situación se convierte en una trinchera desde donde cada uno acepta su responsabilidad, pues, como expresaba Camus al final de *El mito de Sísifo*, lo importante no es condolerse con el tormento de Sísifo, sino en imaginarlo feliz. En este sentido, las trincheras no suponen la aceptación pasiva ni la comodidad ante el sistema: Fermín, como empresario, conspira para derrocar a un gobierno dictatorial; Santiago, como estudiante, promueve la organización de los jóvenes. La tragedia de este último estriba en que no pudo compaginar el crecimiento con sus responsabilidades.

Ahora bien, Santiago no quiere participar en la debacle social, por lo cual trata de alejarse de ella apoyando ideologías donde no tenga que ensuciarse las manos: si la política es corrupta, no hará política; si los jefes son culpables, él no será uno de ellos. Así, la obsesión que tiene con la “pureza” se contrapone con la “impureza” de su padre. En este caso podemos preguntarnos, ¿por qué quiere saber si su padre mandó matar a la Musa? La respuesta no sería aventurada: porque quiere desenmascarar el compromiso de Fermín y reducirlo al mismo nivel en el que él se encuentra. Por este motivo, Ambrosio le reprocha: “Me voy para que no se arrepienta de lo que está diciendo —ronca, la voz lastimada—. No necesito trabajo, sépase que no le acepto ningún favor, ni menos su plata. Sépase que no se merecía el padre que tuvo, sépase. Váyase a la mierda, niño” (Vargas Llosa, 2010a: 32). Es decir, Santiago quiere convertir a su padre en una víctima o un victimario y, con ello, olvida la ética que lo hacía pronunciarse en todos los ámbitos.

Fermín Zavala es un “héroe” discreto, no aspira a los reflectores, pero actúa inmediatamente, sin ninguna guía más allá de la que él va creando. Es revelador que cuando Santiago se habla a sí mismo, siempre lo haga con un diminutivo “Zavalita” y que nunca se refiera a él mismo como “Santiago Zavala”; en este sentido, su crisis se debe a la imposibilidad de apropiarse del legado de su padre. Ante la actitud de su hijo, Fermín Zavala se siente traicionado y se lo confiesa a Ambrosio: “¿Por hacer rabiar al padre, don? ¿Por qué lo odiaba al Buitre, dice usted? ¿Para defraudarlo, para que viera cómo se hacían humo las esperanzas que tenía puestas en él? ¿Joderse para matar de decepción al padre? ¿Usted cree que por eso, don? ¿Hacerlo sufrir, costara lo que costara, aunque sea convirtiéndose el mismo en basura?” (Vargas Llosa, 2010a: 69). En Fermín Zavala, el

compromiso existencialista es cuestionado de la única manera en la cual Sartre no podría rebatirlo: con sus propias teorías. El anciano burgués está comprometido sin el aval ni el auxilio de ninguna ideología. Así, *Conversación en La Catedral* resume el final de los grandes compromisos, que habían sido el eje central de la literatura existencialista.

Para finalizar, el proyecto literario de Mario Vargas Llosa es una respuesta a la obra trunca de Jean-Paul Sartre y al silencio de Albert Camus. Cuando el autor publica *Conversación en La Catedral*, la idea de novela total, los demonios del artista y la equivalencia del novelista como un demiurgo no han sido teorizados, pero se encuentran desarrollados en ella. Para 1968, Mario Vargas Llosa ya había cortado con la ideología sartreana y había releído a Camus; la tensión de este proceso se observa en las vivencias de Zavalita. Sin embargo, la novela en sí misma es un pronunciamiento sobre la necesidad que tiene el mundo de la literatura.

Frente a los rígidos esquemas existencialistas, el autor peruano promulga la independencia de la obra frente a su autor, eliminando así el pacto de escritura que habían establecido los intelectuales *engagés*. Como consecuencia de esto, los personajes dejan de estar condicionados por una línea argumental externa a ellos. Así, si Sartre dejó de escribir porque Mateo se reveló contra su yugo, Zavalita puede estar atrapado en un bucle infinito, sin que exista una respuesta a su situación, porque su proceso no puede ser quebrado por nadie más que por sí mismo. Sartre quería que su novela respondiera a la situación histórica que le había tocado vivir, en cambio Vargas Llosa hace de su novela una pregunta permanente. De esta manera, la novela no salva a los niños de morir de hambre ni promueve una nueva doctrina que salve a la sociedad de su destino, es un mundo autónomo donde todas las contradicciones de la realidad se articulan y se mezclan. En esta etapa de su producción literaria, Mario Vargas Llosa llegó a los mismos laberintos existencialistas, pero a diferencia de sus autores postuló la creación como único medio para salvar las contradicciones que no pueden resolverse en la realidad.

Conclusiones

Cuando Jean-Paul Sartre escribió *Situaciones II*, tenía muy claro que la literatura y la filosofía existencialistas debían sustentarse en lo social; es decir, no sólo debían servir como antídoto para su tiempo, sino que debían llegar a una masa de lectores que no estuviera recluida en el inteligible mundo intelectual. La conciencia en el público fue la principal arma de los escritores existencialistas, pero también fue la causante de su propia destrucción. En 1946, Sartre declaraba que el existencialismo se había convertido en una moda basada, sin fundamentos, en la desesperanza, y exponía los puntos centrales de su teoría para hacer frente a las falsas concepciones que habían desarrollado a partir de ella. Sin éxito, Sartre quería contener las aguas que habían sido arrastradas con su doctrina, pues el existencialismo había asimilado la desesperanza que estaba presente en Europa después de la Segunda Guerra Mundial y había intentado dar una respuesta a los problemas de su tiempo. Así nació y así habría de mantenerse la literatura existencialista hasta agotarse en sí misma: como creadora de respuestas.

La propuesta de Camus no se alejaba de estos presupuestos; la idea de superar el absurdo y llegar a una rebeldía creadora era similar a los esfuerzos que, en un momento de su vida, lo habían hermanado con Simone de Beauvoir y Jean-Paul Sartre. Los procesos y no la distinción ideológica habrían de separarlos. Herido en el orgullo, Camus pronunció en el discurso del Premio Nobel una frase que, groso modo, unifica el ímpetu existencialista: “Chaque génération, sans doute, se croit vouée à refaire le monde. La mienne sait pourtant qu’elle ne le refera pas. Mais sa tâche est peut-être plus grande. Elle consiste à empêcher que le monde ne se défasse”⁴¹ (Camus, 2013 : 82). Por su parte, Sartre aseguraba: “el existencialismo es un optimismo, una doctrina de acción, y sólo por mala fe, confundiendo su propia desesperación con la nuestra, es como los cristianos pueden llamarnos desesperados” (Sartre, 1960: 44).

Bajo estos parámetros, el existencialismo se condenó a producir significados para un tiempo determinado, pues sus interlocutores tenían que compartir su mismo contexto social y cultural. Con el paso de los eventos y las necesarias rectificaciones sobre el

⁴¹ “Cada generación, sin duda, se cree destinada a rehacer el mundo. La mía sabe, sin embargo, que ella no lo rehará. Pero su tarea es quizá más grande. Consiste en impedir que el mundo se deshaga”.

compromiso, las posturas de los escritores *engagés* fueron superadas por el movimiento mismo de la Historia. Al tratar de defenderlas, los escritores se encerraron en laberintos que ellos mismos habían construido. Las paredes de esta construcción eran insuperables, debido a que se sustentaban en la lógica intrínseca de sus teorías; por lo cual, para ser fieles a su búsqueda de respuestas no dudaron en sacrificar a la literatura. Una de las principales problemáticas que enfrentaron Camus y Sartre fue tratar de adaptar los eventos históricos a sus proyectos filosóficos (no al revés), lo cual generó un paulatino desgaste que, sumado a la popularización de sus ideas, significó su decadencia. En la segunda mitad del siglo XX, el existencialismo había dejado de dar respuestas precisas y, para detrimento de su legado, había pasado de moda.

Es verdad que Albert Camus había notado los callejones sin salida del compromiso literario y había advertido el peligro que corrían los pensadores al deificar la Historia, sin embargo, sucumbió ante su afán de encontrar respuestas; por esta razón, aún en el exilio, continuó su disputa contra Jean-Paul Sartre. Esta lucha, inevitable para un mundo dividido en comunismo vs. capitalismo, era en sí una trampa: la victoria o la derrota eran una misma, porque cada postura se sustentaba en valores absolutos que serían fácilmente rebatidos con el tiempo.

En este sentido, la teoría del hombre mediterráneo de Camus, que habría nuevas ventanas para los pensamientos no-occidentales y que planteaba el fin de las ideologías infalibles, se ahogó antes de alcanzar su madurez por negarse a invalidar las primeras reflexiones que la habían originado. Así, las reflexiones expuestas en *El hombre rebelde* sepultaron a su autor en el mismo momento en el que aseguraban su éxito futuro: Camus era un orillero, un moralista que desconfiaba de sí mismo y que se pronunciaba por una moral y un pensamiento de los límites, que hablaba para un interlocutor europeo y trataba de sistematizar, como un dogma, una regla de acción. Por ello, fue devorado por la Historia.

Hagamos un ejercicio de imaginación, ¿qué habría pasado si Albert Camus no hubiera muerto en 1960, en la carretera que lo acercaba a París, con el borrador de *El primer hombre*? Los mitos intelectuales, auspiciados por biógrafos y estudiosos de Camus, hablan de una tragedia para el pensamiento occidental: si Camus hubiera llegado a París y hubiera terminado su última etapa literaria-filosófica, el pensamiento francés habría tomado un giro de ciento ochenta grados. La medida mediterránea habría sido fructífera y Camus

habría regresado, tras una estancia en el desierto, para evitar que la filosofía terminara suicidándose. Es verdad que un proceso importante se quebró cuando el coche de Michel Gallimard se impactó contra un árbol en las cercanías de Villeblevin, pero más allá de los supuestos auspiciados por los trazos literarios que sobrevivieron, pensemos en el rango de acción que Camus habría tenido en 1960. En principio, el escritor habría sucumbido, como Sartre, por ser fiel a sí mismo: con los ánimos repuestos habría propiciado un segundo encuentro contra los existencialistas (en plena decadencia) y con ello, habría continuado la dinámica que había propiciado su derrota. Si ganaba, las generaciones siguientes terminarían por nulificar su obra porque habría llegado a destiempo. Derrotado, esta vez por sí mismo, Camus hubiera muerto con los pulmones destrozados por la tuberculosis y el cigarro.

En este contexto, la función de Latinoamérica como receptáculo del existencialismo es fundamental, porque en ella las polémicas y las posturas sostenidas por Camus y Sartre pudieron ser aprehendidas y sus contrariedades fueron revisadas. Muy pronto se tomó partido por Sartre y su modelo de intelectual comprometido se extendió como una condición natural para el nuevo modelo de escritor latinoamericano. Carlos Fuentes, Julio Cortázar, Gabriel García Márquez comparten esta condición: su compromiso estaba relacionado con la masa de lectores que poseían. Los reflectores de la industria editorial eran un llamado para posicionarse políticamente; asimismo, posicionarse políticamente abría caminos para alcanzar los reflectores. Industria, lectores y compromiso eran indisociables.

En Latinoamérica, la unión literatura-compromiso pocas veces ha estado separada, y los escritores comprometidos con la acción social han protagonizado numerosos capítulos de nuestra historia literaria; sin embargo, la toma de conciencia de *ser escritor* latinoamericano en la mitad del siglo XX no se puede explicar sin la influencia de Jean-Paul Sartre y Albert Camus, ya que expresaron un modo de acción más allá de los mártires y los funcionarios. Pocos pueblos tienen la misma oportunidad; frente al afán totalizador de culturas dominantes, que buscan aprehender otros saberes para categorizarlos, en Latinoamérica los intelectuales han estado a la caza de todas las corrientes, en una lucha voraz para asimilar todas las aguas. El caso de Mario Vargas Llosa permite contemplar esta asimilación debido a las contradicciones, al ataque y la defensa que hace de los

pensamientos y las ideologías que se discutían en el mundo. Por este motivo, en pocos escritores se puede rastrear de forma tan consistente como en él, la adaptación del existencialismo en América Latina. En sus textos se observa que, durante los años cincuenta y sesenta, se trató de asimilar un proceso existencialista (que no se resolvió en Francia) en torno a la figura del intelectual y a la función de la literatura. Aunado a esto, es necesario declarar que durante su polifacética vida como intelectual, Mario Vargas Llosa fue pieza clava para determinar cómo se leía a Albert Camus y a Jean-Paul Sartre. No basta decir que *Entre Sartre y Camus* muestra el cambio ideológico de Vargas Llosa, también es necesario asegurar que los artículos reunidos en este libro determinaron la visión que se tuvo de los dos escritores. Es decir, Mario Vargas Llosa trazó diferentes versiones de Camus y de Sartre dependiendo de las diferentes versiones de sí mismo; de esta manera, si en su periodo socialista Sartre era un guía de acción revolucionario y Camus un intelectual mediocre, en el periodo neoliberal, Sartre es un intelectual (y escritor) mediocre, mientras que Camus es un defensor del liberalismo defendido por Vargas Llosa. En última instancia, parte de la lectura que se ha hecho de los escritores existencialistas ha sido a través de la mirada y de las esquematizaciones del escritor peruano. Si a principios del siglo XXI se considera que Sartre representa un compromiso caduco y que Camus es un escritor “cercano a la derecha”, esto se debe a que estas ideas son las menos peligrosas para referirse a los dos: tienen etiquetas que forman prejuicios para su lectura.

Ahora bien, Latinoamérica, como espacio dialéctico, fue fundamental para que los proyectos trancos de los existencialistas alcanzaran a desarrollarse. En este caso, la literatura de Mario Vargas Llosa sintetiza la forma y los temas existencialistas, tal como quedó demostrado en *La ciudad y los perros* y *Conversación en La Catedral*. Aunado a esto, la función del autor peruano fue indispensable para el existencialismo, porque en su concepto de “demonios del artista” y su “novela total” los postulados de Camus y de Sartre pudieron ser rearticulados. Muy pronto, Mario Vargas Llosa pudo separar la unión obra-autor, y, a partir de diferentes polémicas, la novela se constituyó como un acto que se rebelaba contra su mismo creador. En el capítulo dedicado a *Conversación en La Catedral* aseguré que esta obra era la novela que ni Camus ni Sartre pudieron escribir, entre los argumentos esgrimidos hay uno con el que quisiera cerrar: la lógica, ésta impidió a los escritores existencialistas abandonarse a sus demonios y pensar la obra literaria más allá de

sus ideales políticos o filosóficos. La novela cierra el ciclo existencialista en Latinoamérica y, quizá, en el mundo. El existencialismo, así, no caducó con los funerales de Sartre, ni mucho menos resurgió con la relectura de Camus en Francia, sino que sentó un sustrato que alimentó a generaciones que continuaron, consciente o inconscientemente, su legado.

Fuentes

- Arizmendi Domínguez, Martha Elia, Corona Pérez, *et al.* (2012). *Historia, ficción e ideología, una relectura de Mario Vargas Llosa*, Toluca: Universidad Autónoma del Estado de México.
- Aronson, Ronald (2013). *Camus y Sartre. La historia de una amistad y la disputa que le puso fin*. Valencia: Universitat de Valencia.
- Brody, Robert (1983). Mario Vargas Llosa y el afán totalizante. En Charles Rossman y Alan Warren Friedman (coord.), *Mario Vargas Llosa. Estudios críticos*. Madrid: Alhambra.
- Castro, Fidel (1970). La libertad del arte y la revolución. En Adolfo Sánchez Vázquez, *Estética y marxismo II*. México: Era.
- Castro-Klaren, Sara (1988). *Mario Vargas Llosa: Análisis introductorio*. Lima: Latinoamericana Editores.
- Collazos, Óscar (1979). La encrucijada del lenguaje. En *Literatura en la revolución y revolución en la literatura [polémica]*. México: Siglo XXI.
- Corral, Wilfrido H. (2010). Vargas Llosa: Esquema de algunas ideas. En Popovic Karic, Pol y Chávez Pérez, Fidel (coord.), *Mario Vargas Llosa: Perspectivas críticas. Ensayos inéditos*. México: Tecnológico de Monterrey.
- Cortázar, Julio (2012). *Cartas. 1955-1964*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Camus, Albert (1996a). *El discurso de Suecia*. En Obras 5. Madrid: Alianza.
- _____. (1996b). *El hombre rebelde*. En Obras 3. Madrid: Alianza.
- _____. (1996c). *Diarios de viaje*, en Obras completas 4. España: Alianza.
- _____. (1996d). *Rebelión y servidumbre*. En *Crónicas 1948-1953*. Obras 3. Madrid: Alianza.
- _____. (2013). *Oeuvres*. Francia: Quarto Gallimard.
- Caroít, Jean-Michel (2008, 16 de agosto). Sartre reporter à Cuba. *Le Monde*. Recuperado el 27 de agosto de 2015, en http://www.lemonde.fr/culture/article/2008/08/16/sartre-reporter-a-cuba_1084484_3246.html#TTrBUCjmhwXYkKIs.99
- Curiel Rivera, Adrián (2006). *Novela Española y Boom Hispanoamericano. Hacia la construcción de una deontología crítica*. México: UNAM.

- Davis, Mary (1983). Mario Vargas Llosa: la víctima propiciatoria necesaria. En Charles Rossman y Alan Warren Friedman (coord.), *Mario Vargas Llosa. Estudios críticos*. Madrid: Alhambra.
- De Beauvoir, Simone (2008). *La cérémonie des adieux*. Francia: Gallimard.
- De Beauvoir, Simone y Sartre, Jean Paul (1970). *¿Para qué sirve la literatura?* Buenos Aires: Proteo.
- De Castro, Juan E. (2012, otoño) Vargas Llosa, el nobel y la izquierda. *Guaragua*, año 16, no. 40, pp. 55-66. Recuperado el 20 de agosto de 2016, en www.jstor.org/stable/43487877.
- De Diego, José Luis (2009). Un itinerario crítico sobre el mercado editorial de literatura en Argentina. *Iberoamericana*, X (40), 47-62.
- De Diego, Rosa (2006). *Albert Camus*. España: Síntesis.
- De Torre, Guillermo (1971). *Historia de las literaturas de vanguardia III*. Madrid: Ediciones Guadarrama.
- Donoso, José (1987). *Historia personal del "boom"*. Chile. Andrés Bello.
- Estrade, Florance (2002) *El lector de... Albert Camus*. España: Océano.
- Feustle, Jr., Joseph A. (1983). Mario Vargas Llosa: un laberinto de soledad. En Charles Rossman y Alan Warren Friedman (coord.), *Mario Vargas Llosa. Estudios críticos*. Madrid: Alhambra.
- Fernández Cozman, Camilo (2014). Francia y su literatura en la ensayística de Mario Vargas Llosa, *Tonos Digital, Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, no 27. Recuperado el 15 de septiembre de 2016, en: <http://www.tonosdigital.es/ojs/index.php/tonos/article/view/1131>
- Filer, Malva E. (1983). Vargas Llosa, el novelista como crítico. En Charles Rossman y Alan Warren Friedman (coord.), *Mario Vargas Llosa. Estudios críticos*. Madrid: Alhambra.
- Franco, Jean (1983). Conversaciones y confesiones: el yo y el personaje en *La caída* y en *Conversación en La Catedral*. En Charles Rossman y Alan Warren Friedman (coord.), *Mario Vargas Llosa. Estudios críticos*. Madrid: Alhambra.
- _____. (2003) *Decadencia y caída de la ciudad letrada. La literatura latinoamericana durante la guerra fría*. España: Debate.

- Fuentes, Carlos (1970) *Casa con dos puertas*. México: Joaquín Mortiz.
- _____. (2002). *La nueva novela hispanoamericana*. España. Planeta DeAgostini.
- Gilman, Claudia (2003). *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Argentina: Siglo XXI.
- Gladieu, Marie- Madeleine (2005). Recepción de Mario Vargas Llosa en Francia. En J.M. López de Abiada (Ed.). *Boom y Postboom*. España. Verbum
- Gnutmann, Rita (2005). Mario Vargas Llosa y su obra en la prensa española. En J.M. López de Abiada (Ed.), *Boom y Postboom*. España. Verbum.
- Guevara, Ernesto (1970). El socialismo, el hombre y el arte. En *Estética y Marxismo II*. México: Era.
- Gutiérrez Mouat, Ricardo (1993). Vargas Llosa's Poetics of the Novel and Camus's "Rebel". *World Literature Today*, Vol. 67, No. 2, pp. 283-290. Recuperado el 20 de agosto de 2016, en: <http://www.jstor.org/stable/40149068>
- Irigaray, Juan Ignacio (2013, 21 de septiembre). La trinchera editorial del exilio español. *El mundo.es* [versión en línea]. Recuperado el 27 de agosto de 2015, en http://www.elmundo.es/america/2013/09/20/argentina/1379695566.html?a=VODfc_b603db6dad36badb2058baa65ef272&t=1379717208&numero=
- Jitrik, Noé (1970). Poder e impotencia de la literatura. En Simone de Beauvoir y Jean-Paul Sartre, *¿Para qué sirve la literatura?* Buenos Aires: Proteo.
- Kristal, Efraín (1998). *Temptation of the Word. The Novels of Mario Vargas Llosa*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- La Capra, Dominick (1995). La Nausée: Une autre espece de livre. En Christina Howells [ed.] *Sartre*. Inglaterra: Routledge.
- Moreno H., Francy (2014). *La invención de una cultura literaria: Sur y Orígenes. Dos revistas latinoamericanas del siglo XX*. México: CIALC.
- Omaña, Balmiro (1987). Ideología y texto en Vargas Llosa: sus diferentes etapas. *Revista de crítica literaria latinoamericana*. No. 26, Lima, pp. 137-154.
- Oviedo, José Miguel (1970). *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad*. España: Barral editores.

- _____. (1992). Vargas Llosa entre Sartre y Camus. Repositorio Universidade da Coruña. Recuperado el 20 de mayo de 2016 de: <http://ruc.udc.es/dspace/handle/2183/8575>
- Peregrino Rocha, Daniel R. (2012). La evolución ideológica de Mario Vargas Llosa desde la perspectiva de Mario Benedetti. En Martha E. Arizmendi Domínguez, Alma G. Corona Pérez y Alejandro Palma Castro (2012). *Historia, ficción e ideología, una relectura de Mario Vargas Llosa*, Toluca: Universidad Autónoma del Estado de México.
- Pereira, Armando (1989), *Graffiti*, México: UNAM.
- _____. (1995). *La concepción literaria de Mario Vargas Llosa*. México. Instituto de Investigaciones Filológicas.
- _____. (2012). Mario Vargas Llosa: un largo viaje del socialismo al liberalismo. En Martha E. Arizmendi Domínguez, Alma G. Corona Pérez Alejandro Palma Castro (2012). *Historia, ficción e ideología, una relectura de Mario Vargas Llosa*, Toluca: Universidad Autónoma del Estado de México.
- Poggioli, Renato (2011). *Teoría del arte de vanguardia*. México: UNAM.
- Popovic Karic, Pol y Chávez Pérez, Fidel (coord.) (2010). *Mario Vargas Llosa: Perspectivas críticas. Ensayos inéditos*. México: Tecnológico de Monterrey.
- Rama, Ángel (1981). «El boom en perspectiva». En Rama (ed.): *Más allá del boom*. México: Marcha editores.
- Rama, Ángel y Vargas Llosa, Mario (1973). *García Márquez y la problemática de la novela*. Buenos Aires: Corregidor-Marcha ediciones.
- Sábato, Ernesto (1969). *Itinerario*. Buenos Aires: Sur.
- _____. (1981) *Apologías y rechazos*. España: Seix Barral.
- Salazar Bondy, Sebastián (1977). *Lima la horrible*. México: Era.
- Sánchez Vázquez, Adolfo (1999). *De Marx al marxismo en América Latina*. México: Ítaca.
- Sartre, Jean Paul (1960). *El existencialismo es un humanismo*. Buenos Aires: Sur.
- _____. (1961). Sartre visita Cuba. Ideología y revolución. Una entrevista con los escritores cubanos. Huracán sobre el azúcar. Cuba: Ediciones R.
- _____. (1966). Respuesta a Albert Camus. En: *Literatura y Arte. Situations, IV*. Buenos Aires: Losada.

- _____. (1968). *Problemas del marxismo I, Situations, VI*. Buenos Aires: Losada.
- _____. (1974). *Obras completas. Teatro. Tomo I*. Madrid: Aguilar.
- _____. (1991). *El muro*. México: Losada/Alianza.
- _____. (2008a). *Qué es la literatura. Situations II*. Argentina: Losada.
- _____. (2008b). *Los caminos de la libertad. III. La muerte en el alma*. Buenos Aires: Losada.
- _____. (2009). *Los caminos de la libertad. II. El aplazamiento*. Buenos Aires: Losada.
- _____. (2010). *Los caminos de la libertad. I. La edad de la razón*. Buenos Aires: Losada.
- _____. (2012). *Les mots*. Barcelona: Gallimard.
- _____. (2013). *El ser y la nada*. Buenos Aires: Losada.
- Thody, Philip (1966). *Jean-Paul Sartre. Estudio literario y político*. Barcelona: Seix Barral.
- Urroz, Eloy. (2004) *Siete ensayos capitales* México. Taurus.
- Vargas Llosa, Mario (1969a). Carta de batalla por Tirant lo Blanc. En Joanot Martorell, *Tirant lo Blanc I*. Madrid: Alianza.
- _____. (1969b) Novela primitiva y novela de creación en América Latina [PDF]. *Revista de la Universidad de México*, no. 10 Junio. Recuperado el 12 de julio de 2016, en http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/index.php/rum/article/view/9226
- _____. (1975). *La orgía perpetua*. España: Taurus.
- _____. (1979). Luzbel, Europa y otras conspiraciones. En *Literatura en la revolución y revolución en la literatura [polémica]*. México: Siglo XXI.
- _____. (1981). *Entre Sartre y Camus*. Puerto Rico: Ediciones huracán.
- _____. (1983). Cómo nace una novela. En Charles Rossman y Alan Warren Friedman (coord.), *Mario Vargas Llosa. Estudios críticos*. Madrid: Alhambra.
- _____. (1990) *Contra viento y marea (1962-1982)*. Barcelona: Sexi Barral.
- _____. (1993). *El pez en el agua*. Barcelona: Seix Barral.
- _____. (1994). *Desafíos a la libertad*. México: Aguilar.
- _____. (2000). *La ciudad y los perros*. México: Alfaguara.

- _____. (2003). Sebastián Salazar Bondy y la vocación del escritor en el Perú [PDF]. En *Escritos políticos y morales (Perú: 1954-1965)*. Lima: UNMSM, Fondo Editorial. Recuperado el 17 de septiembre de 2016, en http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtual/libros/literatura/Escritos_politicos/contenido.htm
- _____. (2004a). *La tentación de lo imposible. Víctor Hugo y Los miserables*. Madrid: Alfaguara.
- _____. (2004b). *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. México: F.C.E.
- _____. (2005). *Los jefes. Los cachorros*. Madrid: Punto de Lectura.
- _____. (2006). *García Márquez: historia de un deicidio. Obras completas VI*. Barcelona: Galaxia Gutenberg. Publicado en 1971.
- _____. (2008). Carta de batalla por *Tirant lo Blanc*. Madrid: Alfaguara.
- _____. (2010a). *Conversación en La Catedral*. México: Punto de lectura.
- _____. (2010b). Diálogo literario con Mario Vargas Llosa [Audio en podcast]. Recuperado el 01 de septiembre de 2016, en <http://descargacultura.unam.mx/app1>.
- _____. (2010c). *La tía Julia y el escribidor*. México: Punto de lectura.
- Viñas, David; Rama, Ángel, Franco, Jean, *et. al.* (1981). *Más allá del boom. Literatura y mercado*. México: Marcha.
- Williams, Raymond (2001). Vargas Llosa: otra historia de un deicidio. Aguilar editorial.
- Ziegler, Jean (1960, 2 de mayo). La Revolución Cubana: éxito y ejemplo. *Revolución*. p. 23. Recuperado el 1 de septiembre de 2015, en http://www.habanaelegante.com/Archivo_Revolucion/Revolucion_Sartre_11.html