



# La escritura de Mario Vargas Llosa, heredera de las vanguardias

Ángel de San-Martín Tudela

**ADVERTIMENT.** La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) i a través del Dipòsit Digital de la UB ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

**ADVERTENCIA.** La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) y a través del Repositorio Digital de la UB ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

**WARNING.** On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) service and by the UB Digital Repository ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

**LA ESCRITURA DE MARIO VARGAS LLOSA,  
HEREDERA DE LAS VANGUARDIAS**

TESIS DOCTORAL

AÑO 2014

**ÁNGEL DE SAN-MARTÍN TUDELA**



**DIRIGE la DRA. ANNA CABALLÉ MASFORROLL**

UNIVERSIDAD DE BARCELONA  
FACULTAD DE FILOLOGÍA  
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA HISPÁNICA  
HISTORIA E INVENCION DE LOS TEXTOS LITERARIOS HISPÁNICOS



## ÍNDICE

### Abreviaturas

### Agradecimientos

#### 1. Introducción: Razones de una elección

- |                        |    |
|------------------------|----|
| 1.1. El punto de vista | 11 |
| 1.2. La prosa          |    |

1

#### 2. Vigencia de las vanguardias en la literatura hispanoamericana

- |  |    |
|--|----|
| 2.1. Vargas Llosa vanguardista                                     | 49 |
| 2.2. Adecuación a las vanguardias                                  | 51 |
| 2.3. El contenido  | 55 |
| 2.4. Vanguardias puras   | 61 |
| 2.5. Escritura automática y asociación libre en <i>El hablador</i> | 63 |
| 2.6. Las vanguardias y el sueño                                    | 69 |
| 2.6.1 El sueño, estrategia vanguardista recurrente                 | 69 |
| 2.6.2 El sueño, el tiempo y el espacio                             | 73 |
| 2.6.3. Miguel Ángel Asturias, pionero de las vang.                 | 76 |
| 2.6.4. El sueño surrealista  | 80 |
| 2.6.5. Ruptura y diversidad en el sueño                            | 86 |
| 2.7. Los modelos   | 89 |
| 2.7.1. Alejo Carpentier, el sueño creativo                         | 89 |
| 2.7.2. Juan Rulfo y su creación telúrica del sueño                 | 95 |
| 2.7.3 Gabriel García Márquez y su creación por el sueño            | 97 |

2.7.4 Manuel Scorza, su «redoble» y el sueño	101
2.7.5 Jorge Luis Borges. El sueño: estrategia básica	105
2.8. El inconsciente	108
2.8.1 El inconsciente como génesis	113
2.8.2 El escritor necesario	125
2.8.3 Gustave Flaubert: una lectura trascendente	136
2.8.4 Entre perros y cachorros	145
2.8.5 La ironía, el humor	149
2.8.6 Pantaleón y las visitadoras: la inflexión narrativa	151
2.8.7 La guerra del fin del mundo, su novela total	156
<b>3. Lituma en los Andes</b>	
3.1 Preliminar. El elemento extraño: El Mito de Dioniso y Ariadna	171
3.2 Astucia de escritor	173
3.3 Fidelidad al mito	176
3.4 El mito	178
3.5 La metáfora en <i>Lituma en los Andes</i>	193
<b>4. El prostíbulo</b>	
4.1 Tendencia recurrente	201
4.2 <i>La Casa Verde</i> y Flaubert	206
4.3 El cadete experimenta	207
4.4 El Sheraton	220
4.5 Otorrinolaringología	225
<b>5. Mario Vargas Llosa y el sueño</b>	231
5.1. El sueño, un recurso constante	231
5.2. El sueño como argumento	239
5.3. El sueño como contexto	242
<b>6. El estatuto de la sexualidad en <i>Elogio de la madrastra,</i> <i>Los cuadernos de Don Rigoberto, Travesuras de la niña mala</i> y</b>	

<b><i>El paraíso en la otra esquina</i></b>	
6.1. Procedimientos que le permiten hablar libérrimamente	261
6.2. Lucrecia, Rigoberto, Fonchito, Justitita... y otros	269
<b>7. Operar secretamente</b>	297
7.1. En el lenguaje	301
7.1.1. El uso del refrán	302
7.1.2. La intertextualidad	303
7.2. En <i>La ciudad y los perros</i>	305
7.3. La asociación libre en <i>El hablador</i>	313
7.3.1. El mito machiguenga	323
7.3.2. La cosmogonía	330
<b>Conclusión</b>	337
<b>Bibliografía</b>	347



## Abreviaturas utilizadas

Cachorros:	<i>Los cachorros</i>
Cartas:	<i>Cartas a un joven novelista</i>
Casa:	<i>La casa verde</i>
Chivo:	<i>La fiesta del chivo</i>
Chunga:	<i>La Chunga</i>
Ciudad:	<i>La ciudad y los perros</i>
Conversación:	<i>Conversación en la catedral</i>
Cuadernos:	<i>Los cuadernos de don Rigoberto</i>
Deicidio:	<i>García Márquez: Historia de un deicidio</i>
Hablador:	<i>El hablador</i>
Pez:	<i>El pez en el agua</i>
Paraíso:	<i>El Paraíso en la otra esquina</i>
Elogio:	<i>Elogio de la madrastra</i>
Guerra:	<i>La guerra del fin del mundo</i>
Julia:	<i>La tía Julia y el escribidor</i>
Kathye:	<i>Kathye y el hipopótamo</i>
Lituma:	<i>Lituma en los Andes</i>
Loco	<i>El loco de los balcones</i>
Mayta:	<i>Historia de Mayta</i>
Ojos	<i>Ojos bonitos, cuadros feos</i>
Orgía:	<i>La orgía perpetua</i>
Palomino	<i>Quién mató a Palomino Molero</i>



Pantaleón:	<i>Pantaleón y las visitadoras</i>
Secreta:	<i>Historia secreta de una novela</i>
Sueño:	<i>El sueño del celta</i>
Tacna:	<i>La señorita de Tacna</i>
Travesuras:	<i>Travesuras de la niña mala</i>
Utopía:	<i>La utopía arcaica</i>
Viento:	<i>Contra viento y marea</i>

## **Agradecimientos**

Este trabajo de investigación no podría haber llegado a buen puerto sin la comprensión, participación y ayuda generosa en diversos grados de un buen número de personas que me han acompañado en esta andadura. Es por eso por lo que en este apartado les expreso todo mi agradecimiento, mucho más grande que el que denotan las palabras, porque su intervención, siempre desinteresada y atenta, ha hecho que lo que sólo era un proyecto ilusionado haya llegado a ser una tesis de la que me siento muy satisfecho.

Antes que nada, a mi esposa, a Flora, el único amor de mi vida. Contra viento y marea ha sido capaz de soportar horas de estudio y dedicación que le eran restadas a ella, explicaciones a veces incomprensibles, repeticiones a cuento de nada, cavilosos silencios y horas de insomnio para llevar a cabo este trabajo al fin y al cabo tan gratificante. Muchas gracias, Flora.

No puedo olvidar y tengo a gala y honor haber podido contar con la desinteresada colaboración que la Dra. Rosa Navarro Durán me brindó en los comienzos del DEA, preludeo y parte integrante de esta tesis, cuando estaba perdido en mi búsqueda de senderos que me condujeran a un puerto seguro. Muchas gracias, Doctora Navarro.

Y, sin duda alguna, a quien más debe esta tesis es a su directora, la Dra. Anna Caballé Masforroll. En su amplísimo criterio intelectual siempre encontré el aliento necesario para perseguir mis propias intuiciones, y además hacerlo con la íntima confianza de que sus profundos conocimientos me garantizaban el rigor en el desarrollo del trabajo. Debo agradecerle también, a parte de su solicitud y paciencia; por un lado, su generosidad al poner a mi disposición muchos de los libros de su archivo personal, pues su abundante biblioteca los tenía todos a la hora de matizar el tema; y, por otro lado y sobre todo, el haber tenido el acierto de hacerme parar cuando mi salud estaba tan diezmada que me era imposible dar pie con bola.

Pero no puedo dejar en el olvido a una de las profesoras de esta Universidad, la Dra. Virginia Trueba Mira; ella me sugirió lo que sería luego esta Tesis al encomendarme primero una exposición sobre los Nueve Novísimos Poetas Españoles, trabajo que es el germen de esta tesis que hoy defiendo con una enorme satisfacción.

# INTRODUCCIÓN<sup>1</sup>

## 1 – RAZONES DE UNA ELECCIÓN

El prestigio alcanzado por Mario Vargas Llosa y el amplísimo espectro intelectual recorrido por él en cuanto a literatura se refiere –el acierto de la elección me lo confirmó más tarde la concesión del Premio Nobel de Literatura en 2010– dirigió mi atención hacia un aspecto particular de su obra, densa y de múltiples registros, gracias al que pude entrever un empeño en el autor por construir una literatura con vocación de trascender lo meramente literario. Su afianzamiento en una gran versatilidad en su escritura, acreditado movimiento de progreso en la literatura, revela que, como atento investigador que es, Mario Vargas Llosa supo incorporar tal versatilidad a sus historias de ficción con objeto de dotarlas de distintas coloraciones que, por su novedad, fueron intensificando los textos y dando otras visiones y puntos de vista. A decir de la crítica, trajeron la innovación a primer plano. En efecto, siendo, como son, obras de imaginación, se entrecruzan con la historia propia dado que los argumentos, eje central de todos los relatos, son observados a través de nuevas perspectivas. El antibiografismo, por ejemplo, se incorpora a sus novelas y obras de teatro de una forma muy innovadora.

Por otro lado, es lo que cabe esperar de un escritor que se describe a sí mismo de este modo: “El melodrama ha sido una de mis debilidades precoces, atizada por las desgarradoras películas mexicanas de los años cincuenta, y el tema de esta novela [*La tía Julia y el escribidor*] me permitió asumirlo, sin escrúpulos. Las sonrisas y burlas no llegan a ocultar del todo, en el narrador de este libro, un sentimiento propenso a los boleros, las pasiones desaforadas y las intrigas de folletín”<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Las novelas y obras de teatro del autor que reseñamos en esta tesis corresponden a los tomos I, II, III, IV, V, VI, IX, X y XI de las *Obras Completas*, editadas en Barcelona por el Círculo de Lectores, entre los años 2004, 2005, 2006 y 2012.

<sup>2</sup> Vargas Llosa. Prólogo de 1999 para las OO.CC. a *La tía Julia y el escribidor*. 887.

Es por ello por lo que, para esta tesis, he de apoyarme en el concepto de macrotexto; por cuanto se tratará la obra de Vargas Llosa como un ente unitario, un todo en el que poder distinguir, dentro de la unidad estructural, su organización profunda constituida por textos de distintas modalidades y contenidos, a su vez relacionados por el predominio del narrador omnisciente. Aunque —casi huelga matizarlo— a veces se adentre en sus personajes para, desde allí, hurgar en su ánimo para mostrar sus resortes más íntimos, los que les inducen a obrar, y así dar a conocer sus aspiraciones y sus debilidades. Mi intención en este trabajo es, por ende y fundamentalmente, el análisis formal de la obra de este autor y para ello abarco la casi totalidad de sus posibilidades con la mirada puesta en las vanguardias a fin de descubrir los elementos que conforman su escritura que sostengo tan vinculada a esas técnicas, sobre todo a las francesas pero con tanta aproximación a las hispanoamericanas. Y no soy el único. Ya José María Valverde había dicho, cuando era jurado del Premio Biblioteca Breve, que era un pionero y que andaba en esos derroteros al escribir la novela de *La ciudad y los perros*<sup>3</sup>

Efectivamente, el macrotexto ofrece una visión aclaratoria de la vida y las preocupaciones estéticas del autor y permite al mismo tiempo contemplar cómo la obra se acerca al destinatario; es decir, la recepción del mensaje por parte del lector, la trayectoria del relato, la crítica y también el lector ideal para el que el autor escribe. Estudio además la obra como un contexto —palabras clave, connotaciones y elementos pertinentes para la comprensión del texto— y su planteamiento social, amén de los distintos modos de exponer y sus métodos que me hacen percibir sus homologías entre la realidad histórica y el relato, entre las estructuras económico-sociales y políticas. En consecuencia,

---

<sup>3</sup> No bastaría ese hondo empeño de crítica moral para hacer de esta novela la obra maestra que es, si no fuera Mario Vargas Llosa un escritor de excepción, increíblemente maduro en el arranque de su juventud, y capaz de incorporar todas las experiencias de la novela «de vanguardia» a un sentido «clásico» del relato: «clásico», en los dos puntos básicos del arte de novelar: Que hay que contar una experiencia profunda que nos emocione al vivirla imaginativamente; y que hay que contarla con arte, incluso —para subrayar lo menos importante— con habilidad para arrastrar encandilado al lector hasta el desenlace —con eso que ahora se llama *suspense*, suicidamente desdeñado por los novelistas actuales que no son «de misterio», y que E. M. Forster resumía en la ansiosa pregunta: «¿Y qué más?» — [Valverde: 3-4].

se atisba cómo se insertan la cosmovisión del autor dentro de las corrientes culturales o los grupos intelectuales que caracterizan a un determinado momento histórico. En suma, todo ello me adentra en un mundo que si bien había podido percibir en otros autores; nunca de este modo preciso, vanguardista y particular.

Casi todas las novelas de Vargas Llosa tienen un corte inconfundible, con un amplísimo espectro genérico, lo que hace que sea necesario hablar de sus obras aisladamente ya que cada una de sus novelas tiene su lugar inamovible. A hilo de lo dicho arriba, sus preocupaciones son no sólo escribir una novela, sino dar rienda suelta a un método que ha utilizado ya en otras muchas ocasiones: la asociación libre de ideas, cuyo recurso prodigiosamente activo en la obra de quien nos incumbe es un aspecto prioritario en nuestro trabajo. En ocasiones, el narrador Vargas Llosa se expresa con un discurso desarticulado que pone en boca de un hablador o segundo narrador; en especial en *El hablador*, donde, con motivo de cierto individuo de la Amazonía, creará su personaje más vanguardista, más extraño y con más matices surrealistas: Tasurinchi, al que la asociación libre del escritor hace coincidir con el Gregorio Samsa de Kafka en una metamorfosis que le convierte igualmente en insecto:

Yo estaba durmiendo. Y en eso me desperté. Apenas abrí los ojos comprendí ¡ay, Tasurinchi! Me había convertido en insecto, pues. Una chicharra–machacuy, tal vez.

Tasurinchi–Gregorio era. Estaba tendido de espaldas. El mundo se habría vuelto más grande, entonces. Me daba cuenta de todo. Esas patas velludas, anilladas, eran mis patas. Esas alas color barro, transparentes, que crujían con mis movimientos, doliéndome tanto, habrían sido antes mis brazos. La pestilencia que me envolvía ¿mi olor? Veía este mundo de una manera distinta: su abajo y su arriba, su delante y su atrás veía al mismo tiempo. Porque ahora, siendo insecto, tenía varios ojos. ¿Qué te ha ocurrido, pues, Tasurinchi–Gregorio? ¿Un brujo malo, comiéndose una mecha de tus pelos,

te cambió? ¿Un diablillo kamagarini, entrándose en ti por el ojo de tu trasero, te volvió así? Sentí mucha vergüenza reconociéndome. ¿Qué diría mi familia? Porque yo tenía familia como los demás hombres que andan, parece. ¿Qué pensarían al verme convertido en un animalejo inmundo? Una chicharra–machacuy se aplasta nomás. ¿Sirve acaso para comer? ¿Para curar los daños sirve? Ni para preparar los bebedizos sucios del machikanari, tal vez [Hablador: 194].

Vemos en la cita de qué modo el autor introduce detalles bien conocidos de su propia biografía que expone profusamente al modo confesional y que nunca falsea, pues está arraigado en su identidad: su niñez, sus abuelos, Bolivia, su colegio de los salesianos o sus relaciones con su padre. En una eficaz evolución como materia de novela, el narrador se funde con el autor y a partir de ahí se utiliza sin pudor la propia y verdadera autobiografía en una seria evolución como materia de novela, ahondando cada vez más en el lenguaje extraño y primario del inconsciente, a través de cadenas asociativas que ponen de manifiesto ese especial modo de concebir la obra de arte en la que se empeña una y otra vez.

En *La señorita de Tacna*, el personaje de Belisario es un calco del autor, incluso en su vocación de escritor, a quien somete a censura:

No sabes escribir, te has pasado la vida escribiendo y cada vez es peor. [...] Un médico, después de extraer cincuenta apéndices y tajar doscientas amígdalas y de trepanar mil cráneos ya hace esas cosas como jugando, ¿no es cierto? ¿Por qué, entonces, después de escribir cincuenta o cien historias sigue siendo tan difícil, tan imposible como la primera vez? ¡Peor que la primera vez! ¡Mil veces más difícil que la primera vez! [Tacna: 59-60].

Pero no es sólo su vocación de escritor. Sus dudas personales y los enfrentamientos con su propia familia le hacen manifestar sus preocupaciones, nacidas en su subconsciente, que aparece en todas sus obras:

**Agustín:** ¿Y para qué crees que has nacido, Belisario?

**Belisario:** Para ser poeta, tío.

**Agustín:** (*Se ríe*) No me río de ti, sobrino, no te enojés. Sino de mí. Creí que me ibas a decir que eras maricón<sup>4</sup>. O que te querías meter de cura. Poeta es menos grave, después de todo. O sea que no sigas soñando, Belisario no nos sacará de pobres [Tacna: 97].

El retrato es coincidente pero es que más allá si cabe, cuando Vargas Llosa decide escribir, lo hace con objeto de comenzar una nueva literatura, algo que entiende que aún está por hacer; ahí es donde se mete en el papel de Belisario y su entorno. Tras el modernismo, casi agotado hacia 1910, quedó finiquitado el sentimentalismo, la servidumbre al discurso conceptual y la polarización del punto de vista en lo instantáneo. Las nuevas formas que sustituyeron lo anterior se fundamentaron en la visión y la expresión: ese novedoso modo de mirar y de construir la obra que llega a obsesionar a nuestro autor. Su amigo Abelardo Oquendo transcribe una carta en la que Mario Vargas Llosa expresa sus dificultades al escribir una novela. Entresacamos unos párrafos:

El desgarramiento y los dolores de una madre que, caminando, pare quintuples, es una ridícula punzada de aguja en comparación con lo que se siente al escribir una novela<sup>5</sup> [*Conversación de otoño*: 70].

---

<sup>4</sup> Son muchas las citas en las que el autor se hace eco de esta salvedad. Podemos verlo en algunos sitios, además de éste tan explícito, en *El pez en el agua*: “A mí me pegaba también, de vez en cuando. La primera vez fue un domingo, a la salida de misa, en la parroquia de Magdalena. Por alguna razón yo estaba castigado y no debía apartarme de casa, pero supuse que el castigo no incluía faltar a la misa, y, con el consentimiento de mi mamá, me fui a la iglesia. Al salir, en medio de la gente, vi el Ford azul, al pie de las gradas. Y a él, plantado en la calle, esperándome. Viéndole la cara, supe lo que iba a pasar. O, quizá, no, pues era muy al comienzo y aún no lo conocía. Imaginé que, como habían hecho alguna vez mis tíos, cuando ya no soportaban mis travesuras, me daría un coscorrón o un jalón de orejas y cinco minutos después todo habría pasado. Sin decir palabra, me pegó una cachetada que me derribó al suelo, me volvió a pegar y luego me metió al auto a empujones, donde empezó a decir esas terribles palabrotas que me hacían sufrir tanto como sus golpes. Y, en la casa, mientras me hacía pedirle perdón, me siguió pegando, a la vez que me advertía que me iba a enderezar, a hacer de mí un hombrerito, pues él no permitiría que su hijo fuera el maricueca que habían criado los Llosa” [Pez: 61]. Y también en *La tía Julia y el escribidor*: “Cuidado que el hijo de Dorita nos vaya a salir del otro lado -se rió la tía Julia y yo sentí un arrebato de solidaridad con su ex-marido-”.

<sup>5</sup> Carta fechada en Madrid el 11 de diciembre de 1958.



Hasta tal punto le es doloroso el proceso creativo que añade en la misma carta:

Cada vez desconfío más de mí mismo. Si antes de terminar el año de beca no escribo algo que me parezca valioso, creo que voy a rectificar mis planes: sería una tontería que insistiera en hacer cojudeces decorosas.

Algo que definitivamente no ocurrirá.

### **1. 1. El punto de vista**

Lo cierto es que Vargas Llosa muestra una manera diferente de mirar la realidad, tanto en el campo conceptual como en el formal. Ha hecho de la fragmentación y la inconsecuencia un verdadero sistema continuado utilizando en muchos de sus relatos a personajes marginales, seres que se buscan a sí mismos de manera obsesiva sin encontrarse jamás, aunque la lectura profunda de sus libros nos enseñará pronto un Vargas Llosa que apenas puede ocultarse. Sí se advierte que el autor y el narrador se esfuerzan en desligarse de los condicionamientos ideológicos y sentimentales que suscita la propia narración, pero afloran casi constantemente ante la imposibilidad de permanecer en segundo plano.

De hecho, hay que señalar también la transformación del sentido final de la propia perspectiva del autor que, en muchas ocasiones, llega a tocar lo surrealista. No sólo esto, Vargas Llosa produce en sus relatos fragmentos de deslumbrante creatividad ya que pone su extensa cultura al servicio de una construcción sorprendente, mediante una trama de relaciones sugestivas e insólitas gracias al trasvase cultural que le proporcionan las dos orillas del océano. Así, como vemos a continuación, va forjando campos semánticos muy cercanos al metalenguaje:

En la alianza fecunda de estas dos vertientes debe encontrar su propia personalidad de creador. Es el caso de los escritores que más nos interesan hoy en día en América Latina. Es lo que hace que un Octavio Paz, que un Cortázar, que un Borges o un Rulfo sean escritores admirables. En ellos esas dos vertientes se integran en una síntesis que es algo más que la suma de sus simples ingredientes<sup>6</sup>.

Su escritura adopta, desde el comienzo de cualquiera de sus obras, el rigor, la calma y la aspiración de construir un proyecto eminentemente vigoroso. Se verifica que sus novelas se sitúan en un lugar aparte, con una sintaxis que cualquier creativo español desconoce hasta ese momento pero que ya no podrá ser ignorada. La firmeza de sus fundamentos y la pasión vertiginosa por una palabra llevada al límite de la razón se mezclan en algunos de sus relatos con un finísimo sentido del humor y una prodigiosa inventiva lírica, como se puede descubrir:

Contigo me despierto cuando aún es de noche cerrada y el cielo arde de estrellas, después de haber dormido apenas cuatro horas, contigo, en tu jergón de paja, en ese recinto desnudo, de piedras húmedas [Kathye: 813].

Y juntamente con lo lírico, un especial humor se difunde en toda la obra; y de modo particular en *Kathye y el hipopótamo*, donde se recrea sin reparo en composiciones que, por lo inesperado, resultan hiperbólicas:

Contigo ayuno, vivo en perpetuo silencio, ando descalza en lo más crudo del invierno y visto de espesa lana en el ardiente verano. Contigo trabajo la tierra con mis manos y doy de comer a los conejos [Kathye: 813].

---

<sup>6</sup> Cano Gaviria, R. *El Buitre y el Ave Fénix, conversaciones con Mario Vargas Llosa*: 40.

Al modo de los ultraístas, Vargas Llosa lo acepta todo, siempre que sea nuevo y cumpla debidamente una función narrativa. Esa apertura la encontramos ya en el Manifiesto de 1918<sup>7</sup>:

En nuestro credo cabrán todas las tendencias sin distinción con tal de que expresen un modelo nuevo<sup>8</sup>.

Aquel “Non Serviam” de Vicente Huidobro<sup>9</sup>, en 1914, que partía de la idea de no imitar a la naturaleza para llegar a la conclusión de elaborar una auténtica creación verbal, es seguido por nuestro autor casi al pie de la letra; es más, tiene en muy poco la naturaleza en sí, hasta tal punto que pone en boca de don Rigoberto que «la Naturaleza no pasada por el arte o la literatura, la Naturaleza al natural, llena de moscas, zancudos, barro, ratas y cucarachas, es incompatible con placeres refinados, como la higiene corporal y la elegancia indumentaria» (764). Y poco a poco la mimesis queda en el olvido, aunque hay veces en que recurre al discurso conocido; entonces en su lugar se instala otra poética basada fundamentalmente en construcciones autónomas. Es el caso de las inserciones de historias independientes para las que más tarde les encontrará justificación, como la secuencia de los trapenses en *El sueño del celta*, o la de Hortensia, la señora d’Harcourt, en *Lituma en los Andes* [Lituma: 527].

Sin llegar al extremo de la supresión de la puntuación preceptiva, su escritura hace que las figuras se ensamblen unas con otras consiguiendo imágenes simultáneas, acumuladas (aun siendo elementos dispares), que alternan con un discurso eminentemente visual. Eso sí, siempre con un dominio de lo metafórico que aparece más palmario si cabe en las enumeraciones caóticas que abundan en los textos junto con las trimembraciones que se multiplican en cada página: en cuanto encuentra

---

<sup>7</sup> Lo firman Xavier Bóveda, César A. Comet, Guillermo de Torre, Fernando Iglesias, Edgar Eduardo, Pedro Iglesias Caballero, Pedro Garfias, J. Rivas Panedas, J. de Aroca.

<sup>8</sup> Videla, Gloria. *El Ultraísmo*. 1971: 33. Gredos. Madrid.

<sup>9</sup> Huidobro, Vicente, en el Ateneo de Santiago de Chile, en 1914.

ocasión, Vargas Llosa pasa a enumerar por triplicado cualquier vocablo, y pongo sólo un ejemplo de ambas. En este caso, a una trimembración le sigue una enumeración caótica que enlaza con otra enumeración:

Intentó imaginarse esos desprendimientos de nieve, rocas y barro, que, desde lo alto de la cordillera, bajaban como una tromba de muerte, arrasándolo todo, creciendo con las laderas que arrancaban, cargándose de piedras, sepultando sembríos, animales, aldeas, hogares, familias [Lituma: 480].

Vemos en las novelas —y en su teatro— que tan pronto como se desarrolla un discurso de cierta extensión, se enfatiza con enumeraciones y trimembraciones de una creatividad insuperable para que el cuadro quede absolutamente completo, sin espacios oscuros. Con todo, también se enfatiza su articulación narrativa en la que aplica la maleabilidad recurrente de las palabras y el sentido del humor mezclado con lo lírico:

Contigo canto los salmos que mantienen al mundo al filo de la desintegración y compongo las alabanzas a la avispa, al floripondio, al cardo, al ratoncito, al polen, a la hormiga, al laurel [Kathye.: 813].

O lo religioso superficial, a modo de grotesca y mística oración apasionada, que también abunda:

Sí, como lo oyes. Tu Adèle te ama, te ha amado, te amará. Dueño mío, amo mío, señor mío, rey mío [Kathye: 814].

Es un verdadero orfebre de la palabra que juega y se burla en una suerte de experimentación constante cuyo objeto es la plenitud narrativa concebida como epifanía; dicho de otro modo, la obra total. Toda su obra está escrita con un estilo rico y claro a la vez, investigando siempre en el orden sintáctico

e imponiéndose como norma la precisión y la concisión. Se diría que en su estilo hay dos tendencias recurrentes: la yuxtaposición de formas discursivas y el empeño de trascender las fronteras de lo racional al competir razón y sinrazón, razón y sueño, en un mismo espacio; de ahí que en muchas ocasiones, como se verá, llegue a violarse lo convencional.

Al mezclar lo popular con lo culto y lo fantástico con lo real, consigue que haya una nueva proyección de distinta sensibilidad a la ya conocida, más acorde con este otro tiempo que le ha tocado vivir, rechazando la estructuración compleja que puso en la brecha el modernismo europeo y adoptando casi la técnica distributiva del diario. Así, vemos que el transcurso temporal perdura en *La ciudad y los perros*, pero se eterniza en *La casa verde*, donde el lector no sabe –carece de pistas– cómo se establece el tiempo puntual de la narración, ya que se renuncia constantemente a la linealidad.

Pese a lo anterior, dentro de toda su producción, como entresacando matices que no puede evitar para completar su teoría más íntima de elaboración, nótese que en ocasiones al escritor se le ocurren párrafos como los que se hallan en la obra de teatro titulada *La señorita de Tacna*, en la que pone de manifiesto sus propias dudas con respecto al olvido y a la traición de la imaginación:

Nunca dejará de maravillarte ese extraño nacimiento que tienen las historias. Se van armando con cosas que uno cree haber olvidado y que la memoria rescata el día menos pensado y que la memoria rescata para que la imaginación las traicione [Tacna: 107].

Y añade –es su evolución en lo literario, dando claves, siempre las da–:

¿Por qué me dio por contar tu historia? Pues has de saber que, en vez de abogado, de diplomático o poeta, resulté dedicándome a este oficio que a lo mejor aprendí de ti: contar cuentos. Mira, tal vez sea por eso: para pagar una

deuda. Como la historia verdadera no la sabía, he tenido que añadir a las cosas que recordaba otras que iba inventando y robando de aquí y de allá<sup>10</sup>.

Mario Vargas Llosa utiliza un tono narrativo sostenido cuyo humor no se degrada con las anécdotas. Este tono se regula por medio de un ajustado sistema expresivo que, según las exigencias del discurso, asciende hacia lo lírico o desciende hasta lo grotesco evitando siempre los altibajos. Y aun así, no hay situaciones bufas; si bien sus libros pueden llegar al divertimento –incluyendo *Kathie y el hipopótamo* y *Pantaleón y las visitadoras*–, en absoluto son para un público lego ya que siempre saca a colación elementos de crítica social a través de los símbolos y la poesía, con abundantes referencias extratextuales, que han de entroncar con el horizonte de experiencias del lector. Para ello, un ejemplo antes citado nos es de gran ayuda: si el lector de *El hablador* no dispone de una entrada en su conocimiento enciclopédico que refiera quién es Gregorio y qué relación guarda tal nombre propio con un insecto en el ámbito literario, en efecto, se pierde gran parte de la información contenida en el mensaje; un referente extratextual y vanguardista que mezcla el propio relato de Vargas Llosa con *La metamorfosis* de Kafka.

A la luz de lo expuesto en el párrafo anterior, obsérvese el matiz que se vislumbra en lo siguiente: dentro de un realismo inmisericorde, los escenarios que el autor construye son siempre ficticios y muy próximos al surrealismo; ese movimiento tan próximo a la consideración de la metamorfosis de la identidad, sobre todo en el sueño (incluido como parte de la realidad), como un mundo sin moral, sin razón, colindante a la pesadilla o a un universo alternativo.

Conviven en sus novelas un conjunto de tipos grotescos, máscaras de la vida, caricaturas fugaces que pueblan un decorado multiforme cuyos inicios estaban cerca de lo colegial y cuartelario, y luego evolucionan, ya en su edad madura, hacia el decorado conformado por un mundo burgués y acomodado.

---

<sup>10</sup> Cano Gaviria, Ricardo: 41.

Aunque nunca falta el lupanar y los espacios confusos y nebulosos, dudosas salas donde se juega, alumbradas por vacilantes antorchas o candiles (o, en su defecto, sencillamente sombra) al más puro expresionismo de principios del siglo XX, en los que casi todos los protagonistas tienen un punto de misterio. Sus personajes están acosados en muchas ocasiones por la desolación, como se puede ver en *La Chunga*, protagonista que crea a partir de cierto personaje que nació en *La casa verde*, que es tabernera y lesbiana, y que está rodeada del ya conocido grupo de los inconquistables; de los cuales uno es un violador, otro proxeneta, hay una futura prostituta pendiente de un chulo que la maltrata... Es más, su último héroe, Roger Casement, es uno de los casos paradigmáticos, pues reúne en él a todos sus modelos inspiradores y un homosexual irredento.

Abundan en sus obras los pasajes en los que los planos temporales se entrecruzan y, si bien se expresa con un desarrollo lineal en el tiempo, a la vez, se producen continuas retrospecciones que desvían la atención del lector temporalmente. Tal procedimiento exige el relatar argumentos y dejarlos suspendidos para, más adelante, retomarlos; con ello, se consigue delinear una historia parcelada que conformará un mosaico de enorme riqueza cromática. Sin embargo, para cada nuevo personaje Vargas Llosa ha de añadir una descripción física y de actitudes ante la vida –un rasgo habitual y característico de su obra–, pintando a cada uno de ellos de modo puntual y colorista. Son personajes que se van integrando en pasajes que no se suceden de modo cronológico ni guardan relación alguna en cuanto al argumento se refiere, motivo por el que sólo al final de cada novela u obra de teatro se podrá ver con claridad la unidad de la trama. Habitualmente, ésta está configurada por la acumulación de un conjunto de historias cuyo elemento aglutinante es su ambiente común y la presencia de un determinado personaje que totaliza estructuralmente el hilo conductor de los distintos episodios que se relatan, pese a hacerlos desaparecer a veces durante capítulos enteros. Pero cada uno

de ellos es, por lo común, un elemento cerrado, independiente y completo, como vemos en *El hablador* (que dará en su capítulo IX un resultado inesperado):

Saúl Zuratas tenía un lunar morado oscuro, vino vinagre que le cubría todo el lado derecho de la cara y unos pelos rojos y despeinados como las cerdas de un escobillón. El lunar no respetaba la oreja ni los labios ni la nariz a los que también erupcionaba de una tumefacción venosa. Era el muchacho más feo del mundo; también, simpático y buenísimo. No he conocido a nadie que diera de entrada, como él, esa impresión de persona tan abierta, sin repliegues, despreñada y de buenos instintos, nadie que mostrara una sencillez y un corazón semejantes en cualquier circunstancia. Lo conocí cuando dábamos los exámenes de ingreso a la Universidad y fuimos bastante amigos –en la medida en que se puede ser amigo de un arcángel– sobre todo los dos primeros años, que cursamos juntos en la Facultad de Letras. El día en que lo conocí me advirtió, muerto de risa, señalándose el lunar:

-Me dicen Mascarita, compadre. A que no adivinas por qué [Hablador: 37].

Entre las técnicas fundamentales que vemos de forma recurrente, observamos la deformación caricaturesca que, a veces, consigue con un simple diminutivo –vocecita<sup>11</sup>–; algo que podría enlazarse con el esperpentismo de Valle Inclán –en el teatro esto es evidente– y la distorsión de la realidad, tanto en los figurantes como en los ambientes que crea. Y, así, vemos:

Era un buen tipo. Idealista, bien intencionado. Pero ingenuo, iluso. Yo, por lo menos, en ese desgraciado asunto de Jauja, tengo la conciencia limpia. Le advertí en el disparate que se metía y traté de hacerlo recapacitar. Tiempo perdido, por supuesto, porque era una mula [Mayta: 890].

---

<sup>11</sup> Con él ridiculiza la personalidad del coronel del Leoncio Prado [Ciudad.: 437].



Se advierte, además, que van fusionándose costumbrismo, crítica social, reflexión política, narración lírica y símbolos múltiples para mostrar un vitalismo escéptico entre la idea y la vida, que deja finales abiertos y que en tantas ocasiones entra en el plano metafísico.

Por lo que a la lírica incumbe, se manifiesta parco y contenido, pero no renuncia a exhibir sus dotes de narrador inspirado. No abundan pasajes en los que la composición se hace descriptiva, tierna; de todos modos, en algunas ocasiones deja caer la relación de espacios enormemente amables, encantadores, que le sirven de contrapunto a las tramas austeras de pasajes sobrios y de profundo contenido hiperrealista:

Los árboles de la colina filtraban la luz del sol, le imprimían cierta frescura y la agitaban. A los pies de la Misión, Santa María de Nieva yacía quieta y dorada entre los ríos y el bosque [Casa: 804].

Y poco más adelante:

A lo lejos, limitada por las tinieblas del bosque y el suave relumbre de los ríos, Santa María de Nieva era un puñado de luces y de brillos furtivos [Casa: 823].

Mario Vargas Llosa, aun teniendo obras indiscutibles, ha mantenido una sorprendente y admirable regularidad. Su producción es constante desde 1963 con *La ciudad y los perros*, hasta ahora mismo, cuando el novelista acaba de publicar *El héroe discreto*. Se observa una fertilidad creativa que no declina; medio siglo de trabajo a lo largo del cual consigue una trayectoria única y una voz personal aceptada con un alto grado de admiración. Hay que atisbar, sin embargo, que la madurez alcanzada como escritor le invita a trascender la ilusión de la ficción, para lo que necesita –lo veremos en el capítulo V– el ineludible sueño, con su cúmulo de intersecciones que inciden en la realidad.

Tan es así que en su obra –compuesta en su mayor parte por antihéroes cuyo pesimismo tiñe la totalidad de sus novelas con una pátina ácida y gris– se repite continuamente lo onírico. Es por ello que el texto entra en el mundo del ensueño y el recuerdo poniendo de manifiesto el amagado mundo interior del autor para luego evidenciar con sutileza sus realidades íntimas, aquellas de las que no puede escapar. Algo que él mismo establece como premisa de creación, ya que los elementos autobiográficos son material ineludible. Así dice:

No se puede analizar hondamente una obra con prescindencia de la biografía de quien la escribió: las circunstancias que hicieron posible esa voluntad de expresión, sus materiales de trabajo, esa ambición creadora... Eso me parece por lo menos tan importante como los elementos meramente lingüísticos<sup>12</sup>.

*La ciudad y los perros* es la obra –así parece– que mejor sintetiza las claves reguladoras de su universo literario, su gran arma alegórica, al utilizar de modo panorámico un discurso reflexivo inserto en prodigiosas imágenes literarias, MVL1 quiere retratar la historia más reciente de un Perú enquistado en un pasado intemporal y donde lo que asoma son las incontrolables pasiones más primitivas, sin freno, sin ningún condicionamiento ético o trascendente –la trascendencia, que no las alusiones a la religión<sup>13</sup>, es una de sus omisiones más destacadas–. Su propio recuerdo emerge aquí y allí en un palpito humano con el que se describe lo evocado por un autor comprometido, pudiendo leer entre líneas retazos de ciertas biografías íntimas, aunque revestidas del lenguaje ficticio que precisa una novela. Y aparece algún ente zigzagueante o rotundo, prueba, sin duda, de la identidad de los personajes con el autor, algo que ya se percibe desde las primeras páginas.

---

<sup>12</sup> Cano Gaviria, Ricardo: 31

<sup>13</sup> Se declara escéptico relativo, agnóstico relativo: minuto 7 de una entrevista en <http://novelalaciudadylperros.blogspot.com.es/2007/08/el-crculo.html>

Su obra nos muestra un gran repertorio de técnicas características de la novela contemporánea, que ha sido investigado en la expresión formal como una manera de reflejar el mundo del significado. El hecho de que sus novelas estén divididas en capítulos con diferentes apartados y cada uno de ellos con autonomía argumental da noticia de un estilo enormemente fragmentado –como una secuencia de técnica cinematográfica–, sin que por eso exista relación alguna entre unas y otras. A veces se incluyen monólogos interminables, a veces monólogos interiores aprendidos de William Faulkner y que pertenecen a su acervo particular como escritor cuidadoso. Pero verificamos que su particular modo de escribir es el sedimento resultante de sus abundantes y atentas lecturas y del fluir de estas por el inconsciente, junto a una búsqueda esmerada del matiz poético al que nunca renuncia y que conforma la totalidad de su plano expresivo:

El cielo está gris, aun en el verano, pues el sol jamás aparece sobre el barrio antes de las diez, y la neblina imprecisa la frontera de las cosas, el perfil de las gaviotas, el alcatraz que cruza volando la quebradiza línea del acantilado. El mar se ve plomizo, verde oscuro, humeante, encabritado, con manchas de espuma y olas que avanzan guardando la misma distancia hacia la playa. A veces, una barquita de pescadores zangolotea entre los tumbos; a veces, un golpe de viento aparta las nubes y asoman a lo lejos La Punta y las islas terrosas de San Lorenzo y el Frontón. Es un paisaje bello, a condición de centrar la mirada en los elementos y en los pájaros. Porque lo que ha hecho el hombre, en cambio, es feo [Mayta: 865].

Sus principios estéticos estriban fundamentalmente en las metáforas, siempre condicionados al desplazamiento de dos o más realidades incompatibles entre sí. Lo que consigue es la realización de un cuerpo artístico poniendo en claro un espacio de sentimientos del autor que, si bien en principio parece algo estático, en el transcurso del relato irá adquiriendo dinamismo; con ello se consigue crear una realidad nueva que –como los

creacionistas— forma un arte valiosamente elevado, ajeno a los sentimientos humanos. Se trata, pues, de la sustitución del mundo real por un mundo de representación, tanto del mundo existente como del inexistente, creado a partir de parámetros singulares, en muchas ocasiones irracionales. Y es a partir de esta perspectiva desde la que es deseable leer a Vargas Llosa, porque a veces no sólo sugiere sino que inventa y crea, y explica que lo irracional está en juego en la primera fase de toda creación:

Así el contenido expresa esa parte de la personalidad humana que no es controlable por la razón, que es espontánea. [...] Así, pues, un escritor no elige sus temas sino que es elegido por ellos. El contenido [...] expresa ese sector de la personalidad que es inconsciente y que aflora, en el momento de la creación, bajo la forma de un tema determinado<sup>14</sup>.

Vargas Llosa no necesita mucho tiempo para encontrar su propia construcción, a veces quizá en contrapunto con los planteamientos realizados para compensar y armonizar su mundo y su contenido idiomático, y donde no aparecen sentimentalismos comunicables; lo hará componiendo, como dueño absoluto de su ficción, en su justa proporción, emociones y realidad, pero siempre ajenas. Y plasma las imágenes que capta, con su mejor riqueza verbal, en una construcción rítmica y en muchas ocasiones casi musical, a la que ya nos tiene acostumbrados en ese ademán tan cercano a la lírica a la que no renuncia en muchas ocasiones, introduciendo matices de misterio:

Y, acto seguido, se puso a silbar una de esas tonadas que solía también zapatear, en las noches, cuando se generalizaba la borrachera en su cantina. Lituma escuchó la triste melodía con el corazón encogido. Parecía venir del fondo de los tiempos, traer consigo un relente de otra humanidad, de un mundo enterrado en estas montañas macizas. Entrecerró los ojos y vio

---

<sup>14</sup> Cano Gaviria, Ricardo: 42-43.

delinearse frente a él, algo desvaída por la luminosidad blanca del día, la pequeña figura dócil y saltarina de Pedrito Tinoco [Lituma: 648].

La construcción de sus novelas se conforma como una manera de cincelado del lenguaje. Gana en el camino elementos para sus especiales significados así como los contenidos, pues se aborda en ellos, con precisa coherencia, los problemas más humanos, aunque prescinde de las emociones con una solemnidad verbal de innegable intensidad. Muchas veces nos sugiere la mecánica surrealista por lo extraño de su modo de concebirla con la que se compone un párrafo rítmico y acabado. Muestra su riqueza por el efecto multiplicador que nos ofrece la imagen, quedando claro, desde el comienzo de cada una de sus creaciones, que está organizando su propio mundo literario, pues podemos asistir a la reordenación de las formas gramaticales con una original sintaxis que nos es absolutamente ajena, donde diálogo y narración se confunden:

Salieron y él Lalita, la isla, mírala, el mejor sitio que existe, entre el monte y los pantanos, y antes de desembarcar hizo que los huambisas dieran vueltas por todo el contorno y ella ¿vamos a vivir aquí? Y él está oculta, en todas las orillas hay bosque alto, esa punta está bien para el embarcadero [Casa: 714].

La utilización de los nombres propios o mote como el Jaguar, el Pesado, el Chiquito, el Oscuro, el Boa, el Cava, el Rubio (Ciudad: 806) tiene ya una finalidad experimental. Tales nombres funcionan al mismo tiempo como claves que poco a poco se van entrelazando, y toman su verdadero significado coherentemente, a medida que avanza el relato: una verbalidad solemne de incuestionable intensidad que personaliza una mecánica surrealista, ya que va tomando un efecto más enriquecido con cada imagen que consigue, aunque esas imágenes están frecuentemente distorsionadas.

Mario Vargas Llosa marca un hito en los estilos literarios liberando su surrealismo particular, exótico y brillante. Con voz propia va creando su universo que nace de los veneros más íntimos adquiridos, dicho está, en sus abundantes vivencias y lecturas, de manera que forja una realidad que se instala en la sorpresa, en la ensoñación y el éxtasis; aunque este éxtasis sea en su nivel más estético, sugiriendo el gozo por la existencia, entendida como vivencia de los sentidos y como ámbito del sueño, a pesar de su palpable pesimismo.

Es evidente que en Vargas Llosa se dan escasos períodos fértiles de exaltación; cuando ocurre son momentos de auge creativo en los que prosigue una trayectoria definida, siempre con su voz personal, cuya madurez demuestra la voluntad de trascender la ilusión. No obstante, siempre se expresa, de mil maneras, el pesimismo moral con el que sobresale la singularidad del narrador, esa segunda persona gramatical que está en total consonancia con los protagonistas y el autor. A veces el narrador dialoga con su personaje y su óptica es la de la conciencia, y la aparente distancia de los dos interlocutores no es más que pura ficción en aras de conferir objetividad al relato; recurso constante del autor con el que él mismo se esconde en la narración, evitando que se adviertan sus juicios de valor. No siempre lo consigue:

El ingeniero alto y rubio —¿Bali será su nombre o su apodo?— se puso en pie y trajo otra vez la botellita de ese pisco iqueño de aroma tan intenso que habían saboreado antes de la comida [Lituma: 582].

No llegan a ser psicorrelatos, aunque a veces se manifiestan recuerdos y estados de conciencia que no aparecerían sin esa forma de meditación que, también por medio de alusiones y como procedimiento narrativo, sobresalen en su condición de relato, que siempre es circular.

El destino de los personajes, invariablemente contradictorio, se manifiesta a veces en un brillante sarcasmo proferido por un misterioso y excéntrico personaje que se expresa sin reservas, como siendo consciente de que toda verdad es irrisoria, y haciendo que desemboque en situaciones excéntricas.

La propia historia del autor se describe en segunda persona, por un diálogo casi permanente del narrador con los personajes, a quienes normalmente contempla a distancia con la omnisciencia de la perspectiva del creador, siendo portavoz, a su vez, de un cierto destino que le llama para desarrollar un papel decisivo en la novela. Siempre lo describe con un realismo implacable que detalla con la precisión de un cronista, maniático en su minuciosidad. Se trata, en esta ocasión, del alférez Vallejos:

Parecía de dieciocho o diecinueve, por su esbeltez, su cara lampiña y su pelo cortado casi al rape, pero, pensó Mayta, no debía ser tan joven. Sus ademanes, tono de voz, seguridad, sugerían alguien más cuajado. Tenía unos dientes grandes y blancos que le alegraban la cara morena. Era uno de los pocos que llevaba saco y corbata, y, además un pañuelito en el bolsillo. Sonreía todo el tiempo y había en él algo directo y efusivo. Sacó una cajetilla de Inca y ofreció un cigarrillo a Mayta. Se lo encendió [Mayta: 874].

A veces, el espacio en el que encaja sus historias es fantasmagórico y surreal. Puede suceder cualquier cosa, y sus personajes más sobresalientes (Alberto, Pantaleón, Saúl, Lituma, Mayta, Ricardo, Rigoberto, etc.) deambulan en un viaje alucinatorio conformando fábulas inquietantes y agudas, que llenan un tiempo no especificado. En todo caso van mucho más allá de una narración de efímero contenido puesto que la crítica social, y moral, están al borde de cada página –en este punto cabe señalar que en la *Historia de Mayta* se mezclan casi todos los paradigmas de desgobierno social con los mejores

matices anarquistas y revolucionarios— de lo que aportamos un ejemplo más que evidente:

La injusticia era monstruosa, cualquier millonario tenía más plata que un millón de pobres, los perros de los ricos comían mejor que los indios de la sierra, había que acabar con esa iniquidad, alzar al pueblo, invadir las haciendas, tomar los cuarteles, sublevar a la tropa que era parte del pueblo, desencadenar las huelgas, rehacer la sociedad de arriba abajo, establecer la justicia [Mayta: 881].

Vargas Llosa no adopta casi nunca el papel de narrador absoluto; a veces el tiempo aparece como estático, pero otras adopta un ritmo ágil, casi nervioso, imprimiendo una gran velocidad al relato e introduciendo aquí, en concreto, la personificación de la ‘yacumama’, dotándola de voluntad e intencionalidad, pues «espera» su momento para tragarse a los remeros:

En la noche, el río creció tanto que al amanecer se encontraron rodeados de aguas revueltas, armadas de palos, arbustos, malezas y cadáveres que se deshacían estallando contra las orillas. De prisa cortaron maderas, improvisando balsas y canoas antes de que la inundación se tragara el islote en que se había convertido la tierra. Tuvieron que lanzarse a las aguas fangosas y ponerse a remar. Remaban, remaban, y, mientras unos empujaban las pértigas, los otros iban gritando, señalando, a la derecha, las embestidas de las palizadas, a la izquierda, la boca de los remolinos, y, acá, acá, el coletazo de la yacumama que espera, mañosa, quietecita, bajo el agua, el momento de tumbar la canoa para tragarse a los remeros [Mayta: 63].

La estructura fraccionada no disloca la unidad de sus novelas, y el desarrollo lineal está continuamente agredido por esa segmentación con que construye cada secuencia; este modo de componer nos permite entrever constantemente la evolución artística del autor, y vemos que aquel ambicioso



adolescente que se atreve con *Los jefes* (1958), va tomando impulso: los escenarios se multiplican y las situaciones crecen a un ritmo imparable

MVLl mantiene como constante la digresión continua, los retrocesos y los avances que se materializan con la libertad de los diálogos; a veces aprovecha ocasionalmente para componer versos esticomíticos<sup>15</sup>, y salen a enzarzarse los personajes en su mediocridad –ninguno es brillante, salvo Lucrecia y Rigoberto–, hasta que terminan invariablemente manifestando una personalidad insignificante, nada de heroicidades, que se van superponiendo sin que aparezca un protagonista fundamental –el caso de Pantaleón o Mayta son excepciones– porque en el resto de sus obras se componen siempre de modo coral.

Sus obras están cargadas de sugestivos y variados significados, y algunos de ellos arrebatan el centro de la ficción, para dejar paso a otro personaje que habrá de dejar paso al siguiente con análogo resultado. Entre ellos a veces hay un personaje débil, como Tomasito Tinoco<sup>16</sup> que ha de levantar un parapeto para defenderse de alguna agresión ajena ante la que invariablemente sucumbe, y, a su vez, los vemos envueltos en realidades que nos parecen ilusorias, tocando siempre los límites entre la realidad y la fantasía que nos hacen pensar en una biografía real de puro imaginaria. Pero continuamente surge también un pertinaz inconformismo que sugiere una veta subterránea de insatisfacción, y de modo constante se manifiesta la aparente y disimulada duplicidad de significados, muy próxima a la tragedia, hasta el punto de que vemos a sus criaturas muy cercanas a los límites de la locura, sujetos que son siempre desgraciados y que, en su mediocridad, conocen momentáneamente un cierto engrandecimiento que convierte las situaciones ficticias en transitorias.

Por todo ello nuestra tesis abarca un período creativo muy largo; casi toda la vida creativa de este autor, desde el comienzo con *La ciudad y los perros* hasta

---

<sup>15</sup> *Tacna*: 105.

<sup>16</sup> El tonto, el opa, a semejanza de M. A. Asturias: *El señor presidente*.

*El sueño del celta*. Aunque me limito a algunas de sus obras –no las más conocidas sino las más significativas para mi propósito, porque apporto ilustraciones y citas de casi todas–. Nuestro escritor, siendo muy valorado durante mucho tiempo, alcanza el máximo galardón, el Nobel, a los setenta y cuatro años. A todo esto nos referimos a lo largo de esta tesis.

## 1. 2. La prosa

La prosa esmerada que nos regala en cada párrafo, de frase amplia y precisa, es de un riquísimo léxico y de adjetivaciones inusitadas y sorprendentes; con todo, también vemos, en la extensión de sus relatos, que va llenado páginas a veces innecesarias con situaciones irrelevantes que nunca se sabe a dónde pueden llevar. Su fenomenología discursiva establece una focalización interna con el propósito de una reconstrucción que abraza la vida real y la vida de ficción, con piruetas de la memoria –son innumerables las expresiones del tipo «recordé», «evoqué», «me vino a la mente», etc.–:

Regreso a Barranco andando. Mientras cruzo Miraflores, insensiblemente, la fiesta se desvanece y me descubro evocando aquella huelga de hambre que hizo Mayta, cuando tenía catorce o quince años, para igualarse con los pobres [Mayta: 885].

Su memoria se mueve entre lo puramente lineal y una sucesión de imágenes, no ajenas a la técnica escénica, con retrospectivas y vueltas al presente, pero siempre figurando en el centro de la escena el personaje de turno, que, contradictoriamente, establece de modo constante el sentimiento de soledad y frustración frente al éxito.

Su extraordinaria habilidad lingüística hace que se combinen las oraciones coordinadas y yuxtapuestas sin complicados enlaces, con una técnica dinámica y suelta, y, aunque apenas utiliza neologismos, sí se dan con

abundancia los giros latinoamericanos que, traídos con verosimilitud, ofrecen variables imprevistas, de gran efecto expresivo.

La difícil búsqueda de una entidad compleja se manifiesta en una extraña reflexión de las relaciones y la condición humana, refugiándose a menudo en los sueños. Al tratarse de una estrategia recurrente en todos los relatos de Vargas Llosa, se da en el discurso y en múltiples ocasiones la dificultad de comprender exactamente quién es el narrador de la historia y a qué nivel se coloca, pues a veces es un narrador anónimo con un interlocutor que suponemos anclado en el relato, para distinguirlo con una mera opción por el género, sea masculino o femenino. En este sentido, Arthur Rimbaud parece estar presente en su obra, y se expresa en los actos de inconsciencia, de éxtasis espontáneo o provocado, donde se puede percibir otro tipo de realidad, como en una comunicación revelada por el ser interno al que tantas veces acude Vargas Llosa, y si algo en serio podemos espumar en sus libros es la ausencia de limitación, parezca o no verosímil.

Todo en sus novelas está orientado a la desmesura, tanto si forja a Lalita como si juzga a Bonifacia o a las madres de Santa María de Nieva, o a la ciega Antoñita o a la humilde Teresa, juguete de unos y otros. O bien, Adriana, paradigma de todas las virtudes y defectos que una mujer encarna o puede encarnar. La desmesura está servida, y cualquier limitación en la concepción de su obra está condicionada tan sólo por el espacio: sus novelas llegan a tener mil páginas, pero luego ha de recortarlas y dejarlas en quinientas. Eso sin contar con la multiplicidad de aparentes incoherencias e irracionalidades, que pueblan pasajes sacados a fuerza de establecer relaciones entre opuestos irreconciliables, metáforas constantes que traducen situaciones reales pero enormemente elaboradas; algo que debería hacernos entrar en los entresijos de un serio psicoanálisis de nuestro autor si queremos entender situaciones, que son intraducibles, a un lenguaje razonable para el lector medio.

Nuestro autor se atreve con todo. También la brujería anda por sus renglones, aunque sólo se atiene al espectáculo del ritual para curar enfermos que sólo lo están de la mente. Del sentido profundo, de la mística que sustenta el ritual no dice ni una palabra, no entra en el hecho hasta el interior del mismo para conocer y exponer una casuística que está inserta en sus personajes y su mundo, sino que lo deja ahí, como un apunte más:

-¿y cómo te dejaste curar las fiebres con el brujo de los huambisas si les sigues teniendo tanto miedo? –dijo Lalita–. La shapra sonrió, sin responder.  
-Lo traje aunque ella no quería, patrona –dijo Pantacha–. Le cantó, le bailó, le escupió tabaco en la nariz y ella no abría los ojos. Temblaba más de miedo que de fiebre. Creo que se curó con el susto [Casa: 833].

Vargas Llosa es un escritor de oficio que consigue una voz propia forjada con su propio lenguaje. En verdad, como los autores de las vanguardias, parece compartir con ellos ese código fundamental que es la libertad en la creación, la búsqueda de lo nuevo, a menudo desligado del control racional pero con una gran lógica literaria; aunque en ello también influye la manifestación de un cierto automatismo verbal como forma de expresión vanguardista en la ruptura de fronteras. El vasto y difícilmente sondable manantial que constituyen el recuerdo, el sueño o, entre otros, el inconsciente de un individuo, alimento del que se nutren estas técnicas de vanguardia, dan como resultado un discurso fragmentado en sí mismo, un *collage* que dificulta la contemplación del conjunto de la obra si no es desde la totalidad y la lejanía para ser capaces de entrever las identidades tanto de los personajes como del autor. Así, para conocer la técnica de construcción de un pasaje hemos de vislumbrar la influencia de un surrealismo asumido, que nos hace precisar de segundas y terceras lecturas, echando mano constantemente de la memoria, pues su sentido queda oculto para un lector no especializado. Es cuando se termina, una vez cerrado el libro, cuando las imágenes y las

extraordinarias figuras de sus novelas que se han ido formando, con precisión y constancia, acuden en tropel pisándose unas a otras –es mi caso–, endulzando el relato ya en la lejanía al potenciar las relaciones.

Pero la realidad metafórica última no se manifiesta de modo explícito y ha de entresacarse de la estructura misma del texto, pues, mientras en la imagen tradicional la comprensión se basa en la asociación por analogía, en los textos de Vargas Llosa la base es puramente convencional, con lo que, al leer sus historias, es necesario recurrir a lo acostumbrado, pero no siempre podemos advertirlo, ya que se escabulle siempre de la imagen tópica.

Una de sus constantes es la modalización del relato en la figura del narrador, que cuenta los hechos en tercera persona desde una omnisciencia imparcial pero que, al mismo tiempo, puede adoptar con frecuencia la visión de los personajes más relevantes; con lo que se descubren sus pensamientos en muchas ocasiones por medio del estilo indirecto libre. Esto también se consigue con la alternancia de los capítulos en las trayectorias de los agentes que ostentan un comportamiento dual, en el caso de Dionisio<sup>17</sup> es patente. Y esta estrategia se adecua también al tratamiento del tiempo, porque el presente narrativo es lineal, pero él narra con abundantes elipsis, resúmenes narrativos, pausas descriptivas y frecuentes vueltas atrás.

En muchas ocasiones se dan antítesis temporales entre pasado y presente; espaciales, entre la selva o el colegio y la ciudad; y sociales, entre los componentes del relato. Sus libros parecen conectar con la tradición surrealista: prosa extraña, imágenes oníricas, fluir de la conciencia... Lo cierto es que consigue una verdadera voz aparte de los autores de su amplísimo momento literario. Es, con todo, un autor postmoderno y transvanguardista, con sus permanentes cambios de actitud al enfrentar la literatura, acentuando el ritmo en la escritura, si bien lo vemos contaminado por el lenguaje

---

<sup>17</sup> OO.CC. Tomo IV. Lituma en los Andes.

sincopado de los medios audiovisuales, pero siempre amalgamado con la más estricta tradición literaria.

En su mundo literario, la infelicidad y el sufrimiento son tan inevitables como las dos respuestas con las cuales sus personajes tratan de sobrellevar sus frustraciones: la rebelión y la fantasía<sup>18</sup>.

Cuando Juan Ramón Masoliver<sup>19</sup> dice que en *La ciudad y los perros* «no se explotan las miserias suburbanas», no nos está diciendo la verdad. Vargas Llosa se aprovecha de todo lo que le viene en gana y, precisamente, es en esa novela, que podríamos llamar fundacional, donde vemos las «miserias incontroladas» de un grupo de muchachos que se consumen literalmente en un cuartel con sus propias culpas. Qué es eso sino el reflejo de una sociedad que aún no ha sido redimida de sus más íntimos deseos, de sus más profundas miserias; porque encierros, ansias de libertad, envidias y humillaciones, en esa novela, son el pan y la sal. Sin esas «miserias» no habría novela. Y por esa razón no nos detenemos un momento en esta especial caterva de muchachos en los que Masoliver denomina «los hijos de la buena burguesía», aunque no son otra cosa que familias sin recursos<sup>20</sup> que quieren que sus hijos prosperen. Son unos héroes pequeñitos, como casi todos los personajes de Vargas Llosa.

El mundo en que se mueve es de héroes si quieren, mas por llamarlos de alguna forma, pues ninguno es un héroe estricto sensu, y mucho menos de la burguesía: Jaguar es un ser maltratado por la sociedad y malvive zurrándose en las calles, y a quien el mundo en el que se ha desenvuelto ha endurecido hasta convertirlo en asesino de un tal Ricardo que, para más *inri*, denominan como El Esclavo. Pero Alberto, algo más acomodado que el resto, aunque nunca tiene un sol para sus caprichos, principalmente para acudir al prostíbulo donde trabaja la Pies Dorados, no duda en traicionar en lo más íntimo a su

---

<sup>18</sup>Efraín Kristal *Prólogo* a OO.CC. 2005. Barcelona. Tomo III. Pág. 9. Barcelona.

<sup>19</sup> *La llegada de los bárbaros*: 293.

<sup>20</sup> Alberto es un caso aparte. Aunque proviene de una familia desestructurada, su padre es un adinerado.

amigo, al que despectivamente abandona cortejando a su presunta novia que, al final de la novela, se descubre antigua novia y redentora de Jaguar.

Cuando Masoliver habla de heroísmos el tino rehúye sus palabras porque a excepción de que el poeta, Alberto, se enfrenta a Jaguar por la muerte de El Esclavo, no hay heroísmos que se mantengan en pie. Todo es prosaico. La indisciplina y la traición son constantes y no hay nada que aprender de esos hipotéticos héroes de la nada. Son adolescentes que malviven obligados por un presunto y malentendido código de honor militar. Vargas Llosa utiliza la realidad a su antojo y no hay, en esta novela, modificación de la realidad. La vida cuartelaría está tratada con extrema crudeza y la fantasía es muy limitada; más bien, inventa poco.

Dice Masoliver que «el novelista se guarda bien de inferir deducciones y resultados», pero es que no hace falta. Cualquier lector diligente, una vez que ha entrevisto la fragmentación del relato, ya sabe que será al final cuando se desvele la identidad íntima de Jaguar, contrapunto de Alberto, cuyo modo de sobrevivir es escribiendo novelitas eróticas –exactamente a como le sucede a Vargas Llosa– que los demás le compran y se las venden entre sí, aunque él de sexo no sabe absolutamente nada.

El autor nos ha llevado imperceptiblemente donde quiere. *La ciudad y los perros* se lee de una vez, en ningún momento vemos un renuncio para una crítica y con el epílogo aclara prácticamente todas las dudas. En cuanto a los medios expresivos, pasa del realismo más feroz a una relevante poesía que se disemina a lo largo de las novelas que escribe y que son un alivio para el lector.

Él mismo nos hace una aclaración notable con respecto a la novela:

En poesía, el factor cantidad no importa nada: es puramente el factor cualitativo lo fundamental. En la novela no es así. Son mejores novelas aquellas que expresan [...] esa realidad. Las novelas que nos parecen las

cumbres del género, no sólo son perfectas sino también enormes. Recuerde *Guerra y paz*<sup>21</sup>.

Y también acude a uno de sus referentes más vanguardistas y constantes:

Lo irracional: el factor que no pasa por la conciencia, que no procede de las convicciones de un escritor, que pasa por su subconsciencia y procede más bien de sus obsesiones<sup>22</sup>...

Pero su técnica literaria resulta difícil de abarcar en una sola fórmula, aunque el principio organizador de su universo es la unión indisoluble entre el tiempo, la realidad y la fantasía. Esa realidad tiene una fuerza de tal envergadura que obliga al de Arequipa a recurrir constantemente a referencias personales y familiares, hasta tal punto que dice:

Un escritor debe escribir sobre aquello que siente profundamente, aquello que su sensibilidad, su temperamento, sus demonios le empujan a escribir. Siendo leal a sus obsesiones de creador es fiel también a su sociedad y a su tiempo<sup>23</sup>.

No solamente cuenta su propio proceso creativo, sino que en muchas ocasiones se corrige a sí mismo, descubriendo sin temor y sin pudor los mecanismos que emplea, porque es en esos espacios donde tiene lugar la mejor fase de su transcurso de realización, siempre afianzada en su niñez y primera juventud. Ha indagado, con Freud, en su intimidad más profunda de tal manera que, con el correr de los años, su catarsis se desarrolla como una especie de elemento mágico de la memoria que hace resucitar sus vivencias,

---

<sup>21</sup> *La llegada de los bárbaros*. Joaquín G. Santana. *Con Vargas Llosa en las afueras de La Catedral*. Pág. 740. Edhasa 2004. Barcelona.

<sup>22</sup> *La llegada de los bárbaros*: 743.

<sup>23</sup> *La llegada de los bárbaros*: 744.



como veremos a la hora de la creación por medio de las asociaciones libres en el Capítulo VII. He ahí, por tanto, el germen de su propio proceso creativo; proceso que se desarrolla dentro de los parámetros que ya venían esbozando los autores de las vanguardias de principios del siglo XX, donde la locura y lo irracional toman cuerpo:

Ya sabemos que muchas veces uno dice cosas que no pensó decir y, al contrario, no dice las cosas que pensó decir cuando escribe. Hay un elemento irracional en la creación que es tanto más importante que el elemento racional desde el punto de vista del propio autor?<sup>24</sup>

Y, más adelante, lo entremezcla con lo emotivo para abundar en lo desconocido del origen, cada vez más misterioso, aunque no por eso menos real para el escritor, que enseña su método de trabajo:

Una asociación de los episodios que, en muchos momentos, no es lógica, sino más emocional, más emotiva, más sentimental que estrictamente temporal<sup>25</sup>.

La complejidad estructural de sus novelas, a las que se añade el desconcierto cronológico, tiene sus riesgos; pues la oferta de diferentes caminos se va cerrando continuamente y nos va mostrando pequeños episodios que nos desorientan. No es sino muy avanzada la novela, cuando – al modo de Faulkner– podemos entrever el conjunto, aunque en cada uno de los fragmentos podemos percibir un argumento prácticamente acabado.

Pero es notorio que, si la contemplación depende de quien observa, especialmente en Vargas Llosa como venimos defendiendo, sus novelas son movedizas; varias nos hacen pensar en la multitud de fuentes que las han generado y, como acierta a decir Elisa Ramón Soler:

---

<sup>24</sup> *Ibidem*: 736.

<sup>25</sup> *La llegada de los bárbaros*: 738.

La huella de la literatura anglosajona en la narrativa hispanoamericana del S. XX es un hecho claramente constatable [...] Vargas Llosa no podía escaparse de su influjo (*se refiere a Joyce*), tal como él mismo ha afirmado en diversas ocasiones<sup>26</sup>.

Efectivamente, la influencia de Jack Kerouac se advierte en muchos de sus pasajes, con las abundantes recurrencias a la prosa espontánea, lo que en psicoanálisis se conoce como asociación libre. Sus novelas, y más en el caso de *Conversación en La Catedral*, presentan unas características peculiares e innovadoras en las que se advierten algunos rasgos modernistas anglosajones al estilo de James Joyce, como ese sello inconfundible en toda obra de arte que, en su unicidad y originalidad, lleva en sí la huella de otras obras maestras que le precedieron. Así ocurre también en el arranque de la novela *La casa verde*, en la persona de don Anselmo, en el que se percibe el paralelismo evidente con el inicio de *Absalón, Absalón*, con Quintín Compson, de Faulkner.

En toda su producción se puede contemplar una maraña de diálogos amalgamados unos con otros, que impiden poder continuar con un único hilo narrativo, lo que supone una dificultad añadida porque requiere una concentración mental y una especial atención, al modo que podemos ver en Joyce, cuyo reclamo permanente es tanto más dificultoso para la consecución del goce estético que la obra pretende transmitir. En adición, en los entramados que urde Vargas Llosa se impone memorizar nombres y situaciones para no perderse en verdaderos mares de intertextualidad, cuyos fragmentos están no sólo dislocados sino mezclados con otros que se desarrollan en el pasado; luego, es preciso mantenerse atento y alerta porque la multiplicidad de espacios, como puede verse en *La señorita de Tacna*, provoca que en una misma escena teatral un determinado personaje (aquí, Mama-Elvira) actúe como personaje juvenil y como anciana decrepita, hasta el punto de que morirá en escena. Algo apenas explorado.

---

<sup>26</sup> *Conversación de otoño*: 426.

Todos los personajes con cierto relieve –sin excepción– están abocados a vivir en circunstancias extrañas. El narrador plantea casos insólitos que sitúa en espacios a veces irreconocibles, inimaginables. Con todo, el verdadero motor es el realismo de lo recordado; por mucho que nos adentre en casos raros, atendiendo a diferentes procesos narrativos, con ángulos sorprendentes y situaciones anómalas, a veces en la frontera de lo inverosímil (sólo hay que ver la acción de ciertos personajes machiguengas en *El hablador*, que estudiamos en el capítulo 7°).

Con sutileza imaginativa, hay veces en que se reduce a texturas melancólicas, y con estas tramoyas argumentales exprime coherentes situaciones más que subyugantes. Los personajes tienen audacia y aliento existencial, y viven con profunda pasión situaciones entrañables. El personaje de Saúl Zuratas y su evolución es paradigmático pues, de compañero de universidad de Lima, se convierte en el personaje central de la novela. Vargas Llosa reviste a sus personajes con una gran densidad vital y profunda poesía, que emana de las vicisitudes de estas criaturas tan complejas, con abundantes cuestiones medulares en el comportamiento: el amor y la experiencia erótica, el interés por el crimen o el suicidio, y muchos de los complicados acercamientos hacia una búsqueda soledad pertinaz e irrenunciable.

Su destreza en la narración le lleva a construir relatos cuyos ritmos se van graduando sabiamente, gracias a sistemas expresivos de primera magnitud: abundante adjetivación, e intrépida, nunca superflua, además de un utillaje de gran imaginación, aunque no rehúye la funcionalidad. Lo remoto lo atrae, los ritos y los automatismos se expresan con una eficiente prosa que utiliza insistentemente: prescinde del psicologismo –del que se zafa sin esfuerzo– que permitiría entender la otra forma más íntima de los personajes, a quienes sumerge en un remolino de contemporaneidad. De modo que, en muchas ocasiones, conforma un texto caótico pero con un dinamismo interior que nos

obliga a permanecer atrapados al texto, aunque no nos permite apartarnos de la vida real.

El narrador, dotado de múltiples recursos que se distribuyen entre la vulgaridad, la lírica y el humor, que engancha con exaltación al lector y, a imitación del cine, con toda su carga ilusoria, lleva la acción a situaciones que van hacia límites cuyo patrón repite una y otra vez para expresar mundos singulares, con una estética que pone en entredicho la percepción más común de su universo, cuyas leyes contravienen el orden ordinario; así se evidencia en la preponderancia del sueño, del inconsciente, que es la alternativa a la percepción de la realidad y que es tan característico de la estética surrealista junto a otras técnicas vanguardistas que están presentes. Y vemos cómo va experimentando con el lenguaje en provocaciones más que evidentes, como en un mosaico de luces y de sombras más íntimas que llegan a estar disfrazados de ortodoxia.

El surrealismo no se agotó en la década de los cuarenta, ha resistido a la lógica textual, y se lanza permanentemente a la nueva creación en los escritores de casi todo el resto del S. XX y el XXI. Vargas Llosa es uno de ellos, y con gran fortuna. Por esto busca nuevas formas de expresión, nuevas perspectivas: la novedad lo seduce, el futurismo lo apasiona, y se recrea en las emociones; la alegría, la renovación, la ligereza, la sátira... Pero ha de crear a partir del lenguaje –cuanto más extraño, mejor–, como dice, hablando de la forma:

La forma va ayudándole a uno a descubrir, poco a poco, el asunto, el tema, y éste a su vez no es más que la concreción de aquella<sup>27</sup>.

Si quiere construir mundos paralelos ha de utilizar el mundo de los sueños con sus actos desbocados y sus disparidades con la realidad, con sus puertas

---

<sup>27</sup> Cano Gaviria. Ricardo: 43.

abiertas de par en par a la imaginación, al subconsciente, y sus impredecibles alternativas; de este asunto trato en el capítulo VII.

No otra cosa vemos en *El hablador*, párrafo que copiamos *in extenso*, cuando dice:

Yagontoro, entonces, le habló. Lo hizo recapacitar y lo convenció, parece. Lo invitó a que regresaran juntos donde Pareni. Pero, a poco de iniciado el viaje, lo mató. Hubo una tormenta que enfureció los ríos y arrancó de cuajo muchos árboles. Llovió a cántaros, con truenos. Yagontoro, impasible, seguía cortándole la cabeza al cadáver de Pachakamue. Después, traspasó la cabeza con dos espinas de chonta, una vertical, otra horizontal, y la enterró en un sitio secreto. Pero se olvidó de cortarle la lengua y ese error lo pagamos todavía. Hasta que no se la cortemos, seguiremos en peligro, parece. Porque esa lengua a veces habla, desarreglando las cosas. Dónde estará enterrada esa cabeza, no se sabe. El sitio hiede a pescado podrido, dicen. Y los helechos del rededor humean siempre, como una fogata apagándose.

[...] Muerto y decapitado, Pachakamue seguía transformando las cosas para que se parecieran a sus palabras. ¿Qué sería de este mundo, pues? Para entonces, Pareni tenía otro marido y estaba andando, contenta. Una mañana, mientras ella tejía una cushma, cruzando y descruzando las fibras del algodón, su marido se acercó a lamerle el sudor que le corría por la espalda. «Pareces una abejita chupadora de flores», dijo una voz desde su adentro de la tierra. Él ya no la pudo escuchar porque revoloteaba y zumbaba, ligero en el aire, abeja feliz.

Parení se casó poco después con Tzonkiri, que era todavía hombre. Él advirtió que su mujer le daba de comer, cada vez que volvía de deshierbar el yucal, unos pescados desconocidos: los boquichicos.

¿De qué río, de qué cocha salían? Parení no probaba jamás bocado de ellos. Tzonkiri malició que algo grave ocurría. En vez de ir a la chacra, se escondió en la maleza y espío. Lo asustó mucho lo que vio: los boquichicos le salían a Parení de entre las piernas. Los paría, como a hijos. Tzonkiri se llenó de rabia. Y se abalanzó sobre ella para matarla. Pero no pudo hacerlo,

porque una voz remota, subida de la tierra, dijo antes su nombre. ¿Y acaso los picaflores pueden matar a una mujer? «Nunca más comerás ya boquichicos, se burló Pareni. Ahora andarás de flor en flor, sorbiendo polen.» Tzonkiri es, desde entonces, lo que es<sup>28</sup>.

Podríamos entrar en las consideraciones del realismo mágico, pero que es, a nuestro modo de ver, la aplicación de esa asociación libre de la que venimos hablando, donde de una cosa se pasa a otra sin conexión posible. En efecto, cada frase es una invención original, en nada verosímil, que hace que el lector entre en un mundo imaginado, sobre todo, cuando, tras doscientas páginas de relatos por el estilo, descubrimos que el hablador no es otro que su amigo Saúl, que forma parte de una historia cuyo proceso creativo está en todo momento formando parte de una construcción desbordada e impredecible. Cabe decir que con su habitual soltura, siempre encuentra una solución verosímil, pero tan extraña como original, que satisface las exigencias del lector. De hecho, si alguna duda podíamos albergar acerca de la escritura de Vargas Llosa en cuanto a su afinidad acerca de las vanguardias, sólo hay que llegar a tres libros, *Elogio de la madrastra* (1988), *Los cuadernos de don Rigoberto* (1997) y *Aventuras de la niña mala* (2006), libros que ha mimado con una depurada técnica narrativa, pero es en el concepto donde vemos la decisiva influencia de las vanguardias, en concreto las europeas.

Pero es que ya nuestro autor había conocido lo excelente del sistema, y así vemos que, en *La tía Julia y el escribidor*, hace una alusión a Pedro Camacho en este sentido cuando le comunica que hay otro sistema que le es afín, algo que vemos que él mismo utiliza en todos estos libros de los que hacemos mención, pues escribe:

Como no decía nada, sólo me miraba, seguí hablando, sintiendo que se me torcía la lengua. Hablé de la vanguardia, de la experimentación, cité o

---

<sup>28</sup> El hablador: 137-138.

inventé autores que, le aseguré, eran la sensación de Europa porque hacían innovaciones parecidas a las suyas: cambiar la identidad de los personajes en el curso de la historia, simular incongruencias para mantener suspenso al lector [Julia: 1115].

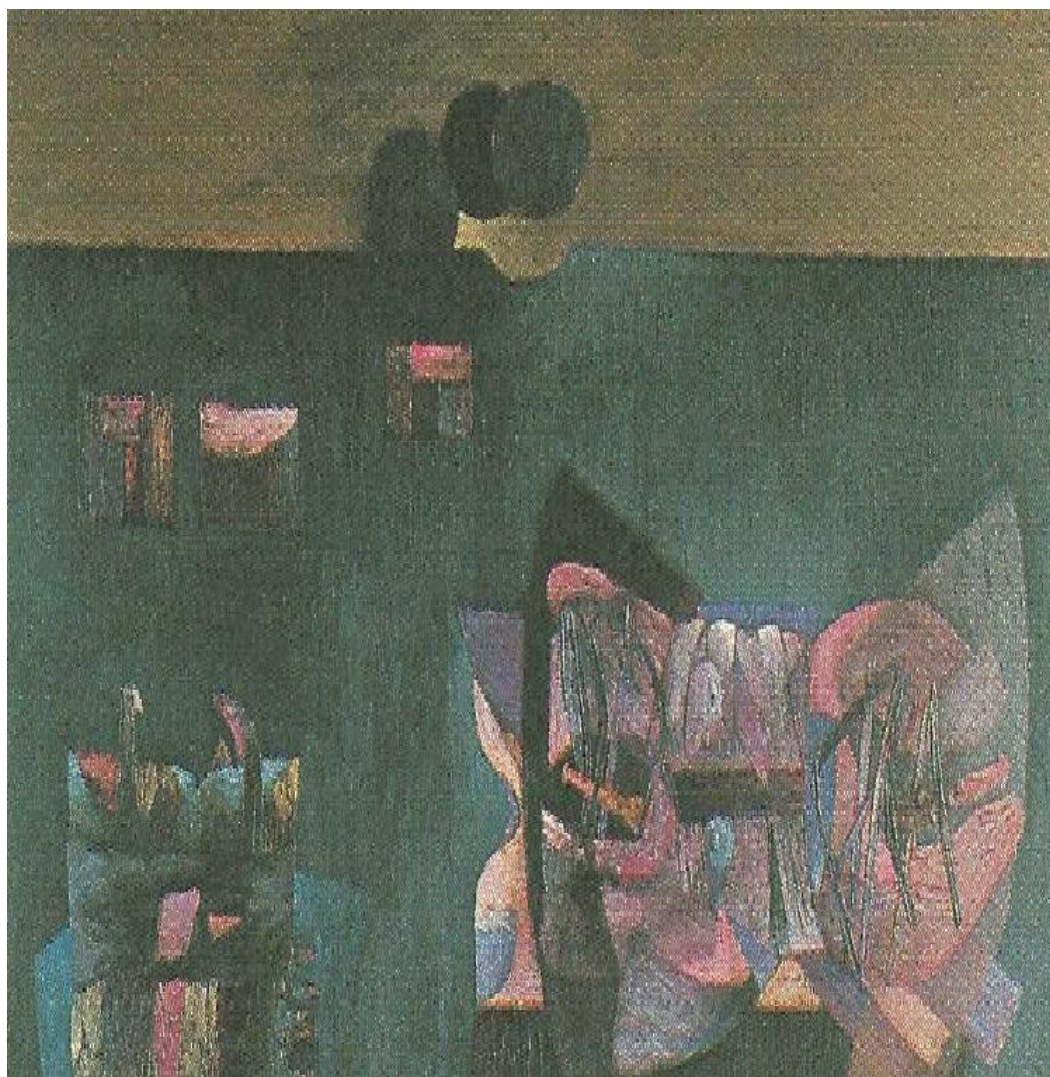
Es una evidencia que a finales del siglo XIX y comienzos del XX se produce una verdadera revolución que trastoca el mundo artístico en todas las manifestaciones de la creatividad. El principio del siglo pasado trae consigo conceptos revolucionarios, oscuros para el común de los lectores o espectadores del arte; deja improntas sensibles en el ánimo de los destinatarios de tales obras sin que se pueda decir si los destinatarios las comprenderán o si pasarán desapercibidas a pesar de que sabemos que, cuanto más tiempo transcurre, más asequibles se nos hacen y más subyugantes. Se trata de una nueva sintaxis, una nueva forma de mirar las cosas, algo que necesita un esfuerzo añadido para la comprensión e interpretación de la nueva obra de arte que, sobre todo, quiere dejar su traza e influir en el mundo que los mira y a veces los admira. Y los artífices son un abigarrado grupo de «colegas de la maravilla, la sabiduría juguetona y la fantasía erudita y amena»<sup>29</sup>. Un magnífico ejemplo de esto que apuntamos está expresado en una novela de Vargas Llosa, donde se recrea haciéndose intérprete de una obra de vanguardia:

Al principio, no me verás ni entenderás pero tienes que tener paciencia y mirar. Con perseverancia y sin prejuicios, con libertad y con deseo, mirar. Con la fantasía desplegada y el sexo predispuesto –de preferencia, en ristre– mirar. Allí se entra como la novicia al convento de clausura o el amante a la gruta de la amada: resueltamente, sin cálculos mezquinos, dándolo todo, exigiendo nada y, en el alma, la seguridad de que aquello es para siempre. Solo con esa condición, poquito a poco la superficie de oscuros morados y

---

<sup>29</sup> GRANÉS, Carlos. *Las vanguardias del siglo XX*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. 9/12/2011.

violetas comenzará a moverse, a tornasolarse, a revestirse de sentido y a desplegarse como lo que, en verdad, es: un laberinto de amor [Elogio: 343].



*Camino de Mendieta, 10*

Lo hace a propósito de la interpretación de cierto cuadro de Fernando Szyszlo: *Camino de Mendieta, 10*, de 1977, cuadro que es casi contemporáneo del libro que escribe (1988), pero que le sirve de referente para adentrarse en los entresijos de un mundo fascinante, inconveniente, onírico, erótico y sensual, para el que elige sus tres personajes fundamentales: Lucrecia, Rigoberto y Fonchito.

Quien interpreta el cuadro es Vargas Llosa y nos adentra en ese mundo especial de la vanguardia, donde entra sin reparos y sin complejos –ya he



dicho que su debilidad es la experimentación—, aunque ya nos había dejado múltiples referencias de su participación en los movimientos surrealistas, dadaístas y expresionistas y, sobre todo creacionistas, como más adelante veremos, y que ahora sólo damos como un apunte del brío de la vanguardia en el cuadro del que hablamos. Todavía nos faltan las constantes referencias a Andy Warhol, Balthus, Klimt, Midas Dekkers, Botero o Félix Valloton, artistas todos de avanzada, con propuestas desconcertantes y progresistas, pese a que se manifiesta con un espíritu liberal, y de esto no nos cabe la menor duda.

## 2 – VIGENCIA DE LAS VANGUARDIAS EN LA LITERATURA HISPANOAMERICANA

### 2. 1. Vargas Llosa vanguardista

Vargas Llosa tuvo necesariamente que asistir a la explosiva diseminación de las vanguardias en América Latina tras la segunda guerra mundial, probablemente de la mano de algunos nombres afines al surrealismo como César Moro (pintor, poeta y maestro de francés de Mario Vargas Llosa en el Leoncio Prado) o Emilio Adolfo Westphalen (él y Moro, en 1935, organizaron la primera exposición surrealista en Perú). En aquel momento histórico, pues, se realizan las creaciones artísticas más insólitas, entre el cuestionamiento del orden capitalista y el socavamiento de las viejas formas de representación del mundo, así como el anquilosamiento del arte, como ya había dicho André Breton en 1924:

Force est donc bien d'admettre que les deux termes de l'image ne sont pas déduits l'un de l'autre par l'esprit en vue de l'étincelle à produire, qu'ils sont les produits simultanés de l'activité que j'appelle surréaliste, la raison se bornant à constater, et à apprécier le phénomène lumineux<sup>30</sup>.

Vargas Llosa tiene una baza que no es precedera y que le hace planear su obra de arte como un ente actualizado por la simultaneidad de su concepción con la admisión y aceptación plena de lo percibido en las imágenes, de cuya procedencia lo ignora todo al modo del surrealismo, pues la razón no interviene a la hora de concebir la novela. Que lo irracional entra en juego en su concepto de la novela es evidente. No es preciso adentrarse

---

<sup>30</sup> *Manifeste du surréalisme*. 57. 1924. Gallimard (1962), 1979. "Es forzoso admitir, entonces, que el espíritu no deduce los términos de la imagen uno del otro con miras a engendrar la chispa, sino que son productos simultáneos de la actividad que yo denomino surrealista, limitándose la razón a comprobar y valorar el fenómeno luminoso."

mucho en algunas de sus obras para ver que de forma permanente penetra en un juego en el que se conjugan los pasos para que lo extraño se cuele por cualquiera de las rendijas que se le ofrecen a cada momento. Él mismo lo expresa abiertamente:

La literatura no es una actividad racional, en el sentido en que lo son la economía y la política. El margen de irracionalidad que en la mayoría de los casos es la fuente esencial de la creación literaria, no cabe dentro del estrecho corsé del realismo socialista<sup>31</sup>.

Gracias al momento histórico que le ha tocado vivir, a su paso por la universidad, a sus ansias de aprender, a su gran formación cultural, etc.; en realidad, el escritor peruano no ha encontrado demasiadas trabas para su creación artística. Ciertamente, su oportunidad le llega en un momento óptimo, un lugar inmejorable (Europa-París) gracias a la enorme influencia que ejerció la amplia nómina de hombres y mujeres que vivieron en aquel París de mediados del S. XX; el ambiente liberal que se prolonga en el tiempo tras la guerra es el sustrato en el que se mueve Vargas Llosa, y eso le facilita el temario y la forma, algo que ha madurado muy seriamente.

Tal situación privilegiada le permite optar por una forma de mirar de modo particular, que observa lo que le rodea con un movimiento que es en realidad menos popular de lo que él mismo cree, ya que su obra no es de lectura fácil sino consecuencia de un intento de reforma, que va algo más allá de la simple sintaxis o la configuración anárquica del párrafo. Reforma que pretende total en cuanto a expresiones y argumentos, aunque éstos se le quedan cortos en comparación a sus ambiciones literarias que, inclusive habiendo ganado a día de hoy el Nobel, aún no ha conseguido.

---

<sup>31</sup> Cano Gaviria, Ricardo: 28.

Un elemento digno de tenerse en cuenta es el de esa vocación que asume, de la que alardea y que considera su motor de arranque, aunque le presente un dilema personal que se complica por su fuerte connotación ética. Sea como sea, en sus entrevistas hace una verdadera apología de esa vocación que lo persigue desde muy joven, hasta el punto de que le causa una seria angustia en relación con su destino personal, con implicación en la estructura misma de su existencia como escritor.

Cambiaba mis decisiones y mis profesiones todo el tiempo y, a la vez, seguía escribiendo, en secreto, como quien practica una vocación vergonzosa [Secreta: 970].

La opción a la que se enfrenta tiene dos vertientes bien delimitadas. Una de ellas es la categoría literaria que aspira alcanzar, la otra es la negación pura de los límites a los que se ve sometido. Es, tal vez, el contexto histórico en el que le corresponde vivir (nótese, pero, que la estructura conceptual de sus ensayos revela también el marco existencial de su propia biografía) aquello que se funde con éticas ajenas, si bien subordinado a una investigación metafísica más autorizada.

Vargas Llosa se acerca a la creación novelística con una idea concreta: el estilo es una forma de disposición desde la que se escribe, eligiendo las imágenes, la armónica melodía de la frase, los vocablos, los temas y el modo de tratarlos; además, esa disposición habrá de ofrecer aspectos inéditos plenamente conseguidos mediante —como ya hemos dicho— la metáfora y la imagen para, por fin, crear un original conjunto en la aportación literaria.

## **2. 2. Adecuación a las vanguardias**

La lógica autónoma del artista no puede tener su base natural en la inteligencia, porque ésta es un instrumento pobre —de esto tratamos— tanto

para la vida como para el arte. Vida y arte se rigen por una lógica deductiva que es sobrepasada por el instinto de una sensibilidad que, sobre todo, intuye, y en muchas ocasiones no renuncia a la seriedad ni al patetismo ni a lo popular, aunque tampoco se desliza hacia lo trascendente; y por ello vemos que asume formas nuevas, sin renunciar a lo consolidado de la vieja manera de escribir.

Quien nos ocupa también es consciente de que su experimentación es para tiempos nuevos, sabiendo que la maquinaria de la actualidad y el progreso literario necesita también de órganos nuevos, exactamente igual a como ha ocurrido con el periodismo y el cine; y experimenta con nuevos motivos que lo acercan al arte ruso proletario. Esa innovación que los nuevos procedimientos imprimen en su forma de escritura, con sustrato artístico, moderno y de progreso, constituyen signos inequívocos de sensibilidad vanguardista, y trata de, con su actitud, combinar la literatura con la crítica. De tal manera que propicia una lectura alegórica de la historia de Perú, una desastrosa alegoría en clave de horror, que salpica la totalidad de su obra.

Si hay algo que distingue a las vanguardias de toda otra forma artística es la experimentación. Las barreras se trascendieron en unas coordenadas determinadas, especialmente en los tres elementos que se han considerado como intocables: la familia, la patria y la religión, como dice:

Tout est à faire, tous les moyens doivent être bons à employer pour ruiner les idées de famille, de patrie, de religion: (*Second Manifeste du surréalisme*, 1962: 77)<sup>32</sup>.

Una vez abandonados los valores establecidos, desde aquel momento (1930) los creadores se lanzan sin vacilación a poner en tela de juicio cualquier matiz de sus obras que no concuerde con este nuevo postulado, tan

---

<sup>32</sup> Todo está por hacerse y todos los medios deben ser buenos para destruir las ideas de familia, patria, religión.

definidamente expuesto, y van a experimentar en todos los campos de creación artística, incluso en novedades pueriles e ingenuas. En verdad, ese experimentalismo no ha terminado y forma parte, como elemento clave, de cualquier forma de creatividad a partir de aquellos momentos en que impregnó toda obra artística, fuera en el medio que fuera. Tal es el caso, como apunta Joaquín Marco, que:

Ni el novelista ni el poeta son capaces de rechazar sus impulsos creadores  
[*Literatura Hispanoamericana*. Austral. Madrid. 1987: 388].

Porque el creativo ha de seguir su instinto creador persiguiéndolo de forma experimental y distinta, y para ello no parte de cero. En el tiempo de Vargas Llosa ya hay una tradición histórica —los primeros pasos se han dado, de modo que se han abierto senderos que se aceptan—, pero habrá de ser en la individualidad donde se eludan los lugares comunes para no parecerse a ningún otro y aportar, en concreto a la literatura, un estilo constituyente de una personalidad literaria única. En Vargas Llosa, ese estilo se concretará en múltiples recursos con matices distintos, subyugantes a veces, que obligan al lector a un ejercicio de atención sobre la estructura no lineal que el autor ha aprendido con creces de los ejemplos más vanguardistas de que dispone: *Rayuela*, de Cortázar, y *Mientras agonizo*, de Faulkner; ambos títulos crean mundos insólitos con las palabras, tanto en la distorsión del tiempo como en la del espacio, amén de lo fragmentado de la obra y de unos personajes que carecen de continuidad lineal. La simultaneidad de hechos y conversaciones utilizadas en esta experimentación de la que venimos hablando se consiguen con un “dijo” y a continuación el nombre del hablante, recurso necesario para no perder el hilo del discurso pues éste es interrumpido constantemente con disertaciones ajenas en tiempo y espacio. Y no sólo eso, también se vale de una fórmula constante reflejada en los “piensa” que ya había acuñado Faulkner en casi todas sus novelas: con ella se da la oportunidad al monólogo

interior que, además, está inserto en el diálogo que introduce un punto de vista temporal en un tiempo circular y episodios que se persiguen unos a otros con la impresión de que el tiempo no transcurre.

Asociado a las estrategias cognoscitivas del paradigma donde arte y política son indisociables, cuestiona la ortodoxia, aunque los textos de Vargas Llosa terminan articulándose entre sí. La novela progresa; por lo que, si bien la teoría de la circularidad creemos que no se ajusta a la realidad, sí es cierto que vuelve una y otra vez a pasajes y paisajes que se repiten con la salvedad de los distintos matices y momentos que el texto exige:

Las mujeres son formidables –dijo Carlitos-. Rumberas, comunistas, burguesas, cholas, todas tienen algo que no tenemos nosotros. ¿No sería mejor ser marica, Zavalita? Entenderse con algo que conoces, y no con esos animales extraños [Conversación: 206].

Pensamiento por demás irrespetuoso, tanto para los «maricas» como para las mujeres, «esos animales extraños».

Hispanoamérica destaca por el gran dinamismo que se manifiesta entre los novelistas para la expresión de los elementos más en vanguardia de todos los movimientos literarios. Basta una ojeada a los autores para saber qué derroteros van seleccionando. Y, vistos en la obligación de citar, escogeremos entre los que nos parecen los más significativos. Así, nos centramos en los más modernos –obviando como antecedentes a Miguel Ángel Asturias, Monterroso, Sinán y Oreamunon–, aquellos que han soportado las dictaduras sudamericanas y que han de escribir transversalmente, a veces de modo explícito, las situaciones en que lo normal es la violación de los derechos humanos, desamparados éstos en unas dictaduras propiciadas y mantenidas por el Gran Hermano del Norte, Estados Unidos, cuya política exterior

mantiene cómodamente a estos dictadores, que silencian cualquier tipo de conato a favor de otros tipos de realización estatal.

Nos referimos a autores como: Arturo Arias y Rodrigo Rey, en Guatemala; Rodrigo Soto y Julieta Pinto, en Costa Rica; Sergio Ramírez y Gioconda Belli, en Nicaragua; David Escobar y Manlio Argueta, en El Salvador; Julio Escoto y Roberto Quesada, en Honduras; y Gloria Guardia y Carlos Guillermo Wilson, en Panamá.

Pero no podemos olvidar a Borges, a Lezama Lima, a Cortázar, a César Vallejo, o a José Martí –de verso limpio y directo– que se está vinculado al modernismo, pero tan cercano a las corrientes literarias de la vanguardia y que tan magníficos ejemplos nos han dejado del hacer vanguardista, aunque alguno de ellos no esté considerado como tal. Todos ellos encontraron graves dificultades para publicar sus obras en la ambicionada zona estratégica de América por los E.E.U.U. y de la que Vargas Llosa se hace eco:

Sólo califican, pues, los artistas cuyas obras están fuera del alcance de mi mediocridad creativa, aquellos que yo no podría reproducir. Este criterio me ha permitido determinar, al primer golpe de vista, que toda la obra de «artistas» como Andy Warhol o Frida Kahlo es una bazofia, y, por el contrario, que hasta el más somero diseño de Georg Grosz, de Chillida o de Balthus son geniales [Cuadernos: 953].

### **2. 3. El contenido**

Si según Octavio Paz<sup>33</sup> las vanguardias, especialmente el surrealismo, fueron un kindergarten para los escritores del momento y los posteriores, no fue así para Vargas Llosa: las vanguardias no fueron para él mera fuente de inspiración, sino herramientas de primera categoría a la hora de formular su propio método de trabajo. No cae en la fácil imitación de lo absurdo, sino que

---

<sup>33</sup> Paz, Octavio: *Cartas a Pere Gimferrer 1966-1997*. Seix Barral. Barcelona. 1999.



el absurdo forma parte de la realidad en la que se apoya con obstinada tenacidad. La realidad es ya absurda de por sí y Vargas Llosa sabe cómo utilizar el lenguaje de forma adecuada para plasmar lo absurdo en lo real. Sus sinécdoques no son otra cosa: el todo por la parte y la parte por el todo forman una fracción de su propio sistema narrativo. Utiliza el concepto surrealista para tratar los temas con un método aparte, con los aprovechamientos apropiados de una vanguardia que, aún en nuestros días, tiene una vigencia y presencia continuada porque los elementos más disparatados son traídos a colación en cualquiera de las empresas que se manifiestan públicamente, hasta tal punto que son asimilados social y culturalmente sin estridencias, con plena aceptación de la propia distorsión de la imagen que se muestra, bien sea en novelas, carteles publicitarios, artículos ensayísticos o en pintura y escultura.

Soy consciente del complejo contenido de este capítulo, pues se extiende casi hasta el infinito el abanico de posibilidades que encierra, y cuando ya en 1917 se hablaba de la necesidad de un nuevo clasicismo que se sintetizara en varias iniciativas –la fundamental es la de traducir las obras concebidas por los creadores al idioma vanguardista–, estaban sentando bases que los avanzados iban a aplicar en toda la extensión del término, aunque siempre matizadas. Fueron entonces creando a partir de imágenes, como elemento primero, mediante el cultivo de la metáfora, pieza fundamental para las vanguardias, que la entienden como una transformación prodigiosa por la que se crea una relación nueva, inexistente en el mundo real. Y fueron, precisamente, varios creadores hispanoamericanos, Huidobro a la cabeza –con el ultraísmo y el creacionismo–, los que más la fomentaron.

Las palabras premonitorias que André Breton escribe en el *Segundo Manifiesto del surrealismo* no parecen desacertadas, porque, efectivamente, el arte de vanguardia permanece en nuestros días en cualquier movimiento artístico, tanto en obras aisladas como en aplicaciones comerciales:

N'en resterait-il aucun, de tous ceux qui les premières ont mesuré à lui leur chance de signification et leur désir de vérité, que cependant le surréalisme vivrait<sup>34</sup> [*Second Manifest du surréalisme*: 78].

La influencia de Cortázar está por todas partes, razón por la que el realismo convencional salta aquí por los aires; y aparece con una gran frecuencia el aspecto de agresión estatal, la violencia insuperable del Cono Sur, la específicamente latinoamericana que Vargas Llosa no puede eludir y que pertenece a su realidad inmediata como escritor comprometido que, además, no puede renunciar a su sueño artístico. Sin embargo, ha de enfrentarse a esa realidad atroz y ha de representarla fielmente, no tiene más opción por cuanto precisa hacer evidente el horror y el mal por medio de una estructura difícil, hermética, vanguardista; porque la vida de la que nos habla está forjada en el miedo. En concreto, en *Conversación en la Catedral*, libro avanzado tanto por el tema que desarrolla como por su prosa, con una exploración de la modernidad que la convierte en un verdadero ensayo en el espíritu de su tiempo por más que en ocasiones las geniales intuiciones, las composiciones incuestionables y las aproximaciones más logradas no terminan de articularse entre sí porque el vanguardismo exige una radical separación en la esfera estética del mundo político y moral, pero todo ello entre el contraste y el paralelismo de varias intrigas, como expresando que todo en el mundo se repite, aunque no sea detalle a detalle.

Lo hace con un narrador que se manifiesta como un fiel testigo presencial, y parece reproducir textualmente las palabras de los personajes en forma de circunstanciados relatos en los que se insertan descripciones, opiniones propias y suposiciones; así, la percepción que obtiene el lector resulta del conjunto de la varias perspectivas –personajes en primera persona y analítica del narrador– y en su composición surgen figuras vivas (Alberto,

---

<sup>34</sup> Aunque no quedara ninguno de los que en los comienzos hicieron depender sus perspectivas de significación y su afán de verdad del surrealismo, éste seguirá viviendo.

Lituma, Bonifacia, Rufino, el Mensajero, Cayo, Santiago, Saúl, La Chunga, Pantaleón, Mayta o Casament) que obsesivamente empapan todos los relatos, realizándolo emocionalmente el mundo turbio y denso que pretende descubrir de modo parsimonioso<sup>35</sup> –escribe a mano–, y donde abundan enunciados largos sin complicaciones subordinadas; y si el lenguaje se hace más denso es para demostrar la ambigüedad del mundo de lo aparente, oscilando entre la realidad y la fantasía, ya que va jugando con diversas perspectivas temporales o personales.

Hemos de señalar especialmente el cuidado por el detalle que aprende de Faulkner, con recursos como la comparación, que no es somero excipiente de amplificación sino que lo utiliza a modo de contacto entre los contenidos de éste y los del otro término de la comparación, consiguiendo así un nuevo adjunto más complejo, intenso y rico. Pero también en el manejo de los adjetivos. Cuando Vargas Llosa escribe –revisa gustoso y riguroso el texto–, la ausencia de una coma, una palabra o un diminutivo, o el cambio de un adjetivo por otro más preciso (o más implacable) hacen que se perfile el texto con mayor definición, a veces con más complicación y con matices más enriquecedores.

---

<sup>35</sup> Esther Tusquets es testigo “poco mentirosa” de excepción y en su libro *Confesiones de una editora poco mentirosa*, evoca la actitud de MVLL en su búsqueda de la perfección de un texto. Se trataba de *Los cachorros*, que Tusquets editaría en su colección “Palabra e Imagen”.

Al poco tiempo del encargo, en febrero de 1965, el escritor ya tenía el texto acabado, aunque “sin convencerlo del todo”.

Un laborioso proceso seguiría a su confección, pues, en marzo, había arrojado el cuento a la papelera. Sin embargo, encontró satisfactoria la “historia de Pichula Cuéllar”. Al mes de agosto siguiente confiesa que el relato “no acaba de salir”, que lo ha rehecho innumerables veces y que siempre lo defrauda, aunque el que le envía lo considera “decoroso”. En todo caso, lo considera “algo corto” y lo quiere acompañar con otro cuento que ya había publicado en *Los Jefes*. Se trataba de “día domingo”, y por si no convence, dice, “escribiré otro texto”.

En noviembre “ha cambiado de opinión” y cree haber encontrado la manera de mejorarlo cambiando el protagonista, ya que “le cuesta mucho ver una historia”. La impresión del mismo se detiene porque la Editorial recibe un texto nuevo que, todavía, sería sustituido en febrero del 66 por otro en el que confesaba estar ya “hasta la coronilla”. Dice odiar a Pichula Cuéllar y pretende dejarlo en paz. Pero eso es “hasta corregir las pruebas”. Esther reconoce que hubo cambios y discusiones hasta en el título, pues la censura prohíbe la palabra “pichula”. Por fin sale un texto “perfecto”, “redondo desde el principio hasta el final”, pero cuando se prepara ya la segunda edición, MVLL vuelve a los cambios, pues el texto “me ha decepcionado”. Para Esther “el ‘enfermizo perfeccionamiento’ de Vargas Llosa no tenía límites ni remedio” [Tusquets, Esther: 59-63].

Tiene esa preocupación y utiliza todo su ingenio para acertar con el más preciso, tanto positiva como negativamente, pues verificamos que esos adjetivos no son adornos sino afilados escalpelos que aciertan en el contenido que persigue. Podemos descubrir ejemplos abundantes a lo largo de su amplia producción. Pero también vemos que utiliza todo tipo de vivencias (pues «debe aprovecharse cualquier experiencia propia o ajena para la creación propia»<sup>36</sup>) para entrar en cualquier materia y dar a conocer lo que han sido sus vivencias personales, no tanto como elementos de un argumento que han de conducir a un final novelado, cuanto que es tan fuerte la experiencia que ha tenido, que fluye sin esfuerzo y ha de exponerla a base de diálogos muy elaborados.

Paradigma de esto último es el de las lecciones que, sobre periodismo, recibe Santiago Zavala de un viejo periodista, el señor Vallejo:

-Conviene que vaya aprendiendo el oficio, si va a trabajar con nosotros.

-Un loco entra en un burdel de Huatica con diablos azules y chavetea a cuatro meretrices, a la patrona y a dos maricas –gruñó Becerrita-. Una de las polillas muere. En un par de carillas y en quince minutos.

-Muchas gracias, señor Vallejo –dijo Santiago-. No sabe cuánto se lo agradezco.

-Sentí que me orinaba –dijo Carlitos-. Ah, Becerrita.

-Es simplemente un problema de disposición de datos de acuerdo a su importancia y también de economía de palabras –el señor Vallejo había numerado algunas frases, le devolvía las carillas-. Hay que comenzar con los muertos, joven. [...]

-Lo más llamativo, lo que cautiva a la gente –añadió el señor Vallejo-. Eso hace que el lector se sienta preocupado por la noticia. Será porque todos tenemos que morirnos. [...]

-Y yo puse los muertos al final, qué tonto soy –dijo Santiago-.

---

<sup>36</sup> Marco, Joaquín: Círculo de lectores. O.C. Prólogo al Tomo VI: 19

-¿Sabe lo que son las tres líneas? –el señor Vallejo lo miró con picardía–. Lo que los norteamericanos, el periodismo más ágil del mundo, sépalo de una vez, llaman el *lead*. [...]

Todos los datos importantes resumidos en las tres primeras líneas, en el *lead* –dijo amorosamente el señor Vallejo–. O sea: dos muertos y cinco millones de pérdidas es el saldo provisional del incendio que destruyó anoche gran parte de la Casa *Wiese*, uno de los principales edificios del centro de Lima; los bomberos dominaron el fuego luego de ocho horas de arriesgada labor. ¿Ve usted? [...]

-Después ya puede colorear la noticia –dijo el señor Vallejo–. El origen del siniestro, la angustia de los empleados, las declaraciones de los testigos, etcétera [Conversación: 231-232].

Se produce con Vargas Llosa una recreación del mundo con la palabra, algo que aprende del periodismo como estructura para lanzarse a la creación literaria cuando ve que la noticia se le queda pequeña, porque lo suyo es la creación en un género concreto que alcanza repercusiones hasta hacerlo después célebre por su creatividad. Se impone una cierta visión donde caben desplazamientos desde donde contemplar los mundos recreados, pero él lo hace con múltiples perspectivas, método que ha aprendido del cine y más concretamente de Faulkner. A hilo, MVLl consigue imágenes fugaces que apenas proporcionan un matiz, tal vez importante, tal vez catafórico, pero que enriquecen un mosaico único en el que cada pieza es algo imprescindible; cada una de ellas revela una intención que se manifiesta a través de las encadenadas preferencias que van conformando la novela.

Si el estilo es manera, lo es mucho más el punto de vista, el modo de sentir, de contar una realidad, de hacer una exploración minuciosa y ajustada. El autor quiere hacer un examen decisivo que sólo puede hacerse desde una mente con intención literaria, estableciendo en sus textos una disyuntiva entre la imagen real y la imagen ficticia que, como en el cine, emplea a través de un lenguaje metafórico. Es así como la realidad se ofrece y sólo un conglomerado

alegórico, como instrumento cognoscitivo, puede completarlo mediante elementos accesorios al argumento que mejoran el texto sin mermar su tensión.

La sensibilidad estética de la tradición occidental está superada; puesta en cuestión permanentemente en los relatos que va creando Vargas Llosa. En sus relatos se da una evidente e intencionada deformación que –así lo advertimos– no es algo casual o involuntario, sino la concreción de una nueva norma que pretende hacer aparecer como ingenua.

## 2. 4. Vanguardias puras

Si veíamos ya rasgos vanguardistas en la escritura de Vargas Llosa desde *Los jefes* –sólo hay que leer *El abuelo* para verificarlo–, hemos de esperar a su madurez para que el escritor dé claros ejemplos de su opción hacia una cultura que sobrepasa lo reconocido para adentrarse en lo sustancial de la música y la pintura, siendo él mismo una evidencia de vanguardismo. Su amistad con el pintor peruano Fernando de Szyszlo le sirve como un claro ejemplo de vanguardia consolidada, y a su hijo Lorenzo le dedica la puesta en escena de *Ojos bonitos, cuadros feos*, obra de teatro en cuya escenografía había colaborado el hijo del pintor. Es en esta obra donde se compromete directamente poniendo en escena a un personaje, Alicia, que pretende ser a toda costa pintora de vanguardia; una pintora que desea, sobre todo, entender la vanguardia. Lo quiere tanto que por llegar a donde se propone, se suicida, implicando con su muerte a su prometido Rubén, quien amenaza de muerte al crítico de arte que ha desilusionado de su vocación a Alicia.

Vargas Llosa hace un gran alarde de conocimientos de las vanguardias; como ya había hecho en *Elogio de la madrastra* (1988), se recrea en explicar con certeras pinceladas lo que significa un cuadro. En la obra, a su vez, pone en claro las truncadas aspiraciones de Alicia, que se ven frustradas por los

comentarios de Eduardo Zanelli, un crítico de arte creado por MVL1 para la ya citada *Ojos bonitos, cuadros feos* (1996), cuyas opiniones dejan claro que cuando un pintor no triunfa como tal, se dedica a hacer crítica de arte.

En realidad, la obra no pretende aleccionar sobre arte sino plantear una relación humana más que dudosa. Sólo tiene tres personajes: Eduardo, Rubén y Alicia. Lo que se plantea es la venganza de Rubén hacia el crítico –que no tiene titulación universitaria, pero sí muchos libros de arte– porque su novia, Alicia, desengañada por las palabras del crítico, abandona la pintura y se suicida. Pero entre las cosas que aporta están las aspiraciones de Alicia, que se resumen en entender para crear, cosa que no va a conseguir por el desánimo que le infunde el crítico que sigue como un evangelio a Degas («Debemos desalentar las vocaciones artísticas»). Dice Ortega y Gasset:

Sólo tolerará las formas propiamente artísticas, las irrealidades, la fantasía, en la medida en que no intercepten su percepción de las formas y peripecias humanas<sup>37</sup>.

Los nuevos artistas progresivamente purifican o deshumanizan el arte al disminuir los elementos humanos, creando, como resultado, un objeto que sólo puede ser percibido por quien posea el don peculiar de la sensibilidad artística. Al igual que el talento artístico, entonces, el sentido artístico es innato, casi un sexto sentido, o se nace con él o no se tiene. Y Ortega y Gasset arguye:

En las nuevas obras de arte hay siempre una realidad vivida que viene a ser como sustancia del cuerpo estético, sobre la cual opera el arte, cuya operación se reduce a pulir ese núcleo humano, a darle barniz, brillo, compostura o reverberación<sup>38</sup>.

---

<sup>37</sup> La deshumanización del arte: 21-22.

<sup>38</sup> Íbidem: 37.

Uno de los párrafos que más nos ilustran sobre la obra de arte de vanguardia es un parlamento de Alicia que transcribimos a continuación:

Entender a Picasso. Entender el cubismo. Entender el arte abstracto. Entender a Kandisky. Entender el abstraccionismo lírico. Entender a Jackson Pollock. Entender el expresionismo, el dadaísmo, el surrealismo, el tachismo, el op-art, el pop-art. Entender toda la pintura moderna. No es fácil meterse en esa selva, en ese laberinto. Ahora, por fin, comienzo a orientarme. A poquitos. A pasitos. Gracias al doctor Zanelli [Ojos: 707].

En la obra, Zanelli va dando detalles de la indiscutible lectura del arte de vanguardia y Alicia contesta a su profano enamorado con las explicaciones que no sólo son pertinentes, sino verdaderamente aclaratorias:

Pone unas diapositivas y apaga la luz. Y lo va explicando. Poco a poco esas manchas de color dejan de ser frías. Esas líneas y volúmenes, esos espacios muertos van como resucitando. Se animan, se vuelven ideas, sentimientos, pasiones. Cuando se calla y prende la luz, el cuadro está hablado, gritando. Y vemos en él miles de cosas. ¿Me entiendes? [Ojos: 707].

## 2. 5. Escritura automática y asociación libre en *El hablador*

Se ha especulado mucho acerca de esta forma de conexión con el inconsciente o con espíritus “desencarnados”<sup>39</sup>. Un autor que aporta una tesis de interés sobre ella es el escritor Juan José Benítez<sup>40</sup>, una figura enormemente popular de la literatura española contemporánea, pues muchos de sus libros sobre los

---

<sup>39</sup> Los fenómenos de las mesas giratorias, de la suspensión de un cuerpo en el aire y de la escritura mediúmnica, tan populares en el último tercio del siglo XIX, son consecuencia de creencias culturales muy antiguas y en ellos podría estar la clave del origen de la llamada escritura automática, que nunca lo es del todo, propuesta por los surrealistas. Estos fenómenos se basan en las propiedades del fluido periespiritual, tanto de los encarnados como de los espíritus mismos [Alan Kardek (1804-1869). *Génesis*: epígrafe 40]. REFERENCIA DE KARDEK

<sup>40</sup>. Ver su libro *100.000 kilómetros tras los omnis*, 1975: 145



fenómenos extraterrestres se cuentan como *best sellers* de larga duración. La paranormalidad, en su conjunto, son su campo de trabajo y de creación preferidos y sus seguidores se cuentan por miles. En su opinión, la génesis de la escritura automática debemos situarla en el siglo XIX, siendo las reivindicaciones vanguardistas un eco irónico y distanciado de su asentamiento decimonónico. Las teorías más peregrinas convivieron con apuntes de una nueva concepción de entender los mecanismos del espíritu, por lo que unas y otras, desarrolladas a partir de intuiciones o comunicaciones no verificables, tuvieron una gran difusión y aceptación por parte de unas minorías muy activas que se desarrollaban gracias a adeptos, desengañados de los rituales vacíos y los dogmas católicos –que no cristianos–, tan denostados y desacreditados.

Los objetivos eran al menos excéntricos: contactar con seres que han muerto, puro espíritu, seres desencarnados, y con quienes se dice establecer una vía de comunicación a través de personas dotadas de facultades mediúnicas como comunicadores de pensamientos, doctrinas y consejos. De éstos se espera que hagan las delicias y den seguridad a las personas que quieren contactar con los “descarnados” para encontrar esa piedra filosofal capaz de sacarlos de lo prosaico y ponerlos en contacto con un presunto mundo del espíritu<sup>41</sup> ajustado a las propias necesidades del individuo. La creencia en la vitalidad del más allá agrupa a las distintas doctrinas que conviven en el último tercio del siglo XIX y las que Breton mostrará su respeto:

Sería de gran importancia que manifestáramos un serio agradecimiento hacia aquellas ciencias completamente desacreditadas hoy en día desde varios puntos de vista como son la astrología, entre las antiguas, la metapsicología entre las modernas. Se trata solo de abordar estas ciencias con el mínimo de desconfianza necesaria (Breton II 1992: 351).

---

<sup>41</sup> Este mundo espiritual es común a la cultura indígena americana, fuente de su inspiración.

Una idea expuesta ya por Rubén Darío en *Cantos de vida y esperanza*, obra empapada en la creencia y/o el temor en el más allá<sup>42</sup>. Desacreditadas o no, la teosofía y el espiritismo gozaban de una extraordinaria popularidad y es lógico que puedan considerarse un precedente a la escritura automática, es decir, al dominio del impulso ciego frente a la razón que lo niega. Lo de que estén «completamente desacreditadas» es sólo un modo de hablar.

Experimentar con la escritura automática supuso para los vanguardistas una técnica liberadora de las estructuras racionales a las que estaba sometida la creación literaria. Y sin duda será de una gran utilidad en la obra de MVLL, un escritor abierto a todas las innovaciones que puedan aportarle libertad y estímulos a su propio talento narrativo.

Benjamin Péret (1888-1959), uno de los poetas surrealistas franceses que más influyó en la difusión internacional del surrealismo<sup>43</sup> nos dice en *La escritura automática*:

¿Quién [...] entre los lectores de este diario, no se sintió arrebatado por la extraña poesía que se desprende de los sueños? ¿Quién no vivió durante su sueño una o más vidas trepidantes, atormentadas, y sin embargo, más reales y más fascinantes que la miserable vida cotidiana? Antes de dormir y de soñar, ¿nunca se sorprendió, cuando sumergido en una especie de somnolencia, de ideas, de imágenes, de frases que venían a su espíritu y le producían preocupaciones, que en el estado de vigilia no tendrían el mismo reconocimiento? Usted puede observar que el mismo fenómeno se produce apenas deja al espíritu vagar en el acaso. Allá la conciencia queda abolida, o casi. La razón regresó a su nicho y roe su hueso eterno.

Por lo tanto, basta con expulsar esa razón encadenadora y escribir, escribir, escribir sin parar, sin tener en cuenta el embotellamiento de las ideas. No existe más la necesidad de saber qué es un alejandrino o una lítote. Tenga a

---

<sup>42</sup> Mostraron su interés por el espiritismo, además de Rubén Darío una larga nómina de escritores: Victor Hugo, Allan Kardec, Charles Dickens, William Crookes, Leon Denis, Arthur Conan Doyle ...

<sup>43</sup> Su influencia puede apreciarse, en el ámbito latinoamericano, en poetas consagrados: Octavio Paz o César Moro.

mano papel, tinta y una lapicera con una pluma nueva e instálese confortablemente ante su mesa. [...] Escriba lo más rápidamente posible para no perder nada de las confidencias que le son hechas a usted mismo y sobre todo, no relea [...] fuerce la puerta del inconsciente y escriba la primera letra del alfabeto. Una letra sigue a otra. El hilo de Ariadna regresará a sí mismo. Aquí punto<sup>44</sup>.

Se quiere que la razón retroceda en la omnipotencia de su dominio intelectual y moral para que afloren nuevas posibilidades, corrientes de ideas que permanecen sometidos en el interior del artista. Claro que falta por dar el paso sideral que va de la técnica al arte. Recurrir a la primera no es garantía de los resultados a los que aspira el creador. En todo caso, la escritura automática, de acuerdo con su origen espiritista y teosófico, requería de una apertura a la espiritualidad, ajena por completo a los intereses del vanguardismo. Este carecía de contactos con el más allá, por decirlo de algún modo. Por tanto, y tal como describe Péret, se trataba de recurrir a la práctica de la letra liberada de sentido entendida como un medio de extraer al subconsciente de su permanente estado latente. Así lo expresa Breton en el *Manifiesto del surrealismo*:

Poéticamente hablando, tales elementos destacan ante todo por su alto grado de absurdo inmediato, y este absurdo, una vez examinado con mayor detención, tiene la característica de conducir a cuánto hay de admisible y legítimo en nuestro mundo, a la divulgación de cierto número de propiedades y de hechos que, en resumen, no son menos objetivos que otros muchos<sup>45</sup>.

La mecánica “de taller” es de sobra conocida: consistía en un juego de mesa donde se sentaban varios artistas y cada uno escribía una palabra, la

---

<sup>44</sup> Citado por Jorge Schwartz. 1991: 428-29

<sup>45</sup> Breton. 1992. I: 671

primera que le venía a la mente, sin intervención mental de la conciencia ni saber nada de las palabras anteriores, excepto la última; posteriormente se juntaba a las de los precedentes a él y se escribían unidas con nexos lógicos y racionales. Así nació la composición a la que llamaron «cadáver exquisito»<sup>46</sup>. La actitud del artista debía ser la de un inocente, una instancia igualmente mediadora de lo oculto para llevarlo a la luz. Lo artístico quedaba supeditado a las condiciones de anonimato, grupalidad, intuición, espontaneidad y, sobre todo y de modo fundamental, diversión. En lugar de proponerse objetivos debían dejarse seducir por la libertad de los medios. Lo comentaba Breton en el *Segundo Manifiesto del surrealismo*:

Día llegará en que la generalidad de los humanos dejará de permitirse el lujo de adoptar una actitud altanera, como ya ha hecho, ante estas pruebas palpables de una existencia distinta de aquella que habíamos proyectado vivir. Entonces, se verá con estupor que, pese a haber tenido nosotros la verdad tan al alcance de la mano, hayamos adoptado en general, la precaución de procurarnos una coartada de carácter literario, en vez de adoptar la actitud de, sin saber nadar, tirarnos de cabeza al agua, sin creernos dotados de la virtud del Fénix, penetrar en el fuego, a fin de alcanzar aquella verdad [Breton I, 1992: 760].

El arte aparentaba ser un juego. Y así puede considerarse, sólo muy superficialmente, la obra del iconoclasta Marcel Duchamp, el artista de la huida, como lo llama Calvin Tomkins en su poderosa biografía. Duchamp derribó, en efecto, todas las barreras entre el arte y la vida y para muchos su influencia en el arte contemporáneo fue pernicioso al liberar la caja de

---

<sup>46</sup> Así lo definía Breton: Jeu de papier plié qui consiste à faire composer une phrase ou un dessin par plusieurs personnes, sans qu'aucune d'elles ne puisse tenir compte de la collaboration ou des collaborations précédentes. L'exemple, devenu classique, qui a donné son nom au jeu tient dans la première phrase obtenue de cette manière: Le cadavre — esquis — boira — le — vin — nouveau [Breton II, 1992: 443].

[Juego de papel plegado que consiste en componer una frase o un dibujo por muchas personas, sin que ninguno de ellos pueda tener conocimiento de la colaboración o las colaboraciones precedentes. El ejemplo, convertido en clásico, que ha dado su nombre al juego procede de la primera frase obtenida de esta manera: El cadáver — exquisito — beberá — el — vino — nuevo.]

Pandora de cualquier tabú o prejuicio<sup>47</sup>, abriendo el horizonte estético a una ilimitada autocomplacencia y pretenciosidad.

En su última etapa, sin embargo, hubo un giro de la vanguardia hacia la espiritualidad (o hacia el silencio, como fue el caso de Duchamp). En el ámbito hispanoamericano, el giro más llamativo lo protagonizó Vicente Huidobro cuando en sus últimos libros la poesía permanece ajena al afán experimental de *Altazor*. Fue un giro que llevaría consigo, sin embargo, la experiencia acumulada en los años anteriores y que con los años decantaría en obras en las que la libertad aportada por el surrealismo es utilizada para liberar la mente del artista para que actúe por sí misma. La literatura concebida como un acto mental, en menoscabo del arte descriptivo. Un caso paradigmático de esta adaptación de las vanguardias a su propio talento es Mario Vargas Llosa. Y tal vez *El hablador* (1987), su novela menos comprendida y a la que dedicamos el capítulo 7, sea la novela más relevante desde este enfoque conceptual que parte de la escritura automática simplemente como un modo de liberar la mente de sus ataduras, una mente que juega a un juego de su propia invención y cuya resolución al lector sólo le es posible cuando pone fin a su lectura.

Al igual que Miguel Ángel Asturias o Alejo Carpentier, se apoyará en las técnicas del surrealismo. Asturias personaliza el campo de maíz, lo convierte, desde el comienzo –*Hombres de maíz* (1949)– en el principal narrador, que tiene punto de vista; lo convierte en personaje, testigo de lo que le rodea como un indígena más. Un tratamiento insólito e impensable antes de las vanguardias pues se hubiera visto contrario a la racionalidad exigible a la obra de arte decimonónica. Del mismo modo, Carpentier hace que los muertos hablen, los recupera para su relato y así los espíritus parlantes de Marx, Leon Bloy, Schiller, Victor Hugo, Voltaire, Bartolomé de las Casas, Alphonse de

---

<sup>47</sup> Duchamp (1996), trad. por Mónica Martín, Anagrama, 1999, pág. 22.

Lamartine y Julio Verne conviven en su libro *El arpa y la sombra* (1978)<sup>48</sup>. Vargas Llosa hace algo parecido: crea un ente, la burocracia, sólo que es al contrario, no lo hace protagonista sino destinatario-receptor de una carta donde se queja y a la vez se regocija de su situación ante la compleja sociedad burócrata que lo ha arrinconado para su goce estético. Es una carta que don Rigoberto dirige a un ente irreal, respetuosamente, siempre hablándole de usted y sin nombrarlo (sólo lo hace al final), ya nos tiene acostumbrados desde *La ciudad y los perros*, pero haciéndole responsable de su situación personal; también plegado a la monotonía rutinaria de la que extrae momentos felices, pues, gracias a esa misma burocracia en la que está inmerso, puede disfrutar de grandísimos momentos de placer. Es un ente inconcreto a quien dedica cinco densas páginas en las que la crítica lúcida y feroz se manifiestan, principalmente, contra la Justicia (a la que califica así: «el derecho es una técnica amoral que sirve al cínico que mejor la domina»<sup>49</sup>), y termina con una maldición y una donación de gracias.

## **2. 6. Las vanguardias y el sueño**

### **2. 6. 1. El sueño, estrategia vanguardista recurrente**

La estética del realismo tradicional quedará superada por la apreciación de otras perspectivas más aventuradas que pretenden hallar argumentos más que sorprendentes. Y es en ese abigarrado mundo de los sueños donde ponen su mayor interés para la consecución de una obra prodigiosa en la que lo onírico se empareja con el mundo de la vigilia. La vigilia sólo conduce a un mundo de realismo en el que la realidad ofrece fundamentalmente el aspecto más superficial de la experiencia. Como ya habrá intuido el lector de este trabajo,

---

<sup>48</sup> La sombra: 191-227.

<sup>49</sup> Cuadernos: 988.

no es en ese campo donde quiere moverse nuestro innovador; esa senda ya está más que hollada por los creadores de todos los tiempos. Los autores de los momentos en que escribe Vargas Llosa activan sus resortes de creación literaria, saben bien que el mundo de la locura ha sido una fuente importante de inspiración y que Breton aborda la psicología ante el enigma que suponen las vivencias de un demente (una persona que no puede controlar sus impulsos, corregirlos ni encauzarlos, según vemos en el *Manifiesto del surrealismo*):

La profunda indiferencia de los locos da muestra con respecto a la crítica de que les hacemos objeto, por no hablar ya de las diversas correcciones que les infligimos, permite suponer que su imaginación les proporciona grandes consuelos, que gozan de su delirio lo suficiente para soportar que tan sólo tenga validez para ellos [Breton: 1924: 21].

Breton quiere entrar en este otro mundo del delirio y utiliza lo que ya conoce de Freud. Quiere ahondar en el espacio dedicado a los sueños, sobre lo que diserta en su *Manifiesto del surrealismo*, y quiere introducir los sueños mismos en tratados que él pretende que den orientación y puedan ser interpretados.

En su libro *Los vasos comunicantes* (1932), Breton desentraña sus conceptos acerca del sueño en las investigaciones que ha ido realizando. Ya se habían llevado a cabo tentativas de cómo controlar los sueños: mediante su control era posible vencer resistencias muy obstinadas y precisas para procurarse una serie de satisfacciones, que en el plano sensorial no son inferiores a las producidas por la ingesta de ciertas sustancias, con el resultado de provocar un perfecto desorden de sus propios sentidos, aunque ahora motivado y controlado. Lo vemos con el estudio sobre el sueño y la «inspiración» en *Los pasos perdidos* (1953), de Alejo Carpentier.

En la búsqueda de un complemento para su conocimiento, vemos que los autores que vamos investigando intentan conciliar los extremos de la realidad y el sueño, con la pretensión de aislar uno de otro y convertirlo en una cuestión puramente objetiva, pero teniendo como árbitro y supervisor a la afectividad, y a sabiendas de que, para los poetas, siempre hay una puerta entreabierta por la que atisbar y salir para encontrarse con la vida. Lo afirma Breton, a propósito de lo que venimos diciendo: «El poeta venidero superará la idea deprimente del divorcio irreparable de la acción y el sueño» (*Los vasos comunicantes*: 133).

En una primera etapa se planteaba que el sueño no era sino la satisfacción de un deseo, con el resultado de que han existido personas que intentaron realizar sus deseos a través de él. Pero a partir de esa actividad –el sueño–, que es común a todos los hombres y, al parecer, con implicaciones en el plano de la existencia ordinaria, se recompone un enigma que carece de significación vital, pero deriva, a lo largo del tiempo, a inclinarse a un más que desprestigiado mundo de lo religioso. Es también un hecho comprobado que las potencias organizadoras –la vigilia– del espíritu desprecian o ignoran al menos a las desorganizadoras. Y dice Breton:

Puesto que la actividad práctica lleva al hombre despierto hacia un debilitamiento constante de la sustancia vital que sólo puede compensarse parcialmente con el sueño, la actividad reparadora que es la función de éste, ¿no merecería algo mejor que ese desfavor que hace de todo hombre casi un durmiente vergonzoso?<sup>50</sup> [*Los vasos comunicantes*: 130].

Se pone en duda en todo momento que sólo lo real sea considerado como lo real, que el sueño pueda ser ignorado, que la locura no sea verdaderamente un estado de gracia, una fuente de goce estético; y surgen los idealistas, los profetas iluminados, los inventores de artilugios más o menos

---

<sup>50</sup> El subrayado es de Breton.



útiles. Pasan del mundo de la ciencia y las demostraciones de laboratorio a la cábala, los sortilegios y los conjuros, con la misma facilidad que lo hicieron Andersen, Perrault o los Hermanos Grimm, en sus cuentos. Y lo mismo que Victor Hugo hace aparecer las hadas y los magos, en estos autores aparecen los muertos dando consejos o simplemente dialogando con los vivos, aunque utilizando los sueños para la realización de su propósito, como sucede con Rulfo.

El encuentro entre la dignidad del hombre y la aceptación de los sueños crea un conflicto que pone en riesgo el prestigio y seriedad del trabajo realizado acerca de lo onírico, ya que esa aventura, normalmente nocturna, frivoliza la experiencia, porque las miras están puestas en trascender los límites.

Se sabe que hasta 1900, fecha en que Freud publicó *La interpretación de los sueños*, se fueron sucediendo tesis peregrinas y poco convincentes, ya que iban desde lo incognoscible a lo sobrenatural, y muchos de los estudiosos aportaban visiones parciales de sus conjeturas, pero ningún autor se había atrevido a poner en tela de juicio los tres elementos más controvertidos que suscitaban una mayor discusión. Los tres elementos son, puestos en un mismo nivel de apreciación:

causalidad – tiempo – espacio.

Estos tres componentes son considerados como material de fondo de la investigación: el sueño y sus márgenes con respecto a la vigilia, teniendo en cuenta que los tres elementos se desvanecen en el sueño aunque tengan alguna relevancia en la vida cotidiana, sin que deban condicionar la posterior actuación del hombre.

Hasta ese momento (1900), los que teorizaban acerca del sueño consideraban la actividad onírica como un menoscabo de la actividad en vigilia, aunque descubren, al analizarla, que esos mismos sueños dan información, a veces muy precisa, de los profundos pensamientos y

sentimientos que son acallados por los condicionamientos culturales, sociales o religiosos. Estos teóricos se alinean en tres grupos relevantes: por una parte los partidarios de un materialismo primario, por otra los positivistas, y en tercer lugar los idealistas, tendentes a una mística organizada.

Rulfo se hace eco en su pasaje sobre el sueño de Dorotea haciéndolo proceder del estómago, y así lo vemos en *Pedro Páramo*:

Llegué al cielo y me asomé a ver si entre los ángeles reconocía la cara de mi hijo. Y nada. Todas las caras eran iguales, hechas con el mismo molde. Entonces pregunté. Uno de aquellos santos se me acercó y, sin decirme nada, hundió una de sus manos en mi estómago como si la hubiera hundido en un montón de cera. Al sacarla me enseñó algo así como una cáscara de nuez. «Esto prueba lo que te demuestra»<sup>51</sup> [Rulfo, 2006: 69].

Otros autores manifestaban que los sueños eran la continuación de una idea creativa de los momentos de vigilia –como se verá en el caso de Miguel Ángel Asturias–, en cuya etapa la idea experimentaba una depuración, aunque todos estos creativos participaban de un común agnosticismo, más o menos puro.

## 2. 6. 2. El sueño, el tiempo y el espacio

Se llega al resultado de que, en el sueño, la esencia –espíritu– del que sueña funciona normalmente en condiciones anormales, teniendo como principal característica la inexistencia de tiempo y espacio, lo que convierte a los sueños en meras representaciones del estado de vigilia. Pero se dan otras conclusiones, una de ellas es que el sueño sólo es una vigilia incompleta con valor únicamente orgánico, aunque también se llega a otra precisión más

---

<sup>51</sup> El acotado es de Rulfo.

elaborada: que el sueño es una actividad superior de la que se pueden deducir excitaciones sensoriales de relevancia extrema. Y si bien Freud considera que toda la médula del sueño se toma de la vida real, llega a declarar que «la naturaleza íntima del inconsciente nos es tan desconocida como la realidad del mundo exterior»<sup>52</sup>. Y es consciente de que hay por doquier hombres de gran capacidad y preparación que obvian cualquier frivolidad aventurera, y que tienen el objetivo de robustecer su fe en la existencia y acción de fuerzas espirituales, más allá de lo meramente humano, a causa de lo inexplicable de los sueños.

Siguiendo a Breton en *Los vasos comunicantes*, se advierte que Maury<sup>53</sup>, en su tratado *Le sommeil et les rêves*, reniega de la palabra alma, aunque más tarde recurre al Creador, que tiene que comunicar el impulso vital hasta a los insectos, y es porque considera que *les rêves* –contrariamente a sus planteamientos– tienen un origen divino. Continuando con Breton, él mismo indica que Freud, además, concilia los contrarios y, siendo monista, se permite declarar: «La realidad psíquica es una forma de existencia particular que no debe confundirse con la realidad material»<sup>54</sup>. Si Breton quiso refutar, por incompletos, los trabajos de Freud, no lo consigue del todo: todos los estudiosos de ese momento coinciden en lo no científico del método para el estudio de los sueños, y afirma en *Los vasos comunicantes*:

Freud se equivoca también con toda seguridad al llegar a la conclusión de la no existencia del sueño profético –quiero referirme al sueño que empeña el porvenir inmediato– pues considerar exclusivamente el sueño como revelador del pasado es negar el valor del movimiento [Breton, 2004: 21].

---

<sup>52</sup> Breton, *Los vasos comunicantes*. 2004: 18.

<sup>53</sup> Citado por Breton en *Los vasos comunicantes*: 19.

<sup>54</sup> *Los vasos comunicantes*. Breton, 2004: 19.

Freud apunta en *La interpretación de los sueños* que siempre hay que partir de realidades concretas como verdaderas fuentes de los mismos, y así se explica en *Los vasos comunicantes*:

Puede decirse que cualquier cosa que presente el sueño, toma sus elementos de la realidad y de la vida del espíritu que se desarrolla a partir de esa realidad... Por muy singular que sea su obra no puede, sin embargo, escapar del mundo real y sus creaciones más sublimes así como las más grotescas; deben siempre sacar sus elementos de lo que el mundo sensible ofrece a nuestros ojos o de lo que de cualquier manera se ha encontrado en el pensamiento en estado de vigilia [Breton, 2004: 20].

Con este material construye sus obras MVL, pero está en desacuerdo en muchas cuestiones y va a utilizar el sueño cumplidamente en sus trabajos literarios como un elemento recurrente, pero de otra manera, porque se acoge al sueño para sus creaciones y, en mayor o menor medida, se entrega a componer con profusión pasajes en los que el sueño tenga entidad dentro de la narración (como han hecho desde Asturias, García Márquez o Manuel Scorza, pasando por Sábato, Arguedas, Cortázar, Rulfo, Carpentier o Borges, entre otros).

Pero todos estos autores arrancan de realidades distintas. Asturias, en concreto, tiene en mente el hecho de que el indio parte de un animismo que le impele a creer, sin ningún titubeo, que sueño y realidad están unidos, como si la realidad exterior perceptible por los sentidos tomase distintas formas de representación; así que, por más que el indio mezcle su sueño con realidades que da por ciertas, no pone en duda que esto sea así, sin aprensión ni escrúpulo alguno.

Es Breton quien ha dicho que no sería el miedo a la locura lo que le obligaría a bajar la bandera de la imaginación, porque tampoco tiene miedo a la frustración, y es preciso trascender lo puramente realista ya que las obras

que surgen de las noticias o de la vida ordinaria sólo provocan sentimientos miserables que comienzan en las artes de observación; y –según afirma– es porque sus autores carecen de ambición; y al pío lector no le queda otra solución que

Fermer le livre, ce dont je ne fais pas faute aux environs de la première page. Et les descriptions ! Rien n'est comparable au néant de celles-ci ; ce n'est que superpositions d'images de catalogue [*Manifeste du surréalisme* : 17].

De ahí que Breton pretenda que, dentro de esa imaginación, se incluya el sueño como elemento de inspiración. Lo ha descubierto estudiando a Freud y, además de la imaginación y el sueño, apela Breton a la inteligencia y el sentimiento, y propone «Je veux qu'on se taise, quand on cesse de ressentir» (*Manifeste du surréalisme*: 18), y explica abiertamente que ha sido por azar el descubrimiento de esa parte del mundo intelectual –el sueño– al que considera el más importante hallazgo, sobre todo en cuanto a instrumento imaginativo.

### **2. 6. 3. Miguel Ángel Asturias: pionero de las vanguardias**

La semejanza con la vida real que pretenden algunos autores se llega a conseguir por medio de la utilización de imágenes móviles y de finales abiertos. Esto hace que se utilice una estructura fragmentada, y son las técnicas surrealistas las que les brindan los modos de conseguirlo. Es el espejo roto que refleja imágenes en fragmentos, pero interrelacionados, de culturas remotas y modernas, por medio de la narración amerindia. Se podría añadir que entablan un diálogo entre el texto colonial y la creación literaria con antiguos recursos narrativos, introduciéndolos en sus novelas y dándoles una forma renovada. Una de ellas es la metamorfosis, que tanto se da en Asturias. Entre la alucinación y el sueño se conforma un nuevo modo de escritura,

tanto más creativo cuanto más se apropia del nahualismo como recurso técnico, que encarna la magia ancestral de los indígenas y sus distintas manifestaciones narrativas; con lo que se imponen las etiquetas estilísticas del realismo mágico –tan ponderado por las vanguardias–, del que hace gala sin ambages.

La transgresión de la realidad se ve enriquecida por continuos desplazamientos –a lo que el mismo Asturias ha llamado realismo mágico–, y los surrealistas adoptaron un habla especial pero un mismo lenguaje en busca de una maravilla en la que, como dice Carpentier<sup>55</sup>, «no pueden entrar en ella más que haciendo trampas». Es evidente que las vanguardias están impregnando toda la América literaria, y no es de extrañar que el concepto de sueño, como fuente magistral de investigación y de creación, sea traído recurrentemente a primer plano. Asturias hace una disección del sueño en unos párrafos de *El Señor Presidente*:

Mejor el sueño, la sinrazón, esa babosidad dulce de color azul al principio, aunque suele presentarse verde, y después negra, que desde los ojos se destila por dentro al organismo, produciendo la inhibición de la persona. ¡Ay, anhelo! Lo anhelado se tiene y no se tiene. Es como un ruiseñor de oro al que nuestras manos le hacen jaula con los diez dedos juntos. Un sueño de una pieza, reparador, sin visitas que entran por los espejos y se van por las ventanas de la nariz. Algo así anhelaba, algo como su reposado dormir de antes [Asturias, 2001: 252].

La cualidad del sueño –ingenio freudiano y surrealista– la va a analizar el guatemalteco con mucho detalle. En cierto sueño, no sólo acuña los temores y la sinrazón de unos quiméricos caminos dados hacia ninguna parte donde, paso por paso, se emplea en hacerse testigo de una pieza única, sin la que el surrealismo de Asturias quedaría totalmente cojo. Por eso las imágenes

---

<sup>55</sup> Entrevista de TV. *A Fondo* (1977), minuto 61,56.

se multiplican, los personajes se repiten, las situaciones se hacen inverosímiles, y el actante deja entrever su impotencia ante esa situación, en la que los temores de la vigilia se van a manifestar con tal profusión de matices que resulta imprescindible en el libro y que a continuación reproducimos como necesario a pesar de su extensión; se trata del sueño de Miguel Cara de Ángel, en *El Señor Presidente*:

Por mirar los alambres del telégrafo pierde tiempo y de una casucha del Callejón del Judío salen cinco hombres de vidrio opaco a cortarle el paso, todos los cinco con un hilo de sangre en la sien... Desesperadamente lucha por acercarse adonde Camila le espera, olorosa a goma de sellos postales... A lo lejos se ve el Cerrito del Carmen...

Cara de Ángel da manotadas en su sueño para abrirse campo... Se ciega... Lloro... Intenta romper con los dientes la tela finísima de la sombra que le separa del hormiguero humano que en la pequeña colina se instala bajo toldos de petate a vender juguetes, frutas, melcochas... Saca las uñas... ...Se eriza... Por una alcantarilla logra pasar y corre a reunirse con Camila, pero los cinco hombres de vidrio a poco tornan a cortarle el paso... «¡Vean que se la están repartiendo a pedacitos en el corpus!», les grita... «¡Déjenme pasar antes que la destrocen toda!»... «¡Ella no se puede defender porque está muerta!» «¿No ven?»... «¡Vean!» «¡Vean, cada sombra lleva una fruta y en cada fruta ensartado un pedacito de Camila!» «¡Cómo dar crédito a los ojos; yo la vi enterrar y estaba cierto que no era ella; ella está aquí en el corpus, en este cementerio oloroso a membrillo, a mango, a pera y melocotón, y de su cuerpo han hecho palomitas blancas, docenas, cientos, palomitas de algodón ahorcadas en listones de colores con adornos de frases primorosas: [...]Patinadores... Camila resbala entre patinadores invisibles, a lo largo de un espejo público que ve con indiferencia el bien y el mal. Empalaga el cosmético de su voz olorosa cuando habla para defenderse: «¡No, no, aquí, no!»... «¿Pero aquí, por qué no?»... «¡Porque estoy muerta!»... «¿Y eso, qué tiene?»... «¡Tiene que...!» «¡Qué, dime qué!»... Entre los dos pasa un frío de cielo largo y corre una columna de hombres de pantalón rojo... [...]Los hombres de pantalón rojo están jugando con sus cabezas... ¡Bravo! ¡Bravo!

¡Una segunda vez! ¡Que se repita! ¡Qué bien lo hacen!... Los del pantalón rojo no obedecen la voz de mando; obedecen la voz del público y vuelven a jugar con sus cabezas... Tres tiempos... ¡Uno!, quitarse la cabeza... ¡Dos!, lanzarla a lo alto a que se peine en las estrellas... ¡Tres!, recibirla en las manos y volvérsela a poner... ¡Bravo! ¡Bravo! ¡Otra vez! ¡Que se repita!... ¡Eso es! ¡Que se repita!... Hay carne de gallina repartida... Poco a poco cesan las voces... ... Se oye el tambor... ...Todos están viendo lo que no quisieran ver... ... Los hombres de pantalón rojo se quitan las cabezas, las lanzan al aire y no las reciben al caer... Delante de dos filas de cuerpos inmóviles, con los brazos atados a la espalda, se estrellan los cráneos en el suelo.

Dos fuertes golpes en la puerta despertaron a Cara de Ángel. ¡Qué horrible pesadilla! [Asturias, 2001: 293-5].

Si algún pasaje de su libro es significativo, es éste. Todo el horror que quiere exponer el autor se condensa en este fragmento, con la aspiración de conformar lo dislocado del sueño, lo fragmentario de la vida ordinaria puesto en un sueño descontrolado que ha de tener funestos resultados, va a tener sus consecuencias, aunque las sorpresas van a proliferar. Todo el libro se prodiga en extrañezas de talante similar, con matices más precisos, con especulaciones más arriesgadas, porque es en este sueño de Miguel Cara de Ángel en quien Asturias se expresa con el lenguaje del miedo, tan cercano al símbolo.

Breton ha sido tocado por ese vislumbre, y los trabajos de Freud han abierto muchos caminos, entre ellos, la gran importancia del simbolismo que los sueños representan y cuyo proceso ya había descubierto Scherner (1861) y Volkelt (1878)<sup>56</sup>; pero es Breton quien tiene una verdadera influencia sobre los autores hispanoamericanos por lo que declara en el *Manifiesto del surrealismo* con respecto a la importancia del sueño. Dice:

Con toda justificación, Freud ha proyectado su labor crítica sobre los sueños, ya que, efectivamente, es inadmisibile que esta importante parte de la

---

<sup>56</sup> Citados ambos por Freud en sus cartas dirigidas a André Breton, en *Los vasos comunicantes*: 135



actividad psíquica haya merecido, por el momento, tan escasa atención. Y ello es así por cuanto el pensamiento humano, por lo menos desde el instante del nacimiento del hombre hasta el de su muerte, no ofrece solución de continuidad alguna, y la suma total de los momentos de sueño, desde un punto de vista temporal, y considerando solamente el sueño puro, el sueño de los períodos en que el hombre duerme, no es inferior a la suma de los momentos de realidad, o, mejor dicho, de los momentos de vigilia [Bretón, 1924: 21].

Sólo es el comienzo. Breton sabe y tiene una conciencia muy influyente y transferible de esa vía, que se toma como un artificio de ingenio o una pura diversión, pero que él valora en un sentido más científico y positivo. Hasta tal punto es esto así que escribe ese libro desconcertante y enigmático, con el que quiere poner en luz sus ideas y propias experiencias acerca del sueño; se trata del ya mencionado libro *Los vasos comunicantes*, en el que sueño y vigilia pertenecen a la totalidad del individuo, sin que el personaje sea capaz de distinguir lo vivido de lo soñado y haya de refugiarse a veces en los sueños a falta de un material más adecuado para su propia vida.

#### 2. 6. 4. El sueño surrealista

En 1924, en julio, el día 14, Miguel Ángel Asturias llega a París. Es el día de la gran fiesta francesa. Vivirá en la *rive gauche*, en *Montparnasse*. Allí se da cita la crema de los intelectuales parisinos; André Breton no ha publicado aún su *Manifeste du surréalisme*, y hay un café bohemio, *La Coupole*, donde se reúnen los estudiantes sudamericanos. Paul Valéry se convierte en su mentor: «Descubra a su pueblo para ser universal»<sup>57</sup>. Ahí nació la idea de su libro *El Señor Presidente*, cuyo comienzo –el primer capítulo– ya tenía el título de *Los mendigos políticos* que había escrito en 1923; y es en el *Collège de France* donde lo descubre,

---

<sup>57</sup> Introducción a *El Señor Presidente*: 29

además de en varios cursos sobre las civilizaciones precolombinas a través de las enseñanzas de Georges Raynaud, en la Sorbona.

En la búsqueda de su propia identidad, Asturias encuentra el sonido de los vocablos, la trabazón de la frase, la curva melódica de los períodos literarios en una indagación acerca del goce estético, que no le impide construir un difícil laberinto de historias suficientemente independientes y suficientemente subordinables a la compleja alegoría que va creando: «Un manojo de sueños generados en los arcanos meandros de su mente»<sup>58</sup>. Pero también utiliza el sueño como estrategia que, evidentemente, le da un resultado inmejorable; de esta misma forma lo veremos también en Vargas Llosa.

Ocho años de influencia vanguardista produjeron sus efectos. El sueño surrealista del que Breton hace elogios manifestando su importancia sin ambages, lo pone a la vista Asturias en su novela más conseguida, a través de la imagen de un tonto. Porque los locos y los tontos son para las vanguardias verdaderas fuentes de inspiración –elemento extraño–; y si vemos en otros autores que los sueños pueden ser premonitorios, proféticos o de goce en el recuerdo, en la primera manifestación de Miguel Ángel Asturias, el sueño va a ser la compensación a una vida de desdichas que a todo lector sobrecogen de compasión, dolor y espanto. Se trata de «el Pelele» que ya presenta Asturias en su primer capítulo como el idiota, en cuyos labios pone solamente frases de dolor: «me duele el alma». Y se lo dice a su madre, a su «Ñañola», cuando, revuelto entre basuras, después de ser picoteado por un zopilote y haber huido sin rumbo, cae en un vertedero, se rompe una pierna y se queda dormido tras grandes dolores y sufrimientos. Es aquí, en un espacio sórdido, entre la inmundicia y el horror, donde Asturias recurre al sueño. Un sueño vanguardista, surrealista, de compensación, de alivio para su personaje más dolorido, más vapuleado, y lo hace con todo lo que ya conoce del

---

<sup>58</sup> Asturias, 2001. *Introducción* de Alejandro Lanoël- d'Aussenac: 20.

psicoanálisis. Lo hace en un estudio breve, intenso, dramatizado y, sin embargo, objetivo; Asturias sabe que va a ser su capítulo más conmovedor. Ha utilizado todos los recursos que tiene a su disposición: el demente, su tierra de Guatemala, el ambiente que ha sabido crear... y el sueño. En él se va a manifestar una voz autorial que ya no volverá a surgir en la novela; aparecerán más sueños, pero no con este matiz tan terrible, tan desgraciado, tan enternecedor. El tonto es su mejor recurso –como también lo utiliza Vargas Llosa en *Lituma en los Andes* con Pedrito Tinoco–, un tonto que asoma a lo largo de toda la novela como ese fantasma que aparece y desaparece, que se nombra a todas horas y que es el verdadero motor de la trama de la novela. La conmiseración del autor se filtra por todo este capítulo IV y el lector sabe que está asistiendo a uno de los momentos cumbre de la literatura hispanoamericana, como vemos en *El señor presidente*:

Alguien pasaba por su sueño, de puntepié, para no despertarlo... [...]

Era la madre del Pelele, [...] hembra de aquel cualquiera y mártir del crío que nació [...] bajo la acción «directa» de la luna en trance; en su agonía se juntaron la cabeza desproporcionada de su hijo, [...] las caras huesudas de todos los enfermos del hospital y los gestos de miedo, de asco, de hipo, de ansia de vómito del gallero borracho.

El Pelele percibió el ruido de su fustán almidonado –viento y hojas– y corrió tras ella con las lágrimas en los ojos.

En el pecho materno se alivió. Las entrañas de la que le había dado el ser absorbieron como papel secante el dolor de sus heridas. ¡Qué hondo refugio imperturbable! ¡Qué nutrido afecto! ¡Azucenita! ¡Azucenota! ¡Cariñoteando! ¡Cariñoteando!... [Asturias, 2001: 131-2].

Todo ocurre en el sueño sin que tenga más trascendencia argumental porque el «Pelele» es un personaje secundario que está al margen de la acción de la novela, aunque está evocado en casi toda la obra y sin él no habría

novela. Asturias se recrea en el sueño. El inconsolable dolor del pobre imbecil se desata, y en la sombra de la madre soñada también se desata esa ternura, sin precedentes ni consecuentes:

El Pelele levantó la cabeza y, sin decir, dijo:

-¡Perdón, ñañaola, perdón!

Y la sombra que le pasaba la mano por la cara, cariñoteando respondió a su queja:

-¡Perdón, hijo, perdón!

[Es una sombra –surrealismo– la que lo consuela]

El Pelele murmuró:

-¡Ñañaola, me duele el alma!

Y la sombra que le pasaba la mano por la cara, cariñoteando respondió a su queja:

-¡Hijo, me duele el alma! [Asturias: 2001, 131-132].

Asturias viene de las vanguardias, de París, y lleva las vanguardias en sí. Todo su desvelamiento viene de Europa y no desaprovecha el aprendizaje. En el capítulo XXI se explaya creando un sueño de miedo, de anhelo, de temor, de presagios... Es un capítulo despiadado. A Miguel Cara de Ángel se le están volviendo las cartas del revés; lo pinta Asturias presuntamente enamorado de Camila, la niña –tiene quince años– que se ve abandonada de todos porque su padre ha sido obligado a exiliarse pero tiene el propósito de volver para luchar contra el dictador. Y Asturias tiene una idea genial con la inclusión de los «Señores de los sueños», personificando «el Sueño» con quien puede dialogar –igual hizo más tarde con *Hombres de maíz*–, como entidad capaz de entrar y hacer entrar en estados de conciencia que sólo a través de una exploración vanguardista y arriesgada ha podido adquirir en la vieja Europa, y va a ser consecuente con la enseñanza; dejará sus proyectos indigenistas y mágicos para otros segmentos de distinta envergadura, pero en estos fragmentos de la

narración va a ser fiel a los planteamientos canónicos europeos, incluso hace referencias a «los barqueros de la muerte», los ancestrales personajes que, Carontes al fin, pueden o no traspasar al difunto a la otra orilla, pero primero lo ha de conducir a la barca con el componente clásico, sin demasiadas variantes, como vemos en *El Señor Presidente*:

El Sueño, señor que surca los mares oscuros de la realidad, lo recogió en una de sus muchas barcas. Invisibles manos lo arrancaron de las fauces abiertas de los hechos, olas hambrientas que se disputaban los pedazos de sus víctimas en peleas encarnizadas.

-¿Quién es? –preguntó el Sueño–.

-Miguel Cara de Ángel... –respondieron hombres invisibles–. Sus manos, como sombras blancas, salían de las sombras negras, y eran impalpables.

-Llévalo a la barca de... –el Sueño dudó–... los enamorados que habiendo perdido la esperanza de amar ellos, se conforman con que les amen.

Y los hombres del Sueño lo conducían obedientes a esa barca, caminando por sobre esa capa de irrealidad que recubre de un polvo muy fino los hechos diarios de la vida, cuando un ruido, como una garra, se los arrancó de las manos... [Asturias, 2001: 256-257].

Asturias sabe que esa artimaña es un filón que tiene que aprovechar, y en otra ocasión lo hace con una alucinación, la de una moribunda desahuciada, Camila, que está en trance de muerte. Y el guatemalteco hace una entradilla bretoniana: «Entre la realidad y el sueño la diferencia es puramente mecánica»<sup>59</sup>. Es toda una declaración de su conocimiento del sueño a través de las enseñanzas que ha asimilado, y Miguel Ángel Asturias lo equipara a cualquier trance de pérdida de lucidez en la vigilia. El trance es el de la proximidad de la muerte, tan cercano a la pérdida de los mandos que la razón establece, tan cercano al sueño mismo, y ahí se recrea. Se observa que los

---

<sup>59</sup> Asturias, 2001: 289.

estados alucinatorios, de sueño y ensueño, son siempre traídos al plano narrativo en personajes alienados que pierden el control, y que han de expresarse con la desconexión y la incoherencia propia de quien no controla sus propias sensaciones, aunque ya Asturias deja ver que son continuaciones del dolor de la vigilia, como si en el sueño-alucinación sólo hubiera un paso —totalmente decisivo— del estado consciente al estado inconsciente y descontrolado, como vemos en *El Señor Presidente*:

... Sólo sus tíos fingen dormir entre las despiertas cosas inanimadas, en las islas de sus camas matrimoniales, bajo la armadura de sus colchas hediendo a bolo alimenticio. En balde de silencios amplios saca bocados el puertambor. «¡Siguen tocando!», murmura la esposa de uno de sus tíos, la más cara de máscara. «¡Sí, pero con cuidado quién abre!», le contesta su marido en la oscuridad. «¿Quihoras serán? ¡Ay, hombre, y yo tan bien dormida que estaba!...

¡Siguen tocando!» «¡Sí, pero con cuidado quién abre!» «¡Qué van a decir en las vecindades!»

«¡Sí, pero con cuidado quién abre!» «¡Sólo por eso habría que salir-abrir, por nosotros, por lo que van a decir de nosotros, figúrate!... ¡Siguen tocando!» «¡Sí, pero con cuidado quién abre!» «¡Es un abuso, ¿dónde se ha visto?, una desconsideración, una grosería!» «¡Sí, pero con cuidado quién abre!»...

En la garganta de las criadas se afina la voz ronca de su tío. Fantasmas olorosos a terneros llegan a chismear al dormitorio de los señores: «¡Señor! ¡Señora!, como que tocan...», y vuelven a sus catres, entre las pulgas y el sueño, repite que repite: «¡A-í..., pero con cuidado quién abre! ¡A-í..., pero con cuidado quién abre!»

... Tan, tan, tambor de la casa..., oscuridad de la calle... Los perros entejan el cielo de ladridos, techo para estrellas, reptiles negros y lavanderas de barro con los brazos empapados en espuma de relámpagos de plata...

— ¡Papá... paíto... papá...!

En el delirio llamaba a su papá, a su nana, fallecida en el hospital, y a sus tíos, que ni moribunda quisieron recibirla en casa [Asturias, 2001: 290-291].

## 2. 6. 5. Ruptura y diversidad en el sueño

Porque Asturias trata el sueño como continuación de una vivencia de vigilia, no de algo ajeno y extraño, sino de una parte más de la personalidad del individuo, que se manifiesta de otro modo.

Podemos ver el impulso que Breton ha suscitado como cabeza visible del surrealismo —el movimiento más representativo de la vanguardia—, y podemos verlo en cantidad de relatos señeros —aquí sacamos unos pocos a la luz—, pero siempre orientativos y de gran significado: su preocupación es trascender, su visión es muy elevada y tiende a la realización del hombre entero: «Basta de tonterías. Ya es desesperadamente tiempo de volver al hombre a una conciencia más alta de su destino»<sup>60</sup>. Y Breton nos seguirá diciendo en *Los vasos comunicantes*:

Mucho antes de que estuviera en circulación la teoría, cada vez menos debatida, según la cual el sueño es siempre la realización de un deseo, es notable que haya habido un hombre que intentara realizar prácticamente sus deseos en el sueño [Breton, 2004: 13].

Es lo que le sucede a Carpentier, que utiliza con una particular recurrencia este modo de concebir sus historias, como una invocación para la realización de unos deseos no siempre conseguidos, y emplea este simbolismo para dar sentido a capítulos enteros, capítulos que, como en *Los pasos perdidos*<sup>61</sup>, van a dar la clave y el título a una novela itinerante, en la que las ilusiones de un cultivado hombre maduro se viven de un modo artificioso; pero no sólo maneja el sueño como tema y argumento, sino también para introducir la explicación de los sueños mismos, como se verá en seguida.

---

<sup>60</sup> Breton según Breton: 165.

<sup>61</sup> Claro tributo a Breton, que tiene una novela homónima, en francés: *Les pas perdus*, de 1924.

Se unen elementos extraños –vanguardia– que proceden de culturas de distinto origen, contenido y significado, y se configuran unas historias que trastocan los cánones recibidos del aprendizaje de las *Belles Lettres* europeas de los que han de desprenderse si realmente quieren trascender. Pero Carpentier, Rulfo, García Márquez, etcétera, son concedores de genuinas realidades al margen del esquema europeo, y se valen del sincretismo, tan arraigado en la América de habla hispana –y portuguesa–; es en esa mezcla donde consiguen que sus historias se desarrollen. El sueño es uno de los recursos: Macondo nace de un sueño, como vemos en *Cien años de soledad* (1967):

José Arcadio Buendía soñó esa noche que en aquel lugar se levantaba una ciudad ruidosa con casas de paredes de espejo. Preguntó qué ciudad era aquella, y le contestaron con un nombre que nunca había oído, que no tenía significado alguno, pero que tuvo en el sueño una resonancia sobrenatural: Macondo. Al día siguiente convenció a sus hombres de que nunca encontrarían el mar. Les ordenó derribar los árboles para hacer un claro junto al río, en el lugar más fresco de la orilla, y allí fundaron la aldea [García Márquez, 1968: 26].

Es una parte de su concepto del sueño; también, como Rulfo o Carpentier, García Márquez hace entrar en espacios irreales a sus personajes que aparecen en los sueños como intrusos, y todo para crear esa ambientación especial en el que los señores soñados son absolutamente ajenos a la trama que transcribe el autor, aunque en cierta ocasión se manifiesta en un diálogo de a ver quién puede más, como dice en *El coronel no tiene quien le escriba* (1961):

A veces –respondió el coronel, avergonzado de haber dormido–. Casi siempre sueño que me enredo en telarañas.



— Yo tengo pesadillas todas las noches —dijo la mujer—. Ahora se me ha dado por saber quién es esa gente desconocida que uno se encuentra en los sueños.

Conectó el ventilador eléctrico. «La semana pasada se me apareció una mujer en la cabecera de la cama», dijo. «Tuve el valor de preguntarle quién era y ella me contestó: Soy la mujer que murió hace doce años en este cuarto» [García Márquez, 1961: 31].

...Y la casa acababan de construirla.

Pero también recoge un sueño de infortunio aumentando los matices en su creación, sin entrar a describirlos plenamente, tan sólo como un enunciado de los mismos, como vemos en *Noticia de un secuestro* (1995):

Cuando por fin logró dormir, Pacho tuvo el sueño terrorífico de que era libre y feliz, pero de pronto abrió los ojos y vio el mismo techo de siempre [García Márquez, 1996: 147].

Hay ocasiones en que estos autores hispanoamericanos utilizan la palabra sueño con el matiz de deseo de que algo ocurra, pero no como el instrumento que se planteó por los surrealistas para pieza de creación, y sí como recurso literario de enorme eficacia. Tal es el caso del Subcomandante Marcos<sup>62</sup>, que, en su micro-relato *Sueña Antonio*, utiliza el sueño como anhelo ancestral del sojuzgado pueblo maya, pero no sólo de los miserables, sino también de los poderosos. En el relato —con ecos más que evidentes de *La vida es sueño* de Calderón— se contempla todo lo que un hombre sojuzgado puede desear; pero ese mismo esquema es utilizado para el Virrey con sus propios temores, que son correlatos de los anhelos frustrados de Antonio.

---

<sup>62</sup> ¿Rafael Sebastián Guillén Vicente? (*Relatos mágicos en cuestión*: González Ortega, 2006: 229)

## 2. 7. Los modelos

### 2 .7. 1. Alejo Carpentier, el sueño creativo

Procuran los creadores de vanguardia mantener inmarcesible el mito de la cosmovisión indígena con el recurso literario de la inserción de imágenes vivas, no tanto de las fuerzas naturales, cuanto de fuerzas supernaturales<sup>63</sup>, y lo utilizan como un método específico. Toman como modelo el mestizaje entre lo real y lo mágico autóctono, entre el sueño y la alucinación, hasta el punto que la percepción del mundo real se admite como del mundo mágico y viceversa, sin discusión alguna. Lo vemos, fundamentalmente, en Arguedas, que ha asimilado lo indígena de modo básico con el anhelo de prestigiar la lengua quechua en todos los ámbitos de la cultura.

La ficción toma un nuevo rumbo y ese nuevo itinerario le sirve a Carpentier expresamente en su famoso *Prólogo*<sup>64</sup>, donde exhorta a los narradores de Hispanoamérica a focalizar la mirada en el joven mundo indiano en el que se contemplan los prodigios fabulosos a cada andadura, ya que él veía que, en lo americano, la proyección imaginativa europea quedaba sobrepasada con creces. Se demuestra una vez más que su paso por Europa, en la convulsa época revolucionaria de las vanguardias, había originado el desencanto creativo para dar luego paso a ese otro mundo del que se sabían poseedores, y que tenía tan presente en la memoria.

También Carpentier lo ve todo en un sueño para la creación del protagonista de *Los pasos perdidos* (1953), y este sueño es una vivencia que el autor incluye casi al final del libro. No lo da como un elemento constitutivo de la intriga, pero es fundamental a la hora de comprender la trama. *Los pasos perdidos* es una novela que crea como un itinerario más a seguir en busca de

---

<sup>63</sup> No se entra en discusión acerca de la fuerzas supernaturales en ningún momento.

<sup>64</sup> *El reino de este mundo*. Mucho antes ya había utilizado Carpentier el sueño y la alucinación en su narración *El milagro del ascensor*. Birkenmaier, 2006: 28.

algo que carece de importancia en su desarrollo, pero que da pie a una aventura por la selva, donde el autor se explaya en descripciones alucinantes de una naturaleza que se confunde con lo inconcebible, como había expresado en *El reino de este mundo*:

Lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una alteración de la realidad —el milagro—, de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibida con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de «estado límite» [Carpentier: 2003, *Prólogo*: 10].

Y es en ese «estado límite» en el que Carpentier pone de manifiesto que la vida de su personaje de ficción tiene sentido; cuando algo, desde ese otro lado del sueño, le impele a configurar una partitura que le está quemando —permítaseme la hipérbole para hacer patente el «estado límite» mencionado— el cerebro. Se trata de un protagonista de vida insatisfecha, inquieta y promiscua que quiere aprovechar los difíciles momentos en que, en la selva, rodeado de árboles y de pájaros, viene a su mente un concierto, una ópera, una composición que se le revela en el sueño, incluso el mismísimo nombre de la obra, *Treno*, que tiene imperiosamente que escribir, aunque haya de hacerlo en cuadernillos de colegial y con la urgencia del poeta iluminado, a quien llega la inspiración al modo hesiódico, como tocado por las musas.

A todo esto no renuncia Carpentier porque es consciente de su dependencia de la literatura europea, que ha rumiado y digerido pese a pretender desligarse de ella. En toda la novela se manifiesta conocedor y vocero de *La Odisea*, con sus personajes en consonancia con los pasos que va dando el propio protagonista; personajes que se muestran y se esconden, «transitorios figurantes que aparecen como fuegos fatuos, el tiempo de serme

útiles»<sup>65</sup>, tan sólo como compañeros de Ulises –incluso uno de sus personajes se llama así, Ulises–. La más sugerente de sus referencias está al final, cuando Rosario, su amante ocasional, se amanceba con el muchacho Marcos y se la compara con Penélope en un paralelismo imposible. «Ella no Penélope. Mujer joven, fuerte, hermosa, necesita marido. Ella no Penélope. Naturaleza mujer aquí necesita varón...»<sup>66</sup>.

En el sueño ocurren cosas extrañas que, al modo surrealista, son objeto de auténtica creatividad porque es en el sueño mismo donde se originan los elementos de ese concierto total que tiene que escribir, con todos los medios que la selva le puede proporcionar. Y es Carpentier quien, en ese mismo texto, establece las disparidades con el resultado creativo por medio del opio. Dicha diferencia la establece para explicar que los elementos creativos del sueño son infinitamente superiores a los producidos por la ingesta de sustancias alucinógenas:

Muchos años atrás me había dejado llevar, cierta vez, por la curiosidad de fumar opio: recuerdo que la cuarta pipa me produjo una suerte de euforia intelectual que trajo una repentina solución a todos los problemas de creación que entonces me atormentaban.

Lo veía todo claro, pensado, medido, hecho.

Cuando saliera de la droga, no tendría más que tomar el papel pautado y en algunas horas nacería de mi pluma, sin dolor ni vacilaciones, un Concierto que entonces proyectaba, con molesta incertidumbre acerca del tipo de escritura por adoptar. Pero al día siguiente, cuando salí del sueño lúcido y quise de verdad tomar la pluma, tuve la mortificante revelación de que nada de lo pensado, imaginado, resuelto, bajo los efectos del Benarés fumado, tenía el menor valor: eran fórmulas adocenadas, ideas sin consistencia, invenciones descabelladas, imposibles transferencias estéticas de plástica o

---

<sup>65</sup> Cuadernos: 989.

<sup>66</sup> *Los pasos perdidos*: 127

sonidos, que las gotas burbujeantes, trabajadas entre dos agujas, habían sublimado al calor de la lámpara [Carpentier, 1953:99].

Es todo lo contrario de lo que le ha ocurrido en el concierto de la lluvia –una experiencia onírica sin precedentes en sus obras–, en el interior de una cabaña plantada en medio de un poblado rodeado de una selva alucinante y llena de todo el misterio que Carpentier comunica como una vivencia personal, sin que se sepa dilucidar si la vivencia del personaje protagonista es la del propio autor, que tiene a gala encarnar personajes de ficción para crear sus propios esquemas creativos. Así aclara que es en el sueño donde su creatividad se produce fuertemente, con todo género de posibilidades, cada vez más cerca de una obra de envergadura, aunque esa obra se pierda –es inevitable– en los barrizales de la lluvia del pueblo de Santa Mónica de los Venados, como dice en *Los pasos perdidos*:

Me duermo con dificultad, en el ruido universal y constante del agua que corre por doquiera, borrando todo ruido que no sea ruido de agua, como si hubiésemos llegado a los tiempos de las cuarenta arduas noches... Al cabo de algún tiempo de sueño –lejos debe estar el alba todavía– me despierto con una rara sensación de que, en mi mente, acaba de realizarse un gran trabajo: algo como la maduración y compactación de elementos informes, disgregados, sin sentido al estar dispersos, y que, de pronto, al ordenarse, cobran un significado preciso.

Una obra se ha construido en mi espíritu; es «cosa» para mis ojos abiertos o cerrados, suena en mis oídos, asombrándome por la lógica de su ordenación.

Una obra inscrita dentro de mí mismo, y que podría hacer salir sin dificultad, haciéndola texto, partitura, algo que todos palparan, leyeran, entendieran [Carpentier, 1003: 240-1].

Carpentier deja más testimonios de su concepto creativo del sueño con el análisis propio de quien pretende ahondar en ellos, en muchos de sus matices, un elemento que no pierde de vista en ningún instante. La ocasión se le ofrece cuando, en *El arpa y la sombra* (1978), se le brinda la oportunidad de hacerlo en un alarde de consideraciones que no dejan lugar a duda sobre lo que ha aprendido en Europa, por mucho que intente renegar de ello. Esta vez lo hace dirigiéndose a Colón, quien aún hoy sigue sin patria conocida y el que iba a ser adelantado y gran descubridor de algo hacia Poniente a pesar de la carencia de evidencias y pruebas; pero Carpentier no duda en utilizar el mágico resorte del sueño, como opuesto a la vida real, como una disensión de la vida en su aspecto más fantástico. Ya lo había dicho Breton en su *Manifiesto del surrealismo*:

Para poder descubrir América, Colón tuvo que iniciar el viaje en compañía de locos. Y ahora podéis ver que aquella locura dio frutos reales y duraderos [Breton, 1924: 3].

No otra cosa dice Carpentier con inevitables referencias míticas y bíblicas, en *El arpa y la sombra*:

Y es porque nunca tuviste patria, marinero; por ello es que la fuiste a buscar allá –hacia el Poniente– donde nada se te definió jamás en valores de nación verdadera, en día que era día cuando era noche, en noche que era noche cuando acá era día, meciéndote como Absalón colgado por sus cabellos, entre sueño y vida, sin acabar de saber donde empezaba el sueño y donde acababa la vida. Y ahora que entras en el Gran Sueño de nunca acabar, donde sonarán trompetas inimaginables, piensas que tu única patria posible –lo que acaso te haga entrar en la leyenda si es que nacerá una leyenda tuya– es aquella que todavía no tiene nombre, que no ha sido hecha imagen por palabra alguna. Aquello todavía no es Idea; no se hizo concepto, no tiene contorno definido, contenido ni continente. Más conciencia de ser quien es

en tierra conocida y delimitada la posee cualquier monicongo de allá que tú, marino, con tus siglos de ciencia y teología a cuestas. Persiguiendo un país nunca hallado que se te esfumaba como castillo de encantamientos cada vez que cantaste victoria, fuiste transeúnte de nebulosas viendo cosas que no acababan de hacerse inteligibles, comparables, explicables, en lenguaje de Odisea o en lenguaje de Génesis. Anduviste en un mundo que te jugó la cabeza cuando creíste tenerlo conquistado y que, en realidad te arrojó de su ámbito, dejándote sin acá y sin allá [Carpentier: 1979, 74].

Carpentier ha matizado mucho la cuestión de los sueños, y los equipara con los deseos dentro de la ensoñación que, sin ser sueño, tampoco es vigilia, con atributos de intangibilidad e irrealidad, como vemos en *El arpa y la sombra*:

En las noches de su intimidad, Columba –así la llamaba yo cuando estábamos a solas– me prometía tres carabelas, diez carabelas, cincuenta carabelas, cien carabelas, todas las carabelas que quisiera, pero en cuanto amanecía se esfumaban las carabelas y quedaba yo solo, andando con las luces del alba, camino de mi casa, viendo raer los mástiles y velámenes que se hubiesen erguido triunfalmente en mis visiones de grandeza, vueltas, en la claridad del día, a la vaporosa irrealidad de los sueños que jamás se fijan en imágenes tangibles... [Carpentier, 1979: 42].

Deseos que no siempre se ven cumplidos, aunque, a veces, son tan sumamente reales que casi son palpables, como sucede en el pasaje de la lluvia, aunque luego la partitura se pierda «comprensiblemente» en un traslado del pueblo con su gente, a algún lugar del que nunca más se llega a saber nada.

## 2. 7. 2. Juan Rulfo y su creación telúrica del sueño

Por su parte, los personajes del libro *Pedro Páramo* (1955) se pasan la novela soñando, como si fuese preciso hacerlo por exigencias de un guión que no contempla otras posibilidades. Personajes que están más al otro lado de la vida que en la vida real.

Rulfo tiene que moverse en una estrategia de representación diferente a lo que ha recogido del Occidente europeo. Le importa poco la verosimilitud – más tarde Scorza dará muestra de lo mismo incluyendo un diálogo de fantasmales muertos enterrados que deambulan por las calles (nótese la imposibilidad física) en tanto dan consejos a los que, al parecer, están vivos, pero en verdad no lo están, o parecen no estarlo—. Esto, en Hispanoamérica, ya lo habíamos visto desarrollado convincentemente con Gabriela Mistral, en sus *Sonetos de la muerte* (1914)<sup>67</sup>. Es una estrategia discursiva que resulta literariamente de gran eficacia. Al fin y al cabo, hablar a los muertos o, mejor dicho, con los muertos; o que hablen los muertos entre sí, es algo conocido desde los inicios de la literatura, por ejemplo en la épica, y no se va a ver excluido de este proceso histórico-literario con la novedad vanguardista hispanoamericana.

La historia de *Pedro Páramo* (1955) está plagada de sueños. Uno de ellos es tan eficaz que hace entrever surrealistas visiones de mentes enfermizas o, al menos, desequilibradas. Es el pasaje en que Dorotea habla con Juan desde la tumba, en el diálogo desesperado de un infierno que la narración siempre pone de manifiesto, porque en ningún momento sale de ese infierno, como vemos en *Pedro Páramo*:

---

<sup>67</sup> Gabriela Mistral: “Sentirás que a tu lado cavan briosamente, /que otra dormida llega a la quieta ciudad. /Esperaré que me hayan cubierto totalmente.../ ¡Y después hablaremos por una eternidad!”: Juegos florales de la Federación de Estudiantes de la Universidad de Chile, el 12 de diciembre de 1914.



Y todo fue culpa de un maldito sueño. He tenido dos: a uno de ellos lo llamo el «bendito» y a otro el «maldito». El primero fue el que me hizo soñar que había tenido un hijo. Y mientras viví, nunca dejé de creer que fuera cierto; porque lo sentí entre mis brazos, tiernito, lleno de boca y de ojos y de manos; durante mucho tiempo conservé en mis dedos la impresión de sus ojos dormidos y el palpar de su corazón. ¿Cómo no iba a pensar que aquello fuera verdad? Lo llevaba conmigo a dondequiera que iba, envuelto en mi rebozo, y de pronto lo perdí. En el cielo me dijeron que se habían equivocado conmigo. Que me habían dado un corazón de madre, pero un seno de una cualquiera. Ése fue el otro sueño que tuve [Rulfo: 66].

Y esto se narra en un diálogo entre dos cadáveres que ya están enterrados. Pero no se limita sólo al sueño como elemento absoluto de creación, sino que Rulfo lo convierte en un mecanismo de composición, en una herramienta con la que los pensamientos creados por él y el sueño mismo se confunden y se utilizan como un recurso de crecimiento dramático; crecimiento que en la novela está plenamente asumido, admitiendo sus consecuencias, no sólo narrativas sino también argumentales:

-Créame, Ángeles, que usted siempre me repone el ánimo. Voy a dormir llevándome al sueño estos pensamientos. Dicen que los pensamientos de los sueños van derechitos al cielo. Ojalá que los míos alcancen esa altura. [Rulfo: 119].

En su novela, pues, Rulfo no sólo utiliza el sueño como argumento mismo sino que llega a revestirlo de una capacidad dinámica indudable, «porque matan los murmullos, pero lo que enflaquecen son los sueños»<sup>68</sup>.

---

<sup>68</sup> RULFO, 1955: 64.

### 2. 7. 3. Gabriel García Márquez y su creación por el sueño

En Gabriel García Márquez es el sueño visto en todas sus variantes y matices. Es ésta una de las grandes aportaciones de las vanguardias por cuanto hace que los sueños sean tan frecuentes, inevitables, ineludibles; unas veces como argumento, otras como profecía, admonición, advertencia o simplemente como una fuente de disfrute de un recuerdo grato. Tal le ocurre al personaje de Florentino Ariza en *El amor en los tiempos del Cólera* (1985):

Florentino Ariza descabezó un sueño instantáneo sentado en el salón principal, donde la mayoría de los pasajeros sin camarote dormían como a media noche, y soñó con Rosalba (con quien tuvo su primera experiencia sexual), muy cerca del lugar en que la había visto embarcarse. Viajaba sola, con su atuendo de momposina del siglo anterior, y era ella y no el niño la que dormía la siesta dentro de la jaula de mimbre colgada en el alero. Fue un sueño a la vez tan enigmático y divertido, que siguió con su regusto toda la tarde, mientras jugaba dominó con el capitán y dos pasajeros amigos [García Márquez: 481].

Se recrea profusamente en los sueños el colombiano. Son abundantísimas las muestras que va dejando aquí y allá en sus textos, como un recurrente necesario, sin el cual todo el andamiaje de sus novelas quedaría falto de coherencia. Podemos rastrear sus libros y veremos que los sueños están reflejando los más íntimos deseos de sus personajes, así como otros matices de evidente interés para un lector entusiasmado.

Sueños de presagios, de interpretación de los sueños, de premonición de hechos ineludibles que desembocan en muerte: son cualidades de los sueños y de los personajes con que los sueños se componen, y que García Márquez narra no exento de ironía, como vemos en *Crónica de una muerte anunciada* (1981):

Había soñado que atravesaba un bosque de higuerones donde caía una llovizna tierna, y por un instante fue feliz en el sueño, pero al despertar se sintió por completo salpicado de cagada de pájaros. «Siempre soñaba con árboles» –me dijo Plácida Linero, su madre, evocando 27 años después los pormenores de aquel lunes ingrato—. «La semana anterior había soñado que iba solo en un avión de papel de estaño que volaba sin tropezar por entre los almendros» –me dijo—. Tenía una reputación muy bien ganada de interprete certera de los sueños ajenos, siempre que se los contaran en ayunas, pero no había advertido ningún augurio aciago en esos dos sueños de su hijo, ni en los otros sueños con árboles que él le había contado en las mañanas que precedieron a su muerte [García Márquez: 6].

En varias ocasiones se da la confirmación del sueño que tuvo el afectado en otras circunstancias y que llevan a un mayor ajuste en la confirmación del mismo, y así vemos en la misma obra:

Pero la mayoría estaba de acuerdo en que era un tiempo fúnebre, con un cielo turbio y bajo y un denso olor de aguas dormidas, y que en el instante de la desgracia estaba cayendo una llovizna menuda como la que había visto Santiago Nasar en el bosque del sueño. Yo estaba reponiéndome de la parranda de la boda en el regazo apostólico de María Alejandrina Cervantes, y apenas si desperté con el alboroto de las campanas tocando a rebato, porque pensé que las habían soltado en honor del obispo [García Márquez: 6].

Pero el autor de *Crónica de una muerte anunciada*, al modo de los antiguos intérpretes, se acerca a dar el testimonio de que hay sueños que aportan buenas noticias, o malas, según aparezcan unos u otros elementos, augurios de buena o mala marcha de los acontecimientos, como cuando se veía que la corneja miraba a la derecha o a la izquierda; veámoslo recurriendo de nuevo a la obra ya citada:

—Todos los sueños con pájaros son de buena salud —dijo— [García Márquez, 1981: 18].

GGM llega a matizar mucho más. Incluso el sueño trae no sólo la imagen y el presagio o la confirmación de un hecho, sino que es en el mismo sueño donde cada individuo del sueño o soñado tiene sus propias cualidades, que García Márquez disecciona en *Crónica de una muerte anunciada*:

Le contó que había abierto la puerta sin encender la luz para no despertar a nadie, y vio a Bayardo San Román en el resplandor del farol público, con la camisa de seda sin abotonar y los pantalones de fantasía sostenidos con tirantes elásticos. «Tenía ese color verde de los sueños», —le dijo Pura Vicario a mi madre— [García Márquez: 21].

Pero también es consciente de que el sueño tiene otras manifestaciones, tantas que puede distinguir entre el sueño, lo soñado, lo anterior al sueño y lo posterior, como vemos, una vez más, en *Crónica de una muerte anunciada*:

Más tarde, cuando mi hermana Margot entró a bañarse para ir al puerto, logró llevarlo a duras penas al dormitorio. Desde el otro lado del sueño, oyó sin despertar los primeros bramidos del buque del obispo. Después se durmió a fondo [García Márquez: 31].

En su novela *El general en su laberinto* (1989), única novela de carácter histórico que acometió García Márquez, no prescinde del sueño como estrategia narrativa. Tal es así que lo vemos en dicha narración confundiendo al personaje con sus sueños (reales o inventados por el autor), perdido en esas pesadillas inverosímiles y recurrentes en las que lo más disparatado tiene cabida como experiencia surrealista de elementos oníricos, en los que aflora el subconsciente sin tapujos y sin trabas, sueños que vuelven al recuerdo desde

muy antiguo, pero que influyen seriamente en Bolívar. Tomemos ahora una muestra de *El general en su laberinto*:

Según le dijo muchas veces al sobrino, quería empezar por su recuerdo más antiguo, que era un sueño que tuvo en la hacienda de San Mateo, en Venezuela, poco después de cumplir los tres años. Soñó que una mula negra con la dentadura de oro se había metido en la casa y la había recorrido desde el salón principal hasta las despensas, comiéndose sin prisa todo lo que encontró a su paso mientras su familia y los esclavos hacían la siesta, hasta que acabó de comerse las cortinas, las alfombras, las lámparas, los floreros, las vajillas y cubiertos del comedor, los santos de los altares, los roperos y los arcones con todo lo que tenían dentro, las ollas de las cocinas, las puertas y ventanas con sus goznes y aldabas y todos los muebles desde el pórtico hasta los dormitorios, y lo único que dejó intacto, flotando en su espacio fue el óvalo del espejo del tocador de su madre [García Márquez: 30].

Se adentra García Márquez en el análisis del general Simón Bolívar y utiliza a su ayuda de cámara para exponer sus ambiciones, sus ocultos pensamientos, pero todo eso como una práctica de vanguardia en la que lo más inverosímil tiene cabida, con posibilidades de sugerir y aun de avanzar en el conocimiento profundo de su personaje, que se debate entre la imaginación y lo soñado, sin poner trabas a ninguno de los dos campos creativos, como vemos en la obra recién citada arriba:

José Palacios no sabía cuándo eran reales y cuándo eran imaginarios los sueños de su señor con el general Santander. Una vez, en Guayaquil, contó que lo había soñado con un libro abierto sobre la panza redonda, pero en vez de leerlo le arrancaba las páginas y se las comía una por una deleitándose en masticarlas con un ruido de cabra. Otra vez, en Cúcuta soñó que lo había visto cubierto por completo de cucarachas. Otra vez despertó dando gritos en la quinta campestre de Monserrate, en Santa Fe, porque soñó que el general Santander, mientras almorzaba a solas con él, se

había sacado las bolas de los ojos que le estorbaban para comer, y las había puesto sobre la mesa. De modo que en la madrugada cerca de Guaduas, cuando el general dijo que había soñado una vez más con Santander, José Palacios no le preguntó siquiera por el argumento del sueño, sino que trató de consolarlo con la realidad [García Márquez: 64].

En efecto, vemos aquí que no sólo hay un cierto recreo en algo repugnante, sino también en ese edípico gesto de arrancarse los ojos en un acto de posible desesperación por la traición que había perpetrado contra Bolívar; pero no sólo es un sueño de asequible venganza porque es el mismo general el que, ahogado por sus propias frustraciones, huye de cierto dormitorio por los recuerdos que le traen:

El general no quiso volver al dormitorio donde había estado la vez anterior, que recordaba como el cuarto de las pesadillas porque todas las noches que durmió allí soñó con una mujer de cabellos iluminados que le ataba en el cuello una cinta roja hasta despertarlo, y así otra vez y otra vez, hasta el amanecer. De modo que se hizo colgar la hamaca en las argollas de la sala y se durmió un rato sin soñar [García Márquez, 1989: 161].

Son los recuerdos que dan paso a la gran frustración anímica del general y que apenas le dejan dormir, y por eso ha de cambiar de lugar.

#### **2. 7. 4. Manuel Scorza, su «redoble» y el sueño**

Asimismo, Manuel Scorza<sup>69</sup> también recurre al sueño; o, mejor dicho, sueños premonitorios que se confirman a través de otros sueños. En su caso, siempre son los mismos personajes los que sueñan, los que en un deseo de acabar con

---

<sup>69</sup> Nace en 1928 y el movimiento surrealista puro le precede en muchos años, no así su influencia que, en América, aparece tardíamente.

las injusticias que se infringen a todo un pueblo, Rancas (*Redoble por Rancas*, 1985), lo soportan como el bálsamo que han de aplicarse para la consecución de unos planes que nunca se llevarán a cabo. A la luz de las vanguardias, Scorza necesita exponer por medio de símbolos turbios los argumentos de su creación, y el sueño aparece a lo largo de toda la obra, salpicando aquí y allí, con profusión, buscando la solución a su desesperanza. Rancas –y por extensión todo el Perú– sufre, el pueblo indígena se somete, pero no cesan en su afán por buscar, en el sueño, la premonición y la solución de sus problemas. Desde el comienzo del libro, Scorza va dando catafóricamente señales de que al peruano pueblo indígena no lo salvará nadie. Los pronósticos se van confirmando, y, en su desesperación, los indios hacen lo que está a su alcance, pero es fundamentalmente en el sueño en quien Scorza se recrea para hallar la respuesta a las angustias del pueblo indígena, y se apoya en palpables apuntes del tema que quiere explotar como estrategia discursiva; y, así, vemos en *Redoble por Rancas*:

-Nos veremos mañana –bostezó el Personero–.

-Quédate –ordenó Chacón–.

-¿Qué pasa?

El Nictálope levantó un costalillo.

-¿Qué es eso?

-Cuarenta y cinco tiros.

El Personero se retractó en su montura.

-Héctor –carraspeó–, he soñado feo.

El Nictálope se entretenía con una araña que remontaba el tejado de Minaya.

-Soñé que la pampa hormigueaba de guardias.

El Nictálope se tronó las articulaciones de los dedos.

-Héctor, quizá el doctor ceda.

-El Juez cederá el día que vuelen los chanchos.

Las autoridades –tosió el Personero– no estamos de acuerdo con esa muerte. Tú no puedes comprometer al pueblo, Héctor.

-¿Eso también lo soñaste?

El Personero se humilló.

-Nadie puede proceder sin autorización.

El revólver ardió en la mano del Nictálope.

-¿Para qué me he preparado?

-¿Qué has perdido con prepararte?

-Está bien –gritó el Nictálope y metió las espuelas a su chusco–. El caballo se disparó [Scorza, 2002: 186].

Pero Scorza no parece tener dificultad en introducir la posibilidad de no soñar. Y esto de un modo reiterado, como vemos en la misma obra:

Chacón se metió en un sueño sin pensamientos [Scorza, 2002: 187].

Son muchas las situaciones en que Scorza utiliza los sueños para indagar en adivinaciones, escogiendo a personajes predispuestos a hacer de su facultad un arte de supervivencia. Eso es tan común que el libro está repleto de microrrelatos sin trascendencia argumental, como es el caso del Abigeo: «En Yanahuanca vive un ‘curioso’ que desentierra todos los robos en sus sueños, pero él mismo se llama Abigeo»<sup>70</sup>. Y no en una sino en muchas ocasiones se presentan los sueños como el presagio de un hecho totalmente luctuoso y lleno de significado, que se cumple sin remisión y que confirma lo que Scorza se propone comunicar; veamos un ejemplo:

El puente está cerrado –dijo el Abigeo–. Hacía nueve noches había soñado el puente pesado de muertos. Sentados en extrañas posturas o despatarrados

---

<sup>70</sup> *Redoble por Rancas*: 331.



por las descargas, los cadáveres miraban al cielo con los ojos vacíos. Sofrenó el caballo menos sudado que sus manos [Scorza, 2002: 291].

Scorza ha de hacer algo más con el sueño y para ese fin se recrea relatando las facultades propias del iluminado, que es capaz de ver, en los propios sueños, hechos futuros sin engaños de la mente («Ello sin contar los poderes del sueño que le permitían al Abigeo anticipar las batidas»<sup>71</sup>). Y lo que podría resumir toda la novela, ya que en *Redoble por Rancas* se hace notar constantemente la sumisión al todopoderoso cacique –Francisco Montenegro o Migdonio de la Torre o Josefina de los Ríos o Mister Harry Troller–, que se expresa como premonición anticipatoria, porque ese cacique se va a burlar de todo aquel gentío que sólo viene a molestarle. Ya se había descrito un intento de rebelión sindicalista en el capítulo XV, y ocurrió algo que se preveía: los quince indios mueren a manos del amo, en una trampa de brindis donde se había de realizar un consenso sindical.

Héctor Chacón es el presunto ejecutor de Montenegro, y lo ve en un sueño, como dice en *Redoble por Rancas*:

Camino de Huánuco, ensoñó una banda de armados capaz de expulsar, a balazo limpio, a los hacendados. Desgraciados no sólo eran los hombres: por el Abigeo le constaba también el sufrimiento de los animales. Y soñó (Chacón) reunir a los desesperados y volver para matar a Montenegro. Pis-pis lo ayudaría. El de la costosísima sonrisa se la tenía jurada a los abusivos. Él mismo lo había oído en la cárcel desenmadejar el ovillo de los abusos. Pis-pis no era un varón cualquiera; y soñó en las manos de Pis-pis espolvoreando el agua de los guardias civiles, tostando con el veneno a los retenes y obligando a orinar sangre a los mandones [Scorza, 2002: 331].

---

<sup>71</sup> Íbidem: 340.

Vemos, por ende, sueños siempre relacionados con los marginados en sus relatos, que se repiten sin cesar en toda la narrativa hispanoamericana, tan sensibilizada por la injusta estructura social que agobia a estos autores sin que puedan salirse de ese infierno que los neutraliza. En Scorza esto es especialmente manifiesto.

### 2. 7. 5. Jorge Luis Borges. El sueño: estrategia básica<sup>72</sup>

Aunque les precede en el tiempo, traemos aquí, dada su trascendencia, al argentino Jorge Luis Borges, con la convicción de que abarca cualquier otra historia en la que se haga referencia al sueño como estrategia. Ninguna historia más desconcertante que este relato suyo, “Las Ruinas circulares”, donde crea un cuento con la enorme audacia que demuestra en toda la concepción de sus *Ficciones*. Es en esta fábula donde la genialidad supera todos los relatos que hemos conocido y las vanguardias quedan sobrepasadas; no en vano, se atribuye a Borges el epíteto de ‘fantástico’ por antonomasia. El sueño en su relato adquiere tal entidad que en ningún otro autor alcanza semejante valor y significado.

Sin embargo, con su acabada originalidad, la estructura del cuento está concebida con todos los elementos fundamentales de una narración convencional: en tercera persona, con un punto de vista lejano, un narrador omnisciente que sitúa a su protagonista –unas veces «el hombre», otras «el mago»– en templos derruidos que se construyeron en otro tiempo para dioses que ya están muertos y a quienes nadie rinde culto. Sabemos de ese hombre «que viene del Sur, de una de las infinitas aldeas que están aguas arriba, en el flanco violento de la montaña», que es «taciturno, viejo y gris». Pero lo desconcertante del cuento no está en su desarrollo, sino en lo arriesgado de su

---

<sup>72</sup> Todas las citas que aquí se refieren a Borges pertenecen a su cuento *Las ruinas circulares*.

concepción como un sueño. ¿Había leído Borges *El Kibalión*?, «El TODO es Mente: El universo es mental»<sup>73</sup>:

El TODO crea en su mente infinita, innumerables universos, los que existen durante eones de tiempo, y así y todo, para Él, la creación, desarrollo, decadencia y muerte de un millón de universos no significa más que el tiempo que se emplea en un abrir y cerrar de ojos [Tres Iniciados: 49].

De una manera o de otra, este concepto esotérico impregna todo el cuento con la variante del sueño –tan poderoso como la propia mente, una porción de la mente–, que Borges ofrece como tema mismo en un fulgor de lucidez.

Son evidentes sus connotaciones con el universo mental creado por una mente todopoderosa, como hace Borges en su cuento *Las ruinas circulares*, porque así se puede crear al modo divino de *El Kibalión*. En la mente surrealista el sueño lo es todo, tiene como arranque una realidad de la que no puede prescindir, pero tal concepción viene determinada por lo imprevisible y desconocido del mismo, algo que no se puede inventar ni fingir.

Cuando alguien se acuesta a dormir «con la voluntad de dormir para soñar», está entrando en terrenos imprevisibles, y la creación de Borges está inserta en un concepto distinto con el firme propósito de ser, con la intención puesta en lo más ajeno y disparatado que la mente puede forjar, porque su voluntad es que su cuento sea tan atractivo y complejo que sea necesario poner todos los sentidos en descifrar qué parte de la ficción pertenece al sueño y qué parte puede pertenecer a la realidad. Ciertamente es que, al terminarlo, uno tiene la sensación de haber asistido a una genialidad.

El cuento tiene un final más enigmático que ningún otro, fabricado a partir de lo inverosímil. «El hombre», «el mago», se ha dedicado a soñar

---

<sup>73</sup> *El Kibalión*. 19.

voluntariamente, y entre los muchos alumnos que han venido durante su sueño a aprender de él, ha distinguido a uno –sospechosamente muy parecido a él mismo–, sabiendo que eran «vana apariencia» y que jamás podría interpolarlo en la vida real. Porque eso es lo que el «hombre-mago» pretende, encontrar «un alma que mereciera participar en el universo». La desesperación del hombre por encontrar esa alma le lleva a forjarlo, y busca otro método: «purificó su ser en las aguas del río y se durmió y soñó con un corazón que latía». Así va soñando el resto de los órganos y vísceras, llega a soñar con el hombre íntegro hasta formar un ser completo, pero ese ser estaba dormido y, además, no podía abrir los ojos, y noche tras noche –más de un año– lo soñaba dormido.

«Adán de polvo y Adán de sueño», seres que estaban fabricados aunque con materiales diferentes en alusión a la posible creación del hombre como el Dios del Génesis, pero también en la creación del hombre en el *Popol Vuh*. La impotencia se cierne sobre el «hombre-mago», se arroja a los pies del dios de las ruinas y vuelve a soñar, pero esta vez el dioscecillo ya no era uno, sino múltiple: «tigre, potro, toro, rosa, tempestad», que le revela que su nombre es «Fuego» y que mágicamente animaría a su «criatura-fantasma soñada».

Dos años tardó en aplicar la enseñanza, dejando sola a su criatura, retocando de vez en cuando lo que no veía perfecto, su hombro derecho<sup>74</sup>, y «en el sueño del hombre que soñaba, el soñado se despertó».

El ser que él ha creado no es un ser real, es un fantasma que cumple orden tras orden, mas va adquiriendo entidad; lo último que hace es «infundirle el olvido total de sus sueños de aprendizaje». Borges plantea que el propósito de la vida de este «hombre-mago» estaba cumplido porque se autoinduce en éxtasis, y, al volver al estado de vigilia, unos remeros le informan que al Norte, en un templo, un hombre es capaz de hollar el fuego sin quemarse; y es que el hijo –el que considera su hijo– al que ha dado forma

---

<sup>74</sup> Borges conoce el mito de Pélope, a quien hubo de recomponérsele un hombro a base de marfil.

es un fantasma, un mero simulacro. Aquí el cuento se precipita hacia una descorazonadora evidencia: «No ser un hombre, ser la proyección de otro hombre ¡qué humillación incomparable, qué vértigo!» La prueba se le manifiesta en múltiples señales; una en concreto le dará la clave: el fuego no lo ataca, todo lo contrario, lo acaricia, lo inunda, sin calor y sin combustión. Y termina el cuento del modo más desconcertante: «Con alivio, con humillación, con terror, comprendió que él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo».

El cuento subyuga al lector. Entra dentro de una obra maestra, acabada, donde la imaginación rompe los moldes y entra en un campo apenas trabajado. Borges utiliza el elemento que aquí nos incumbe ya que da mucho de sí; tan propugnado por la vanguardia, el sueño es un instrumento realmente creativo, capaz de llevar al lector a niveles enormemente elevados. La fantasía no es una prerrogativa de Borges, pero ninguno la lleva como él a cotas tan altas.

Vemos, pues, que el sueño se prodiga por doquier en muchos de los autores hispanoamericanos. En todos ellos se utiliza como una constante recurrente y como estrategia de modernidad en los relatos. La vanguardia sembró una semilla muy fecunda, aunque no sólo es la vanguardia; el sueño ya estaba utilizado y trabajado por autores anteriores, sobre todo en la poesía.

## **2. 8. El inconsciente**

El estudio de la obra de Vargas Llosa nos remite de igual modo al propio autor, que se muestra constantemente y desvela sus propios artificios, sus ideas sobre la novela, sus modelos y aspiraciones, dejando así testimonio de que sus libros no son algo espontáneo sino muy trabajado y donde confiesa sus recursos a cada instante. No esconde nada. Es más, lo tiene a gala y presume de ello de modo explícito, y nos muestra un camino accesible para

comprender su obra y poder interpretarla. A lo largo de casi todos sus libros percibimos con claridad su trayectoria: lo que piensa, cómo se siente, cuáles son sus duendes más obstinados, los que más insisten y lo mueven a escribir de una manera o de otra; el porqué de sus temas, los más arraigados, los más obsesivos; esto es, adentrarse en su vida personal a través de sus textos, a sabiendas de que no se podrá saber todo acerca de su historia. Sin embargo, deja rastros fidedignos para especular y sacar conclusiones, sin que se contradigan con la apreciación del investigador. Él mismo lo dice con un epígrafe, en *Diálogo con Vargas Llosa*:

La autobiografía más auténtica de un novelista son sus novelas. Creo que uno transpone su experiencia vital no sólo en lo anecdótico –los hechos que le ocurrieron, las personas que conoció– sino también su personalidad secreta, lo que fueron sus reacciones profundas frente a esas experiencias, en esas fantasías que son sus novelas [Setti, 1988: 37].

Vargas Llosa explora su mundo interior y lo que nos encontramos es la fragmentada historia de un hombre que, por seguir su vocación de escritor ha de exiliarse, y lo hace con dolor, con el enorme dolor de quien ha querido aportar su pequeño grano de arena para participar en la reconstrucción de su tierra y aportar algo al mundo literario. Ya Rita Gnutzmann, en *Cómo leer a Vargas Llosa*, establece prioridades y, entre ellas, destaca el inconsciente como una fuente trascendental de su realización como narrador. Para eso investiga en los espacios literarios de Vargas Llosa, y llega a conclusiones muy heterogéneas, pero especificando siempre que es esa extraña y desconocida parte de su cerebro el mayor venero para la creación de sus obras<sup>75</sup>.

No parecen acertadas las conclusiones que se sacan de su biografía, porque lo fundamental de Vargas Llosa es su obra y no su biografía, pero un

---

<sup>75</sup> Aunque de eso reniega y dice que sólo es dedicación y trabajo, como explica en *Cartas a un joven novelista* con su *Parábola de la solitaria*.

mucho hay de sus vivencias en lo que escribe, por más que aparezca modificado y tantas veces casi irreconocible. La inspiración existe, sin duda, y el método que la propia vena artístico-literaria pone en marcha para emerger es una cuestión muchas veces planteada y otras tantas sin resolver a pesar de los muchos estudios que se hacen sobre ella, pero que al fin ha de brotar, y siempre encuentra una brecha para abrirse camino y aflorar.

Hay evidencias textuales que nos hacen reflexionar sobre lo laberíntico de las narraciones de Vargas Llosa, que crea historias yuxtapuestas, entrecruzadas, sin conexión, que forman asociaciones que remiten a un final en el que todas las partes confluyen; un verdadero caos de imágenes y situaciones que componen un cuadro con una única estampa que es preciso ordenar, mirándolo con perspectiva y en su conjunto.

Los temas que emplea Vargas Llosa actúan como ‘vasos comunicantes’<sup>76</sup>, donde se funden en un único plano de expresión –la diseminación y recolección de personajes y cosas es constante–. Hay ocasiones en que se superponen diálogos de dos o más personas situados en dos o más espacios y tiempos diferentes, con una técnica denominada ‘corte continuo’, propio del lenguaje cinematográfico y en el que es muy difícil moverse como lector, porque las imágenes que crea están trabajadas con distinta fluidez y técnica, por lo que es preciso cambiar de registro como lector.

En esa forma de plantear una situación, un espacio y un tiempo radica su extraordinaria originalidad –aprendida, fundamentalmente, de Faulkner–, que contribuye a acelerar la narración dentro de una misma esfera estilística, conformada por la acción y la palabra en un mismo tiempo narrativo.

Vargas Llosa no escapa de las vanguardias, del impresionismo y el expresionismo en concreto. Las figuras retóricas se multiplican (comparaciones, asíndeton, imágenes, enumeraciones caóticas –sobre todo–,

---

<sup>76</sup> Boldoni: 154.

sinestesias o metáforas) y dan a sus relatos la apariencia de documentales en los que el autor se convierte en un testigo de la realidad, en tanto que impide que se advierta su elaboración subjetiva con la aspiración de la imparcialidad de una lente para el cine.

Sin embargo, en su obra aparece con gran frecuencia lo lírico, como aparece también la sátira religiosa. Lo traiciona el adjetivo que, a veces, triplica con enriquecedoras observaciones «entre coposas nubes blancas, grises o azuladas»<sup>77</sup>. Y son muchas las ocasiones en que se multiplica en manifestaciones de deseos, pensamientos y proyectos lo mítico, o lo simbólico; pero es en las acotaciones por donde penetra él, como autor, en el relato. Casi todos los diálogos, como en un modelo que debe repetirse, tienen estas acotaciones –en *Pantaleón y las visitadoras* es constante–. Con ellas se cuenta lo que ocurre en esa situación, cómo evoluciona el personaje, cuáles son sus sentimientos y sus reacciones o sus vivencias en el recuerdo: todo un mundo de referencias familiares, sociales o político-militares que están bullendo en la mente de Vargas Llosa porque son sus fantasmas los que afloran en cada uno de sus relatos.

Setti, en su entrevista, le hace la gran pregunta para un novelista: «¿Existe la inspiración?»<sup>78</sup>. Y Vargas Llosa le dice que no; y lo dice, pero no de un modo rotundo, aunque aclara que lo que escribe depende del trabajo. Para él –dice– ponerse a trabajar es lo fundamental. Aunque más adelante admite que sí hay algo, a lo que llama “superpercepción”<sup>79</sup>, y que parece revelársele poco a poco. Dice:

En mi caso no, nunca es así. En mi caso, es mucho más lento. Es un proceso gradual. Al principio es una cosa muy nebulosa, es un desasosiego, digamos, una inquietud, una curiosidad sobre algo que veo muy nublado y

---

<sup>77</sup> *La guerra del fin del mundo*: 10.

<sup>78</sup> *Diálogo con Vargas Llosa*: 88.

<sup>79</sup> *Diálogo con Vargas Llosa*: 90.



muy confuso. Hay en mí un interés, una curiosidad, una excitación, una especulación, y eso se va convirtiendo en un trabajo, en fichas, en un sistema de historias. Y después, cuando tengo ya ese esquema y comienzo a redactar, todavía sigue siendo algo borroso, muy nublado [Setti, 1988: 89].

Y añade Vargas Llosa que entonces «se convierte en caníbal de la realidad»<sup>80</sup> pero que para ello ha de partir de «la ascesis del trabajo»<sup>81</sup> para confeccionar sus ficciones. Para matizarlo, reconoce que sólo es en las profundidades de la mente, un lugar hipotético en el que se elabora todo el transcurso creativo, donde se va a procesar una construcción literaria; hasta tal el punto que se analiza a sí mismo, y determina que su paso a la redacción no comienza en un momento concreto, todo lo contrario, es un procedimiento en permanente elaboración, sin tiempo ni lugar, porque el autor no está supeditado a espacio ni tiempo y cualquier momento es bueno para transformar, para relacionar, para encontrar conexiones que organicen el enredo en que sus personajes se van a desenvolver. Y esto de manera insistente, como aquella solitaria de que nos habla en *Cartas a un joven novelista* (1997), y así dice, en *Diálogo con Vargas Llosa*:

Es como un desdoblamiento permanente porque estoy haciendo mil cosas y al mismo tiempo me doy cuenta de que también estoy trabajando. Ahora, claro, hay momentos en que eso se convierte en una cosa muy obsesiva, neurótica [Setti, 1988: 90].

Lo dice con la convicción de quien ha vivido una situación semejante, con el conocimiento pleno de quien ha pasado muchas horas enfrascado en una materia sin poder eludirla.

---

<sup>80</sup> *Ibidem.*

<sup>81</sup> *Ibidem.*

## 2. 8. 1. El inconsciente como génesis

En un creador como Vargas Llosa, cuando el inconsciente entra en juego se paraliza cualquier otra actividad y el sujeto pasa a ser un juguete de esa invasión que le impele a escribir hasta agotar el tema o que el tema lo agote a él. Es un momento doloroso el arrancar de ese fondo desconocido lo que no puede concretar, pero que está aguijoneando, algo que no puede esquivar. Algo está pasando en su fuero más íntimo que lo empuja y que ha de aflorar. Siempre es, para él, el inconsciente que quiere salir a la luz, y su mejor manera de expresarlo es en forma de novela, cada vez más arriesgada y cada vez con más elementos comprometidos, tanto en el fondo como en la forma; con todo, es oportuno señalar que consideramos su momento de mayor culminación con la publicación de la novela *La guerra del fin del mundo*.

Pero Vargas Llosa sabe muy bien qué es lo que quiere escribir y se implica en un listado amplísimo de temas y formas, prácticamente lo abarca casi todo: experiencias propias o ajenas, patrimonio social de su momento vital, mitos, leyendas, acontecimientos históricos. No hay nada que su particular genio creativo, cuya naturaleza ha de constar de ingredientes personalísimos, no pueda abarcar: la mezcla de todo lo que se emplea como utillaje y material para la concreción de sus ficciones; que no serían muy distintas de las de cualquier otro autor si no fuera por ese algo añadido que las hace diferentes en la idea, el concepto, la realización o el modo de transmisión —cercana, lejana, ambigua, precisa—; así lo evidencia. En *Garvía Márquez: Historia de un deicidio*, dice el escritor al respecto:

La creación literaria consiste no tanto en inventar como en transformar, en trasvasar ciertos contenidos de la subjetividad más estricta a un plano objetivo de realidad [Vargas Llosa, (1971) 2005 VI: 199].

En algunos casos, como ocurre en *La guerra del fin del mundo*, su opción artística se inclina –dentro de un realismo histórico– por lo mágico-religioso, algo en lo que no ha profundizado en otras novelas: es el caso de la inclusión del milagro, un milagro que pone en la boca de una vieja desdentada, acerca de la desaparición del guardián del Consejero, en un ambiente militar, de revolución; y Vargas Llosa apuesta por el milagro, como vemos en *La guerra del fin del mundo*:

-¿Quieres saber de João Abade? –balbucea su boca sin dientes.

-Quiero –asiente el Coronel Macedo–. ¿Lo viste morir?

La viejecita niega y hace chasquear la lengua, como si chupara algo.

-¿Se escapó entonces?

La viejecita vuelve a negar, cercada por los ojos de las prisioneras.

-Lo subieron al cielo unos arcángeles –dice, chasqueando la lengua–. Yo los vi [Vargas Llosa, 1981: 426].

Con este milagro acaba el libro, pero durante la novela se suceden muchos de ellos, de modo sucesivo, como un mecanismo que funciona y que repite una y otra vez, sabiendo su resultado.

En sus momentos más íntimos, se beneficia Vargas Llosa de las imágenes nacidas de un depósito que desconoce, pero que la realidad le trae a primer plano; y como autor ilustrado en las vanguardias, ha de hurgar en su cerebro, en sus sentimientos, en su inconsciente; y lo que experimenta y lo que toma de la realidad es, sobre todo, aquello que despierta sus propias vivencias –reales o ficticias–, para con ellas erigir un andamiaje capaz de convertirse en historia creíble. Ese mismo inconsciente es quien le dicta los entramados que conforman un todo narrativo, que incluye lo no filtrado por la razón:

No hay un arte grande sin una cierta dosis de sinrazón, porque el gran arte expresa siempre la totalidad humana en la que hay intuición, obsesión, locura y fantasía a la vez que ideas<sup>82</sup>.

Cada historia, de entre las muchas que hay en una misma novela, podría ser autónoma, un relato independiente con todos sus constituyentes; pero lo que él percibe a través de su rico mundo de fantasía es una única narración, y ha de reunir, mezclar personajes, historias, acontecimientos. En esa mente agitada por la inquietud literaria surge lo nuevo de siempre, en la forma personalísima de Vargas Llosa, y que él mismo explica en *García Márquez: Historia de un deicidio*, a la que acudimos nuevamente:

Que el novelista no elige sus demonios significa, ante todo, que la intervención del elemento consciente y racional en la primera fase de la creación –la selección, entre los materiales de la realidad, de aquellos con los que erigirá su mundo ficticio– es secundaria, y que son, principalmente, el subconsciente y los instintos, quienes perpetran el saqueo. Es sólo en la segunda fase, en la operación de dotar de una forma a esta materia usurpada irracionalmente, que la inteligencia y la razón asumen la responsabilidad primera del trabajo creador [Vargas Llosa (1971), 2006 VI: 198-9].

Un poco más adelante dirá algo acerca de los temas que un autor destaca para su creación literaria, y añade que tampoco para eso es libre, que el tema se le impone como una losa, algo que le bulle en el cerebro sin poder evadirse, algo que lo martillea y que porfía en su mente con el deseo y la necesidad imperiosa de aparecer en forma de novela, cuento, relato o ensayo que explique su modo de percepción del mundo interno y externo que vive en él y con él, y que no tiene más remedio que aceptar sin rebelarse, dando salida a lo que es su exteriorización conceptual y de relación; él aporta la técnica, el

---

<sup>82</sup> Sorel, Andrés. El Perú imaginario. *Conversación de Otoño*: 82.

modo de contar, que es lo que le va a dar el sentido de su propia creación, como dice en *Cartas a un joven novelista*:

Me atrevo a ir más lejos respecto a los temas de ficción. El novelista no elige sus temas; es elegido por ellos; escribe sobre ciertos asuntos porque le ocurrieron ciertas cosas. En la elección del tema, la libertad del escritor es relativa, acaso inexistente. Y, en todo caso, incomparablemente menor que en lo que concierne a la forma literaria, donde, me parece, la libertad –la responsabilidad– del escritor es total. Mi impresión es que la vida –palabra grande, ya lo sé– le inflige los temas a través de ciertas experiencias que dejan una marca en su conciencia o subconciencia, y que luego lo acosan para que se libere de ellas tornándolas historias [Vargas Llosa (1997), 2005 VI: 1303].

Es el inconsciente que aflora. Las experiencias vividas han dejado un absceso o, si se quiere, una herida que debe drenarse; es ese proceso el que deja su huella constantemente y desde donde Vargas Llosa da salida a la sustancia que contienen cada uno de sus temas con cada una de sus resonancias. A partir de los escrutados recuerdos –lo que nos remite al psicoanálisis–, se conforma un cúmulo de imágenes y de relaciones que se imponen por sí solos, que sugieren y dan fuerza a muchos de los procesos creativos –como proponían los surrealistas–, influidos por la doctrina y teorías de Freud. Y así vemos cómo lo expone en *Recuerdo, repetición, elaboración* (1914):

Sucede aquí [...] que se recuerda algo que no pudo nunca ser olvidado, pues nunca fue retenido ni llegó a ser consciente, y además, para el curso psíquico parece totalmente indiferente que tal elemento fuera consciente y quedase luego olvidado o que no penetrara jamás hasta la conciencia.

Muchos recuerdos permanecen arrinconados («olvidados») durante largo tiempo, a veces durante toda la vida. A pesar de todo, *se encuentran inscritos en*

*la memoria, lo cual implica que puedan producir determinados efectos sin que el mismo sujeto se dé cuenta.*

En algunos casos (hipnotismo, sueño nocturno, choque emotivo, traumatismos craneanos, narcoanálisis, narcosis quirúrgicas, etcétera) hay recuerdos olvidados que afloran repentinamente a la conciencia [Freud, 1973: pág. 1684].

Pero también las costumbres forman parte del inconsciente y pueden salir a la luz sin previo aviso, sin ni siquiera establecer una evocación. Se podría decir que la inmensa mayoría de los hábitos y modos de pensar pertenecen a este ámbito, y en él radica esa fundamental capacidad de producción para la que el creativo se ha entrenado durante toda su vida; y es en el inconsciente donde se oculta el archivo del cual irá extrayendo el material necesario para sus elaboraciones más vertiginosas o sus más aventuradas hipótesis. Daco, recogido de Freud<sup>83</sup>, los llama «tics», y los hace responsables de la manifestación de ese inconsciente que quiere exponerse a la luz, como dice, en *Les prodigieuses victoires de la psychologie moderne*:

Las costumbres forman también parte del inconsciente. A decir verdad, la costumbre es un «tic» normal que puede hacerse consciente en el momento en que se produce.

Las costumbres abarcan la mayoría de los actos motores, muchas opiniones, frases hechas y juicios aprendidos. ¡Ya se encargan de ello la prensa, la radio y la publicidad! Pero, así como el efecto de una costumbre suele ser consciente, no ocurre lo mismo con los *motivos ocultos* que producen tal costumbre.

En psicología las costumbres ofrecen un interés primordial: algunos «tics» revelan una perturbación del estado afectivo [Daco, 1961: 166].

---

<sup>83</sup> FREUD Sigmund. *El yo y el ello*: 143.

Con estas premisas leemos la obra de Vargas Llosa atendiendo a las consideraciones de Rita Gnutzmann, en *Cómo leer a Vargas Llosa* (1992): ella la interpreta como fruto de la intervención de una serie de «demonios»<sup>84</sup> que la vertebran dotándola además de una profunda y personal coherencia narrativa. Porque el escritor domina la técnica por encima de sus duendes; y en su obra encontramos argumentos con características inconfundibles, que distinguimos como propias de su estilo.

La ciencia dice, acerca de los complejos, que son partes determinantes a la hora de profundizar en la obra de un escritor –o en el comportamiento de un hombre– porque es ahí donde, al parecer, radican sus motivaciones más arriesgadas, aunque Vargas Llosa, conscientemente, da otro tipo de razones, y todas ellas lógicas. Freud lo señala en *Lo inconsciente* (1915):

Algunos fragmentos no integrados –del psiquismo– se quedan estancados en el inconsciente; son parásitos.

(El complejo) Es un conjunto de fragmentos *fuertemente cargados de emociones*, los cuales se encuentran agazapados en una parte de la zona inconsciente y dirigen algunas acciones del individuo sin que éste lo sepa. [...] Es una especie de pequeño depósito especial (pequeño pero potente), en el que se precipitan los sentimientos y las emociones que a él corresponden. Es siempre inconsciente, pero impone numerosas reacciones [Freud, 1973 XCI: pág. 2067].

Es lo que vemos a lo largo de la trayectoria narrativa de Vargas Llosa. Cuando organiza sus andamiajes literarios está vigilado por el inconsciente, no sólo el personal sino también el colectivo, y los temas que salen de sus manos están arraigados en el ambiente que lo rodea, tanto que él sólo admite referentes reales, ensamblados a la propia experiencia; y no una vivencia, sino

---

<sup>84</sup> Expresión de Vargas Llosa. Se analiza a sí mismo en su ensayo: *El novelista y sus demonios* [Vargas Llosa, 2005 VI: 183].

muchas, amalgamadas. Sus complejos promueven un cuerpo de relato completo con argumentos, en su personal estilo. Son la expresión de esos mismos fantasmas que se le imponen por doquier. Eso no influye mucho en que sus novelas estén ambientadas, dirigidas y relacionadas a un fin más o menos comprometido, o de crítica a una determinada parte del mundo en el que se desenvuelve, porque lo que él pretende es hacer algo nuevo con esos datos que la realidad le proporciona; y así dice en *La orgía perpetua*.

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, empozadas al fondo del subconsciente o frescas en la memoria, algunas personalmente vividas, otras simplemente oídas, otras más bien 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 le dan otra existencia. De las ruinas y disolución de la realidad surgirá entonces algo muy distinto, una respuesta y no una copia: la realidad ficticia [Vargas Llosa (1975), 2006 VI: 775-6].

En *Cartas a un joven novelista* hace Vargas Llosa un símil muy plástico, muy efectivo. Compara la vocación con una enfermedad tremenda que mina la salud: la solitaria; un gusano parásito que se mete en el intestino y que va absorbiendo constantemente cuanto se ingiere, de tal modo que sólo se vive para él. Sin embargo, Vargas Llosa es un hombre muy lúcido y sabe que sólo es una semejanza.

Podemos verlo en sus primeras composiciones, más espontáneas, menos elaboradas (incluso con errores ortográficos y sintácticos), prueba evidente de que el joven Mario estaba, al escribirlas, aún en ciernes, en sus comienzos; y prueba que sus aspiraciones eran muchas, pero sus instrumentos y su técnica estaban aún sin depurar. Como rezan las propias palabras de



Vargas Llosa acerca de García Márquez en un más que evidente análisis propio: «son la expresión de esa vocación todavía balbuciente»<sup>85</sup>.

Decimos en sus primeras producciones, porque en las últimas ya se advierte una formidable evolución; algunas veces con técnicas arriesgadas, agotadoras tanto en los temas como en la destreza expresiva, aunque eso no disminuye en nada su capacidad de comunicación para sus historias, que nacen siempre de su medio, y que están en su inconsciente. Y, pese a ser consciente de su relativa incapacidad para incidir en estos temas, arranca permanentemente de la situación política y social que vive él mismo en el Perú de los años cincuenta. Decimos años cincuenta, los veinte años de Vargas Llosa, porque casi todos los temas están situados en esa década según los referentes intertextuales: canciones, personajes, etcétera. Incluso la muerte de Cuéllar (*Los cachorros*) en su «poderoso Nash»<sup>86</sup> es idéntica a la de James Dean en su Porsche Spyder, en 1955.

Siempre en su línea de introspección, Vargas Llosa continúa en su indagatoria acerca del autor. Está aferrado al siglo XIX, ya lo dice, y sólo concibe, como determinista, que si el tema sobre el que pretende escribir le viene impuesto por su psiquismo, también la actividad a la que se dedica con pasión desde su primera juventud se le impone y la acepta voluntariamente, de modo inexcusable, velado y misterioso, aunque no por eso menos obligatorio, hasta el punto que lo considera una seducción, una invitación a algo pecaminoso o prohibido, y aclara que son sus sombras las que lo impelen a esa dedicación de por vida y de las que no puede zafarse, siguiendo una orden ineludible que nace de una frustración. Así lo dice, en *García Márquez. Historia de un deicidio*:

«Me surgió la idea»: quizás hubiera sido más exacto decir la necesidad, la tentación. La vocación del novelista no se elige racionalmente: un hombre

---

<sup>85</sup> *García Márquez. Historia de un deicidio*: 186.

<sup>86</sup> *Cachorros*: 953.

se somete a ella como a un perentorio pero enigmático mandato, más por presiones instintivas y subconscientes que por una decisión racional. En todo caso, el impulso mayor de esta vocación parece efectivamente arrancar de ese recuerdo lastimoso, de esa precoz frustración [Vargas Llosa (1971), 2006 VI: 187].

No se detiene aquí y trata a fondo la cuestión de la libertad, tan propugnada por la vanguardia, que pretendía separarse del determinismo del siglo XIX. Sin embargo, Vargas Llosa es consciente –lo avala su experiencia– de que a la hora de ponerse a escribir le sucede algo ajeno a su voluntad, a su propia creatividad, y llega a conclusiones dramáticas. Se ve personalmente condenado, sin posibilidad de escape. El siglo XIX penetra en sus argumentaciones literarias, y se ve a sí mismo como un robot que transfiere al papel lo que alguien le dicta, sin poder evadirse, aunque no llega a la escritura automática<sup>87</sup>. Sus espectros lo persiguen hasta lograr fijar unos personajes que asuman ese incuestionable forjado que debe necesariamente salir a la luz, por eso la libertad es su gran preocupación, y su imposibilidad de fuga le produce una gran preocupación hasta llegar a abatirlo, como expresión de la propia impotencia para superarlo; y así dice en *García Márquez. Historia de un deicidio*:

Si un novelista no elige sus temas, sino, más bien, es elegido por éstos como novelista, la conclusión es, en cierto modo deprimente: el novelista no es libre. Efectivamente, no lo es, pero en el mismo sentido que ningún hombre es libre de elegir sus sueños o sus pesadillas [Vargas Llosa (1971), 2006 VI: 196].

Y continúa más adelante en *García Márquez. Historia de un deicidio*:

En todo caso, la única manera de averiguar el origen de esa vocación es un riguroso enfrentamiento de la vida y la obra; la revelación está en los puntos en que ambas se confunden [Vargas Llosa (1971), 2005 VI: 183].

---

<sup>87</sup> García Márquez emplea la escritura automática de manera insuperable en *El otoño del patriarca*.

O, como añade en *Cartas a un joven novelista*:

Llegué a creer que la vocación era también una elección, un movimiento libre de la voluntad individual que decidía el futuro de la persona [Vargas Llosa (1997), 2006 VI: 1295].

No obstante, es a la experiencia donde debe acudir; experiencia y pulsiones internas provocan ese aguijón ineludible a nuestro creativo. Es cierto que sus fantasmas se alborotan y pugnan por salir a la luz, pero sus espectros no son entes ajenos a la realidad que lo circunda, sino un subproducto de las experiencias que no han sido aceptadas. La experiencia es, por fin, reconocida, asumida como frustración, y es la voluntad del autor la que va a manipularla hasta que quede pulverizada, hasta hacerla irreconocible, dándole la vuelta, modificando, multiplicando los detalles, las tendencias, hasta dejar esa realidad desfigurada para ser otra realidad, pero ahora una realidad literaria.

No podemos olvidar que Vargas Llosa concibe al autor como un deícida, como un suplantador de Dios que modifica a su antojo un hecho más o menos real y que, por manipulación, lo convierte en otra realidad – ahora ficticia– que es su capital, adquirido con el esfuerzo y el trabajo de muchas horas de establecer interconexiones, mezclas y entrecruzamientos, a veces caóticos, a veces coordinados, pero siempre originales. No tiene dudas de que lo que está en juego es su contribución literaria a una realidad artística a la que tiene, necesariamente, que enriquecer. El problema, lo que le inquieta, es que él sabe que de sí mismo no toma nada; todo lo que escribe es un manejo descarado de una realidad que se le ofrece como punto de partida:

La afirmación «Yo no podría escribir una historia que no sea basada exclusivamente en experiencias personales» encierra una triste verdad: el suplantador de Dios no sólo es un asesino simbólico de la realidad, sino, además, su ladrón. Para suprimirla, debe saquearla; decidido a acabar con ella, no tiene más remedio que servirse de ella siempre. Así, respecto a la materia de su mundo ficticio, ni siquiera es un creador: se apropia, usurpa, desvalija la inmensa realidad, la convierte en su botín [Vargas Llosa (1971), 2006 VI: 197].

El trabajo creativo requiere alejamiento. Es necesaria la objetivación precisa si se quiere conseguir un producto que no sea repetitivo y que aporte una singularidad genuina. Vargas Llosa lo consigue, sobre todo en sus últimas obras, que enriquece con aportaciones originalísimas; pero todas ellas tienen una visión especial, distinta y llena de argumentos que, en un principio, están plenamente asentados en lo cotidiano, aunque más adelante han de derivar en lo mágico-religioso, sumándose a la tendencia literaria de la mayoría de los hispanoamericanos del momento.

Es evidente esta derivación, aunque no se prodiga demasiado; lo más recurrente en su obra es la compleja visión del sexo, que hace aparecer en casi todas sus novelas y su implicación en la vida personal –sus fantasmas– que recrea de modo paródico, con humorísticas visiones que están matizadas de sátira y crítica de las costumbres en determinados estamentos familiares y sociales, como veremos en el capítulo 6.

Y hasta tal punto manipula las historias de las que parte, que puede afirmar que «el tema final de la novela [es] un tema distinto del que yo pensé al principio»<sup>88</sup>. Al hilo, en *García Márquez. Historia de un deicidio* expresa lo que sigue:

---

<sup>88</sup> *Diálogo con Vargas Llosa*: 58.

Cómo se origina la vocación y de qué se alimenta constituye la prehistoria de un suplantador de Dios; su historia comienza cuando esta vocación se hace praxis. Sólo la experiencia inicial de ruptura con la realidad real es necesariamente anterior a la praxis, desde luego; las fuentes de esta vocación se van renovando y enriqueciendo con la praxis, en un proceso simultáneo que sólo cesa cuando el deicida muere o deja de escribir, pero es evidente que, en cada ficción, es imprescindible una cierta distancia (emocional, cronológica) entre la experiencia y su reelaboración literaria [Vargas Llosa (1971), 2006 VI: 293-4].

Acerca del origen de sus creaciones, Vargas Llosa se manifiesta influido por cuestiones internas y externas, pero ambas de naturaleza muy variada y de diferentes procedencias, que dan el perfil matizado de cada una de ellas, pero expresando con claridad que todas están filtradas por su mente, según dice en *García Márquez. Historia de un deicidio*:

¿De qué naturaleza son las fuentes de la literatura narrativa? Los demonios que deciden y alimentan la vocación pueden ser experiencias que afectaron específicamente a la persona del suplantador de Dios, o patrimonio de la sociedad y de su tiempo, o experiencias indirectas de la realidad real, reflejadas en la mitología, el arte o la literatura. Toda obra de ficción proyecta experiencias de estos tres órdenes, pero en dosis distintas, y esto es importante, porque de la proporción en que los demonios personales, históricos o culturales hayan intervenido en su edificación, depende la naturaleza de la realidad ficticia [Vargas Llosa (1971), 2006 VI: 198].

Y para concluir con el tema de la vocación, vemos cómo apunta en *Cartas a un joven novelista*:

Llegué a creer que la vocación era también una elección, un movimiento libre de la voluntad individual que decidía el futuro de la persona [Vargas Llosa (1997), 2006 VI: 1295].

Pero la autonomía es otro de sus grandes temas de referencia como algo no conseguido y hacia lo que tiende de modo insistente, como amante y defensor de la libertad ante y contra el mundo, si es necesario.

## 2. 8. 2. El escritor necesario

Plantea Vargas Llosa que narrar no es tanto una cuestión de inspiración, pero sí de algo extraño que al escritor le sucede y que no puede eludir, aunque rechaza el término de vocación literaria. Tiene la evidencia de que algo en su cerebro se moviliza y que ha de seguir su dictado si quiere que «eso» se calme. Cuando Sigmund Freud distingue el «ello» del «eso» está informando de que el subconsciente manda más que cualquier intencionalidad voluntaria, confirmando su trayectoria literaria y su concreción narrativa. Dice, en *El yo y el ello*:

El «eso» es el conjunto de los hechos psicológicos que escapan momentáneamente a nuestra conciencia. Para que vuelvan a la «superficie» se requieren ciertos estados especiales. [...] En el «eso» se encuentran muchos recuerdos y sentimientos «olvidados». Ahora bien, muchos de esos recuerdos y sentimientos conservan su carga emotiva y son como «imanes» psicológicos estancados en el fondo de la persona; atraen las circunstancias que a ellos se refieren [Freud, 1973: 189-190].

Nos es lícito suponer que todo lo que vemos en *Los jefes* es un remedo de las vivencias infantiles de Vargas Llosa. Su imaginación (con poco más de veinte años) se nutre de aquellas cicatrices del inconsciente, del pasado, que

algún día tenían que saltar a la luz; pero eso mismo también le sucede en *La casa verde*, en *La ciudad y los perros*, en *El elogio de la madrastra* o en *El sueño del celta*.

De eso no se libraré nunca, tardará mucho tiempo en escribir sin que el inconsciente se imponga totalmente como fuente fecunda para sus temas y argumentos, ya que todo se origina en la vida del autor –al menos en su primera etapa–, porque distingue entre la vida-vida, y la vida soñada o anhelada. Prueba de ello es que los argumentos de toda su obra se desarrollan en América, en Perú sobre todo, pero también en Colombia, Brasil, Cuba, Santo Domingo. Ninguno en Europa, ni siquiera *El sueño del celta*, cuyos escenarios son el Congo Belga y la Amazonia americana. Es su universo mejor conocido. No sale su obra de América, y va a sufrir su ‘ser peruano’ con un intenso dolor, y con aquellas experiencias que fueron «las que se registraron con más fuerza en su memoria»,<sup>89</sup> a pesar de que el rescoldo de sus laceraciones está siempre latente.

Las obras de Vargas Llosa convocan al lector a ver en ellas dos obsesiones manifiestas en toda su producción: un primer lugar lo ocupan sus crisis de juventud, y en un segundo término la denuncia de la dictadura en Perú, sin que esta distinción de prioridad tenga una correlación exacta con la obra que realiza.

Vargas Llosa es muy lúcido y sabe bien que toda novela es sólo una creación literaria. No hay desencanto en su manera de percibir los mundos que va creando o ha leído. Sabe que todo es ficción, que no puede dejarse llevar por el embrujo de una historia y que los personajes, aun siendo coherentes y creados con «densidad, ambigüedad y verosimilitud»<sup>90</sup>, nunca serán reales. Es la ficción puesta en marcha. Y cuando habla de que *Don Quijote* o *Madame Bovary* se equivocan cuando intentan vivir una vida irreal y

---

<sup>89</sup> *Deicidio*: 124

<sup>90</sup> *Cartas*: 1308.

fracasan, la comparación no parece muy acertada. *Don Quijote* y *Madame Bovary* son protagonistas creados por mentes poderosas que han llevado a sus héroes por los caminos que cada autor pretende –tal vez no–, pero no son –en modo alguno– personajes reales; y no sirve el ejemplo si se pretende que la ficción trascienda a la vida.

Sin embargo, por mucha perspicacia que demuestre el peruano a la hora de descifrar sus propios estados interiores, su lucidez a la hora de actuar como creador queda nublada por ese psiquismo que lo domina y obsesiona. De lo dicho aquí hay una pequeña muestra en *El catoblepas*:

Esa historia, ese personaje, esa situación, esa intriga me persiguió, obsesionó, como una exigencia venida de lo más íntimo de mi personalidad, y debí escribirla para librarme de ella [Vargas Llosa (1997), 2006 VI: 1304].

Es en la forma, por el contrario, en la técnica con la que construye sus ficciones, donde brilla con exactitud un depurado estudio, unos elementos muy trabajados que sintetiza con un paréntesis: «unas palabras, unos silencios, unas revelaciones, unos detalles, una organización de los datos y del transcurso narrativo»<sup>91</sup>. Sutilezas que sólo un creador avezado puede distinguir y entresacar del texto para ver el artificio.

Pretende Vargas Llosa, sobre todo, que su obra sea coherentemente verosímil, acercar tanto el mundo de ficción al lector que lo «haga vivir aquella mentira como si fuera la más imperecedera verdad, aquella ilusión la más consistente y sólida descripción de lo real»<sup>92</sup>. Y sabe que todas las historias están vinculadas a la vida, que «ninguna ha surgido por generación espontánea, sino que toda obra está ligada al mundo real por un cordón umbilical»<sup>93</sup> indestructible.

---

<sup>91</sup> Cartas: 1310.

<sup>92</sup> *Ibidem*: 1311.

<sup>93</sup> *Ibidem*: 1312.



Entre sus consejos para la creación literaria, insiste en la necesidad de distinguir el narrador, el espacio y el tiempo narrativos como los materiales imprescindibles que se han de organizar, pero también hace hincapié en el estilo como ingrediente esencial, algo que «emana del creador y que se impone al lector como una realidad soberana»<sup>94</sup>, y advierte que «la corrección estilística no presupone nada sobre el acierto con que se escribe una ficción»<sup>95</sup>. A veces un autor —añade— se ve «obligado a buscar formas de expresión cada vez menos sometidas a la forma canónica, a desafiar el genio de (la) lengua, y tratar de imponerle ritmos, pautas, vocabularios, distorsiones, de modo que su prosa pudiera representar con más verosimilitud aquellos personajes o sucesos de su invención»<sup>96</sup>. También habla de estética, dice que el lenguaje utilizado no tiene nada que ver con lo ético de la sinceridad o insinceridad de un autor, porque «la literatura es puro artificio, aunque la gran literatura consigue disimularlo y la mediocre lo delata»<sup>97</sup>.

Todo esto está presente en Vargas Llosa, no sólo por sus obras de ficción, sino también en los ensayos que, como literatura con código propio, va desgranando en todo un tratado estilístico y de construcción a partir de lo que su poderosa interiorización descubre, y que confirma, coherentemente, tanto su trayectoria como la intencionalidad de su obra.

Sigue el dictado de Sartre cuando le pregunta: «¿Con qué finalidad escribes? o ¿Tienes algo que decir?»<sup>98</sup>. Y parece ser que sí, que sabe lo que hace y por qué, pero no logra descifrar qué es lo que le ocurre, aunque sigue el dictado, porque si no, no conseguiría ser feliz. Y así dice, en *Cartas a un joven novelista*:

---

<sup>94</sup> Cartas: 1304.

<sup>95</sup> *Ibídem*: 1315.

<sup>96</sup> *Ibídem*: 1315.

<sup>97</sup> *Ibídem*: 1319.

<sup>98</sup> *Cómo leer a Vargas Llosa*: 44.

A pesar de que la explicación que se ofrece en nuestros días es menos grandiosa o fatídica, ella sigue siendo bastante huidiza, una predisposición de oscuro origen que lleva a ciertas mujeres y hombres a dedicar sus vidas a una actividad para la que, un día, se sienten llamados, obligados casi a ejercerla, porque intuyen que sólo ejercitando esa vocación –escribiendo historias, por ejemplo– se sentirán realizados, de acuerdo consigo mismos, volcando lo mejor que poseen, sin la miserable sensación de estar desperdiciando sus vidas [Vargas Llosa, (1997), 2006 -VI: 1294].

Cuando Vargas Llosa lo señala como «oscuro origen» se reafirma en que no se sabe de dónde procede la vocación o la inspiración, y da rodeos; tal vez sea el inconsciente que se asoma y busca justificaciones que no hallaría de otra manera, así como la realización de esas pulsiones de un subcódigo que no es capaz de controlar, y afirma rotundamente que la riqueza de su interior, a pesar de su «oscuro origen», es tan sumamente grande que precisa cortar, cercenar sin más preámbulos, una y otra vez, los argumentos.

Estos temas alguna vez tienen que terminar si se quiere conseguir una obra asequible y verosímil, aunque lo que pretende, como ya lo apuntó en su *Carta de Batalla por Tirant lo Blanc*, es conseguir la novela completa, la novela total, donde han de darse todos los elementos posibles, tanto históricos y reales como de la más disparatada fantasía. Y así dice, en *Diálogo con Vargas Llosa*:

Creo que en la novela, como género, hay una vocación a la desmesura. El género novelesco tiende a proliferar, una historia tiende a ampliarse de una manera cancerosa. Si uno sigue todos los hilos de una novela, ésta se convierte en una verdadera selva, en una jungla. Creo que esto es la vocación de la novela. Porque la novela es algo que ocurre en el tiempo, y el tiempo es infinito. Entonces creo que hay en la ambición de la novela esta idea de totalidad. Yo siempre sentí, al escribir, que en un momento dado hay que matar la historia, porque si no la historia continuaría

indefinidamente. Y al mismo tiempo creo que toda historia trata de llegar a esa especie de ideal que es la novela total [Setti, 1988: 55].

Para adentrarnos en la identidad creativa de Vargas Llosa, nos acercamos a su obra con una formidable lente de investigación, y así poder entrever cuáles son sus flaquezas, sus fantasmas, sus «demonios», como él los llama, y nos encontramos con cierto texto en el que él mismo considera el acto de escribir como una rebelión contra Dios y su creación, en *García Márquez, Historia de un deicidio*:

Es una tentativa de corrección, cambio o abolición de la realidad real, de su sustitución por la realidad ficticia que el novelista crea. Éste es un disidente: crea vida ilusoria, crea mundos verbales porque no acepta la vida y el mundo tal como son (o como cree que son). La raíz de su vocación es un sentimiento de insatisfacción contra la vida; cada novela es un deicidio secreto, un asesinato simbólico de la realidad [Vargas Llosa, VI, 2005: 182].

Vargas Llosa analiza los motivos de su creación literaria, y busca las razones de esa rebelión, razón y origen de la vocación de escritor que se sabe con una misión de extrema importancia y lo considera como un «hombre que tiene una relación viciada con el mundo»<sup>99</sup>, y así explica:

Toda novela es un testimonio cifrado: constituye una representación del mundo, pero de un mundo al que el novelista ha añadido algo: su resentimiento, su nostalgia, su crítica. Este elemento añadido es lo que hace que una novela sea una obra de creación y no de información, lo que llamamos con justicia la originalidad de un novelista [Vargas Llosa (1971), 2006 VI: 183].

---

<sup>99</sup> Deicidio: 182.

Considera que lo que un novelista escribe está visceralmente mezclado: el porqué escribe y lo que escribe; y añade que los demonios de su vida son los temas de su obra, y que «aun en la ficción más impersonal se esconde un demonio»<sup>100</sup> (*García Márquez. Historia de un deicidio*: 184).

Sobre las fuentes literarias, «sería quimérico pretender agotar las filiaciones»<sup>101</sup>, y distingue entre el narrador y el autor, dejando claro que el autor es un ente alerta, al que nada llega a interesar profundamente –se ha visto que en alguna ocasión no le ocurre así–. El alerta le da la libertad de poder seleccionar el antes y el después, ya que su atención se centra en la novela y a la vez lejos de ella. La novela es su creación, y en esa creación está también el narrador como un ser creado para narrar y que sirva de puente entre la novela y el autor.

Esto no impide que ese mismo autor aparezca opinando o dando pinceladas aclaratorias de cuál es su actitud y postura acerca de los personajes que crea, discrepando de ellos o sumándose a sus ficciones, y así dice en *Cartas a un joven novelista*:

Un narrador es un ser hecho de palabras, no de carne y hueso como suelen ser los autores; aquel vive sólo en función de la novela que cuenta y mientras la cuenta (los confines de la ficción son los de su existencia), en tanto que el autor tiene una vida más rica y diversa, que antecede y sigue a la escritura de esa novela, y que ni siquiera mientras la está escribiendo absorbe totalmente su vivir [Vargas Llosa (1997), 2006 VI: 1323].

Vargas Llosa es un escritor que no quiere dejar cabos sueltos. Si en 1964 ya tenía terminada *La Casa Verde*, no puede, honestamente, publicarla. Se siente inseguro con respecto al libro, «lleno de zozobra»<sup>102</sup>, y ha de hacer un arriesgado viaje, con mentiras y apuros tal vez innecesarios, para verificar de

---

<sup>100</sup> Deicidio: 184.

<sup>101</sup> Orgía: 805.

<sup>102</sup> Secreta: 994.

nuevo in situ los hechos que ha narrado, con una necesidad imperiosa de constatar –fuera de la idealización, no se fía del recuerdo– que estaba contando la verdad que había vivido–experimentado y, tanto es así, que «tomé la determinación de no publicar el libro mientras no hubiera retornado a la selva»<sup>103</sup>.

Podríamos decir que su mundo interior ha de aflorar, que los espacios pasados lo empujan a hacerlo y que sus demonios son los que se imponen con toda su carga negativa, de frustración, de situaciones no vividas plenamente. Valgámonos de lo siguiente en *Historia secreta de una novela* para comprobarlo:

Lo que el novelista exhibe de sí mismo no son sus encantos secretos, como la desenvuelta muchacha (que hace strip-tease), sino demonios que lo atormentan y obsesionan, la parte más fea de sí mismo: sus nostalgias, sus culpas, sus rencores. [...] Son sus experiencias personales [...] que fueron estímulo primero para escribir la historia (que) queda tan maliciosamente disfrazada durante el proceso de la creación, que ni el propio novelista pueda escuchar con facilidad ese corazón autobiográfico que fatalmente late en toda ficción [Vargas Llosa (1968), 2004 I: 961].

¿Cuál es su fragua para esa creación total que pretende? Parece que MVL ha descubierto un método de caldear los elementos de la obra sin que ésta quede forjada en lo regional o local; en efecto, el escritor quiere proyectarse universalmente y ha de hacerlo con una metodología que aprende de los clásicos (Dumas, Flaubert, Faulkner...) y que transforma sus propios fantasmas en sombras comunes, perceptibles por todos, y asumibles por todos como experiencias propias; todo lo contrario que la aportación creativa de Rulfo, según se comprueba de lo dicho en *Diálogo con Vargas Llosa*:

---

<sup>103</sup> Secreta: 994.

Yo necesito siempre, para inventar, partir de una realidad concreta. No sé si ocurre con todos los novelistas; supongo que con muchos no sucede, parten a veces de una invención. No, yo necesito siempre ese punto de partida que es la realidad concreta. Por eso, generalmente me documento, visito los lugares donde ocurren las historias, pero nunca con la idea de reproducir la realidad, porque ahora ya sé que eso no es posible, que aun cuando quisiera hacerlo, no resultaría, resultaría algo muy distinto (Setti, 1988: 59).

Es cierto que Vargas Llosa necesita escribir como una vocación de la que no le es posible escapar y que, para luchar contra el ambiente que le rodea, ha de escribir ciertas historias que le bullen en la cabeza, pero son temas que surgen de la vida y de sus circunstancias, sobre todo de las suyas íntimas y personales más silenciadas.

De su estudio sobre Flaubert, se deduce que a Vargas Llosa le seducen «la rebeldía, la violencia, el melodrama y el sexo» y que «aprecia profundamente esas aberraciones»<sup>104</sup>.

Si hay una historia que se adueña plenamente de él es *La tía Julia y el escribidor*. No es su mejor obra, ya lo dice él mismo, pero sí una obra en la que pone gran parte de sí mismo; incluso los protagonistas se llaman Mario (Varguitas) y Julia, y no se sabe si el intento de suicidio de Mario de la novela tuvo lugar en la realidad o sólo es un recurso más de intriga y de variedad argumental, como vemos en *Diálogo con Vargas Llosa*:

Una historia rocambolesca que fue mi primer matrimonio, tuve entonces esa idea de introducir una experiencia personal, entremezclarla y que se estableciera un contrapunto; un mundo de absoluta fabulación y un mundo casi documental, de historia vivida. [...] Uno quiere ser no ya verosímil, sino verídico. Y así resultó que la historia personal era tan delirante como la otra (Setti, 1988: 63-64).

---

<sup>104</sup> *Orgía*: 17-21.

Pero ¿qué es lo que busca un autor al escribir una novela? En Vargas Llosa todo se canaliza hacia una narración única en la que se amalgama una gran multitud de personajes, cada uno con su nombre, filiación, procedencia y prodigalidad de detalles físicos, aunque es bastante frecuente que no afloren los psíquicos y morales: una forma pudorosa de exhibicionismo parcial, como si la parte más íntima y personal del novelista quisiera permanecer oculta, y preservar su mundo interior. Hay muchos personajes que a veces sólo aparecen en unas líneas para desaparecer como por ensalmo, sin que tengan antecedente ni consecuente. Están ahí, en la página, entremezclados con otros, poniendo exclusivamente una nota de color, un ligero matiz, sin que atraviesen la línea argumental principal de modo preciso y decidido. La inclinación a mezclar muchas historias que hace converger en complicados finales —es su método— de algún modo tiene que terminar; aun dejando flecos como elipsis en ocasiones indescifrables que precisarían de una nota aclaratoria para ciertas cuestiones heterogéneas.

Ya plantea lo dificultoso que resulta para un novelista llegar a una novela que posea todos los ingredientes precisos, sin que falte nada, aunque su aprendizaje, dice, es más al estilo americano. Y así dice, en *García Márquez: Historia de un deicidio*:

El proceso de la creación narrativa es la transformación del demonio en tema, el proceso mediante el cual unos contenidos subjetivos se convierten, gracias al lenguaje, en elementos objetivos, la mudanza de una experiencia individual en experiencia universal [Vargas Llosa (1971), 2006 VI: 184].

En ese larguísimo ensayo, si nos atenemos a sus propias palabras, vemos que aplica al escritor colombiano lo que es su propia trayectoria. Lo ha

dicho muchas veces, pero aquí de un modo explícito, sin rodeos ni comparaciones, en *García Márquez. Historia de un deicidio*:

Todo lo que he escrito hasta ahora lo conocía ya o lo había oído antes de los ocho años [...] aun en la ficción más impersonal se esconde un demonio [Vargas Llosa (1971), 2006 VI: 184].

Y en cuanto a todo el proceso de creación, como escritor necesario, estudia los resortes de la propia obra, disecciona el desarrollo y vuelve a su idea inicial de que todo es trabajar, entregarse a verdaderos sacrificios para conseguir lo que escribe, y, como dice en la misma referencia bibliográfica:

Al principio todo es tan frío, tan artificial, ¡tan muerto! Poco a poco, eso va cobrando vida, cuando uno va encontrando ya asociaciones y relaciones. Eso es bonito: cuando la gente empieza a descubrir que ya hay unas líneas de fuerza naturales propias, en la historia. Ésta es fascinante. Pero hasta llegar a eso, es mucho trabajo, mucho trabajo. En mi caso, por lo menos, es un esfuerzo enorme [Setti 1988: 91].

Es la entrega del creativo a su obra. Nada sale de la pluma sin ese enorme esfuerzo si se quiere que una obra sea coherente y verosímil. Los pasos son conocidos para cualquiera que se invente una historia, mejor o peor contada, pero nunca lo habíamos visto tan desmigado, tan especificado, con tantos detalles. Supone para el inventor un verdadero esfuerzo y la aplicación de todos los conocimientos adquiridos durante años de dedicación, puestos al servicio de la obra que quiere desarrollar, ni que sea en la sencillez de un cuento.



### 2. 8. 3. Gustav Flaubert: una lectura trascendente

De Flaubert aprende la utilización de la palabra justa «*le mot juste*», la única palabra que expresa cabalmente una idea, y la obligación del escritor es encontrarla. Para eso, como Flaubert, se vale del mejor instrumento, el oído, que le dice si es o no la palabra apropiada. Sólo será «*le mot juste*» cuando suene adecuadamente, y esto ha de traducirse en una cierta armonía musical, y ha de buscarse este recurso con «tenacidad fanática hasta alcanzarlo»<sup>105</sup>.

Él mismo afirma que ningún autor puede crear una novela si no es a partir de sí, y la resonancia que le deja la obra de Flaubert es grande, es “su modelo de escritor, su dios particular”<sup>106</sup>. Flaubert decía «*Madame Bovary c'est moi*», en reconocimiento de su implicación personal en la obra, y casi todo el resto de los autores participa en mayor o menor medida de la máxima flaubertiana, porque –decía– los propios fantasmas deben salir a flote si se quiere que estén conjurados, exorcizados, minimizados.

Vargas llosa deja regueros de sí en su obra. En *La tía Julia y el escribidor* es casi obscena su implicación en la novela, porque «la mitad de la novela es un recuento de un episodio de la vida juvenil del escritor»<sup>107</sup>. Explica en muchos de sus ensayos y novelas quién es, cuáles son sus preferencias, qué es lo que le gusta, qué es lo que lo cautiva. Uno de los interrogantes que se plantea es la razón, el porqué de la influencia –decisiva– de *Madame Bovary*. Se siente fascinado por esa protagonista, hasta el punto que afirma que, al leer la novela de Flaubert, adquirió ciertas evidencias tras una noche de lectura infatigable, y dice en *La orgía perpetua*:

Quando desperté, para retomar la lectura, es imposible que no haya tenido dos certidumbres como dos relámpagos: que ya sabía qué escritor me

---

<sup>105</sup> *Cartas*: 1321.

<sup>106</sup> Oviedo: 31.

<sup>107</sup> Oviedo: 287.

hubiera gustado ser y que, desde entonces y hasta la muerte, viviría enamorado de Emma Bovary. Ella sería para mí, en el futuro, como para Léon Dupuis de la primera época, «l'amoureuse de Tous les romans, l'héroïne de Tous les drames, le vague *elle* de Tous les volumes de vers» [Vargas Llosa (1975), 2006 VI: 711].

Hasta tal punto le ha impresionado esta novela que se pregunta cómo es que esta obra llegó a convertirse en parte de su vida, porque libro y persona tienen una especial relación de intimidad, y así torna a expresarlo en *La orgía perpetua*:

Me gustaría averiguar cuáles son en mi caso algunas de estas razones: por qué Madame Bovary removi6 estratos tan hondos en mi ser, qué me dio que otras historias no pudieron darme [Vargas Llosa (1975), 2006 VI: 711].

Pero lo que le gusta a Vargas Llosa de las historias es que tengan principio y fin, que tengan un orden simétrico, que se cierren sobre sí mismas y den la impresión de ser algo acabado. En su primera juventud comenzó a «leer novelas de manera desvelada y caníbal»<sup>108</sup>, y ese es el fundamento en que sitúa su actividad literaria. Ha aprendido los mecanismos de la novela, las estructuras con que se resuelve un tema para él acuciante, y que forzosamente tiene que tener esa dimensión fantástica de una obra de arte depurada y completa, con miras a una trascendencia cultural y literaria que conseguirá en *La guerra del fin del mundo*, ya que allí aúna todos los requisitos para conseguir la novela total que está proyectando.

El resto de sus novelas, siendo espléndidas en su concepción y realización, aparecen como ensayos para llegar a conseguir ese pináculo, aunque ya no volverá a repetirse, pues su obra posterior a *La guerra del fin del*

---

<sup>108</sup> *Orgía*: 710

*mundo* no alcanza la altura conseguida por ésta, pese a que sean consideradas buenas obras dentro de la literatura. Dice en *La orgía perpetua*:

Lo que sin duda he buscado por instinto y me ha gustado encontrar [...] no ha sido un reflejo de esta parcialidad infinita, de este inconmensurable fluir, sino, más bien, lo contrario: totalizaciones, conjuntos que, gracias a una estructura audaz, arbitraria pero convincente, diera la ilusión de sintetizar lo real, de resumir la vida [Vargas Llosa (1975), 2006 VI: 712].

Está especialmente preocupado por conseguir la novela total y el empeño le requiere cuatro años de trabajo. Es su gran obra, la que lo catapulta como un escritor de renombre y prestigio. *La guerra del fin del mundo* es una obra completa, con todos los ingredientes que ya entrevió en *Tirant lo Blanc*, y aunque huye de toda metodología para su trabajo, encontramos este episodio en el que él mismo lo confiesa –siempre en texto de novela–:

-Eso es una novela –dice Juanita, con una sonrisa que, al mismo tiempo, me desagradaba por la ofensa–. Ésa no parece la historia real, en todo caso.

-No va a ser la historia real, sino, efectivamente, una novela –le confirmo–. Una versión muy pálida, remota y, si quieres, falsa.

-Entonces, para qué tantos trabajos –insinúa ella, con ironía–, para qué tratar de averiguar lo que pasó, para qué venir a confesarme de esta manera. ¿Por qué no mentir más bien desde el principio?

-Porque soy realista, en mis novelas trato siempre de mentir con conocimiento de causa –le explico–. Es mi método de trabajo. Y, creo, la única manera de escribir historias a partir de la historia con mayúsculas.

-Me pregunto si alguna vez se llega a saber la historia con mayúsculas –me interrumpe María–. O si en ella no hay tanta o más invención que en las novelas. Por ejemplo, eso de lo que hablábamos. Se han dicho tantas cosas sobre los curas revolucionarios, sobre la infiltración marxista de la Iglesia... Y, sin embargo, a nadie se le ocurre la explicación más simple.

-¿Cuál es?

-La desesperación y la cólera que puede dar codearse día y noche con el hambre y con la enfermedad, la sensación de impotencia frente a tanta injusticia –dijo Mayta, siempre con delicadeza, y la monja advirtió que apenas movía los labios–. Sobre todo, darse cuenta que los que pueden hacer algo no harán nunca nada. Los políticos, los ricos, los que tienen la sartén por el mango, los que mandan [Mayta: 923].

Y aunque podría decirse que Vargas Llosa carece de un método propiamente dicho, da algunas pistas, alguna de ellas contundente:

Sólo recopilar la mayor cantidad de datos y opiniones sobre él, para, luego, añadiendo copiosas dosis de invención a esos materiales, construir algo que será una versión irreconocible de lo sucedido [Mayta: 937].

Escribe sin censura, luego va modificando lo que ha escrito añadiendo, corrigiendo, sin que intervengan unos protocolos narrativos fijos. Él mismo afirma que «deja especular la mente» y que toma algunas notas que más tarde unirá al modo de los cadáveres exquisitos de que nos habla el surrealismo. Al unirlos, surgen nuevas ideas, caóticas algunas, otras más coordinadas, pero todas ellas complejas, que al final convergerán en una historia que, por lo abigarrado de su representación, a veces será muy difícil de comprender; porque es verdad que quiere acortar distancia con el lector, pero no siempre lo consigue. Y así dice, en *Diálogo con Vargas Llosa*:

Primero es un fantaseo, una especie de especulación en torno a cierto personaje o a cierta situación, algo que siempre ocurre en la mente. Después empiezo a tomar notas, hago fichas, trayectorias anecdóticas: un personaje comienza aquí, termina aquí, hace esto. Este otro personaje comienza aquí, y termina aquí; esas pequeñas trayectorias. Y luego, cuando ya voy a comenzar a trabajar en un libro, hago primero un esquema general de la historia... que nunca respeto; después lo cambio por completo, pero me

sirve para empezar a trabajar. Y luego comienzo a redactar, y redacto muy de prisa, casi sin detenerme, sin ninguna preocupación por el estilo, repitiendo episodios, narrando situaciones contradictorias... [Setti, 1988: 84-85].

Una de sus grandes obsesiones es que no aflore dramatismo alguno, del que huye expresamente. Prueba de ello es que los caracteres que perfila Vargas Llosa carecen de profundidad psicológica. Algo deja entrever en *La ciudad y los perros*, con El Esclavo, y algo deja ver en *Los cachorros*, con Cuéllar, pero poco se sabe del resto, a pesar de que hablan mucho y de todos. Lo psicológico queda enmudecido por un cierto sigilo que no quiere romper, y ninguno de sus personajes está concebido de modo profundo. Su postura es ante lo superficial y anecdótico, ni siquiera en los diálogos-monólogos interiores que abundan tanto –sobre todo en *La ciudad y los perros*–, aparecen elementos suficientes como para saber del personaje en cuestión algo más que lo epidérmico del suceso narrado. En *La orgía perpetua* añade:

Una novela ha sido más seductora para mí en la medida en que en ella aparecían, combinadas con pericia en una historia compacta, la rebeldía, la violencia, el melodrama y el sexo. En otras palabras, la máxima satisfacción que puede producirme una novela, es provocar a lo largo de su lectura, mi admiración por alguna inconformidad, mi cólera por alguna estupidez o injusticia, mi fascinación por esas situaciones de distorsionado dramatismo, de excesiva emocionabilidad que el romanticismo pareció inventar porque usó y abusó de ellas, pero que han existido siempre en la literatura, porque, sin duda, existieron siempre en la realidad, y mi deseo [Vargas Llosa (1975), 2006 VI: 713].

Dice que actúa del mismo modo que todos los escritores: buscando conexiones entre asuntos inconexos, estableciendo relaciones imposibles en la lógica, convenciendo de una mentira para que suene a verdad incuestionable.

Especialmente curiosa es la escena en la que el Barón de Cañabrava se enfrenta al Coronel Moreira César, y se plantea quién suprime la esclavitud en Brasil –fue la monarquía–, hecho del que el Coronel no era conocedor, como expresión de la ignorancia supina de quien está defendiendo la República pero «desconoce la Historia»<sup>109</sup>.

Otra cuestión que también aprende de Flaubert es el modo de conseguir sus temas-argumentos y su situación en la realidad, lo que se llama inspiración.

Como dice Freud en *Recuerdo, Repetición Elaboración*<sup>110</sup>, los recuerdos permanecen agazapados en el cerebro y, con respecto a *La casa verde*, ya dice Vargas Llosa que aquella casa «era una de las imágenes que me llevé a Lima y que perduró, llameando con obstinación en mi memoria»<sup>111</sup>. Nada nuevo en un escritor tan joven. Este libro donde muestra, una vez más, sus armas, lo escribe en 1971, cuando sólo tiene treinta y cinco años y, a pesar de eso, ya ha conocido un notable éxito gracias al momento histórico que le ha tocado vivir y a sus encuentros con Carmen Balcells y Carlos Barral, en Barcelona.

También cuenta que su primer borrador –aunque lo consideró como algo terminado– tuvo que romperlo «hasta tener del libro sólo el recuerdo de que era una especie de tragedia, inyectada en sangre y fatalismo» (*Historia secreta de una novela*: 969). Cuando «hace pedazos el manuscrito» cree que aquello acabó, que su historia ya tenía un final como obra, aunque con sorpresa descubre que las obsesiones que le hicieron escribirlo «seguían allí, tercas e invictas, en el fondo de la memoria»<sup>112</sup>.

Vargas Llosa mezcla recuerdos de historias oídas en la niñez con lecturas que lo apasionan, como es el caso de cierto bandolerismo familiar que mezcla con la enfermedad más tópica que se menciona en toda la literatura del

---

<sup>109</sup> *Guerra*: 164.

<sup>110</sup> Freud. 1973: 1684.

<sup>111</sup> *Secreta*: 952.

<sup>112</sup> *Secreta*: 970.

XIX, la lepra, aunque él se obliga a no nombrarla. Todo eso unido, bien adobado con tremendismo, «lo injerta» (*Los cachorros*: 992) en la vida de sus personajes más comprometidos, le «elige» la enfermedad que no quiere ni nombrar y que, entre otras muchas cosas, utiliza como andamiaje de un libro que «fue uno de esos impactos mágicos que sobrevienen de cuando en cuando durante la construcción de una novela y que a uno lo dejan atontado y feliz»<sup>113</sup>.

Son muchos los autores que se inclinan por la inspiración a la manera de Hesíodo, con musas a su alrededor que lo enajenan y aquella gota de miel que ponen en boca de los poetas y los reyes, pero no son conscientes de su capacidad creadora y atribuyen a elementos ajenos a sí mismos el origen de su obra, atendiendo más a la influencia externa que califican como sobrenatural. Otros, en cambio, ven en cada acto creativo una capacidad personal, innata, que ha de desarrollarse. Creemos que en esta situación también está Vargas Llosa por más que, imbuido por todo el referente cultural, se sabe impotente ante esas pulsiones que se le despiertan en su interior.

Sin embargo, mucho antes que Vargas Llosa, hubo quienes indagaron en la materia, y llegaron a conclusiones distintas. Bécquer, por ejemplo, lo radicaba en su cerebro –también recurre a las musas–, y es de su cerebro desde donde quiere partir, como dice en *Introducción sinfónica*:

Por los tenebrosos rincones de mi cerebro, acurrucados y desnudos, duermen los extravagantes hijos de mi fantasía, esperando en silencio que el arte los vista de la palabra para poder presentarse decentes a la escena del mundo [Bécquer, 2004: 53].

De igual manera, Vargas Llosa –que ha leído a Bécquer–, a la hora de encontrar los temas y personajes, busca su fuente, el origen que nadie ha

---

<sup>113</sup> *Cómo leer a Vargas Llosa*: 124.

podido documentar porque nadie lo sabe y, aunque sin especificarlo del mismo modo, lo expresa de la misma manera que G. A. Bécquer; Mario, pese a mezclar también cerebro con musas, concluye que la inspiración es un producto del cerebro, e igual que Bécquer dice, casi como un calco, en *Cartas a un joven novelista*:

Aquellas imágenes agazapadas en su memoria –impuestas por la vida– que activaron su fantasía, alentaron su voluntad y lo indujeron a pergeñar aquella historia. [...] Porque encuentra en aquellos habitantes de su memoria el combustible para la voluntad que se requiere a fin de coronar con éxito ese proceso, largo y difícil, que es la forja de una novela [Vargas Llosa, 2004-VI: 1303].

Tal vez ha leído también *El pájaro azul*, de Rubén Darío, un cuento que el nicaragüense narra tomando de la realidad a un personaje, Garcín, loco total y enamorado de la poesía, en cuyos labios pone unas líneas determinantes para un escritor como Vargas Llosa, no exento de romanticismo, de quien sabemos que lo ubica todo en el cerebro, así dice: «Sí, dentro de la jaula de mi cerebro está preso un pájaro azul que quiere su libertad» y añade unos versos de factura impecable:

“¡Sí, seré siempre un gandul,  
lo cual aplaudo y celebro,  
mientras sea mi cerebro  
jaula del pájaro azul!”

Pero añade mucho más. Aunque al modo hesiódico, entiende Vargas Llosa que el escritor es sólo una víctima, pero cuya inspiración acude sobre todo con el trabajo, y por eso su mayor obsesión es que quiere hacerlo depender del esfuerzo, de una entrega sin tiempo, porque es en ese empeño



donde el autor encuentra el verdadero sentido para su existencia, y añade, en *Cartas a un joven novelista*:

El escritor siente íntimamente que escribir es lo mejor que le ha pasado y puede pasarle, pues escribir significa para él la mejor manera de vivir [Vargas Llosa, 2004 VI: 1294].

No es de extrañar que su primer libro sea *Los jefes*. En él es la voz de un muchacho la que se expresa como narrador en primera persona con recuerdos de su infancia, muy arraigados, en el colegio –más tarde serán los de adolescente, en *La ciudad y los perros* o en *La casa verde*, o de jovencito y ya de hombre en *Los cachorros*–, pero en todos ellos hay una presión interna que se empeña en contar, en una serie de novelas, que en gran parte van a ser autobiográficas como indica en su *Estudio sobre la novela* y, sobre todo, en su *Prólogo* a la edición de sus *Obras Completas* –las que utilizamos–. Distingue en su análisis la diferencia entre la realidad «real» y la realidad del «relato», pero su distinción establece también otros niveles de construcción de sus narraciones, partiendo de cuatro órdenes conceptuales: la retórica, la objetividad, la subjetividad y el simbolismo.

Son niveles que se verán enfatizados en todas las historias que va creando, desde el mencionado *Los jefes*, en el año 1959, con sólo 23 años, hasta su última novela *El sueño del celta*, en el año 2010.

La mayoría de sus obras están inspiradas en un proceso onírico, de interiorización y extroversión de sus fantasmas infantiles. Pero también de sus obsesiones más recurrentes de adolescencia, cuyos orígenes están, sin duda, en sus vivencias, al parecer mal asumidas –a veces se podría pensar que sólo son un artificio–, aunque son decisivas para su psiquismo. Son las que determinan toda su obra. Siempre los mismos espacios, siempre los mismos componentes:

historias de muchachos o jóvenes aprendiendo a vivir, y cuyas trayectorias abarcan todos los detalles de su propia vida.

Rita Gnutzmann ha insistido sobre este tema, y en esta orientación se perciben aciertos incuestionables, no tanto por su autoridad como filóloga, cuanto por su agudeza indagatoria y su tino en las conclusiones porque, efectivamente, el inconsciente es el gran aliado y el tormento de Vargas Llosa.

#### **2. 8. 4. Entre perros y cachorros**

Hay personajes que apasionan a Vargas Llosa, que llegan a despertarle sentimientos muy profundos por medio de las resonancias en su inconsciente; vale decir que dos de ellos se convierten en debilidades que lo golpean una y otra vez. Su sensibilidad se ve afectada hasta tal punto que debe dejarlos, abandonar la redacción y dejar que su interior se serene, esperar que la psique retorne a la calma para poder continuar: ha entrado de lleno en su personaje de ficción, lo ha revestido de aquellos atributos que le son más afines, los más queridos y los más obsesivos, y participa con ellos de unas experiencias que trascienden a lo que previamente les había predeterminado.

Vive ese momento mágico que todo creativo un día u otro conoce, que irrumpe inesperadamente en su psiquismo apoderándose de él, sin poder zafarse, siendo, como ha dicho en múltiples ocasiones, víctima de su propio protagonista, y se mete en la elaboración de la novela, pero implicando en ello también a su yo personal. Ha interiorizado a su personaje, como veíamos en *Las ruinas circulares* —el cuento de Borges—, y participa íntimamente de su sufrimiento imaginado, como si de un ser real se tratara. Así nos lo cuenta en *García Márquez. Historia de un deicidio*:

Recuerdo mucho que el momento en que me conmovieron más, mientras escribía el libro<sup>114</sup>, fue cuando trabajaba ese episodio final en el que Fushía, ya un escombros humano, charla con el viejo Aquilino que ha venido a visitarlo después de mucho tiempo y, sin duda, por última vez. Nunca he sentido tanta ternura por un personaje como en ese episodio. Alguna vez tuve que levantarme de la máquina, descompuesto por la emoción; Fushía es, además, uno de los pocos personajes que he visto en sueños [Vargas Llosa (1968), 2004 I: 992-993].

Como decíamos, hay personajes que son su debilidad. Nos referimos a dos de los protagonistas de sus novelas más trabajadas: en *La ciudad y los perros*, lo será el Esclavo, Ricardo; y en *Los cachorros*, el joven emasculado, Cuéllar. Son un calco. Ambos deben morir, no podían literariamente continuar vivos, porque el argumento no se sostendría. La lógica de Vargas Llosa no les permite continuar vivos y envejeciendo; la muerte, regida por un componente trágico desde la concepción de éstos, va a ser la solución para ambos. Sendos jóvenes, Ricardo y Cuéllar, son despreciados y muy vulnerables a la opinión y aceptación de los demás; por si fuera poco, ya desde los comienzos los dos son proclives a la soledad, carecen de relaciones amistosas con nadie. Ricardo quiere ser poeta, y Cuéllar también. Ricardo ha de morir de forma violenta y Cuéllar, salvando las diferencias, también. La constante presencia del cine como caja de resonancia para sus demonios es un hecho en Vargas Llosa. Ya se apuntó que publica la historia en 1967, aunque todos los referentes son de los años cincuenta.

La lástima que todos experimentan hacia Cuéllar, el muchacho rarito desde el principio, mutilado por un perro danés del colegio, es una copia del pobre Ricardo, que también es castrado socialmente por sus compañeros y oficiales en el colegio-cuartel Leoncio Prado. Vargas Llosa se recrea en ellos. Si en el Prólogo a la edición de 1997 para *La Ciudad y los Perros*, él dice

---

<sup>114</sup> Se trata de *La casa verde*.

identificarse con Alberto y Jaguar y Cava y el Esclavo –todos juntos–, no sabemos con quién se identifica en su relato de *Los cachorros* (1967), porque entre todos ellos sobresale con gran diferencia, aunque apenas habla, Cuéllar, Pichulita, personaje maltratado como ningún otro en toda su obra. Tras varios intentos del autor de hacerlo normalito, lo termina como «más loco que nunca»<sup>115</sup>, en toda la narración ha sido retratado como un ser voluble, rabioso y arisco, pendiente siempre de una operación quirúrgica en Nueva York, Londres, Madrid o Roma.

Cuéllar es enclenque desde el comienzo, «iba a ser bien difícil que entrara al equipo, no tenía físico, ni patada, ni resistencia, se cansaba ahí mismo, ni nada»<sup>116</sup>. Pero el escritor pinta también a Cuéllar como voluntarioso, terco, como un chico que se entrena durante todo el verano para ganarse el puesto de interior izquierdo en la selección de la clase, y apunta: «*Mens sana in corpore sano*»<sup>117</sup>.

¿Es Cuéllar el Vargas Llosa de *Los cachorros*? No se puede saber. Así como en muchas declaraciones sobre sus personajes apunta muchos detalles, sobre éste no ha dicho nada. Pero si el «novelista es sus personajes», da mucho que pensar quién puede ser de entre los muchachos del grupo, porque ninguno está tan dibujado como Cuéllar, y sí parece que Vargas Llosa acusa un cierto apartamiento socio-cultural.

En el capítulo V de *Los cachorros*, Mario Vargas Llosa desarrolla un pasaje muy significativo. El inconsciente lo traiciona. ¿Es él? El fragmento no tiene desperdicio en la investigación de lo que descubrimos como mundo interno de Vargas Llosa: en este caso el grupo –es su tercer relato sobre jóvenes adolescentes, aunque los muchachos acaban, precisamente en *Los cachorros*, con treinta años– forma una piña alrededor del desgraciado chico castrado que se aparta de los amigos. Alguien va a buscar a Cuéllar-Pichulita,

---

<sup>115</sup> *Cachorros*: 953.

<sup>116</sup> *Ibidem*: 923.

<sup>117</sup> *Ibidem*: 923.

que no se había unido a los demás con extrañeza de todos, como vemos en *Los cachorros*:

Salimos a la avenida Grau y ahí lo encontraron, acurrucado contra el volante del Nash, temblando, hermano, qué te pasó, y Lalo: estaba llorando. ¿Se sentía mal, mi viejo?, le decían, ¿alguien se burló de ti?, y Choto ¿quién te insultó?, quién, entrarían y le pegaríamos y Chingolo ¿las polillas lo habían estado fundiendo? y Mañuco ¿no iba a llorar por una tontería así, no? Que no les hiciera caso, Pichulita, anda, no llores, y él abrazaba el volante, suspiraba y con la cabeza y la voz rota no, sollozaba, no, no lo habían estado fundiendo, y se secaba los ojos con su pañuelo, nadie se había burlado, quién se iba a atrever. Y ellos cálmate, hombre, hermano, entonces por qué, ¿mucho trago?, no, ¿estaba enfermo?, no, nada, se sentía bien, lo palmeábamos, hombre, viejo, hermano, lo alentaban, Pichulita [Vargas Llosa (1967), 2004, I: 950].

Y cierta frase del capítulo III de *Los cachorros* nos dice mucho acerca del autor, porque a todos los compañeros les adjunta una enamorada y a Cuéllar no. Es obvio. Un chaval, por cretino que fuese –lo presenta como inteligente y voluntarioso–, emasculado de por vida, no puede tener aspiraciones relativas al sexo opuesto, pero Vargas Llosa pone en boca de uno de ellos, no se sabe cuál, –es uno de sus artificios estilísticos–: «¿Qué le costaba caerle a alguna aunque fuera sólo para despistar?»<sup>118</sup>. Pero todo tiene su razón: El danés guardián del colegio lo había mordido en sus genitales y eso se sabía. Es evidente que lo que apunta Vargas Llosa es una inmoralidad, pero ahí lo deja.

---

<sup>118</sup> *Cachorros*: 938.

## 2. 8. 5. La ironía, el humor

«Cuando la anécdota ha llegado en el desenfreno imaginativo a las puertas de lo irreal, brota el humor»<sup>119</sup>. Es la consideración que adelanta en su tesis doctoral en los inicios de su carrera literaria y aunque Vargas Llosa sortea el humor, no están exentas sus obras, incluso las más serias, del fino matiz de la ironía, que pone de manifiesto que lo expuesto también pueda verse desde una ocurrente perspectiva crítica, con todo su abanico de posibilidades, muchas de ellas caricaturescas. El lector sonríe cuando, con un adjetivo o una situación compleja, adopta una forma paródica, y hace que aquello que se exponía como profundo, adopte una «actitud burlona, de incredulidad, de simple divertimento»<sup>120</sup>.

Vargas Llosa lo ha descubierto tarde, y aunque toda la novela de *Pantaleón y las visitadoras* está escrita en clave satírica, sólo la utiliza con gran medida: un adjetivo, un adverbio, una situación, una personificación ridícula.

Le conté que una mañana había visto por allí, comprando pescado fresco, a André Breton<sup>121</sup>.

Nada menos que pescado fresco. Se tuvo que reír a mandíbula batiente.

Se dosifica porque no quiere convertirse en un crítico del sistema, sino en un novelista con multitud de registros. Podemos verlo en *La guerra del fin del mundo* en múltiples ocasiones. Así, dice en *Diálogo con Vargas Llosa*:

Un día descubrí, por un tema que yo quería desarrollar, que el humor puede ser también un instrumento riquísimo de la literatura para describir una cierta experiencia de la realidad. [...] Desde entonces, soy muy consciente

---

<sup>119</sup> Deicidio: 526.

<sup>120</sup> Setti: 85.

<sup>121</sup> Travesuras: 907.

de que el humor es una fuente muy rica, un elemento fundamental de la vida, y por tanto de la literatura [Setti, 1988: 84].

Si, como pretende Rosa Boldori de Baldusi, los personajes varguianos son proyecciones encarnadas de realidades y deseos de lo que su creador pudo o no pudo ser, que deambulan como héroes asociales castigados por hondos conflictos entre los que la frustración ocupa un lugar de relevancia; no nos cabe la menor duda de que esa visión sólo se corresponde con la unificación de los personajes ficticios que va creando. Los personajes se identifican casi siempre con el propio autor en una aplicación novecentista de determinismo neurótico en el que la conjura por medio de sus novelas convierte a Mario Vargas Llosa en un muñeco al que le es imposible escapar. Pero esta autora analiza los textos, y en todos los personajes creados encuentra la razón para sentar sus conclusiones sin proponer otra posibilidad.

Los avances realizados en psicología y psiquiatría han aportado argumentos para entender algo de esa parte desconocida y pujante del conjunto de caracteres y funciones de la mente que tanto influye en la personalidad y en la obra de los creativos, y Vargas Llosa es uno de ellos. Así nos lo confirma la ciencia con respecto a los complejos. La represión constante de las pulsiones por las que se mueve el sujeto va creando una segunda naturaleza, de la que no se libera nuestro autor más que escribiendo historia tras historia; segunda naturaleza de la que va dejando rastro a lo largo de toda su narrativa, ese inconsciente que subyace en toda su producción literaria y que se refleja en su obra. Y el inconsciente tiene sus mecanismos, que Pierre Daco define de manera clara, en *Les prodigiuses victoires de la psychologie moderne*:

Cómo se manifiestan los fantasmas subconscientes. El ser humano duerme. Su conciencia desaparece, su Super-yo se embota, la censura se relaja, el

hombre está entregado al sueño y vuelve hacia sus fuentes instintivas. Las pulsiones del subconsciente se presentan en la Aduana del Super-yo, pero resulta que los aduaneros se han marchado y que los guardias están jugando a las cartas. Las pulsiones se deslizan sin hacer ruido... En el cerebro humano comienza un desfile de imágenes al cual asiste el hombre dormido. Tal es: EL SUEÑO. [...] Freud llama al sueño «el camino que conduce al inconsciente» [Daco 1961: 178].

Freud, por su lado, lo defiende en *La interpretación de los sueños* arguyendo que «La interpretación onírica es la puerta regia para el conocimiento de lo inconsciente en la vida anímica» (355), es decir; ve el sueño como la puerta hacia el inconsciente, y a su vez el mejor modo de acceder a ese campo desconocido de la creatividad es entrando por esa puerta noble, tan importante para la investigación desde que Freud la intuyese como su mejor arma. Y es en el inconsciente narrativo de Vargas Llosa donde hallamos el humor más sutil, como vemos en su obra *Pantaleón y las visitadoras*, bien que a veces «su humor es popular, deliberadamente “grueso”»<sup>122</sup>.

### **2. 8. 6. Pantaleón y las visitadoras: la inflexión narrativa**

El principio universalmente aceptado de que todo autor pone en su creación una valiosa parte de sí mismo se cumple puntualmente en Mario Vargas Llosa. Los factores espacio-temporales en sus obras forman paralelismo con su trayectoria vital, al menos hasta que escribe *Pantaleón y las visitadoras* —cosa muy distinta sucede en *La guerra del fin del mundo*—. En ellas recoge experiencias vividas, aunque con un importante añadido imaginativo que supera lo que muestra su biografía. Es un libro satírico con reflexiones morales que abarca los compromisos personales, militares y sociales en razón de una hipocresía manifiesta, y critica los estamentos establecidos hasta en los estratos de la

---

<sup>122</sup> Oviedo: 272.



comunicación. Es una sátira de los modelos obsesivos de realización personal que han de ser sobrepasados si se quiere llegar a buen término.

En *Pantaleón y las visitadoras* el gran cambio se realiza en el modelo narrativo. Vargas Llosa pulveriza todo el esquema canónico literario para ofrecer una oportunidad a la imaginación, que sobrepasa los límites de una lectura relajada, obligando a que el lector esté siempre haciendo un esfuerzo de atención para saber dónde se está del momento argumental, en un constante cambio de espacios y personas –la fragmentación vanguardista en su plenitud–. Además incluye documentos presuntamente oficiales –esto también lo hace en *La guerra del fin del mundo*– que nunca se habrán escrito porque nunca pueden aparecer en los registros, ya que la operación que realiza el joven Pantaleón es clandestina y jamás debería salir a la luz.

Pero está también el castigo ejemplar que ha de sufrir el capitán Pantoja, víctima de su propia honestidad –«pobre oficial» (*Diálogo con Vargas Llosa*: 66) lo llama Mario–, por haberse saltado la orden de confidencialidad al mezclar un problema sentimental con una obligación, o sea, al dar pie a la exteriorización de su condición de militar al asistir al sepelio de una visitadora vestido de uniforme.

Se produce en la novela un cambio de estilo muy marcado que trastoca toda la narración, con un argumento muy elaborado del militar Pantaleón Pantoja, cuya mente está preparada para organizar y llevar a cabo disciplinadamente las misiones más inverosímiles y, en este caso, es la de organizar un prostíbulo –lo investigamos en el capítulo IV– encubierto, en el que llega a encontrarse atrapado con la consiguiente reprensión de la jefatura. La tesis principal de esta parodia es la hipocresía de las organizaciones: que nadie se entere del plan y, menos aún, que pudiera llegar a realizarse con un éxito sin precedentes.

El argumento no es original, está tomado de la vida real –ha ocurrido en la Amazonía–; pero es en su concepción formal donde Vargas Llosa rompe

los moldes: los diálogos se superponen, los espacios se presentan como visibles –la fragmentación constante–, no obstante sólo según los personajes que entran en la acción se entrevé en qué momento narrativo se está. Los personajes están dibujados con precisión y entran de lleno en un mundo barroco, abigarrado, vocinglero y enormemente atractivo. Lo que más sobresale en la obra se hace explícito en un párrafo muy significativo, según dice, en *Pantaleón y las visitadoras*:

Es mi trabajo, es la misión que me han dado –se desespera, se adelgaza, se pierde la voz de Pantita–. Si yo odio esto, tienes creerme. No te puedo decir nada, no me hagas hablar, sería gravísimo para mi carrera. Ten confianza en mí, Pocha [Vargas Llosa 1993: 35].

Se trata del honor, del deber, del éxito en la empresa. Pero es evidente que todo lo que Vargas Llosa imagina, como creación, tiene sus raíces en las observaciones, preocupaciones, carencias y artificios compensatorios de este escritor que se denomina a sí mismo «furioso lector»<sup>123</sup>, y que ha de consolidarse en imágenes, con referentes reales que se reflejan en su proyecto novelístico.

El desfile de imágenes del que nos habla Freud se expresa de modo contundente cuando examinamos *Pantaleón y las visitadoras*, donde juega permanentemente con el sueño. En esta novela relata fundamentalmente tres de ellos: en el primero, Vargas Llosa introduce una visión onírica, es al comienzo de la novela: Pantaleón está sumido en una empresa más que dudosa a la que se enfrenta con todos los reparos de un oficial honesto, preparado para un Ejército que tiene como principal misión la defensa de la patria, y no olvidemos que Vargas Llosa ha situado a su personaje en Intendencia, lo que supone organización, aprovisionamiento, medios de

---

<sup>123</sup> Prólogo a *Carta de Batalla de Tirant lo Blanc*, 2008: 1.

transporte, ubicación, etcétera. Es un sueño de siesta antes del almuerzo, en el que se produce una miscelánea de alucinaciones; la mezcolanza entre la vergüenza, el ridículo, el deber, la actualización de hechos, el miedo, el llanto de su mujer, Pochita, en un *flash-back* que entrelaza pasado y presente. Y todo queda resuelto cuando una «corneta desafina groseramente» (*Pantaleón y las visitadoras*: 58), y la voz de la madre, la señora Leonor, que le susurra: «ya está tu arroz con pato, Pantita». (*Pantaleón y las visitadoras*: 58). Un sueño significativo que incorpora temores pasados, dolor y embarazo del presente, y un miedo atroz al futuro, pues es consciente del enredo en el que lo están metiendo.

Este sueño, que tiene varias páginas densas y con el método que Vargas Llosa va a utilizar desde ese momento, está escrito en un estilo que cambia constantemente; el procedimiento impecable que ha utilizado hasta ahora es sustituido por una locución de sueño, espontáneo y muy cercano al lenguaje oral, con interrupciones e inclusiones de varias voces que difícilmente nos señalan su procedencia. A veces es un discurso directo, a veces indirecto, y sus abundantes interrogaciones carecen siempre de respuesta.

Lo curioso del personaje de Pantaleón es que tiene todas las características con que reviste al teniente Gamboa, de *La ciudad y los perros*, – incluso los finales son idénticos–; no es sólo en cómo trata a ambos el Ejército con el destierro, sino en las causas. La honestidad de uno y otro los lleva a no abdicar de sus principios, y los dos han de enfrentarse a la superioridad para demostrar que esos son los valores por los que han de regirse los caballeros militares. Pero lo que deja ver Vargas Llosa es que eso no es lo que ocurre en el Ejército, sino todo lo contrario; y si Gamboa es un ideal en su mente, Pantaleón es una parodia satírica. Porque este sueño, en Pantaleón, es dar una vuelta atrás, hurgar en el pasado, en el miedo, en el presentimiento de lo por venir.

Aún más inquietante que el primero es el sueño de Pochita, un sueño que se le ha producido varias veces, obsesivamente, y también algo

perturbador en su autor: el motivo de la crucifixión como martirio, como tormento infligido por un ser que los castiga constantemente, la madre de Pantaleón, y así cuenta en voz de la esposa:

Anoche me soñé otra vez lo mismo, Panta –se toca la sien Pochita–. A ti y a mí nos crucificaban en la misma cruz, uno de cada lado. Y la señora Leonor venía y nos clavaba una lanza, a mí en la barriga y a ti en el pajarito. ¿Qué sueño más loco, no amor? [Vargas Llosa 1973: 138].

La referencia al vientre y al pajarito es otra de las perturbaciones de Vargas Llosa; lo mismo que esa señora Leonor –cual sus fantasmas–, tan absorbente que no deja a los hijos ni a sol ni a sombra. A la señora Leonor no la libra tampoco del sueño como otro componente más de los fantasmas que en Vargas Llosa deben aflorar. Y lo ha de poner en un paréntesis explicativo, ajeno al diálogo y a la línea argumental, en una anotación del autor, en una inclusión del propio narrador, que debe dejar claro cuáles son los sentimientos y pensamientos de la agobiante madre, que lleva sacrificados a nuera e hijo:

Ah, ya estás levantado, hijito –pasa la noche sobresaltada, en su sueño una cucaracha es comida por un ratón que es comido por un gato que es comido por un lagarto que es comido por un jaguar que es crucificado y cuyos despojos devoran cucarachas, se levanta al amanecer, pasea por la sala a oscuras retorciéndose las manos, cuando oye seis campanadas toca el dormitorio de Panta la señora Leonor–. Cómo ¿te has puesto el uniforme otra vez? [Vargas Llosa 1973: 277].

Vargas Llosa repite el esquema pues la historia de Pantaleón no se narra sola. En paralelo, se cuenta la historia del Hermano Francisco, que transcurre a la par que la de Pantaleón. Las constantes intromisiones del fraile y sus obras, sus discursos, sus réplicas, sus seguidores –un paralelismo que también

desarrolla plenamente en *La guerra del fin del mundo*—, forman un ajiaco en el que, sin duda, predomina la esencia de la historia de Pantaleón. Será difícil volver a ver otra composición de Vargas Llosa con tanta reflexión humorístico-satírica, parece como si el humor se le hubiera agotado en la historia de *Pantaleón*; con todo, luego lo veremos corregido y aumentado en *Elogio de la madrastra* y *Los cuadernos de don Rigoberto*, en nuestro capítulo VI. El tema lo exige, pero en los demás asuntos se limita a narrar de modo lejano, sin intromisión de lo personal, y a sabiendas de que todos los argumentos, situaciones y personajes han pasado por el tamiz de su inconsciente, los ha aceptado y les ha dado una vida; en ellos no aparece el humor salvo tal vez en algún apunte liviano que hace sonreír.

### **2. 8. 7. La guerra del fin del mundo: su novela total**

Su obra capital, que comenzó con un guión cinematográfico para Ruy Guerra —cabe matizar aquí que el inicio de su entusiasmo se genera con la lectura de *Os Sertões*, de Euclides da Cunha (*Diálogo con Vargas Llosa*: 42)—, es *La guerra del fin del mundo*. Es su libro más elaborado, el más comprometido, para el que más se ha informado, al que más tiempo ha dedicado —cuatro años—, la historia que más lo ha apasionado y que siempre ha querido escribir. «Una novela de aventuras en la que la aventura fuera lo principal» (*Diálogo con Vargas Llosa*: 39).

Primeramente, construye una obra ciclópea que ha de depurar hasta dejarla en más o menos quinientas páginas. Un libro que escribe fundamentalmente a base de investigación documental y que, una vez escrito, contrasta en un viaje a Brasil, a El Sertão, donde recoge no sólo toda la información posible, sino más ideas para obras futuras.

Se advierte desde el inicio la concepción coral de la obra. Un recurso apropiado al texto que ha de convertirse en mítico: anónimo, colectivo y expuesto durante un proceso creativo; y es una obra coral porque desde su

inicio introduce personaje tras personaje, en apartados cada vez más frecuentes, donde cada uno de ellos tiene su voz, su historia particular, que sólo tendrá sentido cuando el libro acabe como en una composición sinfónica en la que cada instrumento por sí mismo carece de entidad, y sólo en el conjunto adquiere su significación precisa.

La composición del libro es audaz. No se parece a ninguna otra de sus novelas. El hecho, externo al autor, tanto en su concepción como en el tiempo o el espacio, permite a Vargas Llosa insertar todo tipo de apreciaciones personales en cuanto a la justicia, la política, la religión, la brujería, el ejército, los desgraciados, los aristócratas, los comerciantes, etcétera. Un completo mosaico que, como en toda obra construida a base de pequeños elementos, sólo es perceptible en una visión alejada, de conjunto. En el libro se cuenta cierta estrategia de los miserables de Canudos, que se enfrentan a todo un ejército con pitos hechos de caña, y con dardos envenenados que inutilizan a las bestias muertas para que no sirvan ya de alimento. Estrategia por demás de mendigos y miserables que se enfrentan a unos soldados que van pertrechados con modernos fusiles y cañones. Lo primitivo del armamento de los hombres del Consejero nos dice la enorme desproporción que hay entre unos y otros, aunque por boca del Coronel Moreira César nos enteramos de que los hombres de Canudos quieren derrocar a la República –el Anticristo–, aunque añade que «la subversión ha calado hondo en esta pobre gente, gracias a un terreno abonado por el fanatismo religioso» (*La guerra del fin del mundo*: 170), con lo que está censurando todo el régimen esclavista y explotador de los más pobres, y enalteciendo a la República como salvadora, ya que Vargas Llosa no pierde ninguna ocasión para acercar la idea socialista a sus argumentos.

La obra se basa en una historia real de finales del siglo XIX, una rebelión que sucedió en el estado de Bahía, en Brasil, en un pueblo llamado Canudos. Toda la documentación sobre esa rebelión llega a apasionarle para construir esta obra como ningún otro de sus libros. La historia llega a ser

plena. No sólo los elementos de una guerra chiquitita, local, de unos pocos hombres –con pretensiones apocalípticas, bíblicas, universales, en la que llegan a intervenir Mariscales y Coroneles y armamento pesado–, sino todo un mundo donde las biografías particulares van a llenar páginas densas, de relatos yuxtapuestos, de personajes extremos, cada uno con su historia particular y peregrina.

En ella sobresalen tres individuos: João Satán, a quien el Consejero dará el sobrenombre de João Abade con el manifiesto deseo de cambiar la biografía del susodicho personaje. También la biografía histórica de María Quadrado, remedo de aquella otra María Magdalena de los Evangelios; y, fundamentalmente, las andanzas e ideas de Antonio Consejero que, siendo un héroe desde el comienzo de la novela, termina muriendo de diarrea, y a quien hacen desaparecer diciendo que ha subido a los cielos, porque es un «líder místico que encabeza la rebelión» (*Diálogo con Vargas Llosa*: 45).

De la vida personal de este Consejero se sabe poco, ya que Vargas Llosa parte, desde el principio, de su afán por una prédica evangélica anárquica y extravagante, que mantiene vivos los planteamientos acerca del clero y de los dogmas de la Iglesia Católica, pero también predica el amor libre y la ausencia de propiedades personales.

El libro está concebido con base histórica y a partir de la inclusión más o menos confirmada de ciertas vidas, pero lo que verdaderamente sale a relucir es el patrimonio interior de Vargas Llosa y su técnica narrativa. Los hechos son ciertos, los personajes tienen entidad, pero lo que describe Vargas Llosa son sus fantasmas. No escapa a ninguno de los apartados en que se fragmenta esa cabeza llena de proyectos e ideas, y tan lastrada por los fantasmas que lo acosan desde la infancia.

Sabemos que sus libros preferidos fueron *Los tres Mosqueteros*, *La Guerra y la Paz*, *Madame Bovary*, *Moby Dick*... Pero también que una de las más grandes experiencias de su vida de lector fue enfrentarse a *Os Sertões*, libro que

considera «el gran libro americano» (*Diálogo con Vargas Llosa*: 42). Con *La guerra del fin del mundo*, Vargas Llosa abre la puerta a una obra magnífica, la más rica, la más cercana a la comprensión literaria. En ella incluye todos los elementos mágicos posibles que ha visto y aprendido en sus contemporáneos americanos, pero la técnica es de las vanguardias. Este libro lo escribe en 1981, cuando el boom americano está en su máximo reconocimiento mundial, de otro modo no tendría la riqueza que muestra, tanto en recursos argumentales como de confección. Pero su verdadero acierto está en la asunción de la idea que aún circulaba de boca en boca por la zona nordeste de Brasil, aquella idea de que el Consejero no había muerto, la idea de que permanecía vigilante en la memoria, y que entraba plenamente en el mito. En *Diálogo con Vargas Llosa* encontramos pruebas que hacen patente cómo Vargas Llosa se admira de ese eco que se mantiene entre la gente:

Recuerdo que en un pueblecito, Nova Soure creo que fue, una viejecita no creía que el Consejero había muerto. Me dijo: “Él va a venir, él va a venir, estoy segura de que va a pasar por aquí otra vez” [Setti, 1988: 49].

Y salen de nuevo los fantasmas de Vargas Llosa, cuando ve que el Consejero había hecho lo que él mismo pretende hacer, porque tiene aspiraciones muy ambiciosas, con inclusiones universales, con esperanzados proyectos que hacen a veces sonreír por lo arriesgado de sus conclusiones y lo incontestable de su propuesta. Todo se confabula a su favor. El personaje fundamental, Antonio Consejero, le sale redondo, también el Beatito, el Barón de Cañabrava, Jurema, Rufino, el miope...

El Consejero tiene entidad suficiente y sus planteamientos son muy cercanos a la Iglesia Católica, pero tergiversándolos con vistas a una Arcadia cristiana que tiene como eje fundamental al Buen Jesús, a quien un montón de facinerosos se le entrega en cuerpo y alma hasta la muerte, con el deseo de



implantar en ese pueblo, Canudos, la Jerusalén celestial, con los pobres como cimiento y la caridad entre ellos como ley. Así dice, en *Diálogos con Vargas Llosa*:

Lo genial del Consejero fue que convirtió todo lo que era defecto en virtud. Lo que les dio fue una posibilidad de interpretar, de ver esa condición desamparada, trágica, que ellos tenían, como algo que podía enorgulleclos y dignificarlos. Es decir: el ser extremadamente pobre, gracias a la prédica del Consejero, se convirtió en un ser elegido, en una señal de elección. Ellos eran los más pobres porque habían sido elegidos. Eran los llamados, porque ser el más pobre era ser el más puro, de cierta forma. Era poder asumir de una manera más íntegra, más completa, la fe, la creencia en Dios [Setti, 1988: 42].

Parodia de aquella Jerusalén conocida, porque Vargas Llosa se ha estado moviendo desde su juventud en ambientes socio-religiosos que le son hostiles. Su mente clara sabe algo más de lo que la fe religiosa es para esas mentes crédulas, cuya superstición es tan sumamente acendrada. De eso se trata: ha de poner en claro que todo es una burla, que los valores que los religiosos católicos han predicado no son más que embelecocos inventados, muy bien fraguados, durante siglos, y que han cegado la lucidez y la razón de los hombres, haciendo que crean sin dudar lo que les ha sido predicado con tanto esfuerzo.

Y ahí está él, Mario Vargas Llosa, con todo su armamento satírico para que los que lean su libro puedan ver con claridad lo que la información les ha sustraído, por medio de la caricatura mordaz que obstaculiza la magnificación de lo que sólo son patrañas muy bien urdidas. Nuevamente en *Diálogo con Vargas Llosa* dice:

Ellos eran defensores de algo: defendían la fe. Defendían algo que comprendían. La República no la podían entender. ¿Cómo iban a comprender unas abstracciones positivistas esos seres primitivos? En cambio la fe, esa fe fanática que les habían inculcado desde hacía siglos los capuchinos, eso lo entendían perfectamente bien [Setti, 1988: 50].

Donde mejor se manifiesta es en ese estado de pensar-soñar de Galileo Gall, un estado intermedio entre la conciencia plena y la semiinconsciencia delirante del sueño. Con Galileo pensando-soñando, Vargas Llosa enfoca una lente con la que materializa un propósito que está trabajado hasta el detalle más nimio. Galileo es un personaje fuerte y tiene una gran consistencia como tal. Un personaje que, partiendo de Mariano Cubí<sup>124</sup>, intenta demostrar que la frenología «significa la muerte de la religión, el fundamento empírico del materialismo, la prueba de que el espíritu no era lo que sostenía la hechicería filosófica [...] sino una dimensión del cuerpo, como los sentidos, e igual que estos capaz de ser estudiado y tratado clínicamente» (*La guerra del fin del mundo*: 17).

En este personaje (*La guerra del fin del mundo*: 82-85), se manifiestan los escrúpulos de conciencia como en ningún otro. Se trata de la transcripción consciente de los esfuerzos que hace una voluntad compleja, que intenta explorar zonas de la realidad psíquica, más profunda que la percepción sensorial, y así enfrentarse a conjugar la vigilia con el sueño, la realidad con el deseo.

Todo el pasaje a que nos referimos mantiene un crescendo acumulativo en el que Galileo-Mario denuncia su paso de la ascética conducta abstinerente al pecaminoso estupro de la inocente y espantada Jurema (*La guerra del fin del mundo*: 73-74), con una pérdida parcial de la conciencia, hasta la posesión sexual en una violación realizada con furor.

La novela tiene una apariencia caótica –de hecho, todas sus novelas las tienen, porque el montaje de los tiempos y puntos de vista ya lo son–. Pero en

---

<sup>124</sup> Mariano Cubí. Filósofo y frenólogo de Barcelona, del siglo XIX.

ninguna de sus obras la originalidad de la fragmentación es tan manifiesta, tan específica, como en esta; donde catafóricamente adelanta hechos que han de ocurrir y, conforme avanza, nos va recordando todo lo pasado, reactualizándolo, recuperando el mensaje, poniendo en boca de unos y de otros no sólo el disparate fantástico sino las ideas políticas y religiosas que tiene en su bagaje cultural. De ahí que en *Diálogo con Vargas Llosa* se transcriba:

Existe una interpretación que está siempre manipulando los hechos, hasta transformarlos. Y también en una novela sobre la ficción en la literatura y en la política [Setti, 1988: 59].

En sus entrevistas con Setti, Vargas Llosa deja bien claro que él se basa siempre en la realidad, en cosas que suceden a su alrededor, aunque luego las modifica y pierden el sentir inicial; pero todas, desde la primera a la última, se basan en vivencias personales que deben emerger del inconsciente donde presionan, con el afán de liberarse de ellas. Por ejemplo, al referirse a *La guerra del fin del mundo*, que sitúa en Brasil donde ocurrieron verdaderamente los hechos, dice:

Es una historia que me permitió producir un tipo de novela que siempre quise escribir, fue un tema que me permitió desarrollar esa posibilidad que creo que estaba latente en mí desde que comencé a escribir [Setti, 1988: 39].

Hay en esta novela todo un mosaico de posibilidades narrativas. La parte final, la de la guerra en sí, adquiere una velocidad en el desarrollo que uno no se espera en el sosegado comienzo de la obra. Y especialmente escandaloso es el pasaje de la violación de Sebastiana, narrado en varias páginas de sexo expreso, y podría decirse que con regodeo; es la mucama de la esposa del Barón de Cañabrava, y Vargas Llosa lo cuenta con todo género de

detalles –no falta el sexo en ninguna de sus novelas–, pero además con el sarcasmo del que hace gala en toda esta novela, cuando pone en boca del Barón «Esto lo hago también por ella, aunque no puedas comprenderlo» (301), y el asunto se resuelve con una complicidad manifiesta entre ama y criada.

No estaba en la historia de Canudos todo lo que Vargas Llosa cuenta. Es su novela, su mejor novela, en la que es especialmente significativa la versión que sobre la Creación plantea, y la pone, aunque de modo indirecto, en boca del Consejero; todo un programa que no puede estar ratificado, pero que Vargas Llosa expone con todo género de detalles de la presencia del mal, en una imagen insólita, procedente quizá del sincretismo que impera en América. El párrafo es señero, excepcional, innovador. ¿Cree en él Vargas Llosa? ¿Lo expone como una forma de devanar el desencanto que le hace concretar sus ideas pormenorizadas en América, contando algo que jamás hubiera podido decir en Europa? ¿Se trata de una fina ironía metiéndose a narrador de una nueva Cosmogonía? Lo vemos, en *La guerra del fin del mundo*:

Antes del tiempo, todo lo ocupaba Dios y el espacio no existía. Para crear el mundo, el Padre había debido retirarse en sí mismo a fin de hacer un vacío y la ausencia de Dios causó el espacio donde surgieron, en siete días, los astros, la luz, las aguas, las plantas, los animales y el hombre. Pero al crearse la tierra mediante la privación de la divina sustancia, se habían creado, también, las condiciones propicias para que lo más opuesto al Padre, es decir el pecado, tuviera una patria. Así, el mundo nació maldito, como tierra del Diablo. Pero el Padre se apiadó de los hombres y envió a su Hijo a reconquistar para Dios ese espacio terrenal donde estaba entronizado el Demonio [Vargas Llosa, 1981: 60-61].

La originalidad es manifiesta. Es su aportación conceptual a algo inexplicable para mentes elementales, lo mismo que la Redención que, pese a mantenerse en la crucifixión y muerte del Buen Jesús, añade aspectos

extraevangélicos. Y más cuando Vargas Llosa pone en boca de un «apóstol ya viejo», de Algodones, que predica que la destrucción de Canudos por el Ejército y de sus habitantes no significa nada porque resucitarán en cuerpo y alma a «los tres meses y un día después» (*La guerra del fin del mundo*: 173). Y añade:

Al final de la guerra ya no habrá ricos, o, mejor dicho, no se notaría, pues todos serían ricos. Estas piedras se volverían ríos, esos cerros sombríos fértiles y el arenal que era Algodones un jardín de orquídeas como las que crecían en las alturas de Monte Santo. La cobra, la tarántula, la suñarana serían amigas del hombre, como hubiera sido si éste no se hubiera hecho expulsar del Paraíso. Para recordar estas verdades estaba en el mundo el Consejero [Vargas Llosa, 1981: 173].

Sobre las mentes ingenuas de sus discípulos, aparecen en la obra, además, multitud de recurrencias mágico-demoníacas; es en este ambiente de credulidad y fanatismo en el que se mueve América, sin poner una objeción ni establecer una duda; y si a un hombre, João Satán, más tarde Abade, no hay manera de vencerlo, no se le va a achacar a su astucia, inteligencia, prevención del peligro, intuición o sexto sentido, no; lo hace recaer Vargas Llosa en una intervención suprasensorial y supramental. Así dice, en *La guerra del fin del mundo*:

Su suerte prodigiosa, que lo salvó de emboscadas en las que sucumbían o eran capturados sus compañeros y que, pese a su temeridad en el combate, parecía inmunizarlo contra las balas, hizo que se dijera que tenía negocios con el Diablo [Vargas Llosa, 1981: 51].

Y este João Abade es el personaje sobre el que se polariza el final de la novela. Ya muerto el Consejero, queda este hombre como el invencible a quien buscan sin descanso, y a quien Vargas Llosa hace subir a los cielos por

unos arcángeles, en contraposición de los demonios que proliferan en toda la obra.

No es el único caso que se incluye como intervención diabólica, de introducción del Diablo como personaje real y preponderante en la narración. Es el Diablo como figura con entidad suficiente, el Diablo como protector o castigador y vengador a la par que el Buen Jesús o el Padre. Elementos todos ellos –vienen de antiguo– arraigados en las conciencias y en las vidas privadas o sociales de los pueblos. El Diablo como recurso vanguardista y desencantado de Vargas Llosa, que busca originalidades tan difíciles de conseguir en ese momento estético-literario. Y así lo vemos, en *La guerra del fin del mundo*:

Continuamente lo sorprendía hablando solo, en voz baja, con los ojos inyectados en sangre. Una noche lo oyó llamar al Diablo “padre” y pedirle que viniera a ayudarlo [Vargas Llosa, 1981: 29].

Y si algo confirma el elemento demoníaco es la declaración que el mismísimo João Grande hace ante la muerte de su protectora, la señorita Adelina, que lo había tratado con afabilidad. Culpa Vargas Llosa a alguien inmune a cualquier castigo, porque el Diablo –el Perro– puede hacerlo todo permaneciendo exento de represalias morales o legales. El Diablo, intrínsecamente –según han predicado los curas hasta la saciedad–, es malo, el referente superlativo de la maldad, puede incluso poseer a una persona y hacer con ella lo que quiera hasta convertirla en un asesino, impunemente; debe buscarse, por tanto y necesariamente, la salvación en el extremo opuesto, en el Buen Jesús, que está dispuesto a levantar una guerra con muchos muertos contra la República que «avanza como una peste, incautando las armas de la gente, levantando hombres y hundiendo cuchillos en el pescuezo del que se resista a escupir los crucifijos y maldecir a Cristo» (*La guerra del fin del mundo*: 161),

con tal de que su Iglesia siga en pie en Canudos, como en una nueva Jerusalén. Eso es cosa del Diablo, lo dice en *La guerra del fin del mundo*:

“¿Por qué mataste al ama?” “Porque tengo el Perro en el cuerpo”, contestó en el acto Joao Grande. “No me hables más de eso”. El Meninho pensó que su compañero le había dicho la verdad [Vargas Llosa, 1981: 28].

No olvida Vargas Llosa el sentido práctico y mercantilista. La cuestión del negocio se la están llevando los curas, pero ahora con un sobrenombre más aceptable para los que hasta ese momento eran una pandilla de desgraciados; ahora esos curas desaparecen para ser sustituidos por la Hermandad de Penitentes, que son los que, con sus limosnas y dádivas, se están apropiando del dinero del que antes se apropiaban los comerciantes y traficantes de productos de todas clases. Y, sobre el dinero –otro de sus fantasmas–, Vargas Llosa quiere dar a entender que eso hay que atajarlo y, bien que con argumentos de fe y adoración al Buen Jesús, se van a hacer con el comercio total de Canudos. Pero en los prolegómenos de Canudos está ya determinado quién va a hacerlo, y lo vemos en *La guerra del fin del mundo*:

Pronto comprendió (Antonio Vilanova) que si no vendía de una vez se quedaría sin compradores, pues la gente se gastaba lo poco que conservaba en misas, procesiones, ofrendas (y todo el mundo quería incorporarse a la Hermandad de Penitentes, que se encapuchaban y flagelaban) para que Dios hiciera llover [Vargas Llosa, 1981: 64].

La novela bascula entre varios hombres, aunque el más significativo es Antonio Consejero, el Consejero, con muchísimos referentes a san Francisco de Asís<sup>125</sup>. Al lector atento no se le escapan los múltiples detalles que lo identifican, pero también mezclados con otros menos seráficos, como san

---

<sup>125</sup> Es una referencia recurrente, ya lo vimos en *Pantaleón y las visitadoras*.

Ignacio de Loyola con sus fundaciones militares, en cuyas manos vemos siempre una espada esgrimiéndose para la defensa de la fe y una Iglesia algo menos ortodoxa. Pero también está el personaje Galileo Gall, en cuya boca pone Vargas Llosa –que en esos momentos es socialista–, todo un programa de recuperación social, con ideas de Socialismo, porque también él quiere otra Arcadia-Jerusalén en Canudos, aunque con planteamientos distintos. Dice en *La guerra del fin del mundo*:

Un día desaparecerá la palabra patria [...] la gente mirará hacia atrás, hacia nosotros, encerrados en fronteras, enfrentándonos por rayas en los mapas, y dirán: qué estúpidos fueron [Vargas Llosa, 1981: 175].

Y no podemos olvidar que Galileo Gall es un personaje que Vargas Llosa ya tenía en mente y que quiere meterlo a toda costa. Lo peregrino de la acción salvadora no viene dada en la novela por las palabras de este Consejero, sino de este otro hombre, Galileo Gall, y Vargas Llosa propugna un método verdaderamente salvífico, aunque lo apunta como una lucha contra el sexo que, como una «distracción», le imposibilita para el cumplimiento de un «ideal», y esto como el culmen de la mística. Lo fundamental es que no distraiga nada de ese camino hacia el Buen Jesús, siguiendo los dictados de una mística maravillosa en la que lo único válido es lo espiritual, como método para ese seguro sendero hacia la vida sobrenatural; como vemos, en *La guerra del fin del mundo*:

¿No podían las urgencias sexuales distraerlo del ideal? No fue abolir a la mujer de su vida lo que atormentó a Gall, en esos años, sino pensar que lo que él hacía lo hacían<sup>126</sup> también sus enemigos, los curas católicos, pese a decirse que, en su caso, las razones no eran oscurantistas, prejuiciosas, como en el de ellos, sino querer hallarse más ligero, más disponible, más fuerte

---

<sup>126</sup> Se está refiriendo al voto de castidad.



para esa lucha por acercar y confundir lo que ellos habían contribuido más que nadie a mantener enemistados: el cielo y la tierra, la materia y el espíritu [Vargas Llosa, 1981: 83].

El embaucamiento de la gente de que ha sido objeto durante siglos se manifiesta en una fe que está anclada en supersticiones que se aproximan mucho a todas las sincréticas religiones animistas de toda Hispanoamérica. Un ejemplo más que evidente es el pasaje de cierto guía, Rufino, que necesita un arma para intentar defenderse de sus enemigos que lo persiguen desde lejos. La vanguardista ironía de Vargas Llosa lo apunta con todo género de detalle; y todo el batiburrillo de las fusiones que se han producido se manifiesta en un pasaje mágico-religioso asumido por todo el pueblo, en el que el Buen Jesús consiente que le roben un cuchillo, como dice en *La guerra del fin del mundo*:

Al mediodía llega a una capilla medio perdida entre las lomas amarillentas de la Sierra de Engorda, donde, tradicionalmente, hombres que tienen sangre en las manos vienen a arrepentirse de sus crímenes, y, otros, a hacer ofrendas. Es una construcción pequeña, solitaria, sin puertas, de muros blancos por los que corren lagartijas. Las paredes rebosan de exvotos: escudillas con comida petrificada, figurillas de madera, brazos, piernas, cabezas de cera, armas, ropa, toda clase de minúsculos objetos. Rufino examina cuchillos, machetes, escopetas y elige una faca filuda, dejada allí hace poco. Luego va a arrodillarse ante el altar en el que sólo hay una cruz y explica al Buen Jesús que se lleva esa faca prestada. Le cuenta que le han robado lo que tenía y que la necesita para poder llegar a su casa. Le asegura que no quiere quitarle lo que es suyo y le promete devolvérsela, junto con otra nueva, que será su obsequio. Le recuerda que él no es ladrón y que siempre ha cumplido sus promesas. Se persigna y dice: “Gracias, Buen Jesús” [Vargas Llosa, 1981: 121].

La obra está llena de contrastes que confieren el matiz justo vislumbrado por el autor que cada personaje encarna. En el personaje Moreira César hace aparecer en su boca: «Ésta es la señora que me protege [...] dice, tocándose la espada» (*La guerra del fin del mundo*: 114), y el Consejero, místico hasta la médula, es capaz de decir: «Me protege el Padre, Beatito, como a ti y a todos los que creen» (*La guerra del fin del mundo*: 118). No otra cosa pone Vargas Llosa en labios de Galileo Gall, pero refiriéndose al destino: «El destino quiere completar tu educación antes de que mueras, infligiéndote experiencias desconocidas ¡Primero estuprador y luego enfermo» (*La guerra del fin del mundo*: 98).

Pero Galileo Gall no pertenece a Canudos ni al Brasil. Es un personaje fichado<sup>127</sup> por Vargas Llosa en Europa, que tiene in mente y que quiere forzosamente poner en su historia. No es un producto de la investigación.

También deja entrever la superstición y el milagro, lo incomprensible que siempre es acogido con reserva, con temor ante lo que carece de explicación, que se revela como un límite ante lo que la mente se para y deja pasar a ver qué ocurre, y ni siquiera el clero puede aceptar:

Hasta que un día, Alejandrinha, hablando con vehemencia, atolondrada, como si le dictaran las palabras que apenas tenía tiempo de repetir interrumpió a la cuadrilla de su padre, diciéndoles que en vez de cavar allí lo hicieran más arriba, al comienzo de la trocha que sube a Massacará. [...] Llevaba [Alejandrinha Correa] una vida solitaria, por el respeto religioso que inspiraba y que ella no conseguía disipar pese a su sencillez. Como la hija de los Correa sólo iba a la Iglesia a la misa del domingo y como la invitaban a pocas celebraciones privadas (la gente temía que su presencia, contaminada de sobrenatural, impidiera la alegría) el nuevo párroco tardó en trabar relación con ella. [...] Como si enamorarla hubiera sido una profanación [Vargas llosa, 1981: 93-94].

---

<sup>127</sup> El personaje lo toma de Francisco José Gall (1758-1828), célebre médico y filósofo alemán inventor de la frenología.

El libro es completo y está concebido con la técnica vanguardista. En toda la narración, más del Consejero y Canudos que de cualquier otro, se advierten las preferencias de Vargas Llosa, que se decanta por los hombres que siguen al Buen Jesús. Sus acabados perfiles son perfectos. Los personajes están terminados, sin lagunas, dando una visión panorámica y al mismo tiempo precisa de todo un mundo que podría haberse construido, pero que los poderes fácticos no consentirían en ningún rincón del Brasil, ni en ningún rincón del planeta. Salen a relucir en él todos los fantasmas habidos y por haber de Vargas Llosa, que en los miserables de Canudos aparecen dulcificados y en los de la República, endurecidos. Toca todos los matices históricos y humanos, y en él se puede ver toda la maldad y la bondad, entremezclada, salpicándose una a otra, dando una visión de todas aquellas atribuciones que, según el *Tirant lo Blanc*, debe tener una novela.

Hemos visto que las vanguardias están vigentes. Todas ellas han ido dejando su cuota a la nueva creatividad con los resortes que han aportado y los ejemplos que aquí hemos traído dan clara muestra de lo vivos que siguen estando en los momentos en que Vargas Llosa escribe: la asociación libre, la escritura automática, la influencia del inconsciente y el sueño, al que permanentemente recurren todos los autores.

### 3 – LITUMA EN LOS ANDES<sup>128</sup>

#### 3. 1. Preliminar. El elemento extraño: el mito de Dióniso y Ariadna

¿Qué fue primero, el pueblo de Naccos y la recreación del mito del Minotauro que enlaza con los de Teseo, Ariadna y Dióniso, o la novela *Lituma en los andes*?

Tal vez fue una novela, como se ha dicho, de Vargas Llosa hecha por encargo de la Editorial Planeta y que, al parecer, ya le tenía adjudicado su premio para 1993. Sea como fuere, no hay improvisación, se advierte el planteamiento como algo muy elaborado y la novela le salió redonda. Su protagonista, Lituma, le sirve para ofrecer al lector un personaje que alardea de pericia investigadora –como en *¿Quién mató a Palomino Molero?*, donde también encontramos a una doña Adriana–; a Vargas Llosa le sirve para demostrar su pericia literaria, que le coloca en un altísimo pedestal<sup>129</sup> de éxitos, conocimientos e intuiciones.

En Naccos se desarrolla una búsqueda: la de los autores de tres muertes, las tres de hombres que han desaparecido en extrañas circunstancias. Lituma investiga haciendo preguntas a unos y otros sin llegar a nada, pero transversalmente vamos encontrando extraños personajes con los que se reconstruye uno de los mitos más conocidos: el del Minotauro y sus elementos más afines; todos los personajes de la novela se asocian al mito por medio de la conservación de la letra inicial de sus nombres según el mito. Así, en *Lituma en los Andes*, Teseo es Timoteo, Dióniso es Dionisio, Ariadna es Adriana y el Minotauro –la excepción que confirma la regla- el Pishtaco Salcedo.

---

<sup>128</sup> Todas las citas de este capítulo que pertenecen a la novela *Lituma en los Andes* proceden de la edición de las O.C. IV, editadas por Círculo de Lectores, Barcelona, 2005. Indico sólo el número de página, a la que corresponden los textos citados, para evitar innecesarias repeticiones, no así los referentes a otras obras.

<sup>129</sup> Está considerada por el diario “El Mundo” como una de las cien mejores novelas del S. XX.

De modo que por medio de las declaraciones de los dos personajes principales, Lituma y Adriana, nos vamos informando de las circunstancias en que se desenvuelven los acontecimientos de la novela. Es evidente que nunca existieron Dióniso ni Ariadna: pertenecen a un mito griego que es muy significativo, aunque, precisamente por serlo, la realidad se escapa. Este mito tiene la suficiente entidad como para subyugar por su complejidad, tal vez aplicando una interpretación evemerista<sup>130</sup> podríamos dar al fin con un esclarecimiento convincente. Vargas Llosa introduce el mito porque un creativo siempre está alerta para que su obra sea lo más completa posible (según él mismo declara<sup>131</sup>, fue un suceso más que casual el que lo llevó a introducirlo): un alumno estaba estudiando los mitos de la Antigüedad Clásica en la biblioteca de la Universidad de Princeton, donde entonces también se encontraba el peruano trabajando en su obra; en ese momento, a raíz de entretenerse ojeando el estudio del alumno, concibió la idea de utilizar y remodelar el mito, con la consecuencia de que Diónisos y Ariadna forman gran parte de su novela de la serranía de los Andes.

Nada de esto es casual, las circunstancias sí, pero no que alguien muestre un referente, y que ese referente cuaje precisamente con lo que se está escribiendo. Y de ahí la primera pregunta que nos hacíamos: ¿Fue antes Naccos o *Lituma en los Andes*? Tal vez fue Naccos y lo casual de la cercanía sonora en los dos nombres: Naxos-isla, Naccos-pueblo minero, le hizo concebir esa otra vertiente que acompañará a Lituma a lo largo de la narración, porque Lituma sólo descubre un componente mágico; es precisamente Adriana la que va contando hechos y, sobre todo, haciéndole abandonar facetas que el propio cabo no acierta a descartar. Es, pues, una casualidad que se convierte, por la propia fuerza del mito, en punto de apoyo para el desarrollo de la narración, que le sale perfecta.

---

<sup>130</sup> Siglo III a. de C.

<sup>131</sup><sup>131</sup> Miguel Pérez L. *El mundo Digital*, 12-3-2001. Nota al final del capítulo.

### 3. 2. Astucia de escritor

Si lo eligió a partir de la aplicación del mito de Ariadna, era casual que el pueblo estuviese en los Andes –o tal vez lo tuvo in mente desde siempre– y que los extremos de la novela encajasen para el desarrollo de la misma. Es algo que le sucede en varias ocasiones. Es la atención, el estado de alerta del creativo ante su entorno, del que se nutre. Y funciona. Porque un autor tiene claro que «una cosa es la novela proyectada y otra la novela realizada<sup>132</sup>», es consciente de que, a veces, una sola palabra se le presenta como modificador de la totalidad de lo ya escrito, inclusive desde el comienzo; por lo que no nos extraña que la novela pudiese ser modificada en su totalidad por la decisión de introducir el mito de Ariadna, dado que es Adriana su personaje más rico y perfilado:

La bruja era la señora Adriana, mujer de Dionisio. Cuarentona, cincuenta, sin edad, estaba en las noches en la cantina, ayudando a su marido a hacer tomar a la gente, y, si era verdad lo que contaba, venía del otro lado del río Mantaro, de las vecindades de Parcasbamba, una región entre serrana y selvática. De día preparaba comida para algunos peones y, en las tardes y las noches, les adivinaba la suerte con naipes, cartas astrológicas, leyéndoles las manos o tirando al aire hojas de coca e interpretando las figuras que formaban al caer. Era una mujer de ojos grandes, saltados y quemantes, y unas caderas ampulosas que columpiaba al andar. Había sido una real hembra al parecer, y se decían muchas fantasías sobre su pasado. Que fue mujer de un minero narigón y hasta que había matado a un pishtaco. Lituma sospechaba que, además de cocinera y adivinadora, por las noches era también otra cosa (474).

Pero la descripción de Adriana no acaba con su papel dentro de la obra, pues va a ser la verdadera protagonista –la otra es Mercedes, la joven

---

<sup>132</sup> OO.CC. Tomo I del Círculo de Lectores, Barcelona, 2004. *Historia secreta de una novela*: 988.

prostituta que Tomás lleva en sus pensamientos, pero no es relevante como Adriana—. Por ella vamos a tener noticia de la filosofía varagasllosiana y sus planteamientos por medio de juicios de valor que el autor siempre pone en boca de Adriana, aunque sean los pensamientos de Dionisio:

El que no pone a dormir su pensamiento, el que no se olvida de sí mismo, ni se saca las vanidades y soberbias ni se vuelve música cuando canta, ni baile cuando baila, ni borrachera cuando se emborracha. Ése no sale de su prisión, no viaja, no visita a su animal ni sube hasta espíritu. Ése no vive: es decadencia y está vivomuerto. No serviría para alimentar a los de las montañas, tampoco. Ellos quieren seres de categoría, liberados de su esclavitud. Muchos, por más que se emborrachen, no llegan a ser la borrachera. Y tampoco el canto y el baile, aunque chillen a grito pelado y saquen chispas al suelo zapateando. El sirvientito de los policías, sí. Aunque sea mudo, aunque sea opa, él siente la música. El sí sabe. Yo lo he visto bailar, solito, subiendo o bajando del cerro, yendo a hacer los mandados. Cierra sus ojos, se concentra, empieza a caminar con ritmo, a dar pasitos en puntas de pie, a mover las manos, a saltar. Está oyendo un huayno que sólo él oye, que sólo a él le cantan, que él mismo canta sin ruido, desde el adentro de su corazón. Se pierde, se va, viaja, sale, se acerca a los espíritus.

Sobresale en todas las facetas y va a darle la oportunidad de aclarar muchos puntos que, sin ella, no se habrían desarrollado de forma tan acabada. Algo parecido, pero en menor medida, sucede con Dionisio, a quien desde el comienzo va presentando. Lentamente, una sola alusión como dueño de la cantina:

Cuando le contaban esas cosas en la cantina de Dionisio o en medio de un partido de fútbol, Lituma nunca sabía si hablaban en serio o se burlaban del costeño (454).

Y no será hasta el capítulo II cuando vuelva a hacer otra alusión de nuevo intrascendente. Va dosificando la entrega, y así irá incorporando inocentemente a este personaje que va a ser la encarnación del mítico personaje griego, atribuyéndole todos los extremos, sin dejar nada al azar, ni al desarrollo mitológico del dios, aunque aquí no es tal, sino un vendedor de vino:

-¿Adriana? ¿La mujer de Dionisio, el vendedor de pisco? (581).

Ambos, Dionisio y Adriana, aparecen como seres curados de espanto, con cierta carencia de sentimientos ni emociones; ven la vida pasar por delante sin implicarse en sus andanzas ni en sus vicisitudes, totalmente ajenos a cualquier circunstancia, por nefasta o infortunada que sea:

Y, en la cantina de Dionisio y la bruja, los serruchos pondrían las mismas caras desentendidas que pusieron anoche al oír lo del ómnibus de Andahuaylas (472).

Partimos de astucias de escritor. Nuestro autor está siempre alerta, siempre atento, siempre inmerso obsesivamente en su obra. Todo le sirve, todo colabora a que su obra sea más completa, más acabada, más rica, más total. Y por eso actúa, desde la casual advertencia en la biblioteca del mito de Ariadna y Dióniso, modificando lo que haya que enmendar, porque ahí está su fuerte, en transformar creando algo nuevo, y la novela ha de quedar redonda. Está en su fase de creación y la reseña del mito griego colabora en concebir unos hechos más que enigmáticos. Dióniso ya es un personaje de novela. MVLl se recrea en él y lo hace accesible y cercano al lector. No es el dios griego de la alegría. Es el dueño de una cantina, borrachín y juerguista, que incita a los clientes a tomar pisco, y Vargas Llosa no duda en dejar caer un juicio de valor homófobo, hasta en eso es creativo, claro que el mito lo resiste:



-Estoy seguro de que, en la cantina, cuando tú y yo nos vamos, pasan toda clase de mariconadas –dijo Lituma–. ¿No crees?

-Me da tanto asco que por eso no me gusta venir –repuso su adjunto–. Pero uno se moriría de tristeza encerrado en el puesto, sin tomarse un trago de cuando en cuando. Claro que pasan barbaridades. Dionisio los emborrachará a su gusto y, después, se darán todos por el culo. ¿Le digo una cosa, mi cabo? A mí no me da pena cuando Sendero ajusticia a un maricón (501).

### 3. 3. Fidelidad al mito

Forja su novela a partir de este mito, conocido entre el público cultivado, y crea sus personajes y la situación espacio-temporal con fines narrativos –el espacio, la sierra andina, el tiempo, las postrimerías de Sendero Luminoso, e introduce el mito en casi su totalidad, con algunos variantes–. Digo que se sirve de cualquier acontecimiento o noticia de la que tenga conocimiento, y esto le sucede muy a menudo, hasta el punto de que una simple noticia oída en la selva peruana le proporciona uno de los personajes más significativos de su novela *La Casa Verde*. Se trata de Fushía, al que le saca un gran partido, pero sólo es una noticia que le llega, cuya referencia transcribimos *in extenso* dada la importancia del relato:

Otro, fue un hombre también, pero al que nunca vi. Conocí su historia (mejor dicho, su leyenda) de oídas. [...] Era un japonés, se llamaba Tushía. Como durante la segunda guerra mundial los japoneses fueron hostilizados en el Perú, Tushía venía huyendo de esa persecución, según unos, o de delitos cometidos por él en Iquitos, según otros. [...] «No vaya allá, no sea loco, los huambisas son peligrosos —le decían a Tushía los "cristianos" de los pueblos que cruzaba—. Se lo van a comer, lo van a matar.» [...] Este extraordinario personaje se convirtió en pocos años en un turbio señor feudal, en un héroe macabro de novela de aventuras. [...] Tushía formó un pequeño ejército personal, con aguarunas y huambisas descastados,

hombres que por alguna razón habían sido expulsados de las tribus, con soldados desertores de las guarniciones de frontera y con otros «cristianos» aventureros como él. [...] Tushía y su banda no sólo se llevaban el caucho y las pieles. Se llevaban también a las muchachas. Era esto, sobre todo, la causa de su popularidad en la región, del envidioso culto que merecía: las niñas que había robado. Se hablaba míticamente del harén de Tushía, unos decían que tenía diez niñas, otros veinte y más: cada varón poblaba el harén con el número que le habría gustado para el suyo. Cuando estuvimos en Chicais, una de las mujeres de Tushía —en realidad una chiquilla de doce años, a la que Morote Best había conocido— acababa de pasar por allí. Había huido de la isla del rijoso japonés y retornaba a su pueblo. Varios años después, en un segundo viaje a la selva, escuché en el poblado de Nazareth el testimonio de un hombre que había conocido a Tushía y lo había visto actuar cuando invadía una tribu con su banda. Era una ceremonia barroca y sensual, algo más complejo y artístico que un simple pillaje. Ocupado el pueblo, vencida la resistencia de los indígenas, Tushía se vestía de aguaruna, se pintaba la cara y el cuerpo con achiote y rupaña como los nativos y presidía una gran fiesta en la que danzaba y se emborrachaba con masato hasta caer inánime. Había aprendido aguaruna y huambisa a la perfección y le gustaba danzar, cantar y embriagarse con aquellos a quienes arrebatava el caucho y la mujer. Esta historia no pertenecía al pasado; estaba ocurriendo al mismo tiempo que nos la contaban. Se repetía desde hacía años, en la más absoluta impunidad, casi ante nuestros ojos. La rojiza Misión de Santa María de Nieva, el castigo de Jum, la leyenda de Tushía, son las tres imágenes en que cuajó para mí ese recorrido por la selva<sup>133</sup>.

A saber: la simple noticia de un bárbaro le proporciona uno de sus personajes más significativos, con el que compone pasajes tremebundos que, en concreto con Fushía, le sale de un acabado total. Por eso no nos sentimos extrañados al ver que el mito griego entra en esta novela de *Lituma en los Andes* como un soporte fundamental para desarrollar su argumento que, en esta novela, es múltiple.

---

<sup>133</sup> *Historia secreta de una novela*: 981-82.

### 3. 4. El mito

En el mito, que va a recrear MVLL, la zoofílica Pasífae, esposa del rey Minos de Creta, se enamora irresistiblemente del toro blanco y maravilloso –castigo de Afrodita<sup>134</sup>– que Poseidón hizo salir del mar para confirmar la hegemonía de Minos ante sus hermanos Radamantis y Sarpedón, todos ellos hijos de Zeus y la princesa Europa, lo que influye para que Minos sea coronado como rey. La reina, Pasífae, para tener un “vis a vis” con el toro por el que se siente fascinada, convence a Dédalo, el eminente ingeniero, para que le haga una vaca artificial donde introducirse para excitar al toro. El toro padece en los prados de Gortina y allí se coloca la vaca artificial donde se introduce Pasífae. De la unión Toro-Pasífae nació Asterión, el Minotauro, que aparte de ser un monstruo de la naturaleza que ocasiona la muerte de gran parte de la juventud que Atenas debe entregar para serle sacrificada, será la deshonra de Minos y de Pasífae; quien morirá prisionera, avergonzada y ahorcada<sup>135</sup>. Asterión habrá de morir a manos de Teseo<sup>136</sup>, príncipe de Atenas. Éste era tan fuerte y viril que al llegar a Creta como víctima para el Minotauro y ser descubierto por la princesa Ariadna, hija de Minos y Pasífae, la princesa se dijo a sí misma que Teseo no se le escapaba; ella haría lo posible y lo imposible para que aquel hermoso ejemplar de hombre no sucumbiera a manos de su monstruoso hermanastro. Para ello, previo consejo de Dédalo, entrega a Teseo un ovillo de hilo que le ha de servir para poder salir del laberinto y, tras matar a Asterión, Teseo huye de Creta en su barco de velas negras y se lleva consigo a Ariadna. Sin embargo, mientras duerme, la hija de Minos y Pasífae es abandonada en la isla de Naxos por donde pasará Dióniso –el dios nacido dos veces–; él la hará su esposa y, más tarde, quedará catasterizada en La Corona Boreal.

---

<sup>134</sup> Grimal, Pierre. 2002: 411.

<sup>135</sup> Calasso Roberto. *Las bodas de Cadmo y Harmonía*: 45.

<sup>136</sup> Teseo, el que se levanta y se va. Calasso: 15.

Geográficamente Quenka es un pueblo serrano, pero Vargas Llosa hace un ligero pero minucioso apunte perdido en la narración que se convierte en definitivo para la identificación del mito. Forzadamente la convierte en una isla, la misma en la que nació y creció la princesa Ariadna, e isla desde donde huye tras la muerte del Minotauro. Estando Ariadna con Teseo el barco hace una parada en la isla de Naxos y allí fue abandonada por el héroe sin ningún escrúpulo, aunque luego el mito contempla que habrá de casarse con Fedra, hermana de la mismísima Ariadna, que también morirá ahorcada.

El mito del Minotauro es uno de los argumentos más fecundos para las vanguardias; utilizado por pintores de la vanguardia (como el cubista Picasso), por el ultraísta Borges con su relato *La casa de Asterión*, y también contemplado por el dramaturgo Cortázar<sup>137</sup> en *Los Reyes*. Como Cortázar, que modifica el nombre para dejarlo en “Ariana” porque simplemente le molesta la «d»; Vargas Llosa lo convierte en “Adriana” para modificar el relato sin separarse del mito de ninguna de las maneras. Según el desarrollo de la narración, vemos que Dionisio aparece a principios de la novela catafóricamente, como en un anuncio previo, aunque más adelante va a convertirlo, juntamente con Adriana, en verdaderos protagonistas –sin ellos no habría novela–. Naccos es un pueblecito minero perdido en la serranía, sin más atractivo que la existencia de una cantina regentada por Dionisio y Adriana.

Nada del mito escapa a la experta mano de Vargas Llosa, que lo mantiene en toda la narración, y da puntos referenciales para no dejar un cabo suelto. Efectivamente, se mantiene fiel al mito en casi todos sus extremos, incluso el lugar de nacimiento de Ariadna, Quenka, tan próximo fonéticamente a Creta, y así confirma tanto el mito como la ubicación novelística, aunque es precisamente en la islita del abandono donde la novela se desarrolla.

---

<sup>137</sup> Cortázar también escribe un cuento con el mito de Circe, hermana de Pasífae, madre de Ariadna, de *La Odisea: Bestiario*, 1951.

El Minotauro está representado por el pishtaco Salcedo, y ubicado en Quenka, de donde Adriana es natural:

Un gigante que se quedó domiciliado en Quenka, en unas antiquísimas grutas del mismo cerro en que se desbarrancó, esas que son como colmena de avispa y tienen en las paredes pinturas de los antiguos, Entonces principió a cometer sus fechorías de pishtaco (609).

En el mito, el Minotauro es el beneficiario del sacrificio de los jóvenes atenienses enviados como rehenes-víctimas al monstruo –deuda que tenía el rey Egeo al haber perdido la batalla contra Creta con el resultado de la muerte del hijo primogénito de Minos, Androgeo, y el rey Minos exige el tributo de nueve doncellas y nueve muchachos cada gran luna<sup>138</sup>–, cosa que Vargas Llosa modifica a su gusto, y en *Lituma en los Andes*:

Su silueta monumental, envuelta en el poncho volador, los paralizaba de terror. Entonces, con toda comodidad, se los llevaba a su gruta de pasadizos helados y en tinieblas, donde tenía sus instrumentos de cirujano. Los trinchaba del ano a la boca y los ponía a asarse vivos, sobre unas pailas que recogían su sebo. Los desollaba para hacer máscaras con la piel de su cara y los cortaba en pedacitos para fabricar con sus huesos machacados polvos de hipnotizar. Desaparecieron varios (609).

Hablamos de Dionisio, el tabernero que tiene todos los conocimientos, que prácticamente lo sabe todo, y que Lituma cree que está en el secreto que acompaña la desaparición-muerte de tres personas.

Dióniso es hijo de Zeus y Sêmele, princesa fenicia, hija del rey Cadmo y sobrina de la princesita Europa –abuela del Minotauro– que recibía muy a gusto a Zeus en sus aposentos y que se quedó embarazada del dios del cielo y de la tierra, con el rechazo de la diosa Hera que, celosa como ninguna otra, se

---

<sup>138</sup> Grimal, Pierre. 2002: 507. Cada nueve años.

metamorfosó en la vieja nodriza de Sémele, la vieja Béroe, y le dijo que no era seguro que ése que la visitaba en sus aposentos fuera el rey del Olimpo, y le dijo que le pidiese que, si lo era, que se le manifestase en todo su esplendor. Zeus trató de disuadirla, pero es sabido que cuando una mujer insiste, no hay dios que se le resista, con lo que “el que amontona las nubes” le hizo ese obsequio y, al hacerlo, Sémele, que era una princesita Felicia a secas, no resistió esa descarga de luz, rayos, truenos, relámpagos y otros efectos especiales, que para sí quisiera Louis Leterrier<sup>139</sup>, con lo que quedó carbonizada. En ese momento toma parte el divino Zeus, pide a Hermes que abra el vientre de su amada y saque al feto, aún de seis meses, y lo injerte en su propio muslo. El niño Dióniso maduró en la pierna de Zeus y nació a su debido tiempo, fue criado por una ninfa, Nisa, y las niseidas que, con su forma de alimentación lo hizo inmortal, aunque más adelante deberá hacerlo el propio Zeus.

Dióniso es el dios que faltaba en el conjunto olímpico. El dios del exceso, de la *hybris*, de la ausencia de control personal, de la locura, del éxtasis, de la enajenación provocada por el vino, de la fiesta, de la música popular, del baile desenfrenado, que acompaña a su comitiva con la flauta. El mito contempla que era reconocido como dios de la agricultura y el teatro y se le identifica como un dios masculino y femenino, que se desplaza con un tiaso – comitiva de mujeres en éxtasis, ebrias y solitarias que blanden el tirso–, mujeres devotas que lo acompañan, que son las ménades, las bacantes; pero también es el dios de la sabiduría y de la riqueza interior. Aunque siempre es la voz de Vargas Llosa, tan cercano al realismo mágico, pero en boca de su gran personaje, Adriana:

El que no pone a dormir su pensamiento, el que no se olvida de sí mismo, ni se saca las vanidades y soberbias ni se vuelve música cuando canta, ni

---

<sup>139</sup> Director de *Furia de Titanes*, de 2010.

baile cuando baila, ni borrachera cuando se emborracha. Ése no sale de su prisión, no viaja, no visita a su animal ni sube hasta espíritu. Ése no vive: es decadencia y está vivomuerto. No serviría para alimentar a los de las montañas, tampoco. Ellos quieren seres de categoría, liberados de su esclavitud. Muchos, por más que se emborrachen, no llegan a ser la borrachera. Y tampoco el canto y el baile, aunque chillen a grito pelado y saquen chispas al suelo zapateando. El sirvientito de los policías, sí. Aunque sea mudo, aunque sea opa, él siente la música. El sí sabe. Yo lo he visto bailar, solito, subiendo o bajando del cerro, yendo a hacer los mandados. Cierra sus ojos, se concentra, empieza a caminar con ritmo, a dar pasitos en puntas de pie, a mover las manos, a saltar. Está oyendo un huayno que sólo él oye, que sólo a él le cantan, que él mismo canta sin ruido, desde el adentro de su corazón. Se pierde, se va, viaja, sale, se acerca a los espíritus (659).

Dióniso va a la India y vuelve triunfante con su comitiva de bacantes; pasa por la isla de Naxos, donde encuentra a Ariadna desesperada por el abandono de Teseo, la consuela, la hace su esposa y ya lo acompañará hasta el fin. Dióniso le regala una corona de estrellas, catasterizándola en la Corona Boreal, el símbolo de Ariadna en la mitología griega.

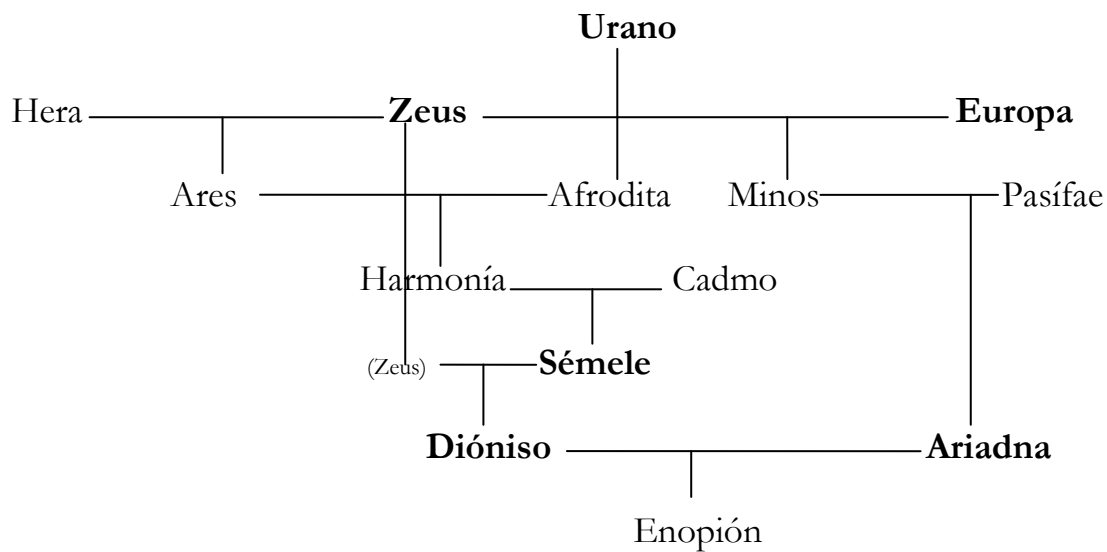
Hasta aquí el mito. Pues bien, Mario Vargas Llosa va dando varias pinceladas de trecho en trecho en su novela, para que se verifique que el tal Dionisio de *Lituma en los Andes* no es otro que la encarnación ficticia de aquel Dióniso del mito. Y lo hace aportando detalles de identificación, con lo que la fidelidad al mito queda asegurada:

O sea que, según ese rosquete, los sabios son hijos de hermano y hermana, o de padre e hija, salvajadas así -divagaba Lituma-. Las cosas que oigo en Naccos yo no las he oído nunca en Piura. Dionisio podría ser un hijo incestuoso, por supuesto.

¿Sabes qué me dijo de Dionisio el huancaíno de la aplanadora? Que su apodo en quechua era...

-Comedor de carne cruda -lo interrumpió su adjunto-. Pucha, mi cabo, ¿va a contarme también que a la madre del cantinero la mató un rayo? (594).

Dos datos: que es el fruto de un incesto y que a su madre la mató un rayo; ambas cosas se verifican en el mito y declaran su exacto y profundo conocimiento. Efectivamente, el incesto está registrado en todo él. Zeus es el responsable de todo. Es sabido que hay dos formas de incesto: una la violación, cosa que en el mito no sucede porque Sémele recibe encantada en sus aposentos al glorioso Zeus. Descartado el incesto por violación, nos queda la consanguinidad. Se trata, pues, de relaciones entre familiares, como se puede verificar en el siguiente esquema que contempla la genealogía mitológica:



Según vemos en este esquema, Zeus es el bisabuelo de Sémele, el abuelo de Ariadna, el padre y, a la vez, tatarabuelo de Dióniso, y todo esto contenido en una sola palabra: incesto, y así lo apunta Vargas Llosa:

¿Sabes lo que dijo Dionisio ahora en la tarde, en la cantina? Que para ser sabio hay que ser hijo incestuoso. Cada vez que ese rosquete abre la boca, me da un escalofrío. ¿A ti no? (594).



Vargas Llosa lo ha estudiado bien, y todo esto lo ha comprimido en una sola palabra, incesto, de la que nace una historia que ubica en un terreno bien conocido por él, los Andes; pero esta historia es sólo recreación, aunque se atenga al mito en casi todos los extremos (sobre todo para evidenciar que el mito de que se está valiendo es el mito griego por excelencia, el que culmina con el ciclo cretense, que comenzó con el rapto de Europa en Fenicia y se prolonga a Creta para acabar en Naxos, hasta la divinización de Ariadna, que está en el firmamento como La Corona). Vargas Llosa sigue aportando datos, dosificadamente, muy poco a poco. En boca de terceros pone los detalles pertinentes para que, de forma inequívoca, ningún lector pueda poner en duda que el Dionisio de la novela es el Dióniso del mito, una de ellas es la intemporalidad por la serranía y en pocas palabras deja claro este extremo:

-Ese Dionisio es capaz de las peores cosas –se rió Francisco López—. No debe ser cierto que el alcohol mata. ¿Cómo estaría vivo ese borracho, si no?

-¿Lo conoce desde hace mucho?

-Me lo he ido encontrando por toda la sierra desde muchacho. Siempre se aparecía por las minas donde yo trabajaba. Fui enganchador antes de ocuparme de seguridad. En ese tiempo Dionisio no tenía local fijo, era cantinero ambulante. Iba vendiendo pisco, chicha y aguardiente de mina en mina, de pueblo en pueblo, y dando espectáculos con una comparsa de saltimbanquis. Los curas lo hacían correr por los cachacos. Perdón, me olvidé que usted también era uno de ellos (600).

Y Mario Vargas Llosa lo explica con todo género de detalles, un cuando modifica algunos datos para la creación de su novela; sin embargo, –insisto– lo que plantea siempre se ajusta al mito, tanto sus actuaciones personales como las circunstancias que lo rodean:

—¿Ya estaba casado con doña Adriana?

-No, a ella se la encontró en Naccos, más tarde. ¿No le han contado? Pero si es una de las grandes habladurías de los Andes. Dicen que para quedarse con ella, se cargó al minero que era su marido. Y que después se la robó.

-No falla nunca –exclamó Lituma–. Donde aparece ese tipo, todo es degeneración y sangre (601).

Su carácter semidivino lo resume en una sola frase, porque nadie como un dios para saberlo todo y en cualquier circunstancia:

Dionisio estaba enterado de todo (522).

Pero Dióniso era algo más, era un lascivo impenitente; las bacantes lo acompañan y sus andanzas pertenecen al desenfreno, y todo eso se expresa en párrafos que perfilan al dios vicioso e indecente, un dios amoral. También entra en juego doña Adriana, que es la que aporta los matices de extrañeza con sus adivinaciones, la quiromancia o la interpretación de la caída de las hojas de coca:

Dionisio, como una uva, los ojos malevolentes, incitaba a todos a bailar entre hombres: su tema de cada noche. Iba y venía de grupo en grupo, brincando, bailoteando, picoteando de las copas y las botellas, sirviendo mulitas de pisco y a ratos imitando a un oso. De pronto, se bajó el pantalón. Lituma volvió a oír la risa de doña Adriana, las carcajadas de los peones y vio, de nuevo, las nalgotas chorreadas del cantinero. Sintió el asco de aquella noche. ¿Qué porquerías habrán pasado después, cuando él y Tomasito se largaron? (523).

Más que evidentes son las notas aportadas al disfrute de la vida, al goce sin moderación y sin límites. Para tal fin, no se duda en mencionar al demonio, en un referente propio del sincretismo hispanoamericano:

-Vaya, a usted no le parece tan malo Satanás -observó Lituma, escrutándolo.

-Si no fuera por él, los hombres no hubieran aprendido a gozar de la vida – lo desafió Dionisio con sus ojitos sardónicos–. ¿O está también en contra de que los hombres se farreen, como esos fanáticos? (525).

De forma notable, el modo de actuar de Dionisio se asemeja al de un juerguista disoluto. Es el modo perverso del irredento que hace proselitismo, porque es en la inconsciencia donde se puede ser feliz:

-Puedo darle un consejo -dijo Dionisio-. Tírese una buena borrachera y olvídense de todo.

Cuando los pensamientos se van, uno es feliz. Ahí me tiene en la cantina, para servirlo.

Hasta luego, señor cabo (526).

Pero es Vargas Llosa quien se atreve con todo. El libertino Dionisio tiene que hacer proposiciones a Lituma, como si aún faltara algo que apuntar para perfilar a su personaje, incluso con una proposición que, al ser rechazada, es rápidamente degradada al estatus de inocente broma:

-Qué espera para tirarle un polvito a su adjunto -se rió Dionisio-. El muchacho no está mal.

-Conmigo no van las mariconerías -se enojó Lituma.

-Es una broma, señor cabo, no se enoje -dijo el cantinero, incorporándose- (525).

Es Dióniso el dios del hedonismo, de la embriaguez que persigue la búsqueda de la felicidad y el placer sin contar a qué precio. Nada de dolor, nada de penas. Dionisio se manifiesta de este modo:

-Yo sólo los ayudo a que se olviden de sus tristezas, dándoles de chupar – volvió a interrumpirla Dionisio, posando sus ojos acuosos y vibrátiles en

Lituma—. Qué sería de los peones si no tuvieran siquiera la cantina para enterrar sus penas en alcohol (552).

Pero no sólo es un personaje que busca lo escabroso y depravado de los mineros, es también el personaje que entra en éxtasis y que pierde el control de todo con la realidad, hasta el punto de entrar en el delirio:

Animado con su propia fantasía, elevando el canto que entonaba y con los ojos cerrados, Dionisio se había puesto a bailar en el sitio, en un estado de gran concentración. Cuando el guardia Carreño lo cogió del brazo y lo sacudió, el cantinero se quedó quieto y abrió los ojos, paseando por ellos una mirada asombrada, como si los viera por primera vez (554).

Y abunda en esta materia, apoyándose en la mentira, contradiciéndose con lo que poco antes le había dicho a Lituma:

Dionisio permanecía de pie, a su lado, con expresión ida, como si nada de lo que ocurría a su alrededor le concerniera. Tenía los ojos inyectados y la mirada más vidriosa que de costumbre. El guardia Carreño, también de pie, se apoyaba en el ropero-armería. -No me acuerdo haberle contado nada- divagó Dionisio, haciendo morisquetas e imitando al oso-. Sería que estaba mareadito. Ahora, en cambio, estoy en plena forma y no recuerdo haber hablado nunca con usted, señor cabo (549).

Es un hombre cuya ubicación está en todas partes, y siempre con los mismos resultados, porque siempre es vendedor de vino de Pisco y el carácter dionisiaco lo acompaña, pero su percepción es siempre negativa:

-Ese tipo me produce pesadillas –confesó-. Él es el responsable de todo lo que pasa en Naccos.

-Lo raro es que los terrucos no lo hayan matado todavía. Ellos andan ajusticiando maricones, cafiches, putas, degenerados de cualquier especie.

Dionisio es todas esas cosas a la vez y encima otras. –Francisco López echó una rápida mirada a Lituma–. Por lo visto, se creyó usted esas historias de Escarlatina, cabo. No le haga caso, es un gringo muy fantasioso. ¿De veras cree que a esos tres pudieron sacrificarlos? Bueno, por qué no. ¿No matan aquí de todo y por todo? A cada rato se descubren tumbas, como esa de los diez evangelistas en las afueras de Huanta. Qué de raro que comiencen los sacrificios humanos también (602).

Le llega el turno a doña Adriana –noten la resonancia fonética con Ariadna–: con ella tampoco se aparta ni un ápice del mito. Si bien Vargas Llosa no puede, por verisimilitud, partir de una princesa cretense; sí puede eludir la problemática jugando con la proximidad fonética que conlleva “Quenka” en relación a Creta, ciudad, la primera, cuyo principal es el padre de Adriana.

Y empieza la narración para poner al lector al día. Comienza con el Minotauro, causa fundamental del mito. Lo hace también lentamente, sin prisas, recreándose en los detalles, manteniendo la intemporalidad:

«¿Cómo fue la historia suya con el pishtaco, doña Adriana?», preguntan apenas se toman la primera copita, porque nada les gusta tanto como la muerte del degollador. «¿Era el mismo que secó a su primo Sebastián ese que usted ayudó a matar?» No, otro. Ocurrió mucho antes. Entonces tenía mis dientes enteritos y ninguna arruga. Ya sé que hay muchas versiones, las he oído todas y, como pasó tanto tiempo, algunos detalles se me han borrado. Entonces era joven y no había salido de mi pueblo. Ahora debo ser viejísima (608).

Y describe su pueblo natal –la isla– con todo lujo de detalles para más adelante exponer toda una odisea:

Quenka está lejos, en la otra banda del Mantaro, cerca de Parcasbamba. Cuando el río crecía mucho por las lluvias y anegaba los terrenos, el pueblo

se convertía en isla, apretujadito en lo alto de la loma y rodeado de chacras inundadas. Bonito pueblo, Quenka, próspero (608).

Efectivamente, no es una princesa, pero sí alguien de gran importancia que cuenta su vida, porque Vargas Llosa ha de dar cumplida cuenta para hacer que el mito sea perceptible y ya sabemos que en nuestro autor todo debe ser creíble: «en la ficción nada puede parecer irreal, todo debe parecer real, lo posible y lo imposible, lo cotidiano y lo maravilloso, el objeto más insólito y los fantasmas»<sup>140</sup>:

Yo vivía sin sobresaltos. Era la más festejada entre mis hermanas, y mi padre, principal de Quenka, arrendaba tres de sus chacritas y trabajaba dos, era dueño del almacén, pulpería, botica y taller de herramientas, y del molino donde todos venían a moler los granos. Mi padre fue cargo de las fiestas muchas veces y cada vez echaba la casa por la ventana, trayendo un cura y contratando desde Huancayo bandas de música y danzantes. Hasta que llegó el pishtaco (608).

Así introduce el otro personaje fundamental del mito que será objeto de varios horrores; es cierto proveedor que ha sufrido una mutación:

¿Cómo supimos que había llegado? Por la transformación del proveedor Salcedo, quien hacía años traía remedios, ropas y utensilios para la tienda de mi padre. Era costeño. Andaba en un camioncito alharaquiento lleno de parches; su motor y sus latas lo anunciaban mucho antes de que los pobladores de Quenka pudiéramos verlo. Todos lo conocían, pero esa vez apenas lo reconocimos. Había crecido y engordado hasta volverse un gigantón. Traía ahora una barba color cucaracha y unos ojos inyectados y saltones. A la gente que se amontonó para recibirlo nos miraba como queriendo comernos con sus ojotes. A hombres y mujeres. A mí también. Una mirada que no se me olvida y que a todos receló (608).

---

<sup>140</sup> *García Márquez, Historia de un deicidio*: 525.

El mito se abre paso con varios detalles preparando la entrada al héroe que liberará del pishtaco a Quenka-Creta, a cuyos habitantes tiene aterrorizados con la apropiación de vírgenes inocentes el correlato del Minotauro. Esta vez, siguiendo su propia trayectoria, introduce el libertador a quien llamará Timoteo Fajardo, más conocido como Timoteo el narigón. Timoteo es el Teseo del mito griego: vencedor del pishtaco y liberado de él gracias a su privilegiado olfato, que para eso se lo atribuye Vargas Llosa. Es preciso señalar que el hilo de Adriana sale a colación a través del finísimo olfato del que Timoteo está dotado y del que se sirve para salir del laberinto:

-¿Es cierto eso que se dice tanto de usted, doña Adriana? –exclamó de pronto Carreño–.

¿Que, de joven, usted y su primer marido, un minero con una nariz de este tamaño, mataron a un pishtaco? (552).

Y si nos queda alguna duda de la fidelidad al mito, sólo tenemos que poner atención en un párrafo más que significativo. Ya sabemos que Ariadna es conocida en el mito por una constelación; estamos en su día de bodas y Dionisio le hace un regalo, cosa en la que se explaya bellamente Vargas Llosa, cuando cuenta:

El cura de Muquiyauyo no quería casarnos, al principio. «Ése no es católico, es un pagano y un salvaje», decía, espantándolo con su mano. Pero después de tomarse sus copitas, se ablandó y nos casó. Las fiestas duraron tres días, bailando y comiendo, bailando y bebiendo, bailando y bailando hasta perder la razón. Al anoecer del segundo día, Dionisio me cogió de la mano, me hizo trepar una cuesta y me señaló el cielo. «¿Ves ese grupito de estrellas, allá, formando una corona?» Se destacaban clarísimo de todas las otras. «Sí, las veo.» «Son mi regalo de bodas» (637).

Hay inexactitudes, pero un creador, ya lo ha dicho, se vale de lo que sea para que su obra salga como él quiere, y eso que a veces prescinde del mito y encaja cuestiones que sí que pudieron formar parte de la leyenda; aunque no le importa que esa parte del mito quede modificada, pero no en su meollo, cuando dice que fue su hermana la primera entre varias que entran en la cueva para cocinarle y servirle y que Quenka quedó sometida a su autoridad, así como que le llevaban tributos y comida, que se los dejaban en la entrada de la gruta, o la muchacha que él pedía a lo que se resignaban, y que el pishtaco Salcedo «se los llevaba para renovar su provisión de manteca» (611).

Hay salvedades, pero dentro de la concepción mítica, y da entrada al salvador para lo que no duda en usar una metáfora lexicalizada, como más adelante veremos:

¿Hasta que en eso llegó el príncipe valiente? No era ningún príncipe sino un morochuco amansador de caballos. Los que conocen la historia pueden taparse las orejas o irse. ¿Les parece estarla reviviendo? ¿Les da ánimos? ¿Les hace ver que para grandes males siempre hay grandes remedios? (611).

Y comienza la descripción del Teseo de los Andes, con muchas variantes que lo distinguen del Teseo del mito:

Timoteo, el narigón, supo lo que pasaba en Quenka y vino a propósito, desde Ayacucho, para meterse en las grutas y enfrentársele. Timoteo Fajardo, así se apellidaba. Lo conocí muy bien: fue mi primer marido, aunque nunca nos casáramos. «¿Puede un simple mortal enfrentarse a un entenado del diablo?», le decían. También mi padre trató de desanimarlo cuando él respetuosamente le comunicó su proyecto de meterse a la cueva del pishtaco para arrancarle la cabeza y librarnos de su tiranía. Pero Timoteo se empeñó. Nunca he conocido a nadie tan temerario. Era un hombre bien plantado, pese a ser tan narigón. Hacía latir sus narices como dos bocas. Ésa fue su suerte. «Puedo hacerlo», decía, con qué seguridad. «Sé la receta para acercarme hasta él sin que me sienta: un diente de ajo, una pizca de sal, un



pedazo de pan seco, una bolita de caca de burro. Y que, antes de entrar a la gruta, una virgen me orine a la altura del corazón.» (611).

El mito le queda perfecto. No hay mejor decorado para el panorama de los Andes, donde sitúa a Lituma, un cabo de la guardia civil cuyas dotes de investigador no dan para mucho, pues no encuentra ninguna pista que le lleve a encontrar a los asesinos de los tres desaparecidos (sólo, al final, algo le cuentan), pero sí nos da una pintura muy cercana de cómo son los Andes y la forma de vida de sus habitantes, en especial del pueblecito de Naccos, donde hay una mina agotada: Santa Rita.

Así como el mito acaba con la glorificación de Dióniso y Ariadna en el Olimpo, Vargas llosa hace que ambos declinen en el pueblo de Naccos, un pueblo donde ya nadie quiere vivir, envejecidos, languideciendo, sin lugar donde dirigirse, como Lituma y Carreño:

No sé qué hacemos aquí ya, mi adjunto y yo, salvo esperar a que nos maten o nos desaparezcan, como al mudito. ¿Y ustedes, qué harán ahora? ¿Irse también de Naccos?

-Qué remedio -dijo Dionisio-. Ni los indios de la comunidad quieren vivir ya en Naccos. La mayor parte de los jóvenes han migrado a la costa y a Huancayo. Sólo quedan unos pocos viejos que se van muriendo (648).

Y, casi en el epílogo, pone en boca de Adriana cómo va a quedar ese pueblo, abandonado poco a poco, sin más referentes que las minas abandonadas por agotamiento y por el temor de la gente:

Estaba escrito que la carretera nunca se terminaría, por eso a mí no me llaman la atención esos rumores que los tienen desvelados y los traen a emborracharse. Que van a parar los trabajos y que van a despedir a todos son cosas que veo en el éxtasis hace mucho tiempo. También las oigo, en el corazón que late dentro del árbol y en el de la piedra, y las leo en las vísceras

del cernícalo y del cuy. La muerte de Naccos está decidida. La acordaron los espíritus y ocurrirá. A menos que... Repito lo de tantas veces: a grandes males, grandes remedios. Ésa es la historia del hombre, dice Dionisio. Él siempre tuvo don de profecía; a su lado yo lo adquirí, el me lo traspasó (656).

El mito no acaba. Vargas Llosa cierra su tiempo, le ha servido. La imagen de los Andes ha sido redonda y sus personajes son los necesarios. No hay más. Todos los demás son comparsa. Dionisio y Adriana han llenado aspectos de la sierra de los Andes que eran inexcusables, pero ya se acabó. Dionisio y Adriana ¿morirán o no? El final marca la conclusión de la novela: redonda, perfecta, con intriga, con descripción e introducción del elemento extraño planteado desde el comienzo, desarrollado paulatinamente y aportando los referentes precisos.

### **3. 5. La metáfora en *Lituma en los Andes***

Si alguna técnica narrativa identifica a las vanguardias es la utilización de esta figura retórica que adopta una gran cantidad de matices, que desglosamos puntualizando las diferentes modalidades, con lo que vemos que la metáfora, con sus múltiples variables, tan vanguardista, está muy presente en su obra, aunque también hago referencias de otras novelas que me parecen muy significativas.

En las vanguardias se produce el fenómeno literario de que lo metafórico y enfático coexiste con la incipiente prosa analítica y reflexiva de lo académico. Una disyunción estilística que determina la tensión entre diferentes sensibilidades y distintas cosmovisiones, y este experimentalismo en Vargas Llosa se muestra no sólo en la extensión sino también en la profundidad, ensanchando los límites del arte; límites extremados a los que él mismo llamó “vasos comunicantes”; busca un sincretismo explícito, que se concreta en el establecimiento de relaciones a veces puramente fonéticas, subordinando en

muchas ocasiones las ideas a la curva melódica de palabras, y entonces el relato se convierte en colorista y musical, como vemos:

El sol se estaba ocultando y había una suntuosa cola de pavo real en el horizonte (458).

Es la **metáfora impresionista**, paisajística, descriptiva, la que llena de sentido con su maestría de narrador, creando el ambiente necesario. No esclarece, sugiere los Andes; son muchos los detalles que acompañan el fenómeno del macizo americano, pero sí reseña una inducción impresionista del ojo atento y el punto de mira del autor:

Era noche espesa en las moles de los Andes que, a cada curva del camino, parecían más y más altas. Pero, abajo, en la selva que dejaban atrás, una pequeña ranura entre azulada y blanca despuntaba en el horizonte (494).

\* Cuando ya chispeaban las estrellas<sup>141</sup>.

Es una de las muchas clases de **imagen dinámica** con las que se revela Vargas Llosa, a las que recurre constantemente, y que desarrollamos más adelante en este capítulo. Desglosamos, pues, las diferentes modalidades de metáforas:

**Metáfora Simple:** tiene como característica la ausencia de comparación, una relación de algo real con algo imaginario, sin nexo posible, y abunda en ellas:

Cuando el teniente Pancorvo me dijo allá en Andahuaylas que me destinaban a este fin del mundo, pensé: Qué bien, en Naccos los terrucos acabarán contigo, Carreño, y cuanto antes, mejor -murmuró Tomás-.  
-Tu solicitud ha sido aceptada y ya tienes destino –prosiguió el comandante, soplando la tinta donde había firmado Carreño–. Andahuaylas, a órdenes de un oficial de muchos huevos (662).

---

<sup>141</sup> La guerra del fin del mundo: 428.

- \* -Y usted muriéndose de envidia, señor cabo –dijo Dionisio (678).
- \* -Por supuesto –reconoció Lituma–. Porque, además, es una reina de belleza (678).
- \* -Adóralo, viejita. Arrodíllate y con las manos juntas dile: Eres mi dios No te me hagas la remilgada (684).
- \* -No tenía voluntad, era un trapo, hacía lo que cualquiera me mandaba (661).

Y podemos ver que estos efectos de pura **poesía rítmica** que conforma una verdadera melodía de las palabras, se repiten por doquier:

Son como las caracolas que llevan atrapada, en su laberinto de nácar, la música del mar<sup>142</sup>.

Pero también,

Por el aire mojado ascendía de la tierra enlodada, llena de charcos, un olor picante, que a Pedrito lo alegraba (486).

Es la **metáfora sinestésica**, que aparece con gran insistencia, y que Vargas Llosa utiliza con tal soltura y precisión que es, con frecuencia, muy difícil de disfrazar:

Olió el fin del mundo (605).

Y esto en cada libro, en cada obra, si bien en ésta lo destacamos de modo específico: un sistema compacto y estudiado que es esencial para su creación literaria, sin rehuir imágenes escabrosas:

Allí, en el alféizar de su *dormitory*, una tarde primaveral, le tocó asistir al más formidable agarrón sexual desde que los dinosaurios fornicaban<sup>143</sup>.

Donde vemos la **metáfora hiperbólica** combinada con el refinado erotismo que el autor quiere expresar siempre, mostrando una idea que está más allá de los límites de la verosimilitud. Algo que busca sin duda, porque su visión de la novela es colosal en todos los sentidos, sin tener en cuenta la medida, pues de otro modo haría de ella una obra mediocre.

Un mechero se balanceaba de un clavo en la pared. Había sombras enloquecidas (467).

---

<sup>142</sup> Elogio: 257.

<sup>143</sup> Cuadernos: 805.

Es la **metagoge expresionista**, aportando imágenes dinámicas que nos introducen en el mundo rústico y salvaje de los Andes, situado precisamente en un pueblo perdido en las montañas.

De la **metagoge** hace verdaderas exhibiciones. Permanentemente está atribuyendo características de ser vivo a los seres inanimados. Y así, ruge el camión, o esas piedras que salían a desafiar su ruinoso carrocería a cada instante (458).

\* Podía divisar, allá abajo, en el aire limpio de la madrugada, los techos de calamina de los barracones brillando en el sol madrugador (518).

\* Con todas las células de su cuerpo añoró los desiertos, las llanuras sin término de Piura, alborotadas de algarrobos, de rebaños de cabras y de médanos blancos (524).

\* El sol se mete temprano en esta época, vea, ya sólo le queda la colita afuera (671).

\* La tetera empezó a hacer gorgoritos (559).

Se dan de casi todos los matices:

Él sabía que no iba a pegar los ojos (459),

\* Se me puso la carne de gallina (464).

Donde lo que utiliza es una **metáfora lexicalizada**, en la que el referente imaginario ha llegado a perderse con el uso, y el escritor ya no es consciente de que está echando mano de ella, pero no por ser aceptada sin problemas por el lector va a renunciar Vargas Llosa a su utilización, y las hay abundantísimas de esta misma clase:

-Y ahora sólo nos faltaba esto -dijo el chofer-. El diluvio universal (601).

\* Hacían sus viajes a patita (636).

\* Érase un hombre a una nariz pegado<sup>144</sup>.

\* En cambio, el primero, Pedrito Tinoco, había vivido con ellos en esta misma choza y el cabo no podía sacárselo de la cabeza (475).

\* Mi paisana te había puesto ya de vuelta y media (541).

\* ¿O es que me tenías ganas y ahora te diste gusto se te va a pasar? –añadió Mercedes, comiéndoselo con los ojos (541).

---

<sup>144</sup> Elogio de la madrastra: 323.

**La hipérbole**, cuya finalidad es conseguir una mayor expresividad, consiste en exagerar un aspecto de la realidad, por exceso o por defecto. Es predominantemente un recurso jocoso, que también puede usarse para expresar una desmoralización constante. Una herramienta en la que Vargas Llosa se prodiga sin cesar:

\* La revolución tenía un millón de ojos y un millón de oídos (504).

\* Sendero no tiraba a la gente a los socavones, dejaba los cadáveres a plena luz, para que lo supiera el mundo entero (524).

\*-Es un amor que te ha traído desgracias, que te hace sufrir -dijo doña Adriana-. Tu corazón se te desangra cada noche. Pero eso al menos te ayuda a vivir (553).

\* Mil años que no vienes (593).

Incluso puede valerse de la **hipérbole continuada**, de aporte surrealista:

A ese que pide recompensa córtele un huevo y que cante. Y si no canta, córtele el otro. Y, si no, métale una bayoneta en el culo (522).

\* -Todas las manos de Naccos los señalan a ustedes -afirmó, pero la señora Adriana no se volvió a mirarlo-. Todos dicen que ustedes fueron los invencioneros de lo que pasó con ellos (550).

**La metáfora continuada**, también de aportación surrealista, está presente, con la utilización del pretérito imperfecto lúdico:

El cuarto de baño era su templo; el lavador, ara de los sacrificios; él era el sumo sacerdote y estaba celebrando la misa que cada noche lo purificaba y redimía de la vida<sup>145</sup>.

\* El perfume de los mangos crecía con la noche. El ronquido y los espasmos del motor habían borrado los zumbidos de insectos; tampoco se oía chasquear la hojarasca ni cantar al río (491).

**Personificación**, aquella figura que atribuye cualidades propias de seres animados y corpóreos a otros inanimados o abstractos, o acciones y cualidades humanas a seres que no lo son, dándoles vida propia:

Era noche alta y caliente y los árboles rumoreaban a su alrededor (465).

\* Las vicuñas también lo adoptaron (484).

---

<sup>145</sup> Elogio: 325.

\* -En la mano –lo corrigió la mujer–. Soy también palmista y astróloga. Sólo que estos indios no se fían de las cartas, ni de las estrellas, ni siquiera de sus manos. De la coca, nomás (476).

-Tragó saliva y añadió: Y no siempre las hojas hablan claro.(476).

\* Cómo sufría el camión al subir la cordillera (494).

\* -Averigüé algo -dijo el guardia, sentándose a su lado, en una de las rocas que alborotaban la ladera (474).

Así como la personificación está por doquier, también se presenta la **animalización** que, con frecuencia, salpica el texto:

Ladra o vas a acompañarla al fondo del socavón (524).

\* Vuela, hazte humo y ojalá que no te pesquen. Siempre supe que no eras para estas cosas (470).

\* Oyó aullar al hombre al tiempo que lo veía caer hacia atrás, soltando la pistola, encogiéndose (467).

Es tal su dominio del las imágenes literarias que llega a emplear la **metáfora compleja**, aquella que exige una explicación extensa que implica un denso sistema de metáforas de forma no lineal:

Era un loco como usted, mi cabo, no le cabía en la cabeza que alguien pudiera matar sólo por amor (545).

Entre las metáforas están los tropos de pensamiento y abunda la **metonimia**:

Qué sería de los peones si no tuvieran siquiera la cantina para enterrar sus penas en alcohol (552).

\* ¿Iba a darle cara a su padrino, después de esto? Ése sería el trago más amargo, por supuesto (493).

\* A usted siempre se lo ha visto con la cara hecha una noche (677).

\* De rato en rato, por la abertura en una de las paredes de la choza, una viborilla amarillenta daba de picotazos a las nubes. ¿Se creerían los serranos que el rayo era la lagartija del cielo? (454).

### De complemento preposicional del nombre

Se llevó la copa a los labios y se la bebió de un trago. La lengua de fuego que le lamió las entrañas le produjo un estremecimiento (676).

\* -Pero no podía ni moverse -recordó el muchacho, dulcificando aún más esa voz de floripondio, y Lituma pensó: O sea que ya estabas, Tomasito– (469).

\* En la cara morena de Mercedes destellaban unos dientes blancos de ratoncita, mi cabo (540).

\* ¿O estaban muertos de miedo? (473).

### **Metáfora pura**, donde sólo aparece el término imaginario:

Cuando a Pedrito Tinoco lo levaron, algunos vecinos trataron de hacer ver a los soldados que era injusto. ¿Cómo podía hacer el servicio militar alguien que a simple vista se veía que era un opa, alguien que ni siquiera había aprendido a hablar, sólo a sonreír con esa cara de muchachón que no sabe qué le dicen, ni quién es ni dónde está? (482).

\* A él podía adivinarlo con facilidad, no a ella; la mujer era una forma sin cara, una silueta que nunca se llegaba a concretar (466).

\* Ella es mi Santa Rosa de Lima (664).

### **Metáfora negativa** (aportación técnica del surrealismo):

No eres mi tipo, micifuz (644).

**Sinestesia simple**, que funde dos sensaciones de dos entre los cinco sentidos corporales:

El cielo estaba limpio y azul y el sol doraba los montes del contorno. Por el aire mojado ascendía de la hierba pajiza y la tierra enlodada, llena de charcos, un olor picante, que a Pedrito lo alegraba (486).

\* Afuera los esperaba una oscuridad glacial (585).

**Sinestesia compleja**, que mezcla una idea, un sentimiento o un objeto concreto con una impresión sensitiva que le es poco común:

La señora Adriana volvió a reírse, con su risa amarga y desafiante (552).

**Metáfora Antropomórfica**: consiste en una metáfora que se une a la prosopopeya, por lo que se atribuyen capacidades o características humanas a otros seres vivos y a objetos.

Entraron a Andamarca por los dos caminos por los que se podía llegar al poblado -los que subían del río Negromayo, los que habían vadeado el Pumarangra y esquivado Chipao- y por un tercero que trazaron los que venían de la comunidad rival de Cabana, escalando la quebrada del riachuelo que canta (502).



**Cinestésica**, es la metáfora que atribuye sensaciones o capacidades sensoriales a algo que no las tiene, o que podría causar impresión de una incongruencia semántica.

La noche refrescaba con la altura. El cielo hervía de estrellas (490).

**Metáfora hiperbólica**: es la que se une a una hipérbole. En realidad, en el fondo de toda metáfora, siempre se esconde una mayor o menor exageración, pero se denomina metáfora hiperbólica a aquella en la que la desmesura está muy clara.

-Y ahora te voy a meter este fierro hasta el cogote –ronroneó el hombre, loco de felicidad–. Para que chillas como chilló tu madre cuando te parió.

-Sólo un cojudo quiere irse antes de que le toque –afirmó Lituma–. Hay en la vida cosas bestiales, aunque no se encuentren por esta vecindad. ¿De veras querías morir? ¿Se puede saber por qué, siendo tan joven? (457).

-Un guardia civil debe tener unas bolas de toro, hombre<sup>146</sup>.

A veces, une una **metáfora con el polisíndeton**:

Y, antes de que acabaran de entender qué ocurría, el motor del ómnibus comenzó a hacer gárgaras y su armatoste a animarse y su motor a vibrar (463).

**Metáfora visual**, aquella que consiste en la identificación de lo real con lo imaginario a través no de una base común objetiva, sino subjetiva y emotiva.

Cuando le ordeno arrodillarse y besar la alfombra con su frente, de modo que pueda examinarla a mis anchas, el precioso objeto alcanza su más hechicero volumen. «Cada hemisferio es un paraíso carnal». <sup>147</sup>

**La Sinécdoque**: Suspiró y se aflojó el quepis. El mudito acostumbraba lavar a esta hora la ropa de Lituma y su adjunto (472).

---

<sup>146</sup> Quién mató a palomino Molero: 49.

<sup>147</sup> Elogio de la madrastra: 249.

## CAPÍTULO 4 – EL PROSTÍBULO

Son repetidas las veces en que Vargas Llosa se emplea en describir lugares y personas que viven en ese ambiente prostibulario, sin que con ello se menoscabe su enorme creatividad; es la visión de un mundo más que real, un mundo de sordideces<sup>148</sup> que no por ello dejan de tener su encanto narrativo y, a veces, aun nos deleitamos con sus descripciones más placenteras por poco decorosas que sean.

Libertad en tema y forma –más vanguardista, imposible–. Esa es su meta, que nadie le corrija, que nadie le enmiende. La libertad en cuanto a la forma la veremos en el capítulo 6, con un análisis completo de los libros de Lucrecia y Rigoberto, donde MVLL se explaya, se suelta el pelo y crea casi sin medida; sólo se mantienen la sintaxis y su ya esquemático orden de relatar, alternando de dos personajes o historias o matices distintos.

Y veremos, casi al final de este capítulo, cómo trata sus dos novelas – *Elogio de la madrastra* y *Los cuadernos de don Rigoberto*– en las que más se implica en cuestiones de arte de vanguardia. En ellas dará vida a cuatro personajes, cuál de ellos más definido y perfilado, a los que a veces se unen dos e incluso tres (Fonsito, Lucrecia y Rigoberto), y también la criada, Justiniana, que forma una parte muy importante de la faceta lésbica de ambas novelas. Todo con el mismo proyecto de aquella primera obra, las novelitas adolescentes pornográficas, con que se inicia en *La ciudad y los perros*.

### 4. 1. Tendencia recurrente

*Elogio de la madrastra* constituye el prelude de lo que luego desarrolla en *Los cuadernos de don Rigoberto*, donde se exhibe una diversidad de puntos de mira con los que Vargas Llosa se luce y se disemina en sus escritos con las más

---

<sup>148</sup> Ampliamos este tema en el capítulo 6.

variadas materias, pero siempre con el telón de fondo de las relaciones sexuales que, definitivamente, van a derivar en las mezquinas aunque divertidas historias de sus cuatro personajes.

Cuenta intimidades prosaicas bien administradas. Intimidades de simple aseo personal, o de preferencias eróticas, que contemplan privacidades rayanas en lo vulgar, como aquella de la depilación de los pabellones de las orejas que se describen como enormes. Y Vargas Llosa salta a la distribución de los días de la semana en un regodeo higiénico, con continuas referencias a los diferentes actos sexuales con que Mario-Rigoberto obsequia al lector.

Instalado en lo erótico desde siempre, propone una historia entre íntima y prostibularia con matices singulares. En esta obra, con capítulos bien diferenciados, se organiza un entramado de historias ultimadas que llevan su sello. Alterna un capítulo de doña Lucrecia con otro de don Rigoberto como viene haciendo desde *La Casa Verde*, y prácticamente en todas sus novelas.

El mundo interior que cada personaje de estas dos novelas aporta es expuesto con una enorme maestría, los hilos de sus vidas se van perfilando lentamente –son novelas sosegadas– y los detalles van desgranándose y conformando estas dos novelas que se apartan de toda su novelística anterior: aquella escritura superpuesta de sus primeras novelas que –al igual que *Rayuela*<sup>149</sup>, *Absalom, Absalom* o *Mientras agonizo*<sup>150</sup>–, fue mortificando al lector y desmembrando la lógica secuencia espacio-temporal. Todo aquello ha desaparecido como por ensalmo. Los temas que fueron saliendo de su mano han dejado paso a una narración secuencial, aunque siempre alternada y diferenciada por capítulos.

Su plan es escribir en París, en 1962, en un «departamento crujiente y glorioso», dos novelas a un mismo tiempo. Esto le hace concebir un sistema: el de contar dos historias paralelas, lo que llevará a cabo con rigurosa perseverancia a lo largo de toda su trayectoria literaria. Todas sus novelas

---

<sup>149</sup> Cortázar Julio. 1963.

<sup>150</sup> Faulkner William. 1930.

están ordenadas según ese esquema, incluso *El pez en el agua* donde no hay una novela sino una autobiografía y donde los elementos alternos y paralelos son acerca de él mismo en dos de los varios aspectos de su vida: su vida personal y su vida de aspirante a la política.

La tendencia simbolista, influida por los autores franceses del XIX, como la necesidad de expresar realidades tangibles pero con otro lenguaje no evita, sino que multiplica las metáforas<sup>151</sup>. Vargas Llosa se recrea en los sentires y movimientos más avanzados, sobrepasando lo socialmente correcto y extralimitándose en imágenes frecuentemente obscenas que no eluden lo grosero, pero con las limitaciones del verbo propio de los refinados términos de la burguesía<sup>152</sup>. Dicha recreación se articula a través de signos sensibles, para expresar los impulsos oscuros perfectamente dilucidables en una mente que hace del hedonismo su principal propósito a conseguir:

Toda actividad humana que no contribuya aun de la manera más directa a la ebullición testicular y ovárica al encuentro de espermatozoides y óvulos, es despreciable. Por ejemplo, la venta de pólizas de seguros a la que tú y yo nos dedicamos, desde hace treinta años, o los almuerzos misóginos de los rotarios. Lo es todo lo que distrae del objetivo verdaderamente esencial de la vida humana, que consiste a mi juicio en la satisfacción de todos los deseos [T. IV. Cuadernos: 861].

Surge, por tanto, una nueva forma de creación formada por atrayentes realidades, a pesar de que a veces derive hacia la mística de esas mismas realidades que trascienden; y penetra como de puntillas por zonas de sombra, nunca aclaradas suficientemente, recurriendo a la sinestesia con mucha frecuencia:

---

<sup>151</sup> Como hemos visto en el Capítulo 3º, sobre *Lituma en los Andes*.

<sup>152</sup> A don Rigoberto le pone Vargas Llosa un mayordomo: T. IV.(Elogio: 355)

Ningún pintor había sabido pintar el olor de las mujeres como el bizantino vienés; sus aéreas y cimbreadas mujeres siempre le habían entrado a la memoria, simultáneamente, por los ojos y la nariz [T. IV Cuadernos: 865].

Vargas Llosa tiene los aliados de siempre: la noche, el sueño, el delirio, el azar y, sobre todo, la lubricidad en la que tan bien se mueve; ello no impide que en múltiples ocasiones despliegue su cola de pavorreal con metafóricos párrafos poéticos donde con ascensos, descensos y exploración de galerías, laberintos y cavernas subterráneas manifieste la superabundancia de su creatividad. Creatividad que se hace evidente tanto en la realidad como en la fantasía que incorpora a cada paso al utilizar un código verbal adecuado juntamente con analogías y correspondencias intuitivas. Con todo, pone en el ánimo de don Rigoberto la evidencia del rico y original mundo nocturno del sueño y los deseos, sin brida y en libertad.

Ha llenado muchas páginas de erotismo, de descripciones de elevado tono voluptuoso en las que se recrea con sus cuatro personajes que componen un entramado espacio-narrativo de matices hedonistas, de pura burguesía acomodada con abundantes referencias artísticas. La situación extrema prostibularia se presenta con un «soñar despierto», donde «Crea y recrea a su mujer al conjuro de sus cuadernos donde invernaban sus fantasmas, y donde, desde el día que te conocí, eres reina y maestra»<sup>153</sup>.

Don Rigoberto ama con su fantasía y su corazón, y en ese estado concibe a su mujer como una prostituta más, haciendo servicios en los más variados lugares, uno de ellos es el Sheraton, cierto hotel donde se concretan las citas y se realizan las más disparatadas acciones relacionadas con el mundo de la prostitución. El rizo se riza con la historia que tratamos aquí:

El erotismo es un juego [...] privado, en el que sólo el yo y los fantasmas y los jugadores pueden participar, y cuyo éxito depende de su carácter secreto,

---

<sup>153</sup> Cuadernos: 958

impermeable a la curiosidad pública, pues de esta última sólo puede derivarse su reglamentación y manipulación desnaturalizadora por agentes írritos al juego erótico [Cuadernos: 954].

Vargas Llosa añade detalles similares que presiden toda su obra y creemos que cae en lo mismo que destaca como deplorable, pues eso es lo que vemos en determinadas obras y que tratamos especialmente en este capítulo:

La legalización y reconocimiento público del erotismo, lo municipaliza, cancela y encanalla, volviéndolo pornografía, triste quehacer al que defino como erotismo para pobres de bolsillo y de espíritu [Cuadernos: 955].

Una particular disposición personal mueve a Mario Vargas Llosa a buscar argumentos relacionados con el erotismo menos selecto, aquel que raya en lo pornográfico y entra en lo impúdico y lenguaraz; y, lo dice bien claro, aunque no precisamente hablando de sí mismo, sino de José María Arguedas:

La novela trasluce una fascinación por lo asqueroso. Se la percibe en uso maniático de la palabra vulgar, en la alusión escatológica que no se despega de la boca de los personajes y que, a ratos, rebalsa a los diarios. La mención excretal podría ser materia para un análisis específico. La mención de funciones fecales y del ano, los chistes relacionados con el «abajo» humano —ese sector que representa aquí, en el individuo, lo que el «abajo» en la tierra: el lugar de la lujuria y la pudrición— recuerdan las teorías de Mijail Bajtin, en su estudio sobre François Rabelais, sobre la cultura popular como espejo deformante sobre la cultura oficial. Estas menciones son tan abundantes que su presencia ya no es mero accidente, sino un componente más de la condición infernal del mundo [Utopía: 1261/62].

Lo escribe en *La utopía arcaica*, pero podría aplicárselo a él mismo por cuanto se le percibe una seducción manifiesta que concreta en la elección de un estilo que le proporcionan las vanguardias, especialmente el surrealismo,

además de una técnica constante de asociaciones, porque hizo suya su verdadera significación como movimiento de liberación artística, y lo acoge como el coletazo definitivo del espíritu de occidente, ya en sus postrimerías.

También lo había dicho, a propósito de Louis-Ferdinand Céline:

Sus novelas dotadas de un poder de persuasión arrollador, cuyo vómito de sordidez y extravagancia nos hipnotiza, desbaratando las prevenciones estéticas o éticas que podamos conscientemente oponerle [T. IV. Cartas. 1317].

#### **4. 2. *La Casa Verde* y Flaubert**

La libertad de expresión conseguida ya en sus primeras novelas no es alcanzada por las medidas tomadas por el Estado poderoso que intenta controlarla. A partir de ahí nuestro autor toma como punto de referencia las mujeres que se prostituyen, a las que, desde su infancia, ha seguido de modo obsesivo hasta que concibió *La Casa Verde*; en un principio, mucho antes de esta novela, ya había tenido experiencias de fascinación por cierta casa verde a la que le estaba vedado acercarse pero a la que espiaban él y sus amigos asiduamente. Cuando está en pleno proceso de creación de *La Casa Verde*, lee Vargas Llosa *L'éducation sentimentale*, de Gustave Flaubert, que le provoca «un entusiasmo infinitamente mayor que todos sus otros libros» (T. I. Hist. Secr.: 989). Precisamente es en esa novela donde cierto prostíbulo forma parte del recuerdo de dos amigos, que coincide plenamente con los recuerdos de su niñez:

Ese lugar de perdición proyectaba sobre todo el distrito un resplandor fantástico. Se lo designaba con paráfrasis: "El lugar que usted sabe... cierta calle... debajo de los puentes." Las granjeras de los alrededores lo temían por sus maridos y las burguesas por sus criadas, porque a la cocinera del

subprefecto la habían sorprendido allí, y era, por supuesto, la obsesión secreta de todos los adolescentes<sup>154</sup>.

Ya sabemos, pues, cuál es el origen; ahora entendemos que aquella obsesión de su primera adolescencia sea transferida a sus creaciones posteriores. Como él mismo dice: son sus fantasmas, de los que no se librará hasta exponerlos en magníficas creaciones literarias.

### 4. 3. El cadete experimenta

Aunque no es desde *Los jefes*, el comienzo de su actividad personal literaria, casi adolescente, sí nos es evidente que esa atracción le es afín y va a plasmarlo en su novela *La ciudad y los perros*. En ella cierto cadete, Alberto, hace referencia constantemente a este soporte, que va a ser su elemento más recurrente: se trata de la Pies Dorados. Y lo es no sólo como elemento conocido por los alumnos del Leoncio Prado, sino como objeto de deseo del propio Alberto, ya que preside sus pensamientos y sus sueños más íntimos. Así, en la novela se prosigue todo el historial, desde el conocimiento hasta la posesión más bien frustrada, sin llegar a conseguir plenamente las acariciadas expectativas; es la Pies Dorados el elemento permanente de las habladurías de los cadetes, como objetivo a alcanzar, como regodeo para los momentos de tedio, como esencia de aspiración ajena, extraña e incierta.

Lo plantea Vargas Llosa como una evolución de cadete, de cualquier muchacho que –“ya soy hombre”– intenta por todos los medios agenciarse los veinte soles que le permitan ir al burdel donde la idealizada prostituta satisfaría las pretensiones del muchacho; pero Vargas Llosa lo hace dosificadamente, ha de durarle de comienzo a fin, como contrapunto de esa otra historia del asesinato de Ricardo Arana, *El Esclavo*, que es el núcleo más acabado de la novela porque el propio autor no cree en ese camino al que las costumbres y

---

<sup>154</sup> Flaubert, Gustav. 1984. *La educación sentimental*: 274. Fascículos Planeta. Madrid



propuestas populares van orientados; por consiguiente ha de utilizar el planteamiento erótico y el tema sale a lo largo de la totalidad de su obra.

Pero no sólo se recrea en la aportación espaciosa del prostíbulo con respecto a Alberto y los cadetes en general; se le advierte una especial atracción al recrearse en aspectos de sexo que aún eran tabú y que pocos se atrevían a desarrollar, salvo los muy avanzados de las vanguardias que rompieron con los cánones establecidos. En concreto, en *La ciudad y los perros* se recrea en la narración de las actividades sexuales del Boa: bestialismo con cierta gallina, con la perra Malpapeada, masturbación en las sesiones de la Perlita, homosexualidad con el Rulos...

Más tarde nos enteramos de que todo ese mundo de la Pies Dorados no es una invención, sino una experiencia vivida en primera persona. Por ello no ahorra descripciones de ese mundo tan especial que va siendo ya una obsesión, ya que, con razón o sin ella, sale a relucir el elemento prostibulario a cada paso aunque hemos de exceptuar *El paraíso en la otra esquina* porque es una constante en su concepción literaria a la que no puede, ni quiere renunciar:

Volví muchas veces a Huatica en esos dos años leonciopradinos, siempre los sábados en la tarde y siempre a la cuadra de las francesas. (Años después, el poeta y escritor André Coyné me juraría que eso de las francesas era una calumnia, pues en realidad se trataba de belgas y de suizas.) Y fui varias veces donde una polilla menuda y agraciada —una morenita vivaz, de buen humor y capaz de hacer sentir a sus fugaces visitantes que hacer el amor con ella era algo más que una simple transacción comercial— a la que habíamos bautizado la Pies Dorados porque, en efecto, tenía los pies pequeños, blancos y cuidados. Se convirtió en la mascota de la sección. Los sábados uno se encontraba a cadetes de la segunda —o de la primera, cuando estuvimos en cuarto año— haciendo cola en la puerta de su pequeño cuchitril. La mayor parte de los personajes de mi novela *La ciudad y los perros*, escrita a partir de recuerdos de mis años leonciopradinos, son

versiones muy libres y deformadas de modelos reales y otros totalmente inventados. Pero la furtiva Pies Dorados está allí como la conserva mi memoria: desenfadada, atractiva, vulgar, enfrentando su humillante oficio con inquebrantable buen humor y dándome, aquellos sábados, por veinte soles, diez minutos de felicidad [Pez: 121].

Es que sus experiencias personales están al borde de su pluma, como el testimonio de lo que venimos diciendo, porque no son una ni dos veces las que acude a los burdeles, cosa de la que más tarde se avergonzará. Hay episodios en los que deja claro que aquello es muy poco aceptable, cuando en cierta ocasión recibe en el hospital la visita de una prostituta llamada Magda que le hace pensar, sobre todo tras enamorarse de ella:

Un momento de alta peligrosidad se produjo, uno de esos días que estuve en la Maison de Santé, cuando compareció de pronto, en la habitación que compartía con el fotógrafo, una mariposa nocturna de la avenida Colonial, llamada Magda, con la que yo vivía un romance desde días atrás. Era joven, de carita agraciada, cabellos retintos y cerquillo, y una noche, en aquel burdel, había accedido a fiarme sus servicios (la plata me alcanzó apenas para el cuarto). Nos vimos después, de día, en un Cream Rica que estaba junto a La Cabaña, en el Parque de la Exposición, y fuimos al cine, cogiéndonos de la mano y besándonos en la oscuridad. La había visto dos o tres veces más, donde trabajaba o en la calle, antes de aquella súbita aparición que hizo en mi cuarto de la clínica. Estaba sentada en la cama, a mi lado, cuando divisé a mi padre, por la ventanilla, acercándose, y mi cara debió mostrar tal espanto que ella, al instante, comprendió que algo grave podía sobrevenir, y rápidamente se incorporó y salió del cuarto, cruzándose con mi progenitor en el umbral. Éste debió pensar que la maquillada damita era una visita del fotógrafo, porque no me preguntó nada sobre ella. A pesar del trabajo y las canas al aire de aquel verano de hombre grande, frente a la figura paterna seguía siendo un niño [...] Creo que me enamoré de ella, aunque entonces, sin duda, no se lo habría confesado a ninguno de mis

amigos de bohemia, pues ¿qué hombre en sus cabales se enamoraba de una puta? [Pez: 167].

Otra cosa es la abundancia del elemento prostibulario, especialmente, como veremos más adelante en *Los cuadernos de don Rigoberto* en el que, a través de una prostituta y otorrinolaringóloga (Cuadernos: 1000), don Rigoberto realiza una de sus más anheladas ensoñaciones. Porque todo ocurre a través de la ensoñación, nada en la realidad; don Rigoberto vive en la imaginación más calenturienta, haciendo y deshaciendo con su mujer lo que le viene en gana, desde lo más simple a lo más disparatado, pero siempre entre sueños, como veremos en el capítulo 6° sobre *El Sueño*.

Alberto planea la salida del sábado. Se trata de un soliloquio, un monólogo interior que va mostrando la estructura real de la novela, algo que ya desde sus comienzos utiliza indiscriminadamente, por veinte soles:

Podría que unos diez tipos se soñaran con la película ésa, y viendo tantas mujeres en calzones, tantas piernas, tantas barrigas, tantas, me encarguen novelitas, pero acaso pagan adelantado y cuándo las haría si mañana es el examen de Química y tendré que pagarle al Jaguar por las preguntas salvo que Vallano me sople a cambio de cartas pero quién se fía de un negro. Podría que me pidan cartas, pero quién paga al contado a estas alturas de la semana si ya el miércoles todo el mundo ha quemado sus últimos cartuchos en 'La Perlita' y en las timbas. Podría gastarme veinte soles si los consignados me encargan cigarrillos y se los pagaría en cartas o novelitas, y la que se armaría, encontrarme veinte soles en una cartera perdida en el comedor o en las aulas o en los excusados, meterme ahora mismo en una cuadra de los perros y abrir roperos hasta encontrar veinte soles o mejor sacar cincuenta centavos a cada uno para que se note menos y sólo tendría que abrir cuarenta roperos sin despertar a nadie contando que en todos encuentre cincuenta centavos, podría ir donde un suboficial o un teniente, présteme veinte soles que yo también quiero ir donde la Pies Dorados, ya soy un hombre [Ciudad: 141].

Así reconocemos los planteamientos de un adolescente que no sabe de qué manera podrá ir al prostíbulo, donde la Pies Dorados ejerce su oficio. Y nos topamos con un diálogo interior, que transcribo in extenso, muy apropiado acerca de las vacilaciones del muchacho y de sus pensamientos acerca de un tema que tanto le desazona, y que forma parte de toda la trayectoria erótica de un chaval de quince años. Él sólo sabe de la prostituta por oídas de los compañeros, pero que es tan insistente que recurre constantemente al mismo tema que sale espontáneamente a relucir con el resto de unos pensamientos que lo dominan, sin poder reprimirlos por ninguno de los frenos convencionales, aunque no parece que quiera reprimirlos. En efecto, Vargas Llosa se sirve del monólogo interior, en una mezcolanza caótica de temas de una mente sin freno, muy propio del comienzo de la utilización de asociaciones libres, como veremos en el capítulo 7º, con el estudio de *El hablador*.

Y si Huarina hubiera bajado la cabeza, y si me hubiera visto los botines, y si el Jaguar no tiene el examen de Química, y si lo tiene y no quiere fiarme, y si me planto ante la Pies Dorados y le digo soy del Leoncio Prado y es la primera vez que vengo, te traeré buena suerte, y si vuelvo al barrio y pido veinte soles a uno de mis amigos, y si le dejo mi reloj en prenda, y si no consigo el examen de Química, y si no tengo cordones en la revista de prendas de mañana estoy jodido, sí señor C.: 143).

Todos los signos convencionales, propios de un monólogo interior, demuestran que esa obcecación se manifiesta de modo constante. Las prostitutas salen a todas horas y por cualquier motivo, mezclado entre los temores y reproches de su padre, pero siempre recurriendo a un mismo tema que insistentemente repite en su imparable pensamiento. El cadete siempre está metido en la pesadilla de la presencia de la Pies Dorados a quien habla en

pensamientos irreales y a quien propone situaciones inverosímiles, como el siguiente pasaje en el que, ya que carece de dinero, ciego con ojos de vidrio, entrega a la prostituta su única prenda necesaria:

Y si fuera un ciego, me saco los ojos de vidrio, le digo Pies Dorados te doy mis ojos pero fíame, papá basta ya de putas, basta ya que el servicio no se abandona nunca salvo muerto [Ciudad: 150].

Los pensamientos recurrentes en el frecuente monólogo interior se multiplican. Hay veces en que hace responsable de sus propios errores a la pobre Pies Dorados, como una enfermedad que no puede eludir, con las íntimas consecuencias al acecho:

Le diré, no ves que me han jalado en Química por ti, no ves que ando enfermo por ti, Pies Dorados, no ves. Toma los veinte soles que me prestó el Esclavo y si quieres te escribiré cartas, pero no seas mala, no me asustes, no hagas que me jalen en Química, no ves que el Jaguar no quiere venderme ni un punto, no ves que estoy más pobre que la Malpapeada (T. I. Ciu.: 168).

A veces se da una invocación, a modo de plegaria para que dé confianza a sus propias dudas, a sus propios despropósitos; y ante el fracaso de su preparación académica, no le saca Vargas Llosa ningún recuerdo de la madre o de algún santo o figura religiosa a quien invocar pidiendo ayuda sino que acude al ser inmediato de sus deseos, a la prostituta objeto de sus más íntimos pensamientos:

Quince más cinco, más tres, más cinco, en blanco, más tres, en blanco, pucha, en blanco, más tres, no, en blanco, son ¿cuánto?, treinta y uno, hasta el garguero. Que se fuera por la mitad, que lo llamaran, que pasara algo y tuviera que irse corriendo, Pies Dorados [Ciudad: 171].

La narración se vuelve íntima. Ya no busca la ocasión necesaria, lo urgente es que tiene a su disposición a una muchacha (aunque ésta fuera la medio novia de su amigo, El Esclavo) y, como todo muchacho que se precie de tal, lo inmediato cobra una urgencia concluyente. Quiere ir al cine. Para eso tiene algo de dinero y lo va a emplear en obsequiar a Teresa con algo tan sin importancia como llevarla a ver una película, que más tarde será objeto de comentarios. Pero el dinero él lo quería para otra cosa y Vargas Llosa no duda en ponerlo de manifiesto, si no, el personaje se le quedaría rengo:

Si Arana supiera para lo que ha servido la plata que me prestó, pensaba. Ya no podré ir donde la Pies Dorados [Ciudad: 221].

Sigue Vargas Llosa todo el proceso, sin desvelarnos en ningún momento en qué puede quedar la cosa, tras una entrevista con su quejicosa madre; su único reproche ante las trabas que le van surgiendo por una razón o por otra. Emerge espontáneo el llanto, y piensa que se quedaba otra semana sin ir donde la Pies Dorados (T. I. Ciu.: 224) pero todos los pasos lo conducen a su pesadilla por la prostituta. No escucha, no oye, todo lo que piensa es en relación a ese único tema que lo domina, mezclado con otros pensamientos que le perturban, hasta el punto que ya sabe para qué va servir el sobre que le deja su padre sobre un velador. Cincuenta soles es mucho más de lo que necesita:

Alberto la escuchaba en silencio, pensando en la Pies Dorados que tampoco vería este sábado, en la reacción del Esclavo cuando supiera que había ido al cine con Teresa, en Pluto que estaba con Helena, en el Colegio Militar, en el barrio que hacía tres años no frecuentaba. Luego, su madre bostezó. Él se puso en pie y le dio las buenas noches. Fue a su cuarto. Comenzaba a desnudarse cuando vio en el velador un sobre con su nombre escrito en letras de imprenta. Lo abrió y extrajo un billete de cincuenta soles [Ciudad: 225].

El cadete sale de su tristeza, todo ha cambiado para la consecución de su tan organizada visita. Los cincuenta soles son un bálsamo que lo suaviza todo, hasta tal punto que le hace fiestas a su madre, la levanta en volandas; no pierde Vargas Llosa el tiempo en florituras, pero sí en redondear los matices del ambiente que crea en la narración prostibularia obsesivamente para el muchacho:

Él abrazó a su madre, la levantó en peso, giró con ella en brazos, le dijo: "todo se arreglará algún día, mamacita, haré todo lo que tú quieras". Ella sonreía gozosa y afirmaba: "no necesitamos a nadie". Entre un torbellino de caricias, él le pidió permiso para salir.

-Sólo unos minutos -le dijo-. A tomar un poco de aire.

Ella ensombreció el rostro pero accedió. Alberto volvió a ponerse la corbata y la chaqueta, se pasó el peine por los cabellos y salió. Desde la ventana su madre le recordó:

-No dejes de rezar antes de dormir [Ciudad: 225].

Y es en ese momento cuando trae a colación el modo como Alberto se ha ido enterando de la Pies Dorados. Ahora es algo que ya ve como asequible gracias al inesperado sobre, elemento sorpresa que el muchacho no había previsto. En suma, toda una elaboración de Vargas Llosa, que ha ido organizando el camino para este momento tan importante de la novela, y que expongo extensamente pese a su longitud:

Fue Vallano quien comunicó a la cuadra su nombre de guerra. Un domingo a medianoche, cuando los cadetes se despojaban de los uniformes de salida y rescataban del fondo de los quepis los paquetes de cigarrillos burlados al oficial de guardia, Vallano comenzó a hablar solo y a voz en cuello, de una mujer de la cuarta cuadra de Huatica. Sus Ojos saltones giraban en las órbitas como una bola de acero en un círculo imantado. Sus palabras y el tono que empleaba eran fogosos.

-Silencio, payaso -dijo el Jaguar- Déjanos en paz.

Pero él siguió hablando mientras tendía la cama, Cava, desde su litera, le preguntó:

-¿Cómo dices que se llama?

-Pies Dorados.

-Debe ser nueva -dijo Arróspide- Conozco a toda la cuarta cuadra y ese nombre no me suena.

Al domingo siguiente, Cava, el Jaguar y Arróspide también hablaban de ella. Se daban codazos y reían. "¿No les dije?, decía Vallano, orgulloso. Guíense siempre de mis consejos." Una semana después, media sección la conocía y el nombre de Pies Dorados comenzó a resonar en los oídos de Alberto como una música familiar. Las referencias feroces, aunque vagas, que escuchaba en boca de los cadetes, estimulaban su imaginación. En sueños, el nombre se presentaba dotado de atributos carnales, extraños y contradictorios, la mujer era siempre la misma y distinta, una presencia que se desvanecía cuando iba a tocarla o lo sumía en una ternura infinita y entonces creía morir de impaciencia.

Alberto era uno de los que más hablaba de la Pies Dorados en la sección. Nadie sospechaba que sólo conocía de oídas el jirón Huatica y sus contornos porque él multiplicaba las anécdotas e inventaba toda clase de historias. Pero ello no lograba desalojar cierto desagrado íntimo de su espíritu; mientras más aventuras sexuales describía ante sus compañeros, que reían o se metían la mano al bolsillo sin escrúpulos, más intensa era la certidumbre de que nunca estaría en un lecho con una mujer, salvo en sueños, y entonces se deprimía y se juraba que la próxima salida iría a Huatica, aunque tuviese que robar veinte soles, aunque le contagiaran una sífilis [Ciudad.: 226].

Pero cincuenta soles son los suficientes. El propósito, tantas veces acariciado, se va a cumplir gracias a ese sobre inesperado con su propio nombre escrito (con letra de imprenta). Vargas Llosa se recrea en la descripción del encuentro con la hetaira por más que la decepción se deje caer de inmediato, por lo pronto —no olvido que es sólo un joven de quince años—, ha de darse valor y convencerse a sí mismo:



Ya no tengo miedo, pensó. Soy un hombre. Empujó la puerta [Ciudad: 43].

Vargas Llosa se regodea en el momento de mayor turbación. Ya está en el prostíbulo, allí se va a realizar una verdadera iniciación y nuestro autor no ahorra esfuerzos para describir lo que verdaderamente interesa de la historia: un ambiente sórdido, un muchacho virgen, una prostituta experimentada que causa la decepción del cadete, que lo único que ve es «una boca insípida y sin forma» y unos «ojos muertos»:

Atravesó la antesala vacía. Una puerta de vidrios empavonados lo separaba del otro cuarto. "Ya no tengo miedo, pensó. Soy un hombre." Empujó la puerta. El cuarto era tan pequeño como la antesala. La luz, también roja, parecía más intensa, más cruda; la pieza estaba llena de objetos y Alberto se sintió extraviado unos segundos, su mirada revoloteó sin fijar ningún detalle, sólo manchas de todas dimensiones, e incluso pasó rápidamente sobre la mujer que estaba tendida en el lecho, sin percibir su rostro, reteniendo de ella apenas las formas oscuras que decoraban su bata, unas sombras que podían ser flores o animales. Luego, se sintió otra vez sereno. La mujer se había incorporado. En efecto, era bajita: sus pies sólo rozaban el suelo. El pelo teñido dejaba ver un fondo negro bajo la maraña desordenada de rizos rubios. La cara estaba muy pintada y le sonreía. Él bajó la cabeza y vio dos peces de nácar, vivos, terrestres, carnosos, "para tragárselos de un solo bocado y sin mantequilla", como decía Vallano, y absolutamente extraños a ese cuerpo regordete que los prolongaba y a esa boca insípida y sin forma y a esos ojos muertos que lo contemplaban [Ciudad: 226].

Si en *La ciudad y los perros* el prostíbulo, "la Pies Dorados", es un referente constante en los planteamientos eróticos de un adolescente de 15 años –que eran en verdad los planteamientos que hemos visto más arriba del Mario joven–; en *La Casa Verde* todo lleva al prostíbulo, al burdel, de comienzo a fin, como dice; pese a que sea en otra novela, porque vemos la

obra de Vargas Llosa de modo globalizado aunque haya seleccionado las más sugerentes:

El burdel está más cerca de la realidad que el convento [Conversación: 173].

Es la consecuencia necesaria de una idea que se multiplica y se afianza como un argumento necesario y repetitivo, siempre original, desvergonzado, que conduce de la selva amazónica al convento de Santa María de Nieva, para acabar en un miserable burdel de Piura de donde nacerán otras obras como *La Chunga*, y múltiples citas intertextuales, tanto de obras como de personajes, con los que se cita a sí mismo en casi la totalidad de su obra.

No ocurre nada parecido con Bonifacia, la Selvática, que, de criada en el convento de Santa María de Nieva pasa a ser una “habitanta”<sup>155</sup> de *La Casa Verde*; ésta tiene un triste protagonismo en la novela de principio a fin, sin embargo todo va orientado a hacer una apología del prostíbulo como argumento de fondo.

En *Lituma en los Andes*, una bella, maltratada y desolada prostituta, Mercedes Trelles (de quien se deja entrever que es una mujer a quien se vende a la tabernera Chunga como objeto lésbico) es quien se convierte en obsesivo objeto de deseo de un virginal Tomasito Carreño, que se enamora de ella en las circunstancias más extravagantes. A ella la llega a considerar como su mujer –ante Dios y ante los hombres–, pues lo ha desvirgado (para escándalo jocoso de Lituma que lo saetea con preguntas y más preguntas sobre el dónde, el cómo y el cuándo, en un verdadero voyeurismo sexual muy cercano a lo morboso).

Piura es el final del trayecto, una miserable choza pintada de verde, a la que un cura, el padre García, incendia justiciero, infundiendo en los habitantes el desprecio y el castigo. El de Arequipa, en lugar de disociar cada uno de los

---

<sup>155</sup> La palabra «habitanta» no la recoge el DRAE, pero es la que menciona Vargas Llosa repetidas veces en su novela *La Casa Verde*, referida a cualquiera de las prostitutas que viven y trabajan en ella.

elementos que componen el relato, los identifica deliberadamente como formando un todo y único proceso en el que el mal –todos sus relatos hablan del mal en cualquiera de sus formas– se extiende de comienzo a fin. Ese medio social no es otra cosa que la parte de un todo, como si de un mosaico se tratase.

Y es que aquel adolescente que en el colegio Leoncio Prado escribía novelitas pornográficas no se ha esfumado, continúa con aquel mismo derrotero hasta en su último libro, *El sueño del celta*, donde elige como personaje fundamental a un hombre homosexual a quien desliza entre prostíbulos y desahogos sexuales clandestinos y esporádicos, sin por eso interrumpir su trayectoria novelística, pues, en verdad, toda su creación está impregnada de erotismo, de lupanares, de pornografía.

Una de sus novelas más celebradas es precisamente la del prostíbulo itinerante a lo largo del Amazonas, donde el capitán Pantoja organiza un servicio de visitadoras, en boca del Sinchi: un lupanar motorizado (T. III. Panta.: -80-) que comenzó en el bulín de doña Leonor –Cuchupe– siendo todo un éxito, como no podía ser de otro modo, con su himno de guerra que las acompaña en su campaña a lo largo del río.

#### **Himno de las visitadoras** (música de “La raspa”)

Servir, servir, servir  
al Ejército de la Nación.  
Servir, servir, servir  
con mucha dedicación.  
Hacer felices a los soldaditos  
-¡Vuela volando, chuchupitas!- [...]   
Adiós, adiós, adiós,  
Chinito, Chuchupe y Chupón.  
Adiós, adiós, adiós,  
señor Pantaleón.

También en el capítulo 3° vemos que a doña Adriana la pone bajo sospecha de actuaciones prostibularias en la cantina que regenta con su marido, Dionisio, aunque sólo lo sugiere. En ese capítulo 3° vemos que una humilde y bella prostituta es el objeto del deseo irracional de un Tomás Carreño, ayudante de Lituma, el cabo investigador de tres supuestas muertes en las inmediaciones de los Andes. Pero Vargas Llosa, al final de la novela, rescata a la prostituta Mercedes, en una suerte de recompensa por los sufrimientos, palizas, vejaciones, desprecios y males soportados; así, recibe el premio del amor desatinado de Tomás, que desarrollamos con un planteamiento vanguardista por excelencia: la metáfora, además de un elemento extraño, la inserción del mito griego de Dióniso y Ariadna.

Y en 1988 Vargas Llosa irrumpe con esas dos creaciones extraordinarias, expresándose en un par de las novelas más esenciales de su trayectoria para la investigación que nos concierne. Novelas que, por la configuración y trama del tema que nos ocupa, nos parecen fundamentales. Ambas se llevan una diferencia de 9 años dado que se publican en 1988 y 1997, tiempo suficiente para una mente observadora y creativa que al mismo tiempo no deja de experimentar, y lo hace con otro elemento vanguardista, más que ningún otro, por medio de obras de arte y de situaciones más que escabrosas, pero teniendo como idea fundamental el prostíbulo, las putas de cualquier clase, incluso de las que no lo son pero podrían serlo. El sexo sale a flote por doquier y se hace en forma de imaginaciones, de sueños inducidos.

No albergamos la menor duda de que el espíritu de la vanguardia campea por toda la obra de Vargas Llosa y se refleja plenamente en su manera de escribir, pero, al enfrentarnos a los textos, vemos no sólo la multitud de argumentos que traen de la mano esa visión especial que los autores, sobre todo de Europa –Apollinaire es un referente vanguardista erótico<sup>156</sup>–, aunque

---

<sup>156</sup> Las once mil vergas.

también los ingleses y estadounidenses han ido dejando ese modo de mirar en el ánimo de nuestro autor.

No ha desaparecido el Alberto que escribía novelas pornográficas, ni el Josefino que se jugaba a Merche a una carta, ni el Pantaleón que pierde la cabeza por la prostituta Olga la brasileña:

La conoció anoche, donde Aladino Pandulo y quedó bizco. No podía disimular, se le tocían los ojos de la admiración. Esta vez cayó, Chuchupe.

-¿Sigue tan bonita o ya se desmejoró algo? -dice Chuchupe-. No la veo desde antes que se fuera a Manaos. Entonces no se llamaba Brasileña, Olguita nomás.

-Tumba al suelo de buena moza, y además de ojos; tetitas y pienas, que toda la vida fuelon de escapalate, ha echado un magnífico culo -silba, manosea el aire el Chino Porfirio-. Se entiende que dos tipos se matalán pol ella [Pataleón: 47].

Son muchos los pasajes en los que Vargas Llosa se recrea con las prostitutas, y por hacer un alarde que las contemple del modo más amplio, descubre el refinamiento, la mezcolanza, la sátira y el humor más grosero. Uno de ellos es el refinado pasaje en que «lo confieso sin rubor en la intimidad tumbal de mis cuadernos»<sup>157</sup>, porque es en sus cuadernos donde encuentra el consuelo a su soledad, desde que Lucrecia está ausente.

#### 4. 4. El Sheraton

La cita del Sheraton<sup>158</sup>. Si bien sabe que es la peor locura que ha hecho en su vida y que ha de arrepentirse hasta que se muera, Doña Lucrecia ha de convertirse en «una de esas». Y lo hace; la peluca, las pestañas postizas, los redondos aretes tropicales, los labios pintarrajeados de color bermellón

---

<sup>157</sup> Cuadernos: 894

<sup>158</sup> Cuadernos: 972

encendido, los lunares, las ojeras azules de mujer fatal... En suma, «una tipa de esas», o sea, una prostituta. Con todo, deberá tomarse unos cuantos whiskys para vestir una minifalda, unas medias negras con ligas rojas y adornos dorados y una blusa que muestra hasta la punta del pezón.

El Sheraton la espera. Las dudas se han disipado. Se siente segurísima y resuelta a vivir la aventura «de jugar a la puta por una noche» (973) hasta el final, para lo que se ayuda de unas gafas oscuras que parecen un antifaz. Un «consumes o te vas» la coloca en su sitio, ya es «una de esas». Así tiene que desarrollarse el pasaje de una prostituta que imagina Mario-Rigoberto, que se inspira en una pintura de Egon Schiele: *Modelo ante el espejo*, de 1910.

Cierta chica se le acerca, lleva pantalones y un polo oscuro de cuello alto, sin mangas, pelos sueltos, lacios, cara fresca con un aire canalla.

Es una prostituta cuya voz le es familiar y resulta ser Adelita, la hija de Esthercita, la madrina de su hijastro, Fonchito. Una chica que dice palabrotas, y se comporta como «la tipa más experimentada de todo Lima».

Aparece un primer cliente, un cincuentón alto, fuerte, un poco gordo, un poco bebido, de terno y corbata brillante, que respiraba como un fuelle, y que se toma confianzas de burdel e invita a ambas a su *suite* con «lluvia de dólares para las chicas que se portan bien». Lucrecia siente vértigo. Adelita pregunta: «¿Estás solito, primo?». La respuesta: «Cien verdes por cabeza ¿okey? Pago por adelantado. Andando, chicas».

El lenguaje se hace soez, las palabras malsonantes y vulgares se suceden continuamente, la música del prehistórico Domenico Modugno y el merengue de Juan Guerra, el local en penumbra, a media luz, entre nubes de humo, las siluetas borrosas en la barra, copas e hileras de botellas, recinto mediocrementemente iluminado. El ambiente prostibulario está conseguido.

Adelita la alecciona y le reprocha con un lenguaje de putas, inconfundible:

Con ese pata era una ganga. Lo que contó de los caballos es cuento. Ese es narco, todo el mundo lo conoce. Y, se va ahí mismo, a cien por hora.

Eyacuación precoz, llaman a eso. Tan, tan rápido, que ni alcanza a empezar muchas veces. Era un regalo, primita [...]

-Una tontera haber perdido esta oportunidad de ganarse cien dólares en media hora, en quince minutos [Cuadernos: 977].

El desarrollo de la situación se hace grosero. A pesar de los eufemismos, Vargas Llosa expone todo un programa de casa de lenocinio. No importa lo refinado que sea el personaje que lo propone ni la persona que en sus elucubraciones cuaternarias intervenga; no importa que sea su mismísima mujer, a quien, por obra y gracia de su fantasía, ha convertido en ramera imaginaria; no le importa lo malsonante de las palabras ni lo vulgar del planteamiento, aunque lo pone en boca de Adelita. Se plantea que hay clientes que vienen por parejas, y no rehúye el vocabulario que necesariamente ha de presidir unas relaciones más que groseras, y aportamos unos datos como ejemplo:

Qué machos se sienten cuando están de a dos. Y empiezan a pedir todas las majaderías. La cornetita, el sandwichito, el chiquito. ¿Por qué no vas mejor a pedirselo a tu mamacita, papacito? Yo no sé a ti, prima, pero, lo que es yo, el chiquito, ni de a vainas. No me gusta. Me da asco. Y, además, me duele. Así que ni por doscientos dólares lo doy. ¿Y tú?

-Yo, lo mismo –articuló doña Lucrecia–. Asco y dolor, igualito que a ti. Y, el chiquito, ni por doscientos, ni por mil.

-Bueno, por mil, quién sabe –se rió la muchacha–. ¿No ves? Nos parecemos [Cuadernos: 977-978].

Surge el cliente. Se acerca. Lucrecia ve que es joven, rubito, de facciones aniñadas y que se parece vagamente a Fonchito con diez años más, de mirada endurecida; como indumentaria, un terno azul y un pañuelito y corbata color rosa. Doña Lucrecia se descuelga de la banquetta de la barra.

«Sígame» (él le habla de “usted”, el tratamiento de cortesía). Sigue al joven rubio, que avanza de prisa entre las mesas atestadas, hiende la atmósfera humosa hacia la salida del Bar. Luego, cruza el pasillo hacia los ascensores. Doña Lucrecia ve que pulsa el piso 24 y su corazón da un brinco con el vacío en el vientre por la velocidad con que suben. Una puerta se abre apenas salen al pasillo. Están en la recepción de una enorme *suite*:

-Puedes quitarte la peluca y desvestirte en el baño –El muchacho le señaló una habitación, a un costado de la salita.

-No perdamos tiempo –dijo el muchacho, con frialdad y un ademán de fastidio—. Quítate esa peluca asquerosa y esos horribles aretes y collares. Te espero en el dormitorio. Ven desnuda. [...]

«A partir de este momento, comienza lo más difícil», se dijo Lucrecia [Cuadernos: 979].

A doña Lucrecia le cuesta trabajo quitarse la ropa, conserva el calzoncito y el mínimo sostén de encaje negro, y, antes de salir, se suelta y arregla los cabellos; otra vez, el pánico. «Puede que no salga viva de aquí» pero ni siquiera ese temor hace que se arrepienta de haber venido y de estar interpretando la truculenta farsa para dar gusto a Rigoberto (¿o a Fonchito?) y a pesar de eso sigue en su papel de furcia experimentada como si aquello fuese así de toda la vida.

La narración toma el pensamiento de doña Lucrecia y tiene todos los visos de ser algo que le ocurre a ella, con sus temores razonables, pero sólo sucede en la imaginación de Mario-Rigoberto, que se regodea en el prostíbulo que ha creado en su mente, en su mesa de trabajo, frente a sus cuadernos, para su mujer. Le da un nombre con un referente literario muy próximo a la prostitución en el remoto literario –desde la *Celestina* se escribe sobre los prostíbulos y las putas sin demasiados tapujos– y la hace llamarse, como



nombre de guerra: Aldonza<sup>159</sup>, la andaluza de Roma. Puta, estrellera<sup>160</sup> y zurcidora<sup>161</sup>, sobrenombre descriptivo de gran efecto.

Mientras Lucrecia avanza hacia la puerta que el muchacho le ha señalado, siempre aprensiva, «siente una nueva ola de excitación, enderezándole los pezones». Entra en la habitación y, allí, «calatos», están, sobre la cama, Adela y el caballista que les había hecho proposiciones:

–Pasa, amorcito –le dio la bienvenida el hombre, agitando una mano, sin cesar de besuquear a Adelita, sobre la que estaba semimontado–. Tómate un trago. Sobre la mesa, hay champagne. Y, coquita, en esa tabaquera de plata. [...]

–Hola, prima [...] Qué bueno que te zafaras de tu cita. Apúrate, ven. ¿No tienes frío? Aquí esta calentito. [...]

–Ven, ven, ya casi no aguanto –rogó el hombre, de pronto, con vehemencia–. Mi capricho, mi capricho. ¡Ahora o nunca, muchachas!

Una mano la cogió del brazo, la atrajo y obligó a tenderse bajo un cuerpo pequeño y fofo. Se ablandó, se dejó hacer, anonadada, desmoralizada, decepcionada. Se repetía, como autómatas: «No vas a llorar, Lucrecia, no vas a llorar». El hombre la abrazó a ella con su brazo izquierdo y a Adelita con el derecho y su cabeza pivotaba de una a otra, besándolas en el cuello, en las orejas, y buscándoles la boca. [...]

–A ti quiero empalarte –lo oyó implorar, mientras la mordisqueaba y acariciaba sus pechos–. Móntate, móntate. Rápido, que me voy. [...] En eso, se sintió corneada. ¿Había crecido tanto al entrar en ella esa cosita menuda, a medio atiesar, que segundos antes se frotaba contra sus piernas? Ahora, era un espolón, un ariete que la levantaba, perforaba y hería con fuerza cataclísmica. [...]

–Bésense, bésense –gimoteaba el de los burros–. No las veo bien, maldita sea. ¡Nos faltó un espejo! [Cuadernos: 982].

---

<sup>159</sup> Aldonza, *La lozana andaluza*, de Francisco Delicado, S. XVI.

<sup>160</sup> Astróloga, adivinadora por medio de las estrellas.

<sup>161</sup> Reparadora de virgos.

La escena está calculada. El espacio ha sido el suficiente y la prostituta Lucrecia-Aldonza de Roma sigue enardecida en su tarea, sin darse cuenta de que la función había acabado con la erupción final del narco-caballista:

-Por qué sigues brincando, ¿no ves que me fui? –lloriqueó el hombre de los caballos. En la media oscuridad, su cara parecía de ceniza. Hacía pucheros de niño malcriado—. Maldita suerte, siempre me pasa. Cuando se pone rico, me voy [...]

-Descansa, prima, qué haces ahí, la función ya terminó –le dijo Adelita, con cariño [Cuadernos: 983].

El capítulo acaba con una nueva ensoñación de don Rigoberto que está obsesionado con el pintor vanguardista Egon Schiele y a quien utiliza como inspiración de sus escenas.

#### **4. 5. Otorrinolaringología**

Estamos tratando en esta ocasión de cierta prostituta que es el no-va-más de todas las conocidas, cierta mulata que trabaja en una *boîte* de enganche. Es una prostituta que en la imaginación de Mario-Rigoberto ya les ha echado el ojo con varios avances en cuanto los ve entrar.

Vargas Llosa pone a Don Rigoberto a soñar, y en el ensueño crea pasajes de enorme plasticidad, con una gran preferencia acerca del prostíbulo, cosa que vamos viendo en cada una de sus obras. Aquí se supera a sí mismo.

Rigoberto ha tenido un capricho: disfrazar a su mujer de hombre, cortarle el pelo a lo *garçon* e ir con ella así vestida a un cabaret de fulanas.

Tiene referentes clásicos. Uno de ellos es Calderón de la Barca: *La vida es sueño*. Para sacar adelante su proyecto titula un capítulo dándole la vuelta: *El sueño es vida*. Y es que va a utilizar en él el sueño como recurso incuestionable, porque don Rigoberto está creado para soñar y concebir en su duermevela

mundos fantásticos, pero siempre relacionándolos con el sexo y su atractiva esposa Lucrecia. No pretende ocultar nada porque incluso, como hace en la Diana-Lucrecia de *Elogio de la madrastra*, en esta ocasión a Lucrecia le añade un sobrenombre, Rosaura, la protagonista de *La vida es sueño*.

Pero no queda aquí la cosa. El planteamiento de que Mario-Rigoberto convierta a su mujer en prostituta le es muy productivo, y Vargas Llosa vuelve a crear una nueva situación en la que la lubricidad de su personaje saca todos sus argumentos, toda su artillería. Se trata de cierta mulata, a la que llamará Estrella. Don Rigoberto, en sus elucubraciones semi-oníricas, ha propuesto a Lucrecia que se travista y se ligue a una prostituta con propuesta de *ménage à trois*. La mulata es una habitanta<sup>162</sup> en un local de lenocinio, «una *boîte* de enganche»; don Rigoberto tiene ese capricho: disfrazar a Lucrecia de hombre e ir con ella a un cabaret de fulanas. El artificio arranca de la obra de Calderón, y ya que en ella Rosaura se ha vestido de caballero, él hace lo mismo con Lucrecia, y en el ensueño, siempre en el ensueño, cuando aún no está Rigoberto despierto del todo y, como según los apuntes de sus cuadernos, en la obra de teatro, aparecen dos mujeres, los dos nombres ha de utilizarlos; a doña Lucrecia le adjudica el nombre de Rosaura, y a la mulata le da el de Estrella, porque el referente es *La vida es sueño*, pero sin tener nada que ver con sus peripecias oníricas; es la gran obsesión de Mario-Rigoberto, que, entendemos, asocia libremente la obra de teatro con sus imaginaciones.

El hilarante desarrollo del *ménage à trois* se desarrolla de modo en que Mario-Rigoberto pierde los papeles, porque el objeto de lujuria de la mulata que preside la relación con el orejudo-narizotas de Rigoberto es su nariz y sus orejas, y se resuelve con la gran sorpresa de que lo que quiere hacer la mulata no es otra cosa que chupar y morder las orejas y la nariz de don Rigoberto, y que acaba como lo que es: el resultado de una imaginación, algo que viene haciendo don Rigoberto desde que un juez hubiera fallado sentencia para que

---

<sup>162</sup> Las prostitutas, en La Casa Verde, son llamadas habitantas.

doña Lucrecia abandone el hogar conyugal por el comportamiento amoral de seducir a Fonchito, algo que se contempla en el libro primero, el *Elogio de la madrastra* y que prolonga en la segunda narración, *Los cuadernos de don Rigoberto*, *El sueño es vida*, pero no en el tiempo:

-Este hombre es mío y sólo te lo presto por esta noche –dijo Rosaura-Lucrecia, con firmeza.

-Pero ¿tú eres el propietario de estas maravillas? –preguntó Estrella, sin dar la más mínima importancia al diálogo. Sus manos se apoderaron de la cara ya alarmada de don Rigoberto y su gruesa boca avanzó de nuevo, resuelta, hacia sus presas. [...] Tenía dentro de su gran bocaza caliente la oreja izquierda de don Rigoberto y éste, incapaz de contenerse, lanzó una carcajada histérica. Estaba muy nervioso, en verdad. Presentía que, en cualquier momento, Estrella pasaría del amor al odio y le arrancaría la oreja de un mordisco. [...]

-Suéltame la nariz y te daré lo que quieras –imploró, aterrado, con voz gangosa, cantinflasca, porque los dientecillos carniceros de Estrella le obturaban la respiración–. La plata que quieras. ¡Suéltame, por favor!

-Calla, me estoy corriendo –balbuceó la mulata, soltando un segundo y volviendo a capturar la nariz de don Rigoberto con su doble hilera de dientes carniceros.

Hipogrifo violento, ella sí que corría pareja con el viento, estremeciéndose toda, mientras don Rigoberto, hundido en el pánico, veía por el rabillo del ojo que Rosaura-Lucrecia, afligida, desconcertada, incorporada a medias en la cama, había cogido a la mulata de la cintura y trataba de apartarla, con suavidad, sin forcejeos, seguramente temiendo que si la jaloneaba, Estrella, en represalias, se llevara entre sus dientes la nariz de su esposo

Así estuvieron un buen rato, dóciles, enganchados, mientras la mulata se encabritaba y gemía, lengüeteando con desenfreno el adminículo nasal de don Rigoberto y éste, entre brumas ansiosas, recordaba el monstruo de Bacon, *Cabeza de hombre*, óleo estremecedor que durante mucho tiempo lo había obsesionado, ahora sabía por qué: así lo iban a dejar las fauces de Estrella, luego del mordisco. No era su faz mutilada lo que lo espantaba,

sino una pregunta: ¿seguiría queriendo Lucrecia a un marido desorejado y desnarigado? ¿Lo abandonaría? [Cuadernos: 996-998].

Este párrafo hace que nos preguntemos quién fue primero, si el episodio de la mulata o la visión estremecedora de la *Cabeza I*, de Bacon. Las vanguardias están presentes a lo largo de este libro y del *Elogio de la madrastra*; son obras vanguardistas, en concreto la de Bacon<sup>163</sup>, que, por decisión prefijada de Mario-Rigoberto, contempla con deleite, y al mismo tiempo espantado. El referente vanguardista de Bacon es punto de arranque y final de la historia, otra de las formas de asociación libre que tengo el gran placer de descubrir: una cosa le lleva a otra, aunque por mucho que la manipule, si se está avezado en este tipo de arte, siempre se descubre su origen.

Pero don Rigoberto ha de volver, en su soledad, hacia el campo donde es algo menos infeliz, sobre todo porque las ocupaciones más prosaicas le impiden concentrarse obsesivamente en sus ensoñaciones, en sus imaginaciones oníricas más anheladas:

Don Rigoberto miró hacia el mar. Allá, a lo lejos, en la raya del horizonte, una medrosa luz anunciaba el nuevo día, esa luz que destruía violentamente, cada mañana, su pequeño mundo de ensueño y sombras donde era feliz (¿feliz? No, donde era apenas algo menos desdichado) y lo regresaba a la rutina carcelaria de cinco días por semana (ducha, desayuno, oficina, almuerzo, oficina, comida) en la que apenas le quedaba resquicio para filtrar sus invenciones [Cuadernos: 1002].

Porque don Rigoberto está condenado a la soledad e intenta, por medio de imaginaciones y ensoñaciones, consolarse del inmenso aislamiento en que se halla inmerso desde la salida de Lucrecia de su morada, ya que la vida ordinaria la encuentra rutinaria y aburrida.

---

<sup>163</sup> Bacon, Francis. Dublin, Irlanda. 1909.

Si en *La ciudad y los perros* veíamos con una cierta benevolencia los anhelos de un adolescente entusiasmándose con la Pies Dorados; en *La Casa Verde* experimentamos una enorme compasión hacia esas mujeres, especialmente hacia Bonifacia, una pobre indígena maltratada por la vida hasta convertirla en prostituta, endurecida por chulos de más y de menos; en *Pantaleón y las visitadoras* observamos un meticuloso y disciplinado Capitán Pantoja caer en los brazos de la encantadora prostituta Olguita, la Brasileña.

Los prostíbulos se dividen y subdividen en las obras de Vargas Llosa, pero de las más variadas formas aparecen en todas. En *Conversación en la Catedral* vemos una forma más de lupanar, el de una ex cabaretera, Hortensia, La Musa, amante de don Fermín, convertida en prostituta, que al intentar chantajear a don Fermín muere asesinada por Ambrosio, también amante de don Fermín. En consecuencia, vemos prostitución y homosexualidad en un mismo mazo, y esa relación homosexual se expresa en la narración de un diálogo entre Ambrosio y Queta, otra prostituta amiga de Hortensia:

-Nada, se llama yohimbina –dijo don Fermín–. Mira, yo me echo también. Nada, salud, tómatelo.

-A veces ni el trago, ni la yohimbina, ni nada –se quejó Ambrosio–. Él se da cuenta, yo veo que se da. Pone unos ojos que dan pena, una voz. Tomando, tomando. Lo he visto echarse a llorar ¿ve? Dice anda vete y se encierra en su cuarto. Lo oigo hablando solo, gritándose. Se pone como loco de vergüenza ¿ve?

-¿Se enoja contigo, te hace escenas de celos? –dijo Queta–. ¿Cree que?

-No es tu culpa, no es tu culpa –gimió don Fermín–. Tampoco es mi culpa. Un hombre no puede excitarse con un hombre, yo sé.

-Se pone de rodillas ¿ve? –gimió Ambrosio–. Quejándose, a veces medio llorando. Déjame ser lo que soy, dice, déjame ser una puta, Ambrosio. ¿Ve, ve? Se humilla, sufre. Que te toque, que te lo bese, de rodillas, él a mí ¿ve? Peor que una puta ¿ve?

Queta se rió, despacito, volvió a tumbarse de espaldas, y suspiró [Conversación: 404].

Para concluir este sugestivo y amenísimo capítulo –píldora dorada para quien esto escribe, en cuanto al estudio y la redacción en el marco de este trabajo–, me quedo con una conclusión que el mismo Vargas Llosa pone en boca de don Rigoberto; el resumen es una «carcajada histérica» que el mismo Mario tuvo que soltar cuando acabó el capítulo, como he tenido que hacerlo yo, divertido y motivado a continuar investigando la trayectoria literaria en su vertiente vanguardista de nuestro Premio Nobel.

### 5. 1. El sueño, un recurso constante

La estética de la narrativa tradicional queda superada gracias innovadora construcciones que son llevadas a cabo mediante técnicas más arriesgadas que utilizan argumentos más que sorprendentes; y es en el abigarrado mundo de los sueños donde ponen su mayor interés para la consecución de una obra prodigiosa en la que lo onírico se empareja con el mundo de la vigilia. La vigilia lleva a un mundo de realismo en el que la realidad ofrece, fundamentalmente, el aspecto más superficial de la experiencia. Por el contrario, no es en ese campo –ya suficientemente trabajado– donde quiere moverse nuestro innovador, porque esa senda ya está más que hollada por tantos creadores de todos los tiempos.

No se descubre el sueño como instrumento con Freud, sino que viene de lejos. Desde los tiempos antiguos (la Mitología, la Biblia, Aristóteles...), los sueños han tenido gran importancia para el desenvolvimiento y evolución de la humanidad y por ende de la literatura. Los sueños han supuesto avanzadillas de insatisfacción, de ambición, de premonición, de advertencia, de confirmación y otros muchos matices de la vida humana; pero no es este nuestro proyecto. Lo que aquí se quiere demostrar es que Vargas Llosa se acoge a la técnica de que el sueño sea, a la par que una invención, un argumento más de creación, un añadido a cada uno de sus personajes que, como en la asociación libre –sueño despierto en plena vigilia–, forma parte de su destreza imaginativa. Con esta construye párrafos y pasajes dignos de tenerse en cuenta como elementos conceptuales de la narración misma. Es este apartado, por tanto, un capítulo que recoge esa costumbre recursiva de Mario Vargas Llosa de utilizar los sueños como argumento y ambientación de



sus relatos; y lo hace tan abundantemente que no hay ficción que conciba que no cuente con muchísimos elementos del sueño como ingenio de disposición expresiva.

La debilidad del soñante es extrema. Ante el sueño se encuentra indefenso y, normalmente, incapaz de intervenir activamente con su conciencia-memoria de la vigilia. La definición del sueño más peregrina que he encontrado es:

Ocupación nocturna por excelencia de la frágil naturaleza humana, dormir supone un estado somático de “atamiento o encogimiento de las virtudes sensitivas” que deja a las personas inermes ante incontables riesgos procedentes de un ignoto mundo sublunar que cobra aliento del miedo ancestral a la oscuridad. Inexorable, cada crepúsculo señala a los mortales al final de su jornada, al tiempo que otros seres comienzan a despertar<sup>164</sup>.

Pero no sólo es el mundo del sueño el que sirve de argumento a casi todas sus narraciones: el ensueño, el entresueño, la duermevela, la pesadilla, la visión semidespierta, la locura o la imaginación que proviene de una reflexión en la soñera; todos ellos, digo, son elementos útiles para crear. Lo son hasta tal punto que se esfuerza en no distinguir entre el “pensó” y el “soñó”, por lo que en muchas ocasiones se barajan pensamiento y sueño como si en su mente creativa se confundieran ambos.

Y con este material organiza gran parte de sus ficciones, pues parece que queda claro que son estos los mimbres con que teje sus novelas puesto que, además, podemos verlos de forma recurrente, sin disfraces, en sus relatos. En definitiva, MVL1 no sólo utiliza el sueño como recurso literario; él

---

<sup>164</sup> Acebrón Ruiz, Julián (2004): *Sueño y ensueños en la Literatura Castellana medieval y del siglo XVI*: 29, que transcribe de un *Tratado del dormir et despertar et de soñar et de las adevianças et agüeros et profeçias*, de Fr. Lope de Barrientos.

mismo confiesa que sufre de esos sueños –orientación del propio espíritu–, y es gracias a ellos que la concepción de la obra cobra un matiz totalizador. Así escribe:

Estaba escribiendo la historia de Piura y, de pronto, me sorprendía reconstruyendo trabajosamente la perspectiva que ofrecía el pueblo desde lo alto de la Misión; estaba escribiendo la novela de la selva y de pronto la cabeza se me llenaba de arena, algarrobos y burritos. Al fin sobrevino una especie de caos: el desierto y la selva, las habitantas de «la casa verde» y las monjitas de la Misión, el arpista ciego y el aguaruna Jum, el padre García y Tushía, los arenales y la espesura cruzada de «caños» se confundieron en un sueño raro y contrastado en el que no era fácil saber dónde estaba cada cual, quién era quién, dónde terminaba un mundo y dónde empezaba el otro. Era demasiado fatigoso seguir luchando por apartarlos. Decidí, entonces, no hacerlo más: fundir esos dos mundos, escribir una sola novela que aprovechara toda esa masa de recuerdos. Me costó otros tres años y abundantes tribulaciones ordenar semejante desorden [Historia secreta -14/15.

Entonces, nuestro autor aprovecha el carácter activo-pasivo del sueño<sup>165</sup> y pone en movimiento sus resortes de creación literaria. Sabe bien que el mundo de la locura y el sueño han sido caudalosos manantiales para la inspiración. Breton aborda la psicología aportada por los descubrimientos de Freud ante el enigma que suponen las vivencias de un demente, la persona que no puede controlar sus impulsos, superarlos ni encauzarlos, y todo ello con el propósito concreto de que le sirva para la conformación de sus ficciones, como podemos ver en el *Manifiesto del surrealismo*:

Mais le profond détachement dont ils témoignent à l'égard de la critique que nous portons sur eux, voire des corrections diverses qui leur sont infligées, permet de

---

<sup>165</sup> Zambrano, María. *El sueño creador*. Ediciones Turnes. 1965. Madrid

supposer qu'ils puisent un grand réconfort dans leur imagination, qu'il ne soit valable que pour eux<sup>166</sup> [Breton, 1924 :15].

Breton induce a entrar en este otro mundo del delirio. Utiliza lo que ya conoce de Freud y quiere ahondar en el espacio dedicado a lo onírico, sobre lo que diserta en su *Manifiesto*; quiere introducir los sueños mismos en tratados que él pretende que sean orientativos y que puedan ser interpretados. En su libro *Los vasos comunicantes* (1932), Breton desentraña sus conceptos acerca del sueño en las investigaciones que ha ido realizando. Ya se habían hecho intentos de cómo controlar los sueños, como por ejemplo en *Los sueños y los medios de dirigirlos. Observaciones prácticas*, del marqués de Harvey-Saint Denys (1867). Por su parte, Freud llega a las conclusiones –a las que se adhiere el sexólogo británico Havelock Ellis (1859-1939)– de que, mediante el control<sup>167</sup> de los sueños, es posible vencer resistencias muy obstinadas y precisas y que procurase tales satisfacciones que, en el plano sensorial, no son inferiores a las producidas por la ingesta de determinadas sustancias, con el resultado de provocar un perfecto desorden de sus propios sentidos, aunque ahora motivado y pretendidamente controlado. Lo hemos podido descubrir en el capítulo II con el estudio sobre el sueño y la «inspiración» en *Los pasos perdidos*, de Carpentier.

En la búsqueda de un accesorio para ese conocimiento, el autor que investigamos intenta conciliar los extremos de la realidad y el sueño con la intención de aislar uno de otro y convertirlo en una cuestión puramente objetiva, pero teniendo como árbitro y supervisor a la afectividad, a sabiendas de que, para los creadores, siempre hay una puerta entreabierta por la que

---

<sup>166</sup> Pero la profunda despreocupación que demuestran hacia las críticas que se les dirigen, y aun hacia los diversos correctivos que se le infligen, permite suponer que ellos obtienen tan elevado confortamiento de su imaginación y gozan tanto con su delirio que no pueden admitir que sólo sea válido para ellos.

<sup>167</sup> Este doctorando tiene la experiencia de poder, mediante la voluntad y el deseo, adentrarse en el sueño y modificar lo que en él se desarrolla.

atisbar y salir para encontrarse con la vida, como afirma Breton, a propósito de lo que venimos diciendo:

El poeta venidero superará la idea deprimente del divorcio irreparable de la acción y el sueño [*Les vases communicants* : 133].

En una primera etapa se plantea que el sueño es la satisfacción, la ambición, la obsesión o el miedo, una pretensión del estado de vigilia, con el resultado de que han existido personas que intentaron realizar sus deseos a través del sueño mismo o que buscan la solución a algún problema. Pero a partir de esa actividad –el sueño– que es común a todos los hombres y, al parecer, con implicaciones en el plano de la existencia práctica, se recompone un enigma que carece de significación vital, pero deriva, a lo largo del tiempo, a inclinarse a un más que sospechoso y desprestigiado mundo de lo religioso. Es también un hecho comprobado que las potencias organizadoras –la vigilia– del espíritu desprecian o ignoran al menos a las desorganizadoras. Y dice Breton:

Puesto que la actividad práctica lleva al hombre despierto hacia un debilitamiento constante de la sustancia vital que sólo puede compensarse parcialmente con el sueño, la actividad reparadora que es la función de éste, ¿no merecería algo mejor que ese desfavor que hace de todo hombre casi un durmiente vergonzoso<sup>168</sup>? [*Los vasos comunicantes*: 130].

Se pone en duda en todo momento que sólo lo real sea considerado “lo real” y que el sueño pueda ser ignorado, que la locura no sea verdaderamente

---

<sup>168</sup> El subrayado es de Breton.

un estado de gracia, una fuente de goce estético; y surgen los idealistas, los profetas iluminados, los inventores de artilugios inútiles. Pasan del mundo de la ciencia y las demostraciones de laboratorio a la cábala, los sortilegios y los conjuros, con la misma facilidad que lo hicieron Andersen, Perrault o los Hermanos Grimm, en sus cuentos. Y, lo mismo que Victor Hugo hace comparecer las hadas y los magos, en Rulfo aparecen los muertos dando consejos o simplemente dialogando con los vivos y con otros muertos, aunque utilizando los sueños recurrentemente para la realización de su propósito.

El choque entre la dignidad del hombre y la aceptación de los sueños crea un conflicto que pone en riesgo el prestigio y seriedad del trabajo realizado acerca de lo onírico, ya que esa aventura, normalmente nocturna, frivoliza la experiencia pese a que las miras están puestas en trascender los límites.

Hasta 1900, fecha en que Freud publicó *La interpretación de los sueños*, se fueron sucediendo tesis peregrinas y escasamente convincentes, ya que iban desde lo incognoscible a lo sobrenatural. Muchos de los estudiosos aportaban visiones parciales de sus conjeturas, y ninguno de ellos se había atrevido a poner en tela de juicio los tres elementos más controvertidos que suscitaban una mayor discusión; los tres elementos son, puestos en un mismo nivel de apreciación:

causalidad – tiempo – espacio

Estas tres premisas son consideradas como material de fondo de la investigación: el sueño y sus márgenes con respecto a la vigilia, teniendo en cuenta que los tres elementos se desvanecen en el sueño, y habría que añadirle la dificultad de intervenir en ellos, aunque de veras tengan alguna relevancia para la vida ordinaria, sin que por ello deban obligatoriamente condicionar la posterior actuación del hombre, pero esa posibilidad de que se inmiscuya el

soñador en el proceso de realización del sueño no la contempla Vargas Llosa y da por hecho que todo lo que ocurre en ese momento de soñar es no sólo inamovible, sino que se ha de aceptar como un hecho que puede modificar los actos de la vigilia posteriores al hecho de soñar, influyendo positiva o negativamente en la vida ordinaria.

Vargas Llosa utiliza los sueños de sus personajes como un argumento más. Sin un motivo que podamos calificar de justificado, pone a sus personajes a soñar cuando le place y saca ese sueño de un cierto armario de la memoria, ya sea como mera ambientación para las vivencias de su personaje, como es el caso de Flora Tristán, cuando dice, con respecto al sueño:

Se sentó en una banca de la popa, se acurrucó contra unos cabos, y, al instante, se durmió. Soñó con Olympia. La primera vez que soñabas con ella, Florita, desde que, siete meses atrás, dejaste París [Paraíso: 774].

O, como dice un poco más adelante, para terminar un capítulo donde ha dedicado muchas páginas a ambientar una ciudad a la que denominará «La ciudad monstruo», porque ninguna depravación, ninguna desvergüenza se escapa de la ambientación de Londres:

La última noche en la ciudad amurallada, soñó con la cuchara de hierro y su tintineo de ultratumba. Era un recuerdo persistente, en el que, en cierto modo, había quedado simbolizado su viaje a Inglaterra: el tintineo de esa cuchara de metal, sujeta con una cadena a las fuentes de bombeo, en muchas esquinas de Londres, donde los miserables venían a aplacar su sed.

Las aguas que esos pobres bebían eran contaminadas, antes de llegar a las fuentes habían pasado por los desagües de la ciudad. La música de la pobreza, Florita. La llevabas en los oídos desde hacía cinco años. A veces te decías que ese tintineo te acompañaría hasta el otro mundo [Paraíso: 792].

Hasta aquel momento (1900), los que teorizaban acerca del sueño consideraban la actividad onírica con menoscabo de la actividad en vigilia; no obstante, descubrieron, al analizarla, que esos mismos sueños dan información, a veces muy precisa, de los profundos pensamientos y sentimientos que eran enmudecidos por los condicionamientos culturales, sociales o religiosos. Estos teóricos se alinean en tres grupos relevantes: por una parte los partidarios de un materialismo primario, por otra los positivistas, y en tercer lugar los idealistas, tendentes a una mística organizada.

Rulfo se hace eco en su pasaje sobre el sueño de Dorotea y lo hace proceder del estómago. Así lo vemos en *Pedro Páramo*:

Llegué al cielo y me asomé a ver si entre los ángeles reconocía la cara de mi hijo. Y nada. Todas las caras eran iguales, hechas con el mismo molde. Entonces pregunté. Uno de aquellos santos se me acercó y, sin decirme nada, hundió una de sus manos en mi estómago como si la hubiera hundido en un montón de cera. Al sacarla me enseñó algo así como una cáscara de nuez. «Esto prueba lo que te demuestra» [Rulfo, 2006: 69].

Otros autores manifestaban que los sueños eran la continuación de una idea creativa de los momentos de vigilia –como vimos en el caso de Miguel Ángel Asturias–, en cuya etapa la idea experimentaba una depuración, pero todos estos estudiosos participaban de un común agnosticismo, más o menos puro.

## 5. 2. El sueño, como argumento

Se llega a un resultado: en el sueño, la esencia (espíritu) del que sueña funciona normalmente en condiciones anormales, teniendo como principal característica la ausencia de tiempo y espacio, lo que convierte a los sueños en meras representaciones del estado de vigilia. Pero se dan otras conclusiones, una de ellas es que el sueño sólo es una vigilia incompleta con valor solamente orgánico; otra precisión alcanzada es que el sueño es una actividad superior de la que se pueden extraer excitaciones sensoriales de relevancia. Si bien Freud considera que toda la sustancia del sueño se toma de la vida real, no le importa declarar:

La naturaleza íntima del inconsciente nos es tan desconocida como la realidad del mundo exterior [Breton. *Los vasos comunicantes*. 2004: 18].

Y es consciente de que hay por doquier hombres de gran preparación que obvian cualquier frivolidad aventurera, y que tienen el objetivo de robustecer su fe en la existencia y acción de ciertas fuerzas espirituales, más allá de lo meramente humano, a causa de lo inexplicable de los sueños.

Siguiendo a Breton en *Los vasos comunicantes*, se advierte que Maury<sup>169</sup>, en su tratado *Le sommeil et le rêves*, reniega de la palabra alma, aunque más tarde recurre al Creador que tiene que comunicar el impulso vital hasta a los insectos; y la declina porque considera que *les rêves* —contrariamente a sus planteamientos— tienen un origen divino. Continuando con Breton, él mismo indica que Freud, además, concilia los contrarios y, siendo monista, se permite declarar:

---

<sup>169</sup> Citado por Breton en *Los vasos comunicantes*: 19.



La realidad psíquica es una forma de existencia particular que no debe confundirse con la realidad material [*Los vasos comunicantes*, Breton, 2004: 19].

Si Breton quiso refutar, por incompletos, los trabajos de Freud, lo consigue a medias: muchos de los estudiosos del momento (Francis Galton, Wilhelm Wundt o Carl Gustav Jung y la Escuela de Zúrich) coinciden en lo no científico del método para el estudio de los sueños, y afirma:

Freud se equivoca también con toda seguridad al llegar a la conclusión de la no existencia del sueño profético –quiero referirme al sueño que empeña el porvenir inmediato– pues considerar exclusivamente el sueño como revelador del pasado es negar el valor del movimiento [*Los vasos comunicantes*, Breton, 2004: 21].

Freud apuntaba en *La interpretación de los sueños* que siempre hay que partir de realidades concretas como verdaderas fuentes de los mismos, y Breton lo explica así:

Puede decirse que cualquier cosa que presente el sueño, toma sus elementos de la realidad y de la vida del espíritu que se desarrolla a partir de esa realidad... Por muy singular que sea su obra no puede, sin embargo, escapar del mundo real y sus creaciones más sublimes así como las más grotescas; deben siempre sacar sus elementos de lo que el mundo sensible ofrece a nuestros ojos o de lo que de cualquier manera se ha encontrado en el pensamiento en estado de vigilia [Breton, 2004. *Los vasos comunicantes*: 20].

Con este material construyen sus obras estos autores hispanoamericanos, pero están en desacuerdo en muchas cuestiones y van a utilizar el sueño cumplidamente en sus trabajos literarios como un elemento

recurrente, aunque de otra manera, porque todos se acogen al sueño para sus creaciones y, todos, en mayor o menor medida, se entregan a componer con profusión pasajes en los que el sueño tiene entidad dentro de la narración, desde García Márquez a Scorza, pasando por Asturias, Sábato, Arguedas, Cortázar, Rulfo, Carpentier o Borges, y un larguísimo etcétera. Pero parten de realidades distintas. Asturias, en concreto, parte del hecho que el indio trae consigo un animismo que le impele a creer, sin ningún titubeo, que sueño y realidad están unidos, como si la realidad exterior perceptible por los sentidos tomase distintas formas de representación, y por más que el indio mezcle su sueño con realidades que da por ciertas, Asturias no pone en duda que esto sea así.

Es Breton quien ha dicho que no sería el miedo a la locura lo que le obligaría a bajar la bandera de la imaginación, porque tampoco tiene miedo a la frustración, y es preciso trascender lo puramente realista, ya que las obras que surgen de las noticias o de la vida ordinaria sólo provocan sentimientos rastreros que comienzan desde las artes de observación; y –según afirma– es porque sus autores carecen de ambición; y al lector atento no le queda otra solución que cerrar el libro, porque las obras realizadas por ciertos escritores

no son más que superposiciones de imágenes de catálogo [Breton. *Manifiesto del surrealismo*: 4].

De ahí que Breton pretenda que, dentro de esa imaginación, se incluya el sueño como elemento de inspiración. Lo ha descubierto estudiando a Freud y, además de la imaginación y el sueño, apela Breton a la inteligencia y el sentimiento, pues propone

que la gente se calle tan pronto deje de sentir [*Manifiesto del surrealismo* Breton: 4].

Y explica abiertamente que ha sido por azar el descubrimiento de esa parte del mundo intelectual –el sueño– al que considera el más importante, como instrumento imaginativo. Instrumento que el Vargas Llosa va a utilizar con tanta frecuencia que no hay capítulo de cualquiera de sus novelas en el que el sueño no intervenga, tanto como trama como elemento de decoración, porque hay que tener en cuenta que el creador no va a hablar del sueño propiamente dicho, no va a contar un sueño, sino que lo va a utilizar para dar un redondeo al protagonista que está creando, al que hace paciente o beneficiario de ese sueño, y esto como influencia en la vida irreal que crea la ficción misma del narrador, porque todo en el libro es ficción, invención de sueño e invención de realidad dentro de la irrealidad creada por la ficción desbordada y sin freno de un autor que carece de límites.

### **5. 3. El sueño como contexto**

Para percibir la relevancia del sueño en Vargas Llosa hemos de ir a sus textos. Si bien dicho método es el que venimos procesando desde el inicio del trabajo; en este punto es indispensable recurrir a algunos textos tan señeros como *La ciudad y los perros*, donde se hace evidente su tendencia vanguardista tan acendrada. Ya desde el principio de la obra, en el primer capítulo, los fantasmas obsesivos de Vargas Llosa se van a manifestar. El autor, realista como el que más –pese a la aparente contradicción que encierra esta afirmación en relación a nuestra tesis–, ha de hacerlos salir mediante la atribución de su propia vivencia, vivencia que no expresa –tal vez por pudor en sus inicios– en nombre propio, sino atribuyéndoselos a su segundo personaje, El Esclavo, Ricardo. En él encarna la gran frustración personal de su infancia cuando conoce a su padre, a quien Mario-Ricardo trata duramente; pero lo va a hacer a través de un sueño, como no podía ser menos, un sueño

de tormento que intenta expresar, descolocándolo, la realidad ficticia que inventa con sus personajes:

"No me dormiré". Y, de pronto, alguien lo movía con dulzura, "Ya llegamos, Richi, despierta." Estaba en las faldas de su madre, tenía la cabeza apoyada en su hombro, sentía frío. Unos labios familiares rozaron su boca y él tuvo la impresión de que, en el sueño, se había convertido en un gatito. El automóvil avanzaba ahora despacio: veía vagas casas, luces, árboles y una avenida más larga que la calle principal de Chiclayo. Tardó unos segundos en darse cuenta que los otros viajeros habían descendido. El chofer canturreaba ya sin entusiasmo. "¿Cómo será?", pensó. Y sintió, de nuevo, una ansiedad feroz, como tres días antes, cuando su madre, llamándolo aparte para que no los oyera la tía Adelina, le dijo: "tu papá no estaba muerto, era mentira. Acaba de volver de un viaje muy largo y nos espera en Lima". [...] Cuando la luz ingresó a la habitación y la calle se pobló de ruidos, sus ojos seguían abiertos y sus oídos en guardia. Mucho rato después, los escuchó. Hablaban en voz baja y sólo llegaba a él un incomprensible rumor. Luego oyó risas, movimientos. Más tarde sintió abrirse la puerta, pasos, una presencia, unas manos conocidas que le subían las sábanas hasta el cuello, un aliento cálido en las mejillas. Abrió los Ojos: su madre sonreía. "Buenos días", dijo ella, tiernamente; "¿No besas a tu madre?". "No", dijo él [La Ciudad: 138-139].

Pero aquellos instintos irracionales que todo personaje extrae del mismísimo subconsciente del autor no pueden pasar desapercibidos, Vargas Llosa ha aprendido de Freud que eso no sale de la nada, sino de vivencias que están más allá de toda lógica racional; y el creador no se amilana, esa parte de la criatura ha de salir, incluso los sueños fingidos, de mentira y petición de ayuda:

A veces sueño que mato, que me persiguen unos animales con caras de hombres. Me despierto sudando y temblando. Algo horrible, mi teniente, se lo juro [La ciudad: 142].

Como hemos visto en el capítulo 3º, la Pies Dorados tiene una importancia capital en los sueños eróticos del adolescente Alberto. No podemos olvidar que el muchacho jamás había tenido relación íntima alguna con mujeres, y menos con prostitutas: en sueños, el nombre –Pies Dorados– se presentaba dotado de atributos carnales, extraños y contradictorios; la mujer era siempre la misma y distinta:

En sueños una presencia que se desvaneció cuando iba a tocarla o lo sumía en una ternura infinita y entonces creía morir de impaciencia (La ciudad: 226).

Y la recurrencia es tal que los deseos del muchacho se acentúan ante la imposibilidad de realizar esos anhelos de adolescente que ve que sus pretensiones se frustran una y otra vez, hasta el punto que aquella mujer se ve como imposible, como algo inalcanzable, como utópico:

Mientras más aventuras sexuales describía ante sus compañeros, más intensa era la certidumbre de que nunca estaría en un lecho con una mujer, salvo en sueños, y entonces se deprimía y se juraba que la próxima salida iría a Huatica aunque tuviese que robar veinte soles, aunque le contagiaran la sífilis [Ciudad: 226].

El sueño, pues, no es algo casual en la confección de las novelas de Vargas Llosa, y sus personajes están extrañamente contagiados de ensoñaciones, de imaginaciones oníricas; no sólo como recurso creativo, sino como verdaderos artificios para aportar elementos de creatividad y tramas que le van a servir a lo largo de cada una de sus ficciones, cada vez más complicadas. Pero ya desde sus comienzos proporciona trozos completos que son verdaderas piezas que inducen a concebir la complejidad de sus personajes, como dice: «Siempre sueño que me le acerco por detrás y lo noqueo y le doy en el suelo, juach, paf, kraj. A ver qué hace cuando despierta» [Ciudad: 238].

La importancia del sueño queda manifiesta cuando lo considera un elemento esclarecedor, creativo, de profundización en los mecanismos que siempre se han conocido como resolutorios de los problemas que en la vigilia no se era capaz de solucionar, y así dice:

Despertó a la mañana siguiente y la idea estaba en su cabeza, perfeccionada durante el sueño. La acarició, le dio vueltas, la revolvió mientras se vestía, esperaba el ómnibus y zangoloteaba hacia el Banco de Crédito de Lince, y mientras cuadraba un arqueo de caja en su liliputiense escritorio. [Mayta: 1039].

O bien como un verdadero argumento que introduce deseos inconfesables, algo —si bien socialmente desatinado— que manifiesta su incapacidad de superar determinados anhelos que el consciente no puede permitir y que en su defecto habrá de hacerlo a partir de la química, que fuerza a liberar lo que en la vigilia es inasumible. Y es una forma más de introducir el sueño-pesadilla como pieza necesaria de creación literaria, y en este caso, es un sueño de parricidio con el resultado de fuga, al modo de la tragedia de Sófocles, Edipo:

"Herodes". Cuando el desvelo fue químicamente derrotado con somníferos, resultó peor: el sueño de Abril Marroquín era visitado por pesadillas en las que se veía despedazando a su hija aún no nacida. Sus desatinados aullidos comenzaron aterrorizando a su esposa y terminaron haciéndola abortar un feto de sexo probablemente femenino. "Los sueños se han cumplido, he asesinado a mi propia hija, me iré a vivir a Buenos Aires", repetía día y noche, lúgubrementemente, el onírico filicida [Julia: 1056].

Lo particular de la situación se manifiesta en sueños gratos, impensables, algo que no sucedía en mucho tiempo y que sorprenden al lector. Un sueño feliz, con tortugas, palmeras y delfines, algo que no se ve muy a menudo, porque todo en Vargas Llosa es triste y desafortunado. Lo triste lo acompaña en cada narración, en cualquier narración:

"Es verdad, estoy curado", se repetía feliz el propagandista médico: la última semana había dormido siete horas diarias y, en vez de pesadillas, había tenido gratos sueños en los que, en playas exóticas, se dejaba tostar por un sol futbolístico, viendo el pausado caminar de las tortugas entre palmeras lanceoladas y las pícaras fornicaciones de los delfines en las ondas azules [Julia: 1066].

También introduce el sueño como una ficción infantil, la de los cuentos de hadas, la de anhelos de grandeza, la de situaciones más que gratificantes no vividas pero sí fantaseadas, procedentes de narraciones y lecturas fabulosas nacidas en otros momentos de su vida, pero que, habiendo sido vistas como un elemento más de fantasía, no pueden ser expresadas más que en forma de sueño, porque como realidad sería impensable e inverosímil:

Luego se durmió y plácidamente soñó el más grato y reconfortante de los sueños: en un castillo puntiagudo, arborescente de escudos, pergaminos, flores heráldicas y árboles genealógicos que seguían la pista de sus

antepasados hasta Adán, el Señor de Ayacucho (¡era él!) recibía cuantioso tributo y fervorosa pleitesía de muchedumbres de indios piojosos, que engordaban simultáneamente sus arcas y su vanidad [Julia:1091-2].

Algo que reitera en múltiples ocasiones, en unas u otras novelas y, al modo de don Quijote, le hace concebir justas y torneos para salvar el honor de una dama o la Cristiandad entera, con Carlomagno incluido o los doce Pares de Francia. El caso es que es en el sueño donde expone estas ambiciones tantas veces calladas, que juegan permanentemente en su imaginación y que han de aflorar mezclados con las vivencias personales de sus propios personajes; a los que concibe como seres desgraciados —siempre lo son—, lo que no impide que los haga fantasear en busca de otros elementos de ajuste. En efecto, eso me hace pensar que la utilización del sueño no es un mero artificio, sino un verdadero mecanismo de equilibrio literario:

Sus primeros recuerdos, que serían también los mejores y los que volverían con más puntualidad, no eran ni su madre, que lo abandonó para correr detrás de un sargento de la Guardia Nacional que pasó por Custodia a la cabeza de una volante que perseguía cangaceiros, ni el padre que nunca conoció, ni los tíos que lo recogieron y criaron —Zé Faustino y Doña Ángela—, ni la treintena de ranchos y las recocidas calles de Custodia, sino los cantores ambulantes. Venían cada cierto tiempo, para alegrar las bodas, o rumbo al rodeo de una hacienda o la feria con que un pueblo celebraba a su santo patrono, y por un trago de cachaca y un plato de charqui y farola contaban las historias de Oliveros, de la Princesa Magalona, de Carlomagno y los Doce Pares de Francia. Joáo las escuchaba con los ojos muy abiertos, sus labios moviéndose al compás de los del trovero. Luego tenía sueños suntuosos en los que resonaban las lanzas de los caballeros que salvaban a la Cristiandad de las hordas paganas [Guerra: 185].



El mundo onírico es un pozo abierto a todo tipo de fantasías y, si bien es cierto que es en el sueño, como propone Freud, donde se liberan las ataduras y se deja libre a la imaginación; no lo es menos que la realización de determinadas aspiraciones de la vigilia se realicen mediante los sueños, que Vargas Llosa utiliza sin demasiados reparos, ya que –lo veremos en el capítulo 6º– hace que se exprese libremente, sin cortapisas, sin escrúpulos de conciencia. Es su novela lo que importa, lo que fundamentalmente le importa (y en esta novela más puesto que pretende que sea su novela más completa, su novela total, y no se limita en la redacción por ningún prejuicio más o menos puritano). Va a por todas, como ocurre en este pasaje:

Galileo Gall soñó o pensó: «Hasta hoy». Al contrario, creía con firmeza que esa ausencia se había traducido en mayor apetito intelectual, en una capacidad de acción creciente. No: se mentía otra vez. La razón había podido someter al sexo en la vigilia, no en los sueños. Muchas noches de estos años, cuando dormía, tentadoras formas femeninas se deslizaban en su cama, se pegaban contra su cuerpo y le arrancaban caricias. Soñó o pensó que le había costado más trabajo resistir a esos fantasmas que a las mujeres de carne y hueso y recordó que, como los adolescentes o los compañeros encerrados en las cárceles del mundo entero, muchas veces había hecho el amor con esas siluetas impalpables que fabricaba su deseo.

Angustiado, pensó o soñó: «¿Cómo he podido? ¿Por qué he podido?». ¿Por qué se había precipitado sobre la muchacha? Ella se resistía y él la había golpeado y, lleno de zozobra, se preguntó si le había pegado también cuando ya no se resistía y se dejaba desnudar [Guerra: 241].

Otras veces, como sucede en el pasaje que estudiamos más adelante, no se trata de un sueño propiamente dicho sino de una visión –tan impredecible como un sueño–, una vislumbre premonitoria que el Consejero tiene en un momento de duermevela con resultados finales que los demás esperan anhelantes, pues las palabras que diga él son verdaderas profecías que, sin

duda, se han de cumplir. Este recurso es tan frecuente como el del sueño, tanto premonitorio como de confirmación de hechos que se da por cierto que han de suceder, como dice:

«El fuego va a quemar este lugar», dijo el Consejero, al tiempo que se incorporaba en el camastro. Sólo habían descansado cuatro horas, pues la procesión de la víspera terminó pasada la medianoche, pero el León de Natuba, que tenía un oído finísimo, sintió en el sueño la voz inconfundible y saltó del suelo a coger la pluma y el papel y a anotar la frase que no debía perderse. El Consejero, con los ojos cerrados, sumido en la visión, añadió: «Habrá cuatro incendios. Los tres primeros los apagaré yo y el cuarto lo pondré en manos del Buen Jesús». Esta vez, sus palabras despertaron también a las beatas del cuarto contiguo, pues, mientras escribía, el León de Natuba sintió abrirse la puerta y vio entrar, arrebujaada en su túnica azul, a María Quadrado, la única persona, con el Beatito y él, que ingresaba al Santuario de día o de noche sin pedir permiso. «Alabado sea Nuestro Señor Jesucristo», dijo la Superiora del Coro Sagrado, persignándose. «Alabado sea», repuso el Consejero, abriendo los ojos [Guerra: 297].

Del mismo modo actúa con el tratamiento de la noche como marco donde ocurre o puede suceder todo lo imaginario, todo lo tremebundo, todo lo espeluznante; que si de día todo es diáfano y comprensible, la noche tiene correlaciones de gran intromisión en lo trágico, en lo desconocido, en la descarnada realidad que se manifiesta en fantasías sobre la muerte sentida, presentida más bien, pero siempre como un fantasma del que se quiere huir. De ahí que utilice la noche para encuadrar unos presentimientos que han de realizarse, como la concreción de unos pensamientos amargos, llenos de tristeza y relacionados con la muerte, que se manifiestan en diálogos como el que sigue:

-¿No has oído? –rugió Barbadura, apartándose con un movimiento brusco que lo hizo trastabillar–. ¿Cómo voy a morir? Gall meneó la cabeza, disculpándose:

-No sé –dijo–. No está escrito en tus huesos.

Los hombres de la partida se dispersaron, volvieron a las brasas en busca de comida. Pero los cirqueros se quedaron junto a Gall y Barbadura, que estaba pensativo.

-No tengo miedo a nada –dijo, de manera grave–. Cuando estoy despierto. En las noches, es distinto. Veo a mi esqueleto, a veces. Como esperándome, ¿te das cuenta?

Hizo un gesto de desagrado, se pasó la mano por la boca, escupió. Se lo notaba turbado y todos permanecieron un rato en silencio [Guerra: 358].

Es frecuente la recurrencia al sueño como simple elemento de ambientación novelística, tanto que nada más lo apunta con sensaciones tan sólo perceptibles por el experimentador, sin que sea necesario que sean comunicadas porque lo que Vargas Llosa pretende no es utilizar el sueño sólo como argumento sino dar, como dice Borges para Kafka, la ambientación idónea para la mejor adecuación del argumento («El argumento y el ambiente son lo esencial; no las evoluciones de la fábula ni la penetración psicológica. De ahí la primacía de (sus) los cuentos sobre (sus) las novelas»<sup>170</sup>). Según lo anterior, se expresa de este modo:

Cuando ya chispeaban estrellas, desmontaron en un bosquecillo de veíame y macambira. Comieron sin hablar y Galileo se durmió antes de tomar el café. Tuvo un sueño sobresaltado, con imágenes de muerte. Cuando Ulpino lo despertó, era aún noche cerrada y se oía un lamento que podía ser de zorro [Guerra: 428].

---

<sup>170</sup> Epígrafe a la Colonia penitenciaria. *Cuentos fantásticos*, de Franz Kafka: 25. Edicomunicación, s.a. 1994. Barcelona.

Recoge también Vargas Llosa algunos matices que no pueden pasar desapercibidos; son la evidencia de lo imposible de determinar: el tiempo y el espacio, y eso en un pasaje que testimonia que uno y otro son cruciales para la narración, para que su verosimilitud sea total, y ha de emplear, del sueño, la fase siguiente al mismo, el despertar, en ese estado en que aún no se es plenamente consciente pero sí se advierten ya los perfiles de la vida ordinaria como algo cierto y no soñado, aunque matizado con la incertidumbre de continuar dentro del sueño:

Le parece despertar, volver de un viaje larguísimo, y no han pasado sino pocos minutos desde que los soldados cayeron sobre ella. ¿Qué ha sido de Rufino, de Gall, del Enano? En sueños los recuerda, peleando, recuerda a los soldados disparándoles. Al soldado que le sacaron de encima lo está interrogando, a pocos pasos, un caboclo bajo y macizo, ya maduro, cuyos rasgos amarillo-cenizos corta brutalmente una cicatriz, entre la boca y los ojos. Piensa: Pajeú [Guerra: 478].

Vargas Llosa ha concebido unos personajes interesantes al respecto: el Barón de Cañabrava, «rico como un Creso», y su mujer. El matrimonio cuenta con una mucama «inseparable», que más parece una amante que una criada, con la que el Barón ha tenido sus diferencias –y con la que consuma un estupro, lo vemos en el Capítulo VI–. El Barón ha hecho todo lo posible por separar a las dos mujeres ya que ese comportamiento creó serios disgustos en el matrimonio. Estela, mujer del Barón y la más frágil de las dos mujeres, está gravemente enferma y esa gravedad es utilizada por Vargas Llosa para ponerla a soñar; como si el hecho de dormir plácidamente fuera un caso raro, se ha de inventar algo que magnifique la tragedia interior de Estela, que no puede descansar libremente si no es a base de pesadillas que Sebastiana, la mucama, vigila de noche y de día:

-Durmiendo, sí, pero no tan tranquila –murmuró Sebastiana, acompañándolo de regreso hasta la puerta del dormitorio. Bajó más la voz y el Barón notó la inquietud empozada en los ojos negros, vivísimos, de la mucama-. Está soñando. Habla en sueños y siempre de lo mismo [Guerra: 482].

También utiliza Vargas Llosa la confusión entre la vigilia y el sueño, como un estado intermedio entre ambos, donde el recuerdo se hace borroso y no se llega a saber si es soñado o vivido en la vigilia; sí expresa el autor – siempre es el autor– la incertidumbre de lo percibido. En su recuerdo sólo aparecen personas que comparten con él un territorio, sin rostro, sin poder distinguir personalidad alguna, aunque, como en una asociación libre, echa de menos sus utensilios de trabajo. Se trata de un periodista, un cronista cuyo cometido es el de dejar constancia de los hechos, y es una guerra desigual e ideológica, lo que complica más el papel del periodista sin nombre, porque es el único periodista en toda la novela. Y el autor introduce un matiz muy a tener en cuenta: su estado de duermevela «le recuerda ciertas noches de opio», con lo que deja claro que es tal vez una alucinación sin realidad posible.

En ese sueño que es y no es, duermevela que disuelve la frontera entre la vigilia y el dormir y que le recuerda ciertas noches de opio en su desordenada casita de Salvador, el periodista miope del *Jornal de Noticias* tiene la sensación de no haber dormido sino hablado y escuchado, dicho a esas presencias sin rostro que comparten con él la caatinga, el hambre y la incertidumbre, que para él lo más terrible no es estar extraviado, ignorante de lo que ocurrirá cuando despunte el día, sino haber perdido el bolsón de cuero y los rollos de papeles garabateados que tenía envueltos en sus pocas mudas de ropa [Guerra: 516].

En otra ocasión trata de Jurema, la mujer de Rufino. Y esta vez introduce Vargas Llosa el dormir sin dormir, el sueño lúcido y es en un sueño

donde introduce tres posibilidades: la de que sólo sea un sueño de temores, la de que sea manifestación de un deseo inconsciente de la propia soñadora – introducir lo inconsciente es precisamente de vanguardia– y la del presentimiento de un hecho inevitable, como finalmente ocurre; incluso con el mismo personaje, «el forastero de habla raro», pese a que después haya un arrepentimiento y una adhesión incondicional de Jurema (violada y luego repudiada) a ese hombre.

Sintió una modorra tan fuerte que se encogió contra las rocas, al lado de las Sardelinhas. Durmió sin dormir, con un sueño lúcido, consciente del tiroteo que sacudía los montes de Cocorobó, soñando una y otra vez con otros tiros, los de esa mañana de Queimadas, aquel amanecer en que estuvo a punto de ser muerta por los capangas y en que el forastero de hablar raro la violó. Soñaba que, como sabía lo que iba a pasar, le rogaba que no lo hiciera pues eso sería su ruina y la de Rufino y la del propio forastero, pero éste, que no entendía su idioma, no le hacía caso [La guerra: 594-5].

Vargas Llosa hace un panegírico del sueño al que compara con la muerte ya que la vida no depara –a Jurema– ninguna satisfacción, sino todo lo contrario; considera la muerte o el «sueño sin sueños tristes» como «algo menos malo que la vida». Pero no se trata de un sueño, sino de las elucubraciones de una mujer que considera el sueño, juntamente con la muerte, una liberación. Nótese que todo es un juego del autor, el sueño le sirve de argumento, como se ve en otras ocasiones, en una arriesgada reflexión escatológica sobre el sueño, como vemos:

Se sentía triste y desanimada. ¿La matarían los soldados? No le importaba. ¿Sería cierto que al morir cada hombre o mujer de Belo Monte vendrían ángeles a llevarse sus almas? En todo caso, la muerte sería descanso, sueño sin sueños tristes, algo menos malo que la vida que llevaba desde lo de Queimadas [La guerra: 596].

En cierto pasaje hay una incursión en el relato fantástico a razón de un submarino saliendo del mar, sin renunciar a un lenguaje poético que en tantas ocasiones intercala en breves párrafos. En este párrafo nos parece ver a los caballos de Durero; el autor utiliza este sueño para que en él aparezca un submarino que mucho se asemeja al de la película *20.000 Leguas de viaje submarino*, sin ningún tipo de contradicción para el autor. Nuevamente ha surgido la asociación libre. Una cosa le lleva a otra por semejanza: si sueña con caballos que galopan por la playa y «arremeten contra el mar blanco de espuma» se recrea en hacer una metáfora apoyada en la prosopopeya atribuyendo cualidades humanas a los caballos («relinchantes de alegría entre las frescas olas») dentro del sueño. Y vuelve a la asociación libre con otro artefacto, mortífero, semejante a un enorme Dragón: «el artefacto, como un Dragón que escupe fuego al que un tal Oxossi extermina con una reluciente espada». Todo esto en el sueño –que por supuesto no ha tenido João Grande, sino que ha sido inventado por Vargas Llosa–. Es una breve historia que tiene como estrategia la introducción de un sueño –una vez más–, como técnica recurrente, y así lo vemos:

Y de pronto João Grande está viendo, en un sueño plácido, a una tropilla de alazanes briosos que galopan por una playa arenosa y arremeten contra el mar blanco de espuma. Hay un olor a cañaverales, a miel recién hecha, a bagazo triturado que perfuma el aire. Sin embargo, la dicha que es ver a esos lustrosos animales, relinchantes de alegría entre las frescas olas, dura poco, pues súbitamente surge del fondo del mar el alargado y mortífero artefacto, escupiendo fuego como el Dragón al que Oxossi, en los candomblés del Mocambo, extermina con una espada luciente. Alguien retumba: «El Diablo ganará». El susto lo despierta [Guerra: 627-8].

Pero también incluye en la novela otro tipo de sueño, la pesadilla, algo que estorba, que enrarece la situación con muertos a quienes Teotonio

desconoce, a los que no ha visto jamás; y esos muertos están pudriéndose en algún sitio, sólo lo sabe porque se lo han contado. Se trata de Teotónio Leal Cavalcanti, un caritativo estudiante del último año de Medicina de Sao Paulo, republicano por «ferviente convicción» de que así salvará a la patria. Es una pesadilla porque no puede ser un simple sueño, ya que la pesadilla y el sueño forman parte de la estrategia narrativa de Vargas Llosa, y la pone en un ser sensible y compasivo:

Piensa en cómo ocurrió, en cómo debió ocurrir ese accidente. Él no estaba allí; se lo han contado y, desde entonces, ésa es, junto con la de los cuerpos que se pudren, una de las pesadillas que estorban su sueño las pocas horas que consigue dormir [Guerra: 647].

Vargas Llosa establece una similitud para introducir un matiz que es asimilable al sueño; se trata de la embriaguez y la pérdida de los referentes de la vigilia, donde no funcionan tiempo ni espacio. Es el nublado de la razón «en un estado que se parece al sueño, a la embriaguez» [Guerra: 672]. En otra novela, sigue con los mismos mecanismos de creación e incide en introducir de nuevo una pesadilla, que más parece una confesión, un *mea culpa* por haber utilizado cierto nombre, extraído de una novela de Flaubert (*La educación sentimental*), como si no hubiese nombres para escoger, como si rindiese tributo al autor francés:

Cuando al fin pesqué el sueño tuve una disparatada pesadilla en que ambas aparecían agrediéndose con ferocidad, indiferentes a mis súplicas para que resolvieran su diferendo como personas civilizadas. La pelea se debía a que mi tía Alberta acusaba a la chilena de haberle robado su nuevo nombre a un personaje de Flaubert. Me desperté agitado, sudando, todavía oscuro, entre maullidos de gato [Travesuras: 892].



Otras ocasiones más arriesgadas también las reconduce con un sueño, y no porque tenga algún pudor, que, según su trayectoria literaria, no lo tiene. Se trata de Alejandro Mayta (1118), un homosexual<sup>171</sup> que está encaprichado de cierto militante revolucionario y con quien mantiene varias relaciones sexuales no siempre abiertas y buscadas, y explica una tendencia que al parecer tienen los gays, los sueños de deseos insatisfechos, y así dice:

Pensó: «Desde que me metí en esto con Vallejos no he vuelto a ver en sueños la cara de Anatolio». Estaba seguro: ni una sola vez [Mayta: 944].

Pero, Vargas Llosa, rizando el rizo de los sueños, introduce la incredulidad de los hechos en la vida ordinaria y de vigilia, para poner en duda que aquello hubiera podido ocurrir, y reflexiona sobre todo esto para luego confirmarse en que aquello había sido realidad, y ha de acreditarlo con una negación. La realidad es imperiosa y necesariamente evidente, pero a menudo la recrea por medio de un lenguaje erótico-sexual, sin pudor ni temor alguno, sólo por el recurso de dar valor a una tendencia que no es discutible, como dice:

Como si, de pronto, toda su vida de militante, de conspirador, de perseguido y de preso político se encontrara justificada y catapultada a una realidad superior. Además, ello coincidía con la realización de lo que hasta hace una semana le parecía sueño delirante. ¿No había soñado? No, era cierto y concreto como la rebelión inminente: había tenido en sus brazos al muchacho al que deseaba en secreto tantos años. Lo había hecho gozar y había gozado con él, lo había sentido gimiendo bajo sus caricias. Sintió una comezón en los testículos, un anticipo de erección [Mayta: 992].

---

<sup>171</sup> Artificio del autor para acentuar su marginalidad [Mayta: 1134].

A veces utiliza el sueño para presentar en primera persona un remordimiento. Esta vez se trata del remordimiento de Candaules, rey de Lidia que enamorado de su esposa y admirado de sus posaderas (a las que denomina “grupa”<sup>172</sup>) la entrega con el consentimiento de ella a un esclavo, Atlas, «el mejor armado» (porque tenía el miembro viril más desarrollado que cuantos esclavos posee). El rey experimenta un cierto remordimiento por la pesadilla de su mujer pero sigue buscando qué otra mujer tiene la grupa mejor, más desarrollada y hermosa. Pero la reina sufre de un sueño recurrente, la de que el esclavo, el etíope, la está poseyendo de nuevo: «Hice que Lucrecia se inclinase ante él y le ordené que la montara. No lo consiguió, por lo intimidado que estaba en mi delante o porque era un desafío excesivo para sus fuerzas. Varias veces lo vi adelantarse, resuelto, empujar, jadear y retirarse, vencido».

El sueño es tormentoso, pero la decisión de Candaules es de continuar, como más tarde hace con su primer ministro, Giges, para comparar la grupa de la reina con la de cierta esclava que éste posee. Es un sueño ajeno que obliga a Candaules a buscar otra estrategia de comparación y, aunque lamenta que la reina tenga sueños de nuevo, se dedica a buscar nuevos elementos; siempre para confirmar su excepcional potencia sexual y, sobre todo, su magnitud. El sueño lo pone Vargas Llosa en la reina y quien se arrepiente es el rey por haber buscado esa experiencia de coito con otro hombre con su propia mujer, sólo por compararse con el «mejor armado». Esto es, Vargas Llosa utiliza el sueño para hacer una comparación machista e infantil de “a ver quién la tiene más grande y puede hacer las proezas que yo hago”. En esta línea, leemos:

La reina se despierta a veces en la noche, sobresaltada de zozobra en mis brazos, pues en el sueño la sombra del etíope ha vuelto a enardecerse

---

<sup>172</sup> Compara el trasero de su mujer con las caballerías.

encima de ella. De modo que esta vez hice las cosas sin que mi amada lo supiera [Elogio: 253].

La utilización del sueño es también para lo erótico. En esta ocasión es en un sueño «voluptuoso» que tiene don Rigoberto, producto quizás de la extrema obsesión de la vigilia, una obsesión que se prodiga a todo lo largo de las novelas *Elogio de la madrastra* y *Los cuadernos de don Rigoberto*. Todo en ellas es erótico, pero no sólo en ellas; se prodiga en otras muchas novelas –de ellas hablamos en el capítulo VII– donde lo erótico más grosero aparece de forma también repetitiva. Así dice:

Cuando, por fin, pudo dormirse, tuvo un sueño voluptuoso que parecía animar uno de esos grabados de la secreta colección de don Rigoberto que él y ella solían contemplar y comentar juntos en las noches buscando inspiración para su amor [Elogio: 272].

Ante el espléndido cuadro de François Boucher, utiliza el sueño para hacer una reflexión acerca de cómo llega a crearse el cuadro de *Diana después del baño*. Habla un personaje que cuenta en primera persona, se trata de Diana Lucrecia, la diosa virgen por antonomasia, la que pidió nada más nacer a su padre Júpiter permanecer siempre virgen y rodearse de doncellas vírgenes. Aunque para este relato el tratamiento por parte de Vargas Llosa es el de una lesbiana más, que está amartelada con su amante-criada Justiniana, e incluye un tercer personaje que se mantiene en la sombra, sin dejarse ver (recuerdo a Acteón) pero que la ama en silencio y oculto por la floresta para no ser visto, si bien gozando del espectáculo del desnudo de la diosa y su criada.

Sin embargo, aquí no se trata de un sueño de alguno de los personajes sino que, dándole la vuelta, Vargas Llosa se va a otro tiempo en el que un pintor puede concebir el cuadro. Lo de quietos y pacientes son evidencias de

la pintura, pero habla de tres que serán objeto del sueño del pintor que tendría quien, azuzado por el deseo, los lleve al lienzo y a la inmortalidad:

Allí estaremos los tres, quietos, pacientes, esperando al artista del futuro que, azuzado por el deseo, nos aprisione en sueños y, llevándonos a la tela con su pincel, crea que nos inventa [Elogio: 281].

Estamos de nuevo ante otro cuadro. Cierta joven músico –a saber porqué Vargas Llosa lo convierte en seminarista–, un muchacho piadoso. Se trata del cuadro de Tiziano *Venus con el amor y la música*, y esta vez el sueño es puesto en la persona del muchacho «tañedor del órgano», no como deseo erótico, sino como la expresión de una tentación. Pero nadie lo apartará de sacerdocio y, sin embargo, es evidente la atracción que siente por Venus, pues hasta en «sueños ve tetas y nalgas de mujer», y es para seguir esa aspiración de salvar su alma y la de otros, y añade Vargas Llosa con breve y frecuente toque de humor: «lo han convencido [...] de renunciar a las pompas y carnes de este mundo»:

Es un muchacho piadoso que desde la más tierna infancia sintió el llamado de Dios y al que nada ni nadie apartaran del sacerdocio. Aunque, según me lo ha confesado, estas veladas crepusculares lo hacen sudar hielo y pueblan sus sueños de demonios con tetas y nalgas de mujer, ellas no han debilitado su vocación religiosa. Antes bien: lo han convencido de la necesidad, a fin de salvar su alma y ayudar a otros a salvar la suya, de renunciar a las pompas y carnes de este mundo. [Elogio: 301].

Pero el sueño es efímero y desengaña. Aquí se trata de una reflexión de don Rigoberto ante el incesto de Lucrecia y Fonchito, un desengaño más en su trayectoria que ha vivido en pleno sueño, en una burbuja que no se mantiene y que un día u otro ha de reventar, y don Rigoberto se pone a pensar

en la invalidez de los sueños a los que tanta importancia le ha dado, pues acaba de «reventar como una burbuja de jabón».

Ponemos este ejemplo al final del capítulo, porque es precisamente eso lo que se colige que piensa el propio Vargas Llosa del sueño, algo que revienta porque no es nada. Y así dice:

Alcanzo a pensar que el rico y original mundo nocturno de sueño y deseos en libertad que con tanto empeño había erigido acababa de reventar como una burbuja de jabón. Y, súbitamente, su maltratada fantasía deseó, con desesperación, transmutarse: era un ser solitario, casto, desasido de apetitos, a salvo de todos los demonios de la carne y el sexo. Sí, sí, ése era él. El anacoreta, el santón, el monje, el ángel, el arcángel que sopla la celeste trompeta y baja al huerto a traer la buena noticia a las santas muchachas. [Elogio: 355].

Vemos cómo el sueño forma parte del discurso literario de Mario Vargas Llosa. No prescinde de él en ninguna de sus novelas. Los hay de todas las modalidades: premonitorios, de confirmación, de temor y deseo, de certeza, de tentación, de escrúpulos, etc. Es evidente para este doctorando que la técnica vanguardista del sueño no es algo casual, sino una opción recurrente que confirma nuestra percepción de que las vanguardias están presentes en la escritura de Vargas Llosa. Lo onírico se manifiesta en un maremágnum que se caracteriza por confusiones visuales y de percepción múltiple, que pueden indicar una destrucción parcial o completa de la consciencia o la realidad, lo que da paso a una capacidad imaginativa añadida, especialmente el sueño, los sueños y todo lo concomitante con lo onírico, fuente de argumentos de la imaginación que son precisamente los más ricos en imágenes. Una tendencia a introducir figuras, casi siempre intratextuales, creando el ambiente propicio para la consecución de su proyecto en cada una de las obras que escribe.

**6 – EL ESTATUTO DE LA SEXUALIDAD EN *ELOGIO DE LA MADRASTRA, LOS CUADERNOS DE DON RIGOBERTO, TRAVESURAS DE LA NIÑA MALA Y EL PARAÍSO EN LA OTRA ESQUINA***

**6. 1. Procedimientos que le permiten hablar libérrimamente**

Un hombre que ha sido encomiado sin cortapisas por la sociedad, que ha recibido toda clase de premios, que dada su eminencia ha sido investido doctor honoris causa por distintas universidades del mundo; un hombre que ha sido incluso nombrado marqués y cuya valoración es tal vez un caso único en la literatura contemporánea ha de estar provisto de una autoridad en materia tan sumamente fortalecida, tan desarrollada, que ésta le ofrece la posibilidad de expresarse con total libertad, aun en un campo semántico comprometido como el de la sexualidad. Mario Vargas Llosa goza de la desenvoltura del creador que ha adoptado, enriquecido y reforzado un método de trabajo cuyo resultado final se pone de manifiesto en una forma libérrima: dice lo que quiere, como quiere y cuando quiere; sólo tiene que propiciarlo el tema que está trabajando y él se entregará a un relato sin trabas de ninguna clase. Esa libertad en la expresión –que no hay que confundir con el derecho fundamental de la “libertad de expresión”– la ha conseguido el de Arequipa, además de por el momento histórico en que le toca vivir, por la enorme acumulación de datos y de vivencias, de lecturas y conversaciones, de su mucho andar por el mundo con los ojos apasionados por retenerlo todo. El resultado de todo ello es el de un hombre maduro y soberano, cuyo modo de escribir, aun teniendo precedentes, se manifiesta como único, ya que no sólo sugiere, sino que expone sus ficciones con toda la crudeza del vocabulario que ha cultivado con verdadero mimo. Su lenguaje queda liberado

de cualquier tipo de formalidad, lo que quiere es escribir de la manera más expresiva posible para que la ficción encarne a la realidad.

Y llega un momento para Vargas Llosa en que aparece de lleno lo que en tantas ocasiones ha esbozado –nunca con timidez–, y lo hace con los mismos parámetros con los que se expresa para García Márquez, de donde extraemos un párrafo que se le puede aplicar a él mismo, sin dejar lugar a dudas de que es adecuado el giro que toma a partir de ciertas novelas que ha cuidado con todo género de detalles. Así podemos decir que «el sexo ingresa con vigor a la realidad ficticia; se habla de él, ocupa una parte principal de la vida de los hombres y mujeres»<sup>173</sup>. En efecto, Vargas Llosa asume el sexo en todas sus variantes, pero no es solamente el sexo, también entra en lo kitsch, en la inserción de lo burlesco en lo grave, de lo bufo en lo fatídico, de lo irracional en lo razonable, de lo deslucido en lo admirable, como podemos ver de modo especial en este capítulo, con «predominio de lo crudamente vulgar»<sup>174</sup>.

Entramos en materia a sabiendas de que aquel adolescente que escribía novelitas pornográficas en el Leoncio Prado no ha desaparecido. Aquello era una actividad decidida y constante en Vargas Llosa, como se ha podido ver en su literatura posterior, y es evidente que sus preferencias iban a ir por ese derrotero porque el tema le gusta, se siente cómodo recreándose en situaciones más que escabrosas y para ello inventa unos personajes (Lucrecia y Rigoberto, pero también Fonchito y Justiniana, entre muchos otros) a quienes convierte en soporte de sus fantasías más impúdicas, más descaradas y procaces; los dos libros –y otros– lo son, y lo llevan a pergeñar una novela que ha de dividir en dos partes con un intervalo de nueve años para su publicación; otras le seguirán, pero realizadas y confeccionadas con idénticos mimbres.

---

<sup>173</sup> García Márquez, *Historia de un deicidio*: 502.

<sup>174</sup> Oviedo: 282.

Es un momento decisivo en la creatividad de Vargas Llosa el día en que decide escribir sus novelas más procaces y comienza la redacción de *Elogio de la madrastra* que, a remedo de los novelistas del siglo XIX, también va a ser una “novela de adulterio”<sup>175</sup>: una novela que trata de una mujer que mantiene relaciones extraconyugales, pero con un niño que es, además, hijo de su marido, con quien está casada en segundas nupcias.

Vargas Llosa ha leído a Pérez Galdós, *Fortunata y Jacinta*, el pasaje tiene su aquel; se trata de un sueño que tiene Jacinta en la ópera, en la que aparece un niño libidinoso, muy parecido y claro precedente de Fonchito, que está por una labor erótica y pretende manosear los pechos de Jacinta. En el pasaje que mencionamos, ella pretende apartar al niño y éste, insistiendo, primero le cogía la cara, después le metía la mano en el pecho: «Quita, quita... eso es caca... ¡qué asco!... cosa fea, es para el gato...», y el muchacho –ojazos vivos y húmedos– insiste una y otra vez; «No, no, eso no... quita... caca...». Jacinta termina desabotonándose la bata y «cogió entonces la cabeza del muchacho, la atrajo a sí, y que quieras que no le metió en la boca...»<sup>176</sup>.

El espíritu de escritor de Vargas Llosa se ha desbocado, aquellas convenciones –que siempre le han importado muy poco– se ignoran ya por completo; se acabaron los tabúes, el autor tiene la convicción de contar una historia obscena de comienzo a fin, y no será la única. No contento con *Elogio de la madrastra*, la continúa nueve años más tarde publicando *Los cuadernos de don Rigoberto*, que es más obscena, indecente, turbia y escabrosa si cabe; con abundancia de los temas ante los que nunca ha titubeado el escritor: prostitución, lesbianismo, homosexualidad, erotismo, vulgaridades, groserías, ordinarietas sin cuento, temas en los que se deja claro que todos los protagonistas se entregan al reclamo de la carne de una u otra manera, etc.

---

<sup>175</sup> Acebrón. *Jardines secretos, estudios en torno al sueño erótico*: GÓMEZ TRUEBA, Teresa: “Los disparates del sueño en las adúlteras de la novela realista”: 177.

<sup>176</sup> *Fortunata y Jacinta*. Cap. VIII, II: 93.



Es preciso tratar las dos obras conjuntamente porque la segunda es continuación de la primera, sólo que corregida y aumentada, con una elipsis de nueve años. En *Elogio de la madrastra* plantea el caso del abuso de un menor, con toda la procacidad de que es capaz en el caso de un niño angelical –con carita de Niño Jesús (240)– que llega a tener relaciones sexuales completas y satisfactorias con una mujer de cuarenta años, adiestrada para lo erótico-sexual por su marido, un burgués<sup>177</sup> que ha hecho del hedonismo una auténtica profesión de fe y una forma de vida. En ese ambiente se desarrollan las dos novelas, con todos los elementos que una conciencia sin restricciones morales, sociales ni religiosas puede concebir; sólo tiene como limitaciones el hedonismo y el arte, en especial el pictórico y literario.

Casi podríamos decir que ambos libros son un tratado analítico-erótico del arte, ya que Vargas Llosa penetra en una órbita que, hasta estos dos libros, había permanecido enmascarada; pero en estas dos novelas se hace no sólo crítico, sino intérprete de algunos cuadros que pertenecen a la más avanzada de las vanguardias, siempre en su vertiente erótica, y podemos verlo en la interpretación de un cuadro de Szyszlo, *Camino a Mendieta, 10*, que sólo esboza como preparación al análisis de un cuadro de vanguardia; sólo es un esbozo, porque ha de derivarse en consideraciones erótico-sexuales difusas que únicamente tendrán ese contenido en la mente del que visiona el cuadro; cuadro que al final se nos va a describir como «un cuadro cochino»:

Al principio, no me verás ni entenderás pero tienes que tener paciencia y mirar. Con perseverancia y sin prejuicios, con libertad y con deseo, mirar. Con la fantasía desplegada y el sexo predispuesto –de preferencia, en ristre– mirar. Allí se entra como la novicia al convento de clausura o el amante a la gruta de la amada: resueltamente, sin cálculos mezquinos, dándolo todo, exigiendo nada y, en el alma, la seguridad de que aquello es para siempre. Sólo con esa condición, poquito a poco la superficie de oscuros morados y

---

<sup>177</sup> Casa con jardín, criados y mayordomo. *Elogio*: 355.

violetas comenzara a moverse, a tornasolarse, a revestirse de sentido y a desplegarse como lo que, en verdad, es: un laberinto de amor.

La figura geométrica de la franja central, en la mitad misma del cuadro, esa silueta plana de paquidermo de tres patas es un altar, un ara, o, si tienes el espíritu alérgico al simbolismo religioso, un decorado teatral [Elogio: 343].

Nuestro autor ve claramente que se está adentrando en un mundo en que lo más cercano es la falta de decoro, y se lo cuestiona con una pregunta retórica que él mismo contesta para seguir reafirmando en sus propias procacidades, porque ya no atiende a razones convencionales, a ningún tipo de corrección que sea socialmente aceptable. Ha trascendido el respeto y se ha situado en lo lascivo. Su novela es lo único importante. Las vanguardias le susurraron al oído que no tenía por qué someterse a los cánones establecidos, sino seguir una trayectoria dispensada de prejuicios. Lo importante es su novela, la que siempre quiso escribir desde aquellos relatitos del Leoncio Prado, y para ello se vale del arte. Poco importa que su criterio y conclusión ante la obra de Szyszlo sea o no acertada, aunque sí es una aproximación espléndida para entender lo que es incomprensible: el Arte con mayúscula en una explicación que sólo se puede dar a través de la asociación libre; lo que sí parece importarles es que ha de ser una novela única y total, una novela que rompa los cánones establecidos para situarse en lo original más dificultoso, porque el arte es difícil de entender:

¿Somos impúdicos? Somos totales y libres, mas bien, y terrenales a más no poder. Nos han quitado la epidermis y ablandado los huesos, descubierto nuestras vísceras y cartílagos, expuesto a la luz todo lo que, en la misa o representación amorosa que concelebramos, compareció, creció, sudó y excretó. Nos han dejado sin secretos, mi amor. Esa soy yo, esclavo y amo, tu ofrenda. Abierta en canal como una tórtola por el cuchillo del amor. Rajada y latiendo, yo. Lenta masturbación, yo. Chorro de almíbar, yo. Dédalo y sensación, yo. Ovario mágico, semen, sangre y rocío del amanecer,

yo. Esa es mi cara para ti, a la hora de los sentidos. Esa soy yo cuando, por ti, me saco la piel de diario y de días feriados. Esa será mi alma, tal vez. Tuya de ti. [...]

Aquí, nada nos frena ni inhibe, como al monstruo y al dios.

Este aposento triádico [...] es la patria del instinto puro y de la imaginación que lo sirve, así como tu lengua serpentina y tu dulce saliva me han servido a mí y se han servido de mí. Hemos perdido el apellido y el nombre, la faz y el pelo, la respetable apariencia y los derechos civiles. Pero hemos ganado magia, misterio y fruición corporal. Éramos una mujer y un hombre y ahora somos eyaculación, orgasmo y una idea fija. Nos hemos vuelto sagrados y obsesivos.

Nuestro conocimiento recíproco es total. Tú eres yo y tú, y tú soy yo y tú. Algo tan perfecto y sencillo como una golondrina o la ley de la gravedad. La perversidad viciosa [...] está representada, por esos tres miradores exhibicionistas del ángulo superior izquierdo. Son nuestros ojos, la contemplación que practicamos con tanto afán –como tu ahora–, el desnudamiento esencial que cada cual exige del otro en la fiesta del amor y esa fusión que solo puede expresarse adecuadamente traumatizando la sintaxis: yo te me entrego, me te masturbas, chupatemémosos.

[...] Ahora ya sabes que, aun antes de que nos conociéramos, nos amáramos y nos casáramos, alguien, pincel en mano, anticipó en qué horrenda gloria nos convertiría, cada día y cada noche de mañana, la felicidad que supimos inventar [Elogio: 344-345].

Es algo que intentará en *Ojos bonitos, cuadros feos* (1994), y aquel intento dio sus frutos en estos dos libros en los que la ilustración vanguardista queda visiblemente explicitada. Vargas Llosa desarrolla estas obras con su dominio del arte de las vanguardias, fascinado por ese modo de plantear y resolver sus ficciones y con la claridad meridiana que acostumbra; y son muchas las ocasiones que explica lo inverosímil a través de la inocente mirada de Fonchito.

La libertad en la expresión que alcanza en la cita que sigue volverá a repetirse, pero ya desde las primeras páginas se ve por dónde va el rumbo que

quiere tomar; audaz, sin tabúes, se expresa con total y entera desenvoltura en escenas como:

¿Fonchito te ha visto en camión? –Fantaseó, enardecida, la voz de su marido—. Le habrás dado malas ideas al chiquito. Esta noche tendrá su primer sueño erótico, quizás. Lo oyó reírse, excitado, y ella se rio también: «Que dices, tonto». A la vez, simulo golpearlo, dejando caer la mano izquierda sobre el vientre de don Rigoberto. Pero lo que toco fue un asta humana empinándose y latiendo [Elogio: 242].

Es sólo el comienzo, estamos en la cuarta página y ya vemos de qué puede ir la historia. Todas las formas de inmoralidad –¿amoralidad?– se van a dar cita en estos dos libros.

La osadía de nuestro autor no tiene límites y dedica una serie de folios a contar toda una estrategia del asedio hacia un niño libidinoso que desarrolla en unas páginas memorables. La maniobra de una cuarentona amoral que no quiere en su fuero interno desaprovechar una ocasión que prevé como única: el marido ausente, el servicio ausente, sin testigos molestos. Y Vargas Llosa conduce de la mano a Lucrecia a cometer un incesto que ya ha ido pergeñando desde el comienzo de la novela. No sólo hacen el amor una vez sino que a la mañana siguiente vuelven a repetirlo; aun siendo un acto obsceno y ofensivo al pudor, es magistral la resolución con la que se lee el pasaje:

Habían pasado la noche juntos por primera vez, aprovechando uno de esos rápidos viajes de negocios por provincias que hacía don Rigoberto. Doña Lucrecia dio salida a todo el servicio la noche anterior, de modo que estaban solos en la casa. La víspera, luego de comer juntos y de ver la televisión esperando la partida de Justiniana y de la cocinera, subieron al dormitorio e hicieron el amor antes de dormir. Y lo habían hecho de nuevo al despertarse, hacia poco rato, con las primeras luces de la mañana. Detrás de

las persianas color chocolate, el día crecía rápidamente. Había ya ruido de gentes y autos en la calle. Pronto llegarían los criados. Doña Lucrecia se desperezó, soñolienta. Tomarían un desayuno abundante, con jugos de frutas y huevos revueltos. Al mediodía, ella y Alfonsito irían al aeropuerto a recoger a su marido. Nunca se lo había dicho, pero ambos sabían que a don Rigoberto le encantaba divisarlos saludándolo con las manos en alto al bajar del avión y cada vez que podían le daban ese gusto.

-Entonces, ahora ya sé lo que quiere decir un cuadro abstracto –reflexiono el niño, sin levantar la cara de la almohada–. ¡Un cuadro cochino! Ni me lo olía, madrastra [Elogio: 332].

El erudito Vargas Llosa tiene múltiples maestros, pero hay uno que le subyuga. Se trata de Nicolás Edme Réstif de la Bretonne (1734-1806), un autor del siglo XVIII que escribe, entre otras, varias novelas obscenas por las que fue censurado en Francia. Algunos de sus títulos dan una idea de su temario: *Le Paysan perversi, ou Les dangers de la vill* (1775), *Le Pornographe* (Londres, 1769), *Le Quadragénaire, ou l'Âge de renoncer aux passions* (1777), *Pamela; la vie de mon père* (1779), *Le Pied de Fanchette, ou le Soulier couleur de rose* (1769). En adición, hay una novela en la que se expone un cierto fetichismo hacia los zapatos; se trata de la novela *L'Anti Justine*, de la que extraemos una muestra de su primera página:

La première fille qui me fit bander fut une jolie paysanne qui me portait à vêpres, la main posée à nu sur mes fesses; elle me chatouillait les couillettes, et me sentant bander, elle me baisait sur la bouche avec un emportement virginal, car elle était chaude parce qu'elle était sage. 1798.<sup>178</sup>

---

<sup>178</sup> *L'Anti Justine*: 2. 1798. Livres & Ebooks: “La primera chica que me la puso gorda fue una bonita campesina que me llevó a **vísperas**, con su mano sobre mis nalgas desnudas me hacía cosquillas en los testículos, y sintiéndome empalmado, me besó en la boca con arrebató virginal, y es que estaba ardiente porque era casta”.

Tras un preámbulo en el que ya ha planteado la novela en su totalidad y cuyos extremos son tan absolutamente lascivos que se puede pensar que ya poco le queda por decir, uno se equivoca. Se van a llenar muchos folios, no ha hecho más que empezar; y si las cinco páginas iniciales son de una exacerbada pornografía, cede paso a una historia que sitúa en Lidia, intercalándola entre episodios más que lascivos de doña Lucrecia y su hijastro.

## **6. 2. Lucrecia, Rigoberto, Fonchito, Justita... y otros**

Bajo este epígrafe congregaremos una sucesión de prácticas concernientes a la sexualidad, diseminadas en las obras que constituyen el rótulo de este sexto capítulo (“El estatuto de la sexualidad en...”). Si bien la extensión del punto es acorde a la profusión con que las prácticas descritas a continuación se manifiestan en las obras del escritor peruano, esto es, sustancialmente; no ha de escapársenos que su presencia en nuestro estudio está regida por la calidad estatutaria que MVLI otorga a tales prácticas en el proceso de literaturización de los elementos de la realidad ordinaria de los que se sirve.

La primera de las historias, con tintes de exhibicionismo, parte de un cuadro: el de la reina, la esposa de Candaules, antes de que existiera Turquía como nación. Es un cuadro de Jacob Joardeaens (1593-1678) en el que el rey Candaules muestra a su primer ministro, Giges, las exuberancias posteriores de su mujer, a la que llama Lucrecia como no podía ser menos, siempre como nexos intratextuales. Una historia de exhibicionismo, de voyerismo, todo ello adobado con la exposición de un intento de relación carnal entre Atlas, «el mejor armado de los esclavos etíopes» (250) y la esposa de Candaules. Se trata de eso, no ya de la hermosa ‘grupa’ de su mujer, sino de la potencia y virilidad del rey al que no puede superar el más dotado de los esclavos, vamos, una reyerta de “a ver quién la tiene más grande y puede hacer esa proeza”. La

construcción alrededor de una pintura, como aquella tendencia decimonónica a la educación del espectador de un cuadro, nos confirma –igual que en el caso de *Lituma en los Andes* con el pueblo de Naccos– que primero fue la pintura y luego la narración, imitando a Flaubert<sup>179</sup>, que contemplaba un cuadro de Brueghel<sup>180</sup> para la escritura de *Tentation de Saint Antoine*; pero igual sucede con los siguientes episodios que van a conformar una gran parte de la novela *Elogio de la madrastra*.

Pasemos a otro punto, en este caso es un lance lésbico en el que se recrea abundantemente, pero la narración que escogemos trata de *Diana después del baño*, un cuadro de François Boucher (1703-1770), en el que se puede ver a Diana-Lucrecia romana –la Ártemis griega– secándose junto a su criada, Justiniana, criada a su vez de Lucrecia, con quien va a escenificar una escena lésbica además de la persecución de un sátiro-niño, evidentemente Foncín, que la desea eróticamente desde la lejanía, como lo expone Vargas Llosa en unos párrafos no exentos de un selecto lenguaje poético:

«No sé qué me pasa», le confesó, sus mejillas arrasadas por las lágrimas, «pero cada vez que la señora aparece en el bosque las hojas de los árboles se vuelven luceros y todas las flores se ponen a cantar. Un espíritu ardiente se mete dentro de mí y caldea mi sangre. La veo y es como si, quieto en el suelo, me volviera pájaro y echara a volar». «La forma de tu cuerpo ha inspirado, precozmente, a sus pocos años el lenguaje del amor», filosofó Justiniana, después de referirme el episodio. «Tu belleza lo embelesa, como el cascabel al colibrí. Compadécete de él, Diana Lucrecia. ¿Por qué no jugamos con el niño pastor? Divirtiéndolo, también nos divertiremos nosotras». Así ha sido. Gozadora innata, igual que yo y, acaso, más que yo, Justiniana nunca se equivoca en asuntos que conciernen al placer.

Es lo que más me gusta de ella, más aún que sus caderas frondosas o el sedoso vello de su pubis de cosquilleo tan grato al paladar: su fantasía rápida

---

<sup>179</sup> La orgía perpetua: 747.

<sup>180</sup> Brueghel, Pieter. (1525-1569). Bruselas.

y su instinto certero para reconocer, entre los tumultos de este mundo, las fuentes del entretenimiento y el placer [Elogio: 278].

El escenario se bosqueja y no tarda en traer a primer plano el cuadro que lo inspira pues, en su imaginación, habrá de ponerlo en movimiento, sacando una experiencia erótico-sexual donde no hay nada de eso, a excepción de hermosas desnudeces, e incluyendo a Fonchito como espectador e intérprete de una escena escabrosa –Diana-Ártemis es la virgen por excelencia– que está relatada con mimo, con un lenguaje pastoril, como pocas veces vemos en Vargas Llosa, siempre en el cuadro, sin escapar de la escena, elucubrando ante las sugerencias que la pintura le ofrece. Pero siempre con una perspectiva erótica, que es lo que verdaderamente lo inspira para crear, como un condimento seleccionado, sin el cual no sería su cocina:

En breve, esta eterna inmovilidad se animará y será tiempo, historia. Ladrarán los sabuesos, trinará el bosque, el agua del río discurrirá cantando entre la grava y los juncos y las coposas nubes viajarán hacia el Oriente, impulsadas por el mismo vientecillo juguetero que removerá los rizos alegres de mi favorita. Ella se moverá, se inclinara y su boquita de labios bermejos besara mi pie y chupara cada uno de mis dedos como se chupa la lima y el limón en las calenturientas tardes del estío. Pronto estaremos entreveradas, retozando en la seda sibilante de la manta azul, absortas en la embriaguez de la que brota la vida. A nuestro alrededor, los sabuesos merodearán echándonos el vaho de sus fauces ansiosas y acaso nos lamerán, excitados. El bosque nos oirá suspirar, desmayándonos, y, de repente, gritar heridas de muerte. Un instante después nos escuchará reír y chacotear. Y nos verá irnos adormeciendo en un sueño apacible todavía sin desenredarnos. [...] Allí estará él y ahí nosotras, inmóviles otra vez, en otro instante eterno. Foncín, lívida la frente y las mejillas sonrosadas, sus ojos abiertos con asombro y gratitud, un hilillo de saliva colgando de su boca tierna. Nosotras, mezcladas y perfectas, respirando a la par, con la expresión colmada de las que saben ser felices. Allí estaremos los tres, quietos,



pacientes, esperando al artista del futuro que, azuzado por el deseo, nos aprisione en sueños y, llevándonos a la tela con su pincel, crea que nos inventa [Elogio: 280].

Una serie de cuadros de pintores famosos, pero sobre todo algunos de los más bellos, que han pasado a ser intemporales, van salpicando precisamente estas dos novelas que llevan a su extremo más evolucionado la mentalidad de la experimentación. En este caso la introducción de un cuadro, con su lámina a todo color, y ese especial modo de ver de los hombres evidentemente descontrolados de comienzos del siglo XX. Ciertos cuadros dan el pie al argumento de la historia que Vargas Llosa quiere introducir, y la invención se multiplica con la ayuda de realidades ficticias, hasta que llega a una monstruosidad ininteligible en la que, al modo de un laberinto cretense, nos hace penetrar en un laberinto erótico, lo explicamos.

Con Boucher se recrea en una fantasía lésbica. El prostíbulo-mancebía, como lugar de diversión deshonesto, aparece aquí en una descripción puntualizada del cuadro *Diana después del baño*, en el que se recrea en una declaración de intenciones: «Acabamos de bañarnos y vamos a hacer el amor» (277); la trayectoria se presenta erótica a más no poder, y destacamos que Diana-Lucrecia dice expresamente «yo sé gozar» (277). No se trata de un goce mesurado, controlado, amable, lúdico, sino de una manera de pensar puesta en boca de una doña Lucrecia perfectamente asimilable, así como la exacerbación de «el arte de libar el néctar del placer de todos los frutos –aun los podridos– de la vida» (277).

Con estas premisas ya intuimos qué quiere hacer Vargas Llosa, dispuesto a darnos detalles de las más escabrosas anécdotas de un matrimonio más que libertino aunque ahora polarizado en una doña Lucrecia transportada a los momentos de un mito improbable, porque Diana, la Ártemis griega, era la virgen por antonomasia –juntamente con Atenea–; de ella no puede pensarse que sea una lúbrica diosa ejemplo de procacidad y erotismo, ya que

su primera petición a Zeus-Júpiter al nacer fue permanecer siempre virgen, amén que ningún ojo humano podía verla desnuda<sup>181</sup>. Sea como fuere, Vargas Llosa utiliza a su gusto el mito –como con Dióniso y Ariadna, en *Lituma en los Andes*–, y al ver ese cuadro que lo inspira no le importa modificar el mito, como ha hecho ya en otras ocasiones.

MVLI trata también de otra forma de erotismo. No sólo da una muestra de lesbianismo, sino de infantilismo incestuoso en un apunte que es un adelanto de lo que nos va a traer su imaginación, porque en el cuadro no está el muchachito, se lo está inventando, y no podemos olvidar que doña Lucrecia estaba sumida en un sueño. El origen es el cuadro –como si de una historia real se tratara–, pero se añaden elementos que no están en él –es su método<sup>182</sup>–, como en el pasaje en que todo es imaginación de Lucrecia-Diana; de la que se deja caer que está amartelada con su criada zombita, si bien esto no lo veremos hasta *Los cuadernos de don Rigoberto*.

El método es sólido y podemos ver que todo es imaginación. El elemento extraño es Foncín, un medio fauno que cuida cabras, toca el pífano y que fue «descubierto por Justiniana en los idus de agosto» (278). Los datos no son gratuitos, cuando Diana persigue a un ciervo por el bosque observa que un pastorcillo la sigue. Y el pastor iba embobado, tropezando, sin dejar de mirarla, «que lloraba de felicidad» (278). Se establece entonces un diálogo entre Justiniana y el ausente Foncín, ocasión que aprovecha Vargas Llosa para introducir uno de sus escasos pasajes líricos, donde lo que prima es la sinestesia y la metamorfosis:

El personaje principal no está en el cuadro. Mejor dicho, no se le ve. Anda por allí detrás, «oculto en la arboleda, espiándonos. Con sus bellos ojos color de amanecer meridional muy abiertos y la redonda faz acalorada por el ansia, allí estará, acucillado y en trance, adorándome. Con sus bucles rubios enredados en la enramada y su pequeño miembro de tez pálida enhiesto

---

<sup>181</sup> El caso de Acteón es un ejemplo, y el motivo de su muerte es por verla casualmente desnuda.

<sup>182</sup> Mayta: 937.

como un pendón, sorbiéndonos y devorándonos con su fantasía de infante puro, allí estará» [Elogio: 277].

Y vemos también otra relación lésbica. Es una más de las muchas que contienen sus novelas: situaciones más que atrevidas que dan un color inconfundible a su relato. Es el refinamiento sabio de quien domina la situación al dedillo. La seducción está aliñada con preciosismo obsceno: el paisaje, la música del viento, el canto de los pájaros, al amor del hogar encendido, la desenvoltura de la partenaire con palabras tiernas y caricias...

Nada pasa desapercibido a Vargas Llosa para crear el ambiente necesario a una relación entre mujeres, una de ellas golpeada hasta la extenuación por la vida. La maestría se hace evidente, el resultado es inevitable, la relación está convocada y ha dado sus resultados. Flora ha sido seducida por una maestra en el sexo, aunque poco más tarde renuncie a ese afecto tan estimulante.

Vargas Llosa lo expone así con toda la crudeza de un lenguaje magistral que forma parte de su característica pluma. Son muchos años escribiendo, muchos los relatos que ha pergeñado y realizado con esas mismas estructuras, se trata de la ponderación y exaltación de una relación entre mujeres. El tabú ha desaparecido, la licencia del escritor es total, carece de trabas, ningún precepto lo frena y el resultado es perfecto:

Hicieron el amor por primera vez no mucho tiempo después, en una casita de campo, cerca de Pontoise, donde los Chodzko veraneaban y pasaban fines de semana. Los álamos vecinos, mecidos por el viento, despedían un susurro cómplice; se oía piar a los pájaros, y, en aquella habitación calentada por el fuego de la chimenea, la atmósfera enervante, mareadora, fue desvaneciendo lentamente las prevenciones de Flora.

Mientras su amiga la hacía beber, de su boca, sorbos de champagne, la ayudaba a desnudarse. Con desenvoltura, Olympia se desnudó a su vez, y, tomando a Flora en sus brazos, la tendió sobre el lecho, susurrándole

palabras tiernas. Luego de contemplada con minucia y devoción, comenzó a acariciarla. Te había hecho gozar, Florita, sí, mucho, pasados aquellos momentos iniciales de turbación y recelo. Te había hecho sentir bella, deseable, joven, mujer. Olympia te enseñó que no había por qué sentir miedo ni asco del sexo, que abandonarse al deseo, hundirse en la sensualidad de las caricias, en la fruición del goce corporal, era una manera intensa y exaltante de vivir, aunque durara sólo unas horas, unos minutos. Qué egoísmo delicioso, Florita. El descubrimiento del placer físico, de un goce sin violencia, entre iguales, te hizo sentir una mujer más completa y más libre. Aunque nunca pudiste evitar, incluso en los días en que fuiste más feliz con Olympia, al entregarte al puro placer del cuerpo, un sentimiento de culpa, la sensación de dilapidar energías, de un desperdicio moral [Paraíso: 198].

Aunque sabemos que todo es imaginación de don Rigoberto-Mario, que entra en la escena preguntando a su inexistente esposa e indagando cómo y de qué manera, no deja de sorprender hasta dónde le lleva su fantasía, pues lo lésbico vuelve a funcionar con éxito. En esta ocasión es el amartelamiento de la zambita Justiniana con doña Lucrecia, relación también preparada con detalles de preciosismo de artista, porque tras unos agravios que ha recibido la criada por parte de uno de los amigos e invitado de Lucrecia, se comienza con detalles de alivio de los moretones de la negrita para pasar a una relación íntima entre señora y criada, hasta llegar al cunnilingus:

-Hagamos ese sueño –La señora Lucrecia se enderezó, llevando tras ella a Justiniana–. Durmamos juntas, pero en la cama, es más blanda que el *chaise longue*. Ven, Justita.

Antes de entrar bajo las sábanas, se quitaron las batas, que quedaron al pie del lecho de dos plazas, cubierto por un cubrecama. [...] ¿Qué importaba que hubieran apagado la luz mientras jugaban y se amaban, ocultas bajo las sábanas, y el atareado cubrecamas se encrespaba, arrugaba y bamboleaba? Don Rigoberto no perdía detalle de sus amagos y arremetidas; se enredaba y

desenredaba con ellas, estaba junto a la mano que embolsaba un pecho, en cada dedo que rozaba una nalga, en los labios que, luego de varias escaramuzas, se atrevían por fin a hundirse en esa sombra enterrada, buscando el cráter del placer, la oquedad tibia, la latiente boca, el vibrátil musculillo. Veía todo, sentía todo, oía todo. Sus narices se embriagaban con el perfume de esas pieles y sus labios sorbían los jugos que manaban de la gallarda pareja.

-¿Ella no había hecho eso nunca?

-Ni yo tampoco –se lo confirmó doña Lucrecia–. Ninguna de las dos, nunca. Un par de novatas. Aprendimos, ahí mismo. Gocé, gozamos. No te extrañé nada esa noche, mi amor [Los cuadernos: 816-817].

Vargas Llosa es un hombre libre, pero meticulosamente refinado y tremendamente audaz. En efecto, se ha emancipado de las convenciones y se expresa con independencia y autonomía aun en pasajes tan escabrosos como es la relación incestuosa con el hijastro en que nos detenemos ahora. No le importa el cariz que en esta obra va tomando la transgresión formal y la posesión de un pequeño que es más sabio que su mismísimo padre, y a ello se entrega con entusiasmo. Veamos, pues, de qué manera lo hace ante una relación más que dudosa, pues la estrategia del muchachito enternece la médula de la cuarentona que está más encendida que nunca, y el resultado es una preparación para el acoso al libidinoso pequeño a quien va a seducir sin pudor y así dice:

Te prometo que nunca más te trataré así. La frialdad de estos días era fingida, chiquitín. Qué tonta he sido, queriendo hacerte un bien te hice sufrir. Perdóname, corazón... Y, al mismo tiempo, lo besaba en los alborotados cabellos, en la frente, en las mejillas, sintiendo en los labios la sal de sus lágrimas. Cuando la boca del niño busco la suya, no se la negó. Entrecerrando los ojos se dejó besar y le devolvió el beso. Luego de un momento, envalentonados, los labios del niño insistieron y empujaron y entonces ella abrió los suyos y dejó que una nerviosa viborilla, torpe y

asustada al principio, luego audaz, visitara su boca y la recorriera, saltando de un lado a otro por sus encías y sus dientes, y tampoco retiró la mano que, de pronto, sintió en uno de sus pechos. Reposó allí un momento, quieta, como tomando fuerzas, y después se movió y, ahuecándose, lo acarició en un movimiento respetuoso, de presión delicada. Aunque, en lo profundo de su espíritu, una voz la urgía a levantarse y partir, doña Lucrecia no se movió. Más bien, estrechó al niño contra sí y, sin inhibiciones, siguió besándolo con un ímpetu y una libertad que crecían al ritmo de su deseo [Elogio: 310].

En una vuelta al sexo del que nunca se aparta, se enfrasca también en un estupro al que no falta la relación adúltera con presencia de esposa enferma, pasaje por demás preparado para continuar en su labor de exhibición de sus capacidades y reconocimientos íntimos, aunque esto sea en un Barón de la más alta burguesía brasileña, pero con idéntico andamiaje que en *Los cuadernos de don Rigoberto*, con la descripción de sus intimidades sin ningún pudor ni recato narrativo, porque eso es lo que pretende, que nada coarte su relato. Es su obra:

Se llevó la mano al vientre y se palpó el sexo: estaba flácido pero, en su tibieza, en la suavidad, celeridad y como alegría con que se dejó descubrir y emergió el glande separándose del prepucio, sintió que había allí una vida profunda, anhelando ser convocada, reavivada, vertida. Las cosas que había estado temiendo mientras se acercaba. –¿Cuál sería la reacción de la mucama? ¿Cuál la de Estela si aquella se despertaba gritando?– desaparecieron al instante y –sorpresivo, alucinado– el rostro de Galileo Gall compareció en su mente y recordó el voto de castidad que, para concentrar energías en órdenes que creía más elevados –la acción, la ciencia– había hecho el revolucionario. «He sido tan estúpido como él», pensó. Sin haberlo hecho, había cumplido un voto semejante por muchísimo tiempo, renunciando al placer, a la felicidad, por ese quehacer vil que había traído desgracia al ser que más quería en el mundo.

Sin pensar, de manera automática, se inclinó hasta sentarse al borde de la cama, a la vez que movía las dos manos, una para retirar las sábanas que

cubría a Sebastiana, y la otra hacia su boca, para apagar el grito. La mujer se encogió y quedó rígida y abrió los ojos y llegó a sus narices un vaho de calor, la intimidad del cuerpo de Sebastiana, de quien nunca había estado tan cerca, y sintió que inmediatamente su sexo se animaba, y fue como si tomara conciencia de que sus testículos también existían, de que estaban allí, renaciendo entre sus piernas. Sebastiana no había llegado a gritar, a incorporarse: sólo a emitir una exclamación ahogada que llevó el aire cálido de su aliento contra la palma de la mano que el Barón retenía a un milímetro de su boca.

-No grites, es mejor que no grites –susurró, sintiendo que su voz no era firme, pero lo que la hacía temblar no era la duda sino el deseo–. Te ruego que no grites [Guerra: 749].

Siguiendo el hilo de la libérrima franquicia que le da su ego, ahora para tratar la masturbación, Vargas Llosa se permite expresarse con una grosera procacidad, y si es cierto que «la verdadera biografía de un autor son sus novelas», se puede conjeturar que algo debe haber de cierto en esa afirmación, porque se repiten asiduamente circunstancias más que dudosas en otras novelas como *Historia de Mayta*, *Conversación en la catedral* o *El paraíso en la otra esquina*, plagadas de sueños, si bien el relato erótico más impresionante, por lo crudo de la situación y del lenguaje, se da en *Travesuras de la niña mala*, donde nuestro autor, desbocado en su novela, se suelta plenamente y describe acciones que sólo pertenecen a lo pornográfico. Vargas Llosa se deleita y recrea con sus relatos menos recatados, sin importarle nada más que su ficción. En esta ocasión se trata de un caso de masturbación refinadísima. Doña Lucrecia está cuanto menos excitada por la presencia del hijastro con el que tuvo relaciones incestuosas completas y por lo que fue expulsada del domicilio conyugal. La presencia del niño la incendia con sus lágrimas de arrepentimiento y sus halagos. Doña Lucrecia, aturdida, sin saber lo que hace, se sienta en el bidé y se masturba con el surtidor:

Doña Lucrecia pensó. Pero era un niño, un niño. ¿No lo era? Sí, por lo menos de eso no había duda. En el cuarto de baño, se mojó la frente con agua fría y se examinó en el espejo. [...] La aparición de Fonchito en su casa la había hecho sentirse pétrea y antigua como esas reminiscencias prehistóricas de los desiertos norteños. Sin pensarlo, en un acto mecánico, se desanudó el cinturón y ayudándose con un movimiento de los hombros se despojó de la bata; la seda se deslizó sobre su cuerpo como una caricia y cayó al suelo, sibilante. [...] Sus pies franquearon la frontera de ropa que los circuía y la llevaron al bidé, donde, luego de bajarse el calzoncito de encaje, se sentó. ¿Qué hacía? ¿Qué ibas a hacer, Lucrecia? No sonreía. Trataba de aspirar y expulsar el aire con más calma mientras sus manos, independientes, abrían las llaves de la regadera, la caliente, la fría, las medían, las mezclaban, las graduaban, subían o bajaban el surtidor tibio, ardiente, frío, fresco, débil, impetuoso, saltarín. Su cuerpo inferior se adelantaba, retrocedía, se ladeaba a derecha, a izquierda, hasta encontrar la colocación debida. Ahí. Un estremecimiento corrió por su espina dorsal. [Cuadernos: 742-43].

También todo lo concerniente a Paul Gauguin en la novela *El Paraíso en la otra esquina* es pornográfico; en concreto, destaca aquí la sodomía. Koke está descrito como un desquiciado mental, como un hombre inseguro que, a la par que su amigo Vincent Van Gogh, quiere hacer una obra de arte que trascienda; y todo ha de ser con los más descabellados métodos. No es sólo en esta novela. También en otras se recrea con lenguaje obsceno en un acto de sodomización, algo que se plantea con sólo ver a una joven nativa en decúbito prono, a Teha'amana –Manao tupapau–, y que será una de sus obras más celebradas, pero es un acto que consuma –así lo expone Vargas Llosa– como algo natural y que: «se sintió un salvaje».

Son muchas las ocasiones en las que su desenvoltura libertaria se expresa para contar actos de cualquier índole, aunque especialmente habla de la sodomía que narra con soltura, incluso en su novela *El sueño del celta*, cuyo personaje principal, Roger Casament, es un homosexual irredento a quien



condenan a muerte precisamente por el agravante de su condición sexual, aunque en este caso no se trate de sodomía por homosexualidad.

Ese mito todavía estaba vivo; lo demostraba el murmullo quejumbroso de la muchacha que tenías en tus brazos: tupapau, tupapau.

Sintió la verga tiesa. Temblaba de excitación. Advirtiéndolo, la chiquilla se desplegó en el colchón con esa lentitud cadenciosa, algo felina, que tanto lo seducía e intrigaba en las nativas, esperando que él se desnudara. Con fiebre en el cuerpo, se tumbó junto a ella, pero, en vez de montarse encima, la hizo girar sobre sí misma y quedar bocabajo, en la postura en que la había sorprendido. Tenía todavía en los ojos el espectáculo imborrable de esas nalgas fruncidas y levantadas por el miedo. Le costó trabajo penetrarla –la sentía ronronear, quejarse, encogerse, y, por fin, chillar–, y, apenas sintió su verga allí adentro, apretada y doliendo, eyaculó, con un aullido. Por un instante, sodomizando a Teha'amana se sintió un salvaje [Paraíso: 487].

Don Rigoberto se convierte en objeto de mera contemplación, es un verdadero voyeur de su mujer y de sí mismo; su falta de elevación lo lleva a una actitud prosaica, vulgar. Don Rigoberto-Mario se quiere, es un auténtico hedonista y no sólo utiliza su cuerpo para el disfrute sexual, sino también para recrearse en su ensimismamiento, en espera de momentos calculados para su disfrute máximo; para ello no duda Vargas Llosa en valerse de la sinestesia que tantos motivos de satisfacción le ha dado. Los perfumes entran en juego, utiliza la olorosa madreSelva para hacer una evocación lasciva y erótica de una situación más bien ordinaria. La madreSelva le lleva a imaginar las partes íntimas del cuerpo de una esposa de la que está totalmente enamorado y con la que goza perennemente, sobre todo con su espléndida nariz, como «tirabuzón o trompa de oso hormiguero<sup>183</sup>», pero no sólo es esa contemplación, sino la del propio cuerpo y sus atributos a los que trata con exquisito mimo. A eso le dedica un capítulo entero al que Mario denomina

---

<sup>183</sup> Cuadernos: 835.

“Las abluciones de don Rigoberto” y en el que va enumerando las funciones y precisos elementos de regodeo, los puntos erógenos que no podían escapar a su cultivada voluptuosidad:

Proveniente del jardín, [...] subió hasta sus narices el penetrante perfume de la madreSelva. Cerró los ojos y aspiró. Era un perfume sedicioso el de esta trepadora incoherente. [...] Hacía pensar en mujeres morenas, de cabelleras largas y ondulantes y en danzas en las que, en el desenfrenado remolino de las faldas, se divisaban muslos satinados, nalgas prietas, tobillos finos y, fuego fatuo veloz, la madeja de un frondoso pubis.

Ahora sí [...] sus narices estaban aspirando la madreSelva de doña Lucrecia. Y mientras el tibio y denso perfume, con reminiscencias de almizcle, de incienso, de coles remojadas, de anís, de pescado en vinagre, de violetas abriéndose, de sudores de niña virgen, subía como una emanación vegetal o una lava sulfurosa hasta su cerebro, erupcionándolo de deseo, su nariz, mudada en sensitiva, podía también sentir ahora aquella fronda amada, el roce viscoso de la raja de candentes labios, el cosquilleo del húmedo vellocino cuyos sedosos filamentos hurgaban sus orificios nasales exacerbando aún más el efecto de narcótico vaporoso que le brindaba el cuerpo de su amada.

Haciendo un gran esfuerzo intelectual [...] don Rigoberto detuvo a medias la erección [...] salpicándola con puñados de agua fría, la apaciguó y devolvió, encogida, a su discreto capullo de pliegues. Contemplo enternecido el blando cilindro que, sereno ahora, elástico, meciéndose levemente como el badajo de una campana, prolongaba su bajo vientre. Se dijo una vez más que era una gran suerte que a sus padres no se les hubiera ocurrido hacerlo circuncidar: su prepucio era un diligente fabricante de sensaciones placenteras y estaba seguro de que, privado de esa translúcida membrana, hubieran sido más pobres sus noches de amor, acaso una privación tan grave como si una brujería le aboliera el olfato [Elogio: 326-327].

Toda esta desenvoltura la ha aprendido también de los clásicos. Uno de sus modelos es Quevedo<sup>184</sup>, cuyos términos utiliza sin paliativos: “pujo”, “cuesco”, “óbolo”, especialmente cuando se recrea en ese refinado aseo personal que cuenta con toda clase de detalles y hace un verdadero alarde de preciosismo a la hora de exaltar sus antecedentes y consecuentes. Alarde que adorna con un cierto lenguaje poético, nada grosero ni vulgar, de lo que escapa gracias a su dominio de un lenguaje depurado y elegante; pero todo eso junto también le permite adentrarse en descripciones tan prosaicas como es el acto de defecar, que describe con realismo, a la par que con el regodeo del hedonista puro. Todo es válido si conduce al placer y a eso se entrega con gusto nuestro autor en boca y como experiencia de don Rigoberto.

Desnudo, sólo con las zapatillas puestas, fue a sentarse en el excusado. [...] Su estómago era un reloj suizo: disciplinado y puntual se vaciaba siempre a estas horas, totalmente y sin esfuerzo. [...] Desde que, en la más secreta decisión de su vida [...] decidió, por un breve fragmento de cada jornada, ser perfecto, y elaboró esta ceremonia, no había vuelto a experimentar los asfixiantes estreñimientos ni las desmoralizadoras diarreas.

Don Rigoberto entrecerró los ojos y pujó, débilmente. No hacía falta más: sintió al instante el cosquilleo bienhechor en el recto y la sensación de que, allí adentro, en las oquedades del bajo vientre, algo sumiso se disponía a partir y enrumbaba ya por aquella puerta de salida que, para facilitarle el paso, se ensanchaba. Por su parte, el ano había empezado a dilatarse, con antelación, preparándose a rematar la expulsión del expulsado, para luego cerrarse y enfurruñarse, con sus mil arruguitas, como burlándose: «Te fuiste, cachafaz, y nunca más volverás».

Don Rigoberto sonrió, contento. «Cagar, defecar, excretar, ¿sinónimos de gozar?», pensó. Si, por qué no. A condición de hacerlo despacio y concentrado, degustando la tarea, sin el menor apresuramiento, demorándose, imprimiendo a los músculos del intestino un estremecimiento suave y sostenido. [...] Casi podía ver el espectáculo: aquellas expansiones y

---

<sup>184</sup> Quevedo y Villegas, Francisco de. *Gracias y desgracias del ojo del culo*. O.C. Círculo de Lectores: 1976.

retracciones, esos jugos y masas en acción, todos ellos en la tibia tiniebla corporal y en un silencio que de cuando en cuando interrumpían asordinadas gárgaras o el alegre vientecillo de un cuesco. Oyó, por fin, el discreto chapaleo con que el primer óbolo desinvitado de sus entrañas se sumergía —¿flotaba, se hundía?— en el agua del fondo de la taza. Caerían tres o cuatro más. Ocho era su marca olímpica, resultado de algún almuerzo exagerado, con homicidas mezclas de grasas, harinas, almidones y féculas rociadas de vinos y alcoholes. Habitualmente desalojaba cinco óbolos; partido el quinto, luego de unos segundos de espera para dar a músculos, intestinos, ano, recto, el tiempo debido a fin de que recobraran sus posiciones ortodoxas, lo invadía ese íntimo regocijo del deber cumplido y la meta alcanzada [Elogio: 285-287].

La pluma de Vargas Llosa es muy persuasiva, tiene su mano libre e insiste en sus fantasías acerca del sexo infractor. No le duelen prendas. Llega hasta la temeridad y exacerbación cuando concibe el acto sexual de doña Lucrecia con Fonchito debajo del cuarto de baño donde don Rigoberto se está aseando, haciendo sus abluciones, con la música de una canción zarzuelera y el ruido del surtidor de agua; la figura del padre y el marido está presente en toda la coyunda incestuosa entre hijastro y madrastra, tanto que es como si esa figura estuviera físicamente en la mente de Lucrecia que «tiembla», pero eso no es un obstáculo para nuestro autor. Como el más decidido provocador bosqueja la situación con el secreto deseo de ser cogidos in fraganti, aunque la conciencia les delate en su fuero interno y le haga preguntarse a Lucrecia acerca de la moral:

Desde que hizo el amor con el niño por primera vez, había perdido los escrúpulos y ese sentimiento de culpa que antes la mortificaba tanto.

Ocurrió al día siguiente del episodio de la carta y de sus amenazas de suicidio. [...] Le parecía imposible, algo no vivido sino soñado o leído. Don Rigoberto acababa de encerrarse en el cuarto de baño para la ceremonia nocturna de la higiene y ella, en bata y camisón de dormir, bajó a dar las buenas noches a Alfonsito, como se lo había prometido. El niño salto de la

cama a recibirla. Prendido de su cuello, le busco los labios y acarició tímidamente sus pechos, mientras ambos escuchaban, encima de sus cabezas, como una música de fondo, a don Rigoberto tarareando la desafinada canción de una zarzuela a la que hacía contrapunto el chorro de agua del lavador. Y, de pronto, dona Lucrecia sintió contra su cuerpo una presencia pugnaz, viril. Había sido más fuerte que su sentido del peligro, un arrebató incontenible. Se dejó resbalar sobre el lecho a la vez que atraía contra sí al pequeño, sin brusquedad, como temiendo trizarlo. Abriéndose la bata y apartando el camisón, lo acomodó y guió, con mano impaciente. Lo había sentido afanarse, jadear, besarla, moverse, torpe y frágil como un animalito que aprende a andar. Lo había sentido, muy poco después, soltando un gemido, terminar.

Cuando volvió al dormitorio [...] el corazón de dona Lucrecia era un tambor desbocado, un galope ciego. Se sentía asombrada de su temeridad y –le parecía mentira– ansiosa por abrazar a su marido. Su amor por él había aumentado. La figura del niño también estaba allí, en su memoria, eterneciéndola. ¿Era posible que hubiera hecho el amor con él y fuera a hacerlo ahora con el padre? Sí, lo era. No sentía remordimiento ni vergüenza. Tampoco se consideraba una cínica. Era como si el mundo se plegara a ella, dócilmente. La poseía un incomprensible sentimiento de orgullo. «Esta noche he gozado más que ayer y que nunca», oyó decir a don Rigoberto, mas tarde. «No tengo cómo agradecerte la dicha que me das.» «Yo tampoco, mi amor», Susurró dona Lucrecia, temblando.

Desde esa noche, tenía la certidumbre de que los encuentros clandestinos con el niño, de algún modo oscuro y retorcido, difícil de explicar, enriquecían su relación matrimonial, sobresaltándola y renovándola. Pero ¿qué clase de moral es ésta, Lucrecia?, se preguntaba, asustada [Elogio: 332-333].

Asistimos en otra ocasión al regodeo de otro cunnilingus. Todo está preparado para ese momento pues la chica, Otilia<sup>185</sup>, es una mujer estrechita y de difícil penetración. Vargas Llosa lo ha dispuesto así –en otro momento lo hace de una felación– porque, como hemos dicho desde el comienzo de este

---

<sup>185</sup> Personaje que coincide no sólo en el nombre con la que interviene en Los cuadernos de don Rigoberto.

capítulo, nada le es ajeno. El pudor es un ente extraño y su inmunidad de expresión no conoce límites porque es fiel a la idea que había expuesto en su ensayo *La orgía perpetua*, imitando a Flaubert: «el escritor se sirve sin escrúpulos de toda la realidad» (776). Lo consigue. Utiliza todo lo conocido, sea o no obsceno. En los momentos de creación todo queda supeditado a la obra misma, al discurso que va inventando, que va elaborando y, ni moral ni convencionalismos lo pueden frenar porque, como ya había dicho imitando a Flaubert en una carta que escribió a su madre desde Constantinopla<sup>186</sup>: «L'artiste, selon moi, est une monstruosité, quelque chose hors nature<sup>187</sup>» y eso impele a nuestro autor a ser condescendiente y permisivo consigo mismo, literariamente, hasta lo obsceno:

Su cuerpo seguía siendo tan delgadito y bien formado como en mi memoria, con su estrecha cintura que parecía caber en mis manos y su pubis de ralos vellos, más blanco que el terso vientre o los muslos donde la piel se oscurecía y matizaba con su viso verdoso pálido. Toda ella despedía una fragancia delicada, que se acentuaba en el nido tibio de sus axilas depiladas, detrás de sus orejas y en su sexo pequeñito y húmedo. [...] Como la vez anterior se dejó acariciar con total pasividad y escuchó, callada, fingiendo una exagerada atención o como si no oyera nada y pensara en otra cosa, las palabras intensas, atropelladas que yo le decía al oído o a la boca mientras yo pugnaba por separarle los labios.

-Hazme venir primero –me susurró, con un tonito que escondía una orden– Con tu boca. Después será más difícil que entres. No te vayas a venir todavía. Me gusta sentirme irrigada [...].

«Jamás podré pagarte tanta felicidad, niña mala». Estuve largo rato con mis labios aplastados contra su sexo fruncido, sintiendo que los vellos de su pubis me cosquilleaban la nariz, lamiendo con avidez, con ternura, su clítoris pequeñito, hasta que la sentí moverse, excitada, y terminar con un temblor de su bajo vientre y sus piernas.

-Entra, ahora –susurró, con la misma vocecita mandona–.

---

<sup>186</sup> Citado por Vargas Llosa en *La orgía perpetua*: Carta del 6-7 de junio de 1853.

<sup>187</sup> *La orgía perpetua*: 778.

Tampoco esta vez fue fácil. Era estrecha, se encogía, se resistía, se quejaba, hasta que por fin lo conseguí. Sentí mi sexo como fracturado por esa víscera palpitante que lo estrangulaba. Pero era un dolor maravilloso, un vértigo en el que me hundía, trémulo. Casi inmediatamente eyaculé [Travesuras: 899].

Del mismo tenor se recrea en una felación, que si en otros relatos –*Historia de Mayta* («que me la chupes<sup>188</sup>»), *Conversación en la catedral*, *El sueño del celta* o *La tía Julia y el escribidor* («Yo fui a verla al Mezzanine y después del show se me arrimó y vino con que me lo chupaba por veinte libras. No, pues, viejita, si tú ya no tienes dientes y a mí lo que me gusta es que me lo muerdan suavcito») es una narración más bien velada, cuando escribe las *Travesuras de la niña mala* ya no hay veladuras, su expresión se ha liberado; está dispuesto a contar esa realidad con toda su crudeza, no hay escamoteos ni omisiones sino que potencia al máximo el acto, rodeándolo de un ambiente misterioso y enormemente eficaz, pues lo erótico tiene una gran efectividad, y más si se cuenta crudamente en la narración, pese a que para ello haya de volver una y otra vez a la sinestesia, pues las sensaciones de Ricardo no son expresables más que con dos o más sentidos, como vemos:

Se acuclilló entre mis rodillas y, por primera vez desde que hicimos el amor en aquella *chambre de bonne* del Hôtel du Sénat, hizo lo que tantas veces yo le había rogado que hiciera y nunca quiso hacer: meter mi sexo en su boca y chuparlo. Yo mismo me sentía gemir, agobiado por el inconmensurable placer que me iba desintegrando a poquitos, átomo por átomo, convirtiéndome en sensación pura, en música, en llama que crepita. Entonces, en uno de esos segundos o minutos de suspenso milagroso, cuando sentía que mi ser entero estaba concentrado en ese pedazo de carne agradecido que la niña mala lamía, besaba, chupaba y sorbía, mientras sus deditos me acariciaban los testículos [Travesuras: 1005].

---

<sup>188</sup> Historia de Mayta: 1023.

En otros de estos procesos que le permiten hablar libérrimamente encontramos entre ellos al adulterio. En la soledad de su mansión don Rigoberto-Mario elucubra, imagina, sueña y siempre es con su mujer, a la que expulsó de su casa cuando se enteró de la íntima relación con su hijo, pero su amoralidad queda patente en la historia que él mismo se moldea. No sólo imagina a su mujer en actos más o menos eróticos, sino que se forja una novelita más de entre tantas como ha escrito, incluyéndose a sí mismo en la historia, homodiégesis en la que el narrador participa en los hechos narrados, es el narrador ambiguo del que habla en *Cartas a un joven novelista* (1323). Él la crea, él la desarrolla, él se incluye en ella y dialoga con la esposa ausente que, en su imaginación, le cuenta cómo ha ido la experiencia del adulterio consentido con su antiguo pretendiente y amigo Modesto, que está desde siempre locamente enamorado de Lucrecia, desde su primera juventud; y todo en la mente de don Rigoberto, que ha decidido que el adulterio se consume paso a paso, paulatinamente, con detenciones en estructuras variadas, sobre todo en lo concerniente al sexo que, necesariamente, ha de darse entre Lucrecia y Modesto. Todo ello con su siempre acentuada referencia a algún pintor de vanguardia, en este caso a Gustave Courbet y su *L'origine du monde*.

«Cerró los ojos para no verlo entrar», pensó don Rigoberto, enternecido con ese detalle púdico. Veía muy nítido, desde la perspectiva de la silueta dubitativa y anhelante del ingeniero que acababa de cruzar el umbral, en la tonalidad azulada, el cuerpo de formas que, sin llegar a excesos rubensianos, emulaban las abundancias virginales de Murillo, extendido de espaldas, una rodilla adelantada, cubriendo el pubis, la otra ofreciéndose, las sobresalientes curvas de las caderas estabilizando el volumen de carne dorada en el centro de la cama. Aunque lo había contemplado, estudiado, acariciado y gozado tantas veces, con esos ojos ajenos lo vio por primera vez. Durante un buen rato –la respiración alterada, el falo tieso– lo admiró. Leyendo sus pensamientos y sin que una palabra rompiera el silencio, doña Lucrecia de tanto en tanto se movía en cámara lenta, con el abandono de



quien se cree a salvo de miradas indiscretas, y mostraba al respetuoso Modesto, clavado a dos pasos del lecho, sus flancos y su espalda, su trasero y sus pechos, las depiladas axilas y el bosquecillo del pubis. Por fin, fue abriendo las piernas, revelando el interior de sus muslos y la medialuna de su sexo. «En la postura de la anónima modelo de *L'origine du monde*, de Gustave Courbet (1866)», buscó y encontró don Rigoberto, transido de emoción al comprobar que la lozanía del vientre y la robustez de los muslos y el monte de Venus de su mujer coincidían milimétricamente con la decapitada mujer de aquel óleo, príncipe de su pinacoteca privada. Entonces, la eternidad se evaporó [Cuadernos: 778-779].

También se adentra el autor crudamente en la denuncia social. Su capacidad narrativa le lleva a exponer sin ningún género de pudor lo que era un horror pasando las fronteras: la prostitución en la ciudad monstruo. Londres, la ciudad monstruo en la que cualquier barbaridad era posible. Flora Tristán, mediados del siglo XIX, y esta mujer como testigo incorruptible, y este escritor con la lengua suelta y sin temores que está dispuesto a contar los horrores que determinados núcleos poderosos de Inglaterra están llevando a cabo, sin freno, como la pluma de Vargas Llosa que cuenta con todo detalle las barbaridades de que somos capaces los hombres; porque narra y centra sin ambages hechos pasados, pero se sabe que eso también sucede en nuestros días con la utilización de las mujeres –y los hombres– como objeto de diversión, y todo por una guinea:

Se había propuesto dar cuenta de la vida que llevaban las cien mil prostitutas callejeras que, se decía, merodeaban por Londres, y de lo que ocurría en los burdeles de la ciudad, y jamás hubiera podido explorar esos antros sin disimular su sexo tras unos pantalones y una levita de varón. [...] Las damiselas de los *finishes* no eran las prostitutas hambrientas, muchas de ellas tuberculosas, de Waterloo Road. Eran cortesanas bien vestidas, de colores llamativos, enjovadas, de maquillajes estridentes, que, a partir de la medianoche, dispuestas en fila como coristas de music-hall, recibían a los

ricachones que habían estado cenando, o en los teatros y conciertos, y venían a terminar la fiesta en estos cenáculos de lujo, bebiendo, bailando, y, algunos, subiéndose a los reservados de los altos con una o dos muchachas para hacerles el amor, azotadas o hacerse azotar por ellas, lo que en Francia llamaban le vice anglais. [...] La verdadera diversión no era la cama ni el látigo, sino el exhibicionismo y la crueldad. Comenzaba a las dos o tres de la madrugada, cuando lores y rentistas se habían quitado chaquetas, corbatas, chalecos y tirantes, y empezaban las ofertas. Ofrecían guineas lucientes y contantes a las mujeres –muchachas, adolescentes, niñas– para que bebieran las bebidas que ellos les preparaban. Se las embutían en el estómago, regocijados, festejándose unos a otros en corros estremecidos por las carcajadas. Al principio les daban a beber ginebra, sidra, cerveza, whisky, cognac, champagne, pero, pronto, mezclaban el alcohol con vinagre, mostaza, pimienta y peores porquerías, para ver a las mujeres que, con tal de embolsillarse aquellas guineas se bebían los vasos de un tirón, caer al suelo haciendo muecas de asco, retorciéndose y vomitando. Entonces, los más ebrios o perversos, entre aplausos, azuzados por los corros, se abrían las braguetas y las meaban encima o, los más audaces, se masturbaban sobre ellas para enmellarlas con su esperma. Cuando, a las seis o siete de la mañana, los noctámbulos, cansados de diversión y ahitos de trago y de maldad, habían caído en el sopor imbécil de los beodos, entraban los lacayos al local a arrastrarlos a sus fiacres y berlinas, para llevárselos a dormir la borrachera a sus mansiones. [...] Nunca habías llorado tanto, Flora Tristán. Ni siquiera al saber que André Chazal había violado a Aline, lloraste como después de aquellas dos amanecidas en los *finishes* londinenses. Entonces decidiste romper con Olympia para consagrar todo tu tiempo a la revolución. Nunca habías sentido tanta compasión, tanta amargura, tanta rabia. Revivías esos sentimientos en esta noche desvelada de Carcassonne, pensando en aquellas cortesanas de trece, catorce o quince años –una de las cuales hubieras podido ser tú si te raptaban cuando trabajabas para los Spence– atragantándose esas pócimas por una guinea, dejando que el veneno líquido les destrozara las entrañas por una guinea, permitiendo que las escupieran, mearan y regaran con semen por una guinea, para que los

ricos de Inglaterra tuvieran un momento de animación en sus vidas vacías y estúpidas. ¡Por una guinea! [Paraíso: 786-787].

La apreciación de Koke por la belleza de Jotefa y su admiración hacia él es un argumento con el que justifica su atracción hacia el muchachito, pero Vargas Llosa ha de revestirlo de con una suerte de elogio a la androginia, algo que parece fundamental para entender de qué manera va a entregarse naturalmente al joven, con quien mantiene una relación superficial pero enormemente placentera. Lo justifica con palabras de «mirada infantil» y de que «lo perturbaba con su presencia», y por una intuición que desarrolla más adelante, siempre echando mano de los «prejuicios europeos» para justificar esa actitud elogiosa hacia los *mabus*, los *taata vahine*, algo que entre los tahitianos era considerado como natural. Ha de hacerlo así: si entre los tahitianos era natural, aunque los mantuvieran a ocultos de los misioneros, los equivocados eran los europeos que vilipendiaban al hermafrodita, con evidentes rasgos femeninos, para justificar algo contra lo que había venido luchando a lo largo de su vida. Y nuestro autor hace este elogio para darnos algo más tarde un relato de experiencia homosexual incompleta pero placentera; y así dice:

El joven que cortaba árboles por los alrededores de su cabaña era menos tímido o más curioso que los demás vecinos de Mataiea [...], No era de aquí, sino de una pequeña aldea del interior de la isla. [...] Una mañana se acercó al toldo de cañas bajo el cual Paul pulía el torso de una muchacha, y, con una curiosidad infantil en la mirada, se puso a contemplarlo, acucillado. Su presencia te perturbaba y estuviste a punto de echarlo, pero algo te contuvo. ¿Que el muchacho fuera tan bello, acaso, Paul? Sí, también. Y algo más, que intuías difusamente. [...] Era un varón, cerca de ese límite turbio en el que los tahitianos se convertían en taata vahine, es decir, en andróginos o hermafroditas, aquel tercer sexo intermediario que, a diferencia de los prejuiciados europeos, los maoríes, a ocultas de misioneros y pastores, aceptaban todavía entre ellos con la naturalidad de las grandes civilizaciones paganas. [...] Cuando se acucillaba a su lado para verlo

esculpir, alargaba la lampiña faz y abría mucho sus ojos oscuros, profundos, de largas pestañas, como buscando, más adentro y más allá de lo que veía, una secreta razón para la tarea en que Paul se afanaba, su postura, su expresión, el mohín que separaba sus labios y mostraba la blancura de sus dientes, se dulcificaban y feminizaban. Se llamaba Jotefa. [...] ¿Qué te atraía de ese modo en Jotefa, Paul? ¿Por qué irradiaba de él ese aire familiar, de alguien que, de tiempo atrás, parecía formar parte de tu memoria? [Paraíso: 515-516]

El párrafo anterior es sólo la antesala de lo que ya se prevé que va a suceder, una relación homosexual, elemento que entra también en su narración. No es un caso aislado. Lo podemos ver en casi todos sus libros: desde *La ciudad y los perros* hasta *El sueño del celta*, pero también en *Conversación en la catedral* o *la Historia de Mayta* y, en este caso, en la narración de la historia novelada de un hombre desmesurado. Ciertamente lo disfraza astutamente con ese rasgo que lo convierte en un atenuante, como si no se atreviese a hacerlo homosexual plenamente, sino con el paliativo de una relación con un hermafrodita y así quita hierro al suceso, ya no es lo mismo, convencido de que, si no es así, su personaje se rebelaría contra el autor como algo inverosímil, y bien sabemos que, para Vargas Llosa, toda ficción ha de ser verosímil o no hay ficción. Además, aprovecha el relato para agredir –suele hacerlo– contra todo lo referente a la religión católica, a la que vapulea como retrógrada (la Europa cristiana):

La sangre de Koke hervía; tenía los testículos y el falo en ebullición, se ahogaba de deseo. Pero –¡Paul, Paul!– no era exactamente el deseo acostumbrado, saltar sobre ese cuerpo gallardo para poseerlo, sino, más bien, abandonarse a él, ser poseído por él. [...] Paul enrojeció violentamente: ¿había percibido el muchacho tu verga tiesa, asomando entre los pliegues de tu taparrabos? No parecía darle la menor importancia. [...] Tenía otra vez la verga tiesa y se sentía desfallecer de aquel deseo inédito. Abandonarse, rendirse, ser amado y brutalizado como una hembra

por el leñador. Venciendo su vergüenza, de espaldas a Jotefa, se dejó ir hacia él y recostó su cabeza contra el pecho del joven. [...] El muchacho le pasó los brazos por los hombros y lo atrajo hasta tenerlo bien sujeto contra su cuerpo. Lo sintió acomodarse, acoplarse. Cerró los ojos, presa de vértigo. Sentía contra su espalda la verga, también dura, del muchacho, frotándose contra él. [...] Mañana mismo empezaría un cuadro sobre el sexo tercero, el de los tahitianos y los paganos no corrompidos por la eunuca moral del cristianismo, un cuadro sobre la ambigüedad y el misterio de ese sexo que, a tus cuarenta y cuatro años, cuando creías conocerte y saberlo todo sobre ti mismo, te había revelado, gracias a este Edén y a Jotefa, que, en el fondo de tu corazón, escondido en el gigante viril que eras, se agazapaba una mujer [El Paraíso: 518-520].

En su licenciosa cruzada, Don Rigoberto-Mario se lanza también contra el deporte, desde los comienzos de su práctica, desde los griegos («cuerpos hermosos»), y se deja llevar para enturbiar la imagen de los atletas y espectadores eminentemente homosexuales. Lo hace con referencia a todas las prácticas, sean o no ortodoxas, quitando hierro a esas prácticas con manifestaciones de celebración. Bajo esta tesitura vuelve a Quevedo para dejar claro que, a él poco le importa y que le parece bien todo tipo de formas de relación, si bien a él no le interesa otra relación que la que ya tiene con su esposa. Aprovecha también para volver a arremeter contra la Iglesia y los resultados ortodoxos, la reproducción, que considera inaceptable.

Vuelve a la carga con los «vejetes helenos» lascivos que van a los gimnasios para «desentumecer la libido», y eso lo conmueve, aunque cita de nuevo que no es para él, ni por salud ni por sentido del ridículo. En el fondo ha dejado el deporte hecho unos zorros, tanto a los gimnastas como a los mirones y, además, a una Iglesia a la que califica de imbécil.

El deporte, cuando Platón, era un medio, no un fin, como ha tornado a ser en estos tiempos municipalizados de la vida. Servía para enriquecer el placer de los humanos [...], estimulándolo y prolongándolo con la representación de

un cuerpo hermoso, tenso, desgrasado, proporcionado y armonioso, e incitándolo con la calistenia pre-erótica de unos movimientos, posturas, roces, exhibiciones corporales, ejercicios, danzas, tocamientos, que inflamaban los deseos hasta catapultar a participantes y espectadores en el acoplamiento. Que éstos fueran eminentemente homosexuales no añade ni quita coma a mi argumentación, como tampoco que, en el dominio del sexo, el suscrito sea aburridamente ortodoxo y sólo ame a las mujeres –por lo demás, a *una* sola mujer–, [...] no objeto nada de lo que hacen los *gays*. Celebro que la pasen bien y los apuntalo en sus campañas contra las leyes que los discriminan. No puedo acompañarlos más allá, por una cuestión práctica. Nada relativo al quevedesco «ojo del culo» me divierte. La Naturaleza, o Dios, si existe y pierde su tiempo en estas cosas, ha hecho de ese secreto ojal el orificio más sensible de todos los que me horadan. [...] Estoy teóricamente a favor de que los seres humanos hagan el amor al derecho o al revés, solos o por parejas o en promiscuos contubernios colectivos (ajjjj), de que los hombres copulen con hombres y las mujeres con mujeres y ambos con patos, perros, sandías, plátanos o melones y todas las asquerosidades imaginables si las hacen de común acuerdo y en pos del placer, no de la reproducción, accidente del sexo al que cabe resignarse como a un mal menor, pero de ninguna manera santificar como justificación de la fiesta carnal (esta imbecilidad de la Iglesia me exaspera tanto como un match de básquet). Retomando el hilo perdido, aquella imagen de los vejetes helenos, sabios filósofos, augustos legisladores, aguerridos generales o sumos sacerdotes yendo a los gimnasios a desentumecer su libido con la visión de los jóvenes discóbolos, luchadores, marathónistas o jabalinistas, me conmueve. Ese género de deporte, Celestino del deseo, lo condono y no vacilaría en practicarlo, si mi salud, edad, sentido del ridículo y disponibilidad horaria, lo permitieran.

Hay otro caso, más remoto todavía para el ámbito cultural nuestro [...] en que el deporte tiene también cierta disculpa. Cuando, practicándolo, el ser humano trasciende su condición animal, toca lo sagrado y se eleva a un plano de intensa espiritualidad. [...] ¿Dónde está el heroísmo en hacerse mazamorra al volante de un bólido con motores que hacen el trabajo por el humano o en retroceder de ser pensante a débil mental de sesos y testículos apachurrados

por la práctica de atajar o meter goles a destajo, para que unas muchedumbres insanas se desexualicen con eyaculaciones de egolatría colectivista a cada tanto marcado? Al hombre actual, los ejercicios y competencias físicas llamadas deportes, no lo acercan a lo sagrado y religioso, lo apartan del espíritu y lo embrutece, saciando sus instintos más innobles: la vocación tribal, el machismo, la voluntad de dominio, la disolución del yo individual en lo amorfo gregario [Cuadernos: 829].

Estamos en *Elogio de la madrastra*, es un caso más de los muchos que emplea Vargas Llosa; aquí, en aras de lo monstruoso/repugnante, elige una pintura de Francis Bacon, un cuadro que se inserta en lo más genuino de las vanguardias, arrasando con cualquier concepto de recato o pudicia con que poder evocar una obra de arte.

Una cabeza monstruosa encerrada en un cubo de vidrio, al modo de un laberinto del que no se puede salir y que, como otro Minotauro, necesita ser alimentado y poder satisfacer todas las necesidades de un ser abominable, por extremas que sean. Nuestro autor se recrea en narrar abundantes actos a cuál más infame y amoral. Un ser que, como aquel personaje de *Johnny cogió su fusil*<sup>189</sup>, no puede comunicarse con el resto de la humanidad más que por medio del Morse. La obra de Bacon a la que nos estamos refiriendo es la *Cabeza I* (1948); en efecto, es solamente una cabeza, pero que recuerda a toda una serie de acciones que la asemejan a los demás mortales. Un ser carente de miembros («no sé si provocado por un bombardeo o un atentado») y de una oreja que perdió de un mordisco; un ser que perdió un ojo, que perdió los párpados, que se deleita con olores nauseabundos perfumados con «un olor a sobaco y almizcle que [...] me deleita», que perdió manos y pies, brazos y piernas (tal vez fue un resultado de la Talidomida), o lo sutil de su olfato como mejor elemento de comunicación con el exterior; pero conserva el sexo. Y sus exposiciones son siempre de relaciones eróticas a las que denomina «descenso a la mugre», además de obscenas, con argumentos insólitos y

---

<sup>189</sup> Trumbo, Dalton. 1971. USA

aventurados: «es raro que en el corazón de un apuesto jovencuelo no anide algo perverso»:

Mi sexo está intacto. Puedo hacer el amor a condición de que el mozalbete o la hembra que hace de partenaire me permita acomodarme de tal manera que mis forúnculos no rocen su cuerpo, pues si revientan mana de ellos el pus hediondo y padezco dolores atroces. Me gusta fornicar y, en cierto sentido, diría que soy un voluptuoso. Es verdad que a menudo experimento fiascos o la humillante eyaculación precoz. Pero, otras veces, tengo orgasmos prolongados y repetidos que me dan la sensación de ser aéreo y radiante como el arcángel Gabriel. La repugnancia que inspiro a mis amantes se troca en atracción, e incluso en delirio, una vez que –con ayuda del alcohol o la droga casi siempre– vencen la prevención inicial y aceptan trezarse conmigo sobre una cama. Las mujeres llegan a amarme, incluso, y los chicos a enviarse con mi fealdad. En el fondo de su alma, a la bella la fascinó siempre la bestia, como recuerdan tantas fabulas y mitologías, y es raro que en el corazón de un apuesto jovencuelo no anide algo perverso. Nunca lamentó alguno de mis amantes haberlo sido. Ellos y ellas me agradecen haberlos instruido en las refinadas combinaciones de lo horrible y el deseo para causar placer. Conmigo aprendieron que todo es y puede ser erógeno y que, asociada al amor, la función orgánica más vil, incluidas aquellas del bajo vientre, se espiritualiza y ennoblece. La danza de los gerundios que conmigo bailan –eructando, orinando, defecando– los acompaña después como un melancólico recuerdo de los tiempos idos, ese descenso a la mugre [...] que hicieron en mi compañía [Elogio: 318].

Hemos visto de este modo que la desenvoltura de Vargas Llosa es total. No tiene limitación. Habla también, y de modo negativo, de otros asuntos: la patria, el nacionalismo, las manías, el fetichismo, las filias y las fobias, etcétera. Vemos que su lenguaje se ha enriquecido con expresiones con las que pone un ingenio que apenas esbozaba en otros libros en los que la trama es lo más importante y ha dejado para unos contados textos el hecho de introducirse plenamente en este mundo de experiencias eróticas, algunas procaces y



arriesgadas, para las que no se frena en absoluto. La sagacidad de Vargas Llosa llega a su madurez plena y a ello se atiene. Se expresa libremente. Hombre de ideas avanzadas, carece de límites, de tabúes que lo embriden para ser social y políticamente correcto.

## 7 – OPERAR SECRETAMENTE

La técnica de la asociación libre de ideas, desarrollada por Sigmund Freud y concebida desde el primer momento como medio de exploración del inconsciente fue adquiriendo importancia en el tratamiento psicoanalítico a partir de 1892<sup>190</sup>. Muy pronto alcanzaría el estatuto de “regla fundamental” del psicoanálisis, para descubrir a su través las persistentes anomalías ocultas en el inconsciente de los pacientes y cuya mera presencia ocasionaba, y ocasiona, graves perturbaciones en el normal funcionamiento de su psiquis. Consiste en que el sujeto que va a ser psicoanalizado exprese, durante las sesiones mantenidas con su terapeuta, todas sus ocurrencias, ideas, pensamientos, recuerdos, imágenes, miedos, temores, complejos, emociones o sentimientos, tal y como se le presentan, sin ningún tipo de selección, sin restricción o filtro, aun cuando el material aparezca como incoherente, impúdico, impertinente o desprovisto de interés; se trata, pues, de desenmascarar aquello que el tamiz de la razón dificulta que se revele. Lógicamente ese procedimiento de liberación de tabúes y pulsiones reprimidas alcanzaría una extraordinaria resonancia entre los vanguardistas, hasta incorporarlo a sus propios procedimientos artísticos, como expresión de una libertad mental capaz de romper con todos los tabúes que habían coaccionado a los artistas en el siglo anterior.

Pasó, pues, a formar parte habitual del lenguaje literario, tanto en el dominio de la prosa como de la poesía. La presencia en la escritura de imágenes, tanto espontáneas como inducidas y suministradas por el sueño o la imaginación, imágenes desconcertantes e incontrolables y cuya lógica en el texto no es casual, sino aparentemente gratuita, es un rasgo indiscutible de las vanguardias. Cuanto mayor podía ser la espontaneidad de la imagen mayor era su capacidad de que a su través afloraran<sup>191</sup> representaciones inconscientes del

---

<sup>190</sup> La primera vez que se utiliza es con la paciente Elisabeth von R. y eso se publica en 1898, en su libro *La interpretación de los sueños*; y más tarde, en 1901, en otro libro suyo: *Psicopatología de la vida cotidiana*.

<sup>191</sup> El psiquiatra Carlos Castilla del Pino recurriría al *aflorismo* para referirse a esa técnica.

deseo o del trauma, actualizando y poniendo en jaque los mecanismos de resistencia. Cuanto más libres son las asociaciones, tanto más probable será que los contenidos del inconsciente aparezcan, afloren, dejando al descubierto sentimientos y experiencias ocultas.

El ambiente terapéutico debe garantizar que el paciente pueda estar tranquilo, relajado y, en lo posible, pobremente estimulado o influenciado por el entorno –actitud que también debe adoptar el creativo que quiera utilizar esta técnica como instrumento para su creación–. Esta condición se cumple al estar el analizado recostado en un diván, sin contacto visual con el psicoanalista, de modo que no se sienta observado, juzgado o evaluado por el terapeuta y pueda así dar libertad completamente a sus asociaciones. Para el analista, posibilita el ejercicio una manera de escuchar que, a su vez, facilita el flujo libre de asociaciones, al parecer determinantes para un buen diagnóstico terapéutico.

Los surrealistas franceses favorecieron el sistema creando el método de la escritura automática –ya lo vimos en el capítulo 2–, una especie de asociación libre de ideas adaptada a la escritura, que ya antes de Freud se había desarrollado con fines extraliterarios, pero siempre teniendo en cuenta que es en el fluir de la conciencia donde se va a encontrar el elemento extraño que aporte novedades a la creatividad puesta en marcha por los autores de vanguardia.

No podemos perder de vista nuestro objetivo: descubrir el modo en que las vanguardias están presentes en la escritura de Vargas Llosa y, por ello, en este capítulo los párrafos que transcribimos pueden parecer excesivamente largos, pero no hemos encontrado una mejor manera de mostrar su influencia que aportándolos con la suficiente extensión. Los pasajes mostrarán por sí mismos la intensidad con que el novelista adopta el procedimiento, tomándolo ya como un recurso consolidado que él adapta a sus propias exigencias narrativas. La asociación libre de ideas se ajusta muy bien a la

libertad con que MVL1 dota su escritura y ello ocurre en toda su producción literaria, aunque se observa una evolución del procedimiento, como vamos a ver. Su objetivo es la desconexión, la ruptura con un pensamiento estructurado de acuerdo con la lógica del discurso, para dejar paso a lo que podría ser la expresión de un cierto lenguaje oral, o mental, en el que la forma se interrumpe constantemente, vehículo de un razonamiento incompleto y dislocado que se atropella a sí mismo, dando como resultado una serie de meditaciones incoherentes. Poco a nada puede concluirse de ellas salvo el desorden y la oralidad que imprimen a la escritura, como manifestación de una situación caótica en el discurso propiamente dicho, ya que un pensamiento se encadena con otro, sin que intervenga la razón. Como el propio autor dice a propósito de la obra de Gustave Flaubert, hay ocasiones en que la razón no puede intervenir, dejándose llevar por el pensamiento:

Explicó algo que resulta evidente a quienes escriben novelas, pero que les cuesta más trabajo comprender a los otros: la intervención decisiva que tiene, en la elección del tema, el factor irracional, aquel dominio al que la voluntad y la conciencia no mandan, sino obedecen, y desde el que ciertas experiencias clave, almacenadas allí y, a menudo, olvidadas, operan secretamente sobre las acciones, pensamientos y sueños humanos, como su remota raíz, como su explicación profunda [Orgía: 774].

Precisamente en los prólogos a sus obras nos va informando de cuestiones que, como aldabonazos, han excitado su creatividad. Son modelos, puntos de apoyo que traen consigo una técnica manierista y fundamentalmente artificiosa. Los difíciles –a veces impenetrables– recursos que utiliza, traen a la presencia el modo magistral del concepto narrado que, acercándose mucho al clásico, conserva en sí una clara personalidad artística que huye constantemente de la técnica imitativa, y que consigue no ser reducido a simples fórmulas, porque las sinécdoques y el resto de las figuras

retóricas están por doquier. Con los «tú», «él», «ella» y «yo» se acumulan elipsis constantes, porque en ese «tú», «él», «ella» o «yo» está contenido «el todo» de su personaje.

Hay que destacar la voluntad de captar lo fugaz y evanescente para reducirlo a mínimas y condensadas imágenes que funcionan por contigüidad y tener presente los diversos ángulos de visión que se trenzan dos o más aspectos de dos acciones que se plantean cruzadas, jaqueladas, alternadas, que aparecen entreveradas sin que tengan más elementos de cohesión que un mismo personaje interpelado por varios interlocutores, en tiempos distintos, que se presentan juntos, uno al lado del otro, a continuación del otro, sin por eso perder su propia simetría.

Y esto ocurre en casi toda su obra, desde el comienzo. Se lleva el experimento hasta sus últimas consecuencias, pero en *Conversación en la Catedral* y *Pantaleón y las visitadoras*, el recurso se hace repetitivo, hasta el extremo que al leer los textos ya no importa el argumento; es la mismísima trama, el cómo ha ido tejiendo los diálogos y la irrupción de un narrador omnisciente que cuenta en tercera persona. En su discurso utiliza casi constantemente el estilo indirecto sin ningún nexo que nos haga pensar que está hablando o pensando una segunda persona, en esa elipsis a la que es tan dado recurrir como recurso narrativo. Sucede algo parecido con las preguntas retóricas o los paréntesis, con los que demora un razonamiento que se detiene de improviso. A veces son palabras que siembran inquietud y también los espacios elegidos o la presencia del pasado, traído a un primer plano como memoria y como culpa.

Parece que quiere representar los hechos en perfiles, porque, según se ve, él piensa de veras la realidad en imágenes, al modo de Proust, en un continuo engarce de metáforas y de símiles inesperados en que los términos que se comparan pertenecen a espacios muy alejados. Construye falazmente su discurso desarticulando los periodos sintácticos y con evidentes raíces

simbolistas que llegan a las consecuencias más extremas, que convierten en encrucijadas de voces los textos más dispares.

Es evidente que Vargas Llosa ha elegido las fórmulas menos asequibles para un lector común, desdeñando sentimentalidades, convirtiendo en novelas sus indagaciones en lo cotidiano y real; no sucede así con alguna de sus novelas, especialmente en *El hablador*, pero, como se puede observar a cada renglón que escribe, se manifiesta con una clara vocación de trascender que se expresa con un imperioso deseo de violentar la sintaxis y enrarecer la anécdota, convirtiendo sus novelas en laberintos cada vez más complicados que son el fruto de una incansable insistencia por prolongar la novela a fuerza de datos. Datos a veces insólitos, que detalla a base de sus incontables enumeraciones caóticas, que son constantes en toda su creación, pero también de asociaciones libres, como se verá a continuación.

## 7. 1. En el lenguaje

Sostiene Lázaro Carreter que los refranes son manifestaciones folklóricas del discurso repetido, que él prefiere llamar «lenguaje literal», incorporadas a la competencia de los hablantes que forman una misma comunidad idiomática. Dice Lázaro Carreter: «creo que han de jugar su suerte en el habla oral como señal de identidad que una comunidad humana considera propia; por supuesto, si esa comunidad estima su vigencia tanto ideológica como formal»<sup>192</sup>. No cree pues que quepa clasificarlos como literatura, aunque alguna vez pudieron serlo.

Por nuestra parte, cabe aclarar que el novelista peruano recurre a los refranes a menudo, los incorpora a la oralidad del texto, y no cabe duda de que integrados en él, los refranes quedan literaturizados al alejarse de su primitivo carácter folclórico y referente idiomático para cumplir una función

---

<sup>192</sup> Sevilla Muñoz, Julia. *Fernando Lázaro Carreter y las manifestaciones folklóricas del lenguaje literal*. Paremia, 7. 1988. Madrid.

literaria: dotar al texto de los recursos del habla. Si analizamos el refrán –de presencia tan abundante en la producción de Vargas Llosa– vemos que se manifiesta como un acercamiento mental a lo que viene tratando; los trae a colación por semejanza, como conclusión a determinados planteamientos, y en ellos se recrea constantemente. Es su memoria la que los lleva a primer plano, lo mismo que el intertexto, en una tendencia reducida a un sintagma en sintaxis libre digno de ser tenido en cuenta, casi lexicalizado, que redondea un pensamiento completo, habitualmente arbitrario y sin más contenido que la proyección de una imagen. Son tantos, y no los tratamos todos, que no dudamos de que es la mente inconsciente del autor la que, siempre alerta, ve en el refrán la expresión de una libre asociación de ideas. El recurso al refrán en la obra literaria tiene un precedente clásico en la literatura española: lo hallamos empleado a menudo, y con tono sentencioso, por Sancho Panza. Su dominio del refrán maravilla a Don Quijote quien ignora su empleo, pues los refranes no aparecen en sus libros de caballería. En Vargas Llosa el refrán carece de carácter moralizante, aunque en alguna ocasión lo roce, como sucede casi al final de *El hablador*, con un adagio: «El peor daño no es nacer con una cara como la tuya; es no saber su obligación»<sup>193</sup>.

### 7. 1. 1. El uso del refrán

Nuestra idea, sin embargo, no es sólo pensar que el acopio de refranes, sentencias y dichos populares proporciona al escritor la anhelada oralidad con que quiere dotar a sus textos, reflejo de un *realismo total* en que la mente interviene con todos los recursos posibles. Creemos que forma parte de su propio modo de trabajar: el refrán acude a la mente del narrador y, sin necesidad de ajustarlo al razonamiento y la lógica del discurso, lo incorpora. Se le ha ocurrido, le viene bien, le gusta, encaja en la narración y es suficiente. Me

---

<sup>193</sup> Hablador: 203.

permiso observarlo en una obra, *Lituma en los Andes*, aunque él aporta muchos otros ejemplos en otras obras y de igual calado, pero bastaría con esta novela:

«En esta boca no entran moscas» (Lituma: 525).

\* «Donde manda capitán no manda marinero» (Lituma: 530).

\* Entonces, quedémonos -dijo el que había hecho la pregunta-. «Y que sea lo que Dios quiera» (Lituma: 535).

\* «La vida sólo se vive una vez y hay que vivirla» (Lituma: 544).

\* «A mal palo se arrima, señor cabo» (Lituma: 551).

\* «Los enemigos de nuestros enemigos son nuestros amigos» (Lituma: 582).

\* «Sólo eso y a «mí se me pusieron los huevos de corbata» (Lituma: 595).

\* «No hay de pichula que dure cien años ni cuerpo que lo resista» (Lituma: 660).

\* «Hubieras pasado las de San Quintín con ella» (Lituma: 661).

\* «Nunca es tarde para comenzar la vida» (Lituma: 676).

\* «Para grandes males siempre hay grandes remedios» (Lituma: 611).

\* «Bailen, bailen, diviértanse, qué más da que no haya polleras, «de noche todos los gatos son pardos» (Lituma: 624).

\* «A grandes males, grandes remedios» (Lituma: 656).

\* «Y yéndose a la carrera al poquito de llegar, «como alma que lleva el diablo» (Lituma: 677).

Cuando aflora un refrán es la asociación libre lo que funciona: la imaginación le trae el dicho popular en una forma de asociación de su propia fantasía. Está en su interior, como una palabra más, como un adjetivo más, sólo que es un pensamiento totalmente codificado que, sin embargo, en el contexto discursivo en que lo encaja adquiere nuevas resonancias.

### **7. 1. 2. La intertextualidad**

Son frecuentes en MVL las referencias tanto a su obra anterior o a aquellas que sólo están abocetadas, como las referencias a otras obras de distintos autores, a películas, cuadros, etc. como instrumentos de una mente que, cuando trabaja, tiene muy presente el mundo del que procede y sus personajes



y las historias vividas por ellos siguen en su cabeza interactuando intensamente. Entiendo la intertextualidad como una forma más de la asociación libre; una especie de cadáver exquisito que aparece de modo espontáneo, que sólo lo relaciona la mente del autor-narrador, y por eso lo percibimos tan íntimamente ligado al cuerpo de su narración propiamente dicha. Ante las dudas que me surgieron de si pertenece o no a la asociación libre, aparece una definición *ad hoc*, que me confirma lo acertado de mis conjeturas personales ante este instrumento, tan utilizado por Vargas Llosa:

Barthes, al desarrollar estas ideas separa el concepto de intertexto de la antigua noción de fuente o influencias: [...] El intertexto es un campo general de fórmulas anónimas, cuyo origen es difícilmente localizable, de citas inconscientes o automáticas, ofrecidas sin comillas<sup>194</sup>.

Así ocurre con cierta referencia de su novela *La Casa Verde*:

Yo me acosté una vez con una puta que estaba con la regla, en «La Casa Verde de Piura» –recordó Lituma– (Lituma: 542).

También se hace eco de la existencia de una película que le ha impactado:

Y ya ves –suspiró Lituma–. Te lo volviste a poner, y aquí ni siquiera puedes quitártelo. «Morirás con las botas puestas», Tomasito. ¿Viste ese peliculón? [Lituma: 568].

Y también se dan referencias a una novela de la que ya tiene un borrador, pero que aún habrá de terminar: se trata de *Los cuadernos de don Rigoberto* (1997) donde el sueño de Lituma se cumple reiteradamente:

---

<sup>194</sup> Marchese, Angelo: 218.

«Pagaría cualquier cosa por ver a una hembrita haciendo pis -mugió Lituma, estremeciendo el catre-. Nunca se me ocurrió, maldita sea. Y ahora que me provoca, no hay hembras a la vista» (Lituma: 570).

O bien haciendo reseña a una de sus obras de teatro, *La Chunga* (1986), anterior a la obra de *Lituma en los Andes*:

«¿No te dijo si fue en un barcito que tenía una a la que le dicen la Chunga, allí por las vecindades del Estadio de Piura?» (Lituma: 595).

Vemos, pues, que muchas citas, sean o no componente del argumento en que Vargas Llosa está trabajando, se integran en su personalísima concepción de la novela; y la intertextualidad, tan vanguardista, va tomando plaza en el cuerpo del relato, como un instrumento importante de su creatividad. Tanto es así que podemos verla en multitud de pasajes de otras novelas como lo que es: una técnica asumida y empleada de un modo constante, dando visiones añadidas de las situaciones narradas, como si de un mosaico se tratara en el que no sólo hay motivos centrales, sino imágenes añadidas pero imprescindibles para el autor y, sobre todo, para el lector.

## **7. 2. En *La ciudad y los perros***

Podría decirse que *La ciudad y los perros* es la novela en la que el autor ya está presente con la plenitud de sus facultades narrativas<sup>195</sup>, y donde se vale de la irracionalidad para adentrarse hasta el límite de la inteligibilidad en un realismo que se concibe como una inmersión profunda en todas las estructuras, individuales, sociales, políticas o culturales, que juegan su papel en la relación *yo-mundo*.

---

<sup>195</sup> Sólo tiene 27 años.

Así sucede en el pasaje donde el Cava se expresa en los libérrimos términos que la soldadesca de cualquier lugar –aún son cadetes de un colegio militar– acostumbra, –lo hará de nuevo en *¿Quién mato a Palomino Molero?* cuando se establece una conversación soldadesca acerca de los ‘huevos’ de todos y cada uno de los interlocutores, Moisés, Lituma y el teniente Silva–, es decir; ocurre sin demasiados pruritos estilísticos, ocurre en una adecuación del autor al medio, y lo hace con suficiente asiduidad y extensión como para demostrar que la asociación libre no es expresión de un pensamiento fortuito y aislado, sino algo meditado por el novelista, y a conciencia.

Lo utiliza de modo expreso y con voluntad de estilo. En este caso se trata del Cava, un cadete de rostro impenetrable llamado Porfirio Serrano, que es un serrano a quien le cae en suerte el robo de las preguntas de cierto examen de química y que manifiesta tener hábitos groseros, desvergonzados, burdos y agrestes, que comunica siempre en clave de un bestialismo sin control. En esta novela MVL1 todavía recurre, aunque no siempre, a los verbos *dicendi*, pero no a la hora de introducir los pasajes más experimentales e innovadores, aquellos en los que brilla la técnica asociativa que consideramos tan característica de su estilo. Las intervenciones de unos y otros se yuxtaponen y para el lector es imprescindible prestar atención al registro oral de cada personaje, a fin de reconocerlo cuando aparece *in media res*. En el tenso pasaje que sigue, un cadete, el brigadier Arróspide, es interrogado por el teniente Gamboa por un alboroto dentro de la cuadra; aquél le responde a éste con un monólogo inconexo, aparentemente desorganizado y errático pero que incluye los diferentes registros de quienes participaron en el alboroto:

Cava nos dijo: detrás del galpón de los soldados hay gallinas. Mientes, serrano, no es verdad. Juro que las he visto. Así que fuimos después de la comida, dando un rodeo para no pasar por las cuadras y rampando como en campaña. ¿Ves? ¿Ven?, decía el muy maldito, un corral blanco con gallinas de colores, qué más quieren, ¿quieren más? ¿Nos tiramos la negra o la

amarilla? La amarilla está más gorda. ¿Qué esperas, huevas? Yo la cojo y me como las alas. Tápale el pico, Boa, como si fuera tan fácil. No podía; no te escapes, patita, venga, venga. Le tiene miedo, lo está mirando feo, le muestra el rabo, miren, decía el muy maldito. Pero era verdad que me picoteaba los dedos. Vamos al estadio y tápenle el pico de una vez a ésa. ¿Y qué pasa si el Rulos se tira al muchacho? Lo mejor, dijo el Jaguar, es amarrarle las patas y el pico. ¿Y las alas, qué me dicen si capa a alguien a punta de aletazos, qué me dicen? No quiere nada contigo, Boa. ¿Estás seguro, serrano, tú también? No, pero lo vi con mis propios ojos. ¿Con qué la amarro? Qué brutos, qué brutos, una gallina al menos es chiquita, parece un juego, pero ¡una llama! ¿Y qué pasa si el Rulos se tira al muchacho? Estábamos fumando en los excusados de las aulas, bajen las candelas, murciélagos [Ciudad: 156].

La preocupación obsesiva de MVL1 por captar el realismo total de la escena, con el consciente y el inconsciente de cuantos intervienen en ella, incluye frases incoherentes que ocultan una profunda coherencia narrativa, pues Vargas Llosa ha entrado de lleno en el lenguaje de adolescentes cogidos en falta que intentan en vano justificarse, que se mascullan como entre dientes, mezclando temas y donde se entrecruzan varias líneas de discurso:

¿Qué parecía como lo lloraba? Y después todos éramos sus hijos, cuando comenzamos a llorarle, y qué vergüenza, mi teniente, usted no puede saber cómo nos bautizaban, ¿no es cosa de hombres defenderse?, y qué vergüenza, nos pegaban, mi teniente, nos hacían daño, nos mentaban las madres, mire cómo tiene el fundillo Montesinos de tanto ángulo recto que le dieron, mi teniente, y él como si lloviera, qué vergüenza, sin decirnos nada, salvo qué más, hechos concretos, omitir los comentarios, hablar uno por uno, no hagan bulla que molestan a las otras secciones, y qué vergüenza el reglamento, comenzó a recitarlo, debería expulsarlos a todos, pero el Ejército es tolerante y comprende a los cachorros que todavía ignoran la vida militar, el respeto al superior y la camaradería, y este juego se acabó, sí mi teniente, y por ser primera y última vez no pasaré parte, sí mi teniente,

me limitaré a dejarlos sin la primera salida, sí mi teniente, a ver si se hacen hombrecitos, sí mi teniente, conste que una reincidencia y no paró hasta el Consejo de Oficiales, sí mi teniente, y apréndanse de memoria el reglamento si quieren salir el sábado siguiente, y ahora a dormir, y los imaginarias a sus puestos, me darán parte dentro de cinco minutos, sí mi teniente [Ciudad: 181-182].

La yuxtaposición de las experiencias vividas y volcadas sin aliento por Arróspide, la repetición del vocativo “mi teniente” como una especie de mantra que, sin embargo, no es consciente de cuánto viven sus pupilos en aquel colegio infernal, invita a una profunda reflexión sobre el desamparo del individuo ante determinadas circunstancias «¿No es cosa de hombres defenderse?» le pregunta Arróspide en su parlamento refiriéndose a la enorme brutalidad sufrida, ante la cual la defensa se hace obligada.

La brutalidad de la escena adquiere una intensidad extraordinaria, descrita de esa forma caleidoscópica, donde también se manifiesta el terror a los mandos y expresiones de zoofilia, patente por parte del Boa, que tiene como amante a una perra, la Malpapeada, a la que se deja ver que la utiliza sexualmente.

Lo vemos en otro párrafo en que la narración es inconexa, con distintas voces: el coronel, el narrador, el Jaguar y el Boa, dos del Círculo (compuesto por el Jaguar, el Boa, el Rulos y el Cava) que, en este caso, es el que tiene la voz del narrador; de este modo cuenta una escena cuartelaria, pero lo hace con la yuxtaposición a que Vargas Llosa nos tiene acostumbrados introduciendo diversos planos expresivos, distintas voces que a veces cuesta mucho trabajo identificar. Planos lingüísticos desordenados, errantes, como forma y detalle de oralidad. No se dirige a nadie en concreto, aunque se advierte que el Boa es el narrador por el “dale Boa, dale duro Boa”:

"Huarina, es usted un cataplasma", lo fundimos delante del ministro, delante de los embajadores, dicen que casi lloraba. Todo hubiera terminado ahí, si al

día siguiente no hay la fiesta ésa, bien hecho coronel, qué es eso de exhibirnos como monos, evoluciones con armas ante el arzobispo y almuerzo de camaradería, gimnasia y saltos ante los generales ministros y almuerzo de camaradería, desfile con uniformes de parada y discursos, y almuerzo de camaradería ante los embajadores, bien hecho, bien hecho. Todos sabían que iba a pasar algo, estaba en el aire, el Jaguar decía: "ahora en el estadio tenemos que ganarles todas las pruebas, no podemos perder ni una sola, hay que dejarlos a cero, en los costales y en las carreras, en todo". Pero no hubo casi nada, se armó con la prueba de la soga, todavía me duelen los brazos de tanto jalar, cómo gritaban "dale Boa", "dale duro, Boa", "fuerte, fuerte", "zuza, zuza" [Ciudad: 195].

Siempre que se produce este modo de locución inconexa, dislocada, de distintas personas expresándose al mismo tiempo, se da una imagen de multitud y se crea, a su vez, una jerga incomprensible; pero el lector debe estar muy atento y memorizar las situaciones porque todas ellas tienen sentido en el contexto: pasajes que ya han ocurrido o que van a ocurrir de modo más o menos inmediato. Todo el texto contribuye a ese mosaico perfecto en el que nada sobra. El texto contempla al Boa hablando. La inconexión se manifiesta aquí del mismo modo que en el párrafo anterior mezclando frases que imitan la vida ordinaria en un colegio militar de gente ignorante y trastornada, con risas y llantos, con miedos y castigos y venganzas, pero todo es pura broma, pura risotada por situaciones que sólo están imaginadas y dialogadas por los muchachos, que Vargas Llosa sabe recoger con verosimilitud:

"El Jaguar se retorció de risa y Cava estaba enojado: "¿sabes de quién te vas a burlar, perro?". En mala hora subió, pero debía tener tanto miedo. "Trepas, trepas, muchacho", decía el Rulos. "Y ahora canta, le dijo el Jaguar, pero igual que un artista, moviendo las manos." Estaba prendido como un mono y la escalera tac-tac sobre la losa. [...] "Consignados un mes o más, decía el capitán todas las noches, hasta que aparezcan los culpables." La sección se portó bien y el Jaguar les decía: "¿por qué no quieren entrar al Círculo de

nuevo si son tan machos?". Los perros eran muy mansos, tenían eso de malo. [...] Todo se armó por el Jaguar, estaba a mi lado y por poco me abollan el lomo. Los perros tuvieron suerte, casi ni los tocamos esa vez, tan ocupados que estábamos con los de quinto. La venganza es dulce, nunca he gozado tanto como ese día en el estadio, cuando encontré delante la cara de uno de éstos que me bautizó cuando era perro. Casi nos botan, pero valía la pena, juro que sí [Ciudad: 187-188].

Hay veces en que también se expresa de este modo en las descripciones, donde no deja de introducir un monólogo interior de evidentes disquisiciones, tan frecuentes como las descripciones que va haciendo tanto de personajes como de situaciones; y la mezcolanza es tal que no se sabe en el texto si Alberto está hablando de El Esclavo o de Paulino (el cantinero de la Perlita, el 'injerto'), mezclado con deseos de que todo esto —la pestilencia, la sordidez de la masturbación en grupo, el manoseo del cantinero— acabe con la presencia de la autoridad del único que puede imponerla, el teniente Gamboa, como vemos:

Sus Ojos tenían un resplandor líquido; su piel estaba lívida. "Y ahora sacaré un billete, o una botella, o una cajetilla de cigarros y luego habrá una pestilencia, una charca de mierda, y yo me abriré la bragueta, y tú te abrirás la bragueta, y él se abrirá, y el injerto comenzará a temblar y todos comenzarán a temblar, me gustaría que Gamboa asomara la cabeza y oliera ese olor que habrá." Paulino, en cuclillas, escarbaba la tierra. Poco después, se irguió con una talega en las manos. Al moverla, se oía ruido de monedas. [...]

-Y ahora se sentará, se pondrá a respirar como un caballo o como un perro, la baba le chorreará por el pescuezo, sus manos se volverán locas, se le cortará la voz, quita la mano asqueroso, dará patadas en el aire, silbará con la lengua entre los dientes, cantará, gritará, se revolcará sobre las hormigas, las cerdas le caerán en la frente, saca la mano o te capamos, se tenderá en la tierra, hundirá la cabeza en la hierbita y en la arena, llorará, sus manos y su cuerpo se quedarán quietos, morirán" [Ciudad: 241].

En otras ocasiones son el reflejo de pensamientos que abundan por doquier, con lo que Vargas Llosa explica situaciones recogidas, resumidas, que en los diálogos llevarían muchas páginas y así, con estas asociaciones, se formulan de modo sucinto en unos pocos párrafos, y todo se expresa de modo simplificado. Es un momento en el que Alberto dialoga con El Esclavo, pero en ese diálogo interviene el monólogo interior, en el que sobresalen su labor como escritor de cartas, lo que le ha dicho El Esclavo que le ha dicho Teresa, los consejos de su madre y la exigencia del pago por escribir una carta, todo en un solo párrafo, mezclando estilo directo e indirecto, sin distinción de personajes ni de temas, sin una coma para separarlos:

"Y le escribí una y otra y la chica me contestaba y el cuartelero me convidaba cigarros y colas en 'La Perlita' y un día me trajo a un zambito de la octava y me dijo ¿puedes escribirle una carta a la hembrita que éste tiene en Iquitos? y yo le dije ¿quieres que vaya a verlo y le hable? y ella me dijo no hay nada que hacer sino rezar a Dios y comenzó a ir a misa y a novenas y a darme consejos Alberto tienes que ser piadoso y querer mucho a Dios para que cuando seas grande las tentaciones no te pierdan como a tu padre y yo le dije okey pero me pagas [Ciudad: 263].

De igual modo nos encontramos estas estructuras cuando utiliza los monólogos interiores, sin tener que hacer distinción de personajes, porque en esto trata el tema con todos por igual; así lo vemos: es Alberto que está imaginando que le habla El Esclavo y que le increpa y que lo va a castigar con violencia 'sin piedad', pero ya prepara en su ensimismamiento la respuesta violenta, con insultos y delaciones a la cuadra por haber denunciado al Cava, que ya ha sido expulsado del colegio:

Esta noche vendrá a despertarme y yo ya sabía que pondría esa cara, lo estoy viendo como si hubiera venido, como si ya me hubiera dicho



desgraciado, así que la invitaste al cine y le escribes y ella te escribe y no me habías dicho nada y dejabas que yo te hablara de ella todo el tiempo, así que por eso dejabas que, no querías que, me decías que, pero ni tendrá tiempo de abrir la boca, ni de despertarme porque antes que me toque, o llegue a mi cama, saltaré sobre él y lo tiraré al suelo y le daré sin piedad y gritaré levántense que aquí tengo cogido del pescuezo al soplón de mierda que denunció a Cava [Ciudad: 267].

Pero hay más situaciones en las que se deja llevar por la fantasía, recreando pasajes que llegan a ser imaginarios, no vividos sino soñados o inventados, como deseos aún insatisfechos y con el regodeo de la situación morbosa de un adolescente que ha de madurar pero que no deja de imaginar. El pasaje se encarna en un momento del relato en que El Esclavo es insultado por el Boa («Cómetelo Paulino, cómete a la novia del poeta»); y Alberto sigue en su monólogo interior mezclando la situación cuartelaria con el prostíbulo; la Pies Dorados, sus muslos de miel y un inicio de eyaculación que es interrumpida por la presencia de un personaje real de la novela, Paulino; pero también las ganas de vomitar, el manoseo hacia el Boa, a quien no le importa que se lo haga Paulino, y el recuerdo del doctor Guerra con sus consejos. Todo ello en un monólogo enloquecido, distorsionado, en un alarde de asociación libre que pocas veces vuelve a repetirse tan extensamente:

Alberto volvió la cabeza; la calamina era blanca, el cielo era gris, en sus oídos había una música, el diálogo de las hormigas coloradas en sus laberintos subterráneos, laberintos con luces coloradas, un resplandor rojizo en el que los objetos parecían oscuros y la piel de esa mujer devorada por el fuego desde la punta de los pequeños pies adorables hasta la raíz de los cabellos pintados, había una gran mancha en la pared, el cadencioso balanceo de ese muchacho marcaba el tiempo como un péndulo, fijaba el reducto a la tierra, impedía que se elevara por los aires y cayera en la espiral rojiza de Huatica, sobre ese muslo de miel y de leche, la muchacha caminaba bajo la garúa, liviana, graciosa, esbelta, pero esta vez el chorro

volcánico estaba ahí, definitivamente instalado en algún punto de su alma, y comenzaba a crecer, a lanzar sus tentáculos por los pasadizos secretos de su cuerpo, expulsando a la muchacha de su memoria y de su sangre, y segregando un perfume, un licor, una forma, bajo su vientre que sus manos acariciaban ahora y de pronto ascendía algo quemante y avasallador, y él podía ver, oír, sentir, el placer que avanzaba, humeante, desplegándose entre una maraña de huesos y músculos y nervios, hacia el infinito, hacia el paraíso donde nunca entrarían las hormigas rojas, pero entonces se distrajo, porque Paulino acezaba y había caído a poca distancia, y el Boa decía palabras entrecortadas. [...] "Y ahora comenzará el olor, y la botella se vaciará en unos segundos y cantaremos, y alguien contará chistes, y el injerto se pondrá triste, y sentiré la boca seca y los cigarrillos me darán ganas de vomitar y querré dormir, y la cabeza y algún día me volveré tísico, el doctor Guerra dijo que es como si uno se acostara siete veces seguidas con una mujer" [Ciudad: 243-244].

### **7. 3. La asociación libre en *El hablador***

Nos encontramos con una narración especial porque abarca un tema muy complicado, dentro de la ficción, pero aportando ambiguos detalles de realidad. El tema obsesionó al escritor largo tiempo: fueron casi veinticinco años los que mediaron entre su estimulante viaje a la Amazonía y la escritura de la novela. Él mismo se refiere a ello en el capítulo 6°:

Desde mis frustrados intentos a comienzos de los años sesenta de escribir una historia sobre los habladores machiguengas, el tema había seguido siempre rondándome. Volvía, cada cierto tiempo, como un viejo amor nunca apagado del todo, cuyas brasas se encienden de pronto en una llamarada. Había seguido tomando notas y garabateando borradores que invariablemente rompía. Y leyendo, cada vez que lograba ponerles la mano encima, los estudios y artículos que iban apareciendo, aquí y allá, en revistas científicas, sobre los machiguengas [Hablador: 155].

MVLI quería escribir una novela sobre los habladores machiguengas, pero ¿cómo hacerlo? Debía utilizar un lenguaje cercano a la fábula, la magia y la hechicería y había que conducir a Saúl Zuratas por un viaje hacia lo más hondo del alma de los machiguengas. El resultado no siempre es inteligible pues lo que va a contar está más allá del relato propiamente dicho. Los críticos apenas entenderán la novela, incluso alguno la calificará como «una anomalía»<sup>196</sup>. Y no le falta razón a Masoliver Ródenas: la reedición, en Alfaguara (2008), se haría esperar veintiún años. No es una novela fácil, en efecto. Pero una rigurosa lectura de la obra nos lleva a pensar que *El Hablador* es una de sus obras maestras, no sólo por lo que cuenta, obviamente, sino por los procedimientos empleados, de una dificultad extrema.

El recuerdo lo traslada al tiempo del general Odría, cuando hizo aquel viaje al interior de la selva, en los «años de los cincuenta» con el matrimonio Schneil<sup>197</sup>, y tardará veinticinco años en encajar los recuerdos y la historia. La novela, iniciada en 1985, en Florencia, la termina en Londres, y se publica de inmediato (Seix Barral, 1987).

Algo especial a investigar es el enfoque del autor, como el de quien se coloca al margen de sus héroes –*La historia de Mayta* es una excepción– y lo hace con minuciosidad. Todo lo que quiere contar –tantas veces en forma de diálogo– suelen ser nimiedades, claro exponente de lo que podría llamarse un observador fiel, aunque sólo recoge el escenario que le conviene; en realidad todo le viene bien, todo le sirve, pero ha de darle siempre apariencia de exactitud y precisión, de credibilidad.

Su testimonio es verdadero como constante experimentador y él mismo nos ayuda a entenderlo porque en la confección de la obra se sale de los parámetros normalmente establecidos para entrar en el invento propiamente dicho, con artificios que sólo se justificarían en la creación menos racional, de la que huye casi constantemente en su obra *El hablador*, aunque todo lo que

---

<sup>196</sup> Masoliver Ródenas, J.A. Prólogo al Tomo IV de las O.C.: 11.

<sup>197</sup> *Hablador*: 58.

nos cuenta tiene la misma probabilidad de ser cierto como la personalidad de Cide Hamete Benengeli o el «morisco aljamiado» que traduce los caracteres árabes de *El Quijote*. De hecho, a la hora de los agradecimientos en la propia obra, no hay ni la menor alusión a Saúl Zuratas, como tampoco a Cide Hamete Benengeli por parte de Cervantes, y a pesar de eso insiste en contarlo como una obra cierta y verificable, pero sospecho, por lo que él mismo ha dicho, que todo es ficción «difícil de tragar» (226), aunque el punto de arranque pudiera ser algo verídico:

Esto que voy a decir no es una invención a posteriori ni un falso recuerdo. Estoy seguro de que pasaba de una foto a la siguiente con una emoción que, en un momento dado, se volvió angustia. ¿Qué te pasa? ¿Qué podrías encontrar en estas imágenes que justifique semejante ansiedad? (Hablador: 34).

La historia, al menos en su arranque, podría ser cierta. No me cabe la menor duda de la importancia de su viaje a la selva, y de la fuerte impresión que le causó. Y aunque el inicio procede de una fotografía en Florencia, la que le despierta el recuerdo, es un recuerdo tan fuerte que le hará escribir esta novela, la más misteriosa de todas las que ha escrito y ninguna de las siguientes la alcanza, donde –barrunto– más carne ha puesto en el asador y que a propósito pongo al final de esta tesis. Con *El Hablador* no situamos frente a una novela en la que de nada sirve el conocimiento analítico y en la que Vargas Llosa somete su propio modo de escribir a un escrutinio de la forma; de todos modos, lo que sí se percibe es la cara oculta de Vargas Llosa, el método sistemático del fluir de la conciencia y del juego de prestidigitación de identidades a la hora de interpretar a sus personajes.

El argumento nace de una «silueta masculina», sin definir, algo extraño, lo que la hace más vanguardista de lo que en un principio había creído:

Todas las caras se orientaban, como los radios de una circunferencia, hacia el punto central, una silueta masculina que, de pie en el corazón de la ronda de machiguengas imantados por ella, hablaba, moviendo los brazos [Hablador: 35].

La experiencia ante la fotografía de Florencia le despierta recuerdos imperiosos e imborrables, hasta tal punto que todo se agrupa en su memoria para hacerle concebir esta novela, incluyendo sensaciones, recuerdos vivos y permanentes, aunque –ya lo he dicho– dudo de su veracidad puesto que el autor ha reconocido que utiliza lo que sea con tal de que su narración sea coherente y creíble partiendo de un hecho histórico; es «mi método de trabajo»<sup>198</sup>.

La memoria me resucitó en el acto la sensación de catástrofe con que viví el aterrizaje acrobático que hicimos allí, aquella mañana, en el Cessna del Instituto Lingüístico, esquivando niños machiguengas [Hablador: 34].

Además, se manifiesta bien claramente en unos párrafos del capítulo VIII, cuando, haciendo un resumen de toda esa novela llena de hipérbolos dinámicas, se explica diciendo que no sabe quién es el hablador; así concluye la invención, con el convencimiento de que no es, pero podría serlo. Vargas Llosa ya ha tomado una decisión, lo ‘ha decidido’, pero no sabe nada de la trayectoria de Saúl Zuratas, suponiendo que el tal Saúl fuera histórico, pero como hemos dicho antes le viene bien, se ajusta a las posibilidades de la novela que ha concebido y lo va a utilizar contra viento y marea; de nada sirve que le hubiera perdido el rastro o que sólo lo imagine, es suficiente con que encaje en su historia, a saber: es coherente, por tanto no desperdicia la ocasión para convertirlo en su personaje fundamental en la sombra:

---

<sup>198</sup> Mayta: 923

¿Anda entre ellos, con ese pasito corto, de palmípedo que asienta a la vez toda la planta del pie, típico de los hombres de las tribus amazónicas, mi ex amigo, el ex judío, ex blanco y ex occidental Saúl Zuratas? He decidido que el hablador de la fotografía de Malfatti sea él. Pues, objetivamente, no tengo manera de saberlo [Hablador: 223].

Ni las *Poéticas* de Aristóteles o de Horacio forman parte de los recursos de nuestro autor –aunque por supuesto las tenga incorporadas en su propio quehacer literario–. Si Aristóteles defiende el principio de verosimilitud y Horacio la realidad como *ut pictura poiesis*, la propuesta narrativa de Vargas Llosa se funda en un libre «principio de coherencia». La escritura adquiere con él una viveza extraordinaria ya que su principal preocupación es absorber la intensidad caleidoscópica de la realidad, canibalizándola, según dice, en beneficio de la literatura. En su ósmosis con la escritura flaubertiana defiende este modo de proceder:

Convierte ‘Flaubert’ en literatura todo lo que le va ocurriendo, su vida entera es canibalizada por la novela. [...] Porque todo lo que ve, lo que siente es aprovechado para la ficción [Orgía: 776].

Es decir, que lo afirma de Flaubert pero se le podría aplicar a él mismo. El escritor debe ser una esponja capaz de absorber todo cuanto le sea posible del mundo para volcarlo después en su narrativa:

Su primera operación de novelista consiste en un pillaje sistemático de todo lo que está al alcance de su sensibilidad [Orgía: 775].

En su particular y autodidacta teoría de la novela, la creación se estructura en tres niveles que interactúan para producir la “novela total”, siendo el primero que «el escritor se sirve sin escrúpulos de toda la realidad». El segundo nivel se funda en la “ambición totalizadora» del escritor, mientras

que el tercero se sustenta en la creencia de omitir los juicios de valor: «el escritor debe mostrar, no juzgar»<sup>199</sup>.

Sus conclusiones son tan afines a las de Flaubert que no dudamos en considerar las correspondencias entre ambos escritores a la hora de concebir la creación literaria. Ambos parten de un anhelo común de escribir de cuanto son capaces de sentir y de percibir, pero transformado, literaturizado por su propia capacidad artística:

«Je suis dévoré maintenant par un besoin de métamorphose. Je voudrais écrire tout ce que je vois, non tel qu'il est, mais transfiguré. La narration exacte du fait réel le plus magnifique me serait impossible. Il me faudrait le broder encore» [Orgía: 810].

La diferencia sustancial entre ambos modos de narrar igualmente totalizadores –Flaubert *versus* Vargas Llosa– es una diferencia histórica; los cien años que separan el proceder de ambos novelistas. La técnica de la asociación libre era desconocida en época de Flaubert, mientras que en Vargas Llosa será una técnica fundamental, *estilema* de toda su literatura. Pero en ambos hay el mismo deseo de fundirse con lo narrado. En *El hablador* el novelista peruano nos da una idea de su modo de proceder, incluso cuando esa “realidad” no es más que una elocuente fotografía:

La fotografía que esperaba desde que entré a la galería, apareció entre las últimas. Al primer golpe de vista se advertía que aquella comunidad de hombres y mujeres sentados en círculo, a la manera amazónica –parecida a la oriental: las piernas en cruz, flexionadas horizontalmente, el tronco muy erguido–, y bañados por una luz que comenzaba a ceder, de crepúsculo tornándose noche, estaba hipnóticamente concentrada. [...] Sentí frío en la espalda. Pensé:«¿Cómo consiguió este Malfatti que le permitieran, cómo hizo para...?» Bajé, acerqué mucho la cara a la fotografía. Estuve viéndola,

---

<sup>199</sup> Orgía:776

oliéndola, perforándola con los ojos y la imaginación hasta que noté que la muchacha de la galería se levantaba de su mesita y venía hacia mí, inquieta [Hablador: 35].

Es evidente el conocimiento que Vargas llosa ha adquirido del entorno y también del contexto indígena. Se ha informado bien, leyendo “de un tirón” el libro publicado por fray Vicente de Cenitagoya<sup>200</sup>, si bien Rita Gnutzmann hace referencia a que su fuente es del dominico Barriales: «Había seguido tomando notas y garabateando borradores que invariablemente rompía. Y leyendo, cada vez que lograba ponerles la mano encima, los estudios y artículos que iban apareciendo, aquí y allá, en revistas científicas, sobre los machiguengas» (155). Ha visitado aquellas lejanas tierras y eso ha dejado en su ánimo marcas indelebles; asimismo, como peruano, es un buen conocedor del entramado que sostiene a ese mundo primitivo del que quiere contar su leyenda.

La historia, como se ha escrito arriba, tiene sus comienzos en Florencia, pero el libro que bulle en su interior como modelo es *La metamorfosis* de Kafka, que identifica con un hipotético amigo y condiscípulo de la Universidad, Saúl Zuratas<sup>201</sup>. Este amigo a quien califica como arcángel por su bondad y buen humor está creado como un muchacho notable, interesado por la vida de los indígenas machiguengas. Pero en su contrapunto, planteando todo el esfuerzo de estudio y adaptación al medio que ha tenido que hacer Saúl —estoy convencido de que es un artificio literario, como lo es la lectura del librito de Kempis<sup>202</sup> que el autor pone en manos de Roger Casement, en la celda de Londres, durante su encarcelamiento hasta ser ejecutado. Así también la introducción de *La metamorfosis* en la historia añade un elemento poético-

---

<sup>200</sup> Fraile dominico a quien la editorial Sanmartí y Cía, de Buenos Aires, le publica un libro, en 1943: *Los machiguengas. Contribución para el estudio de la etnografía de las razas amazónicas*.

<sup>201</sup> Su personaje central y primordial no es rastreable. Si la invención del hablador es real, también podría serlo Saúl, aunque sí pudo tener entidad real, idealizada por el tiempo.

<sup>202</sup> Durante el Simposio celebrado en Murcia, en otoño de 2011, presenté una ponencia: *El recuerdo y el sueño, estrategia recurrente en El sueño del celta*, y tuve la ocasión de preguntar directamente al propio Nobel un matiz que me parecía importante acerca de la presencia de un ‘Kempis’ en la cárcel donde estaba preso Roger Casement. Me respondió: «Eso pertenece exclusivamente a mi imaginación».



sentimental, raro en su producción, y al que no nos tiene muy acostumbrados—. Los datos que aporta son los de un sabio con excelente memoria, que recopila y cuenta a su pueblo historias ancestrales, y así Vargas Llosa define su idea de *hablador*:

Porque hablar como habla un hablador es haber llegado a sentir y vivir lo más íntimo de esa cultura, haber calado en sus entresijos, llegado al tuétano de su historia y su mitología, somatizado sus tabúes, reflejos, apetitos y terrores ancestrales. Es ser, de la manera más esencial que cabe, un machiguenga raigal, uno más de la antiquísima estirpe. [...] Que mi amigo Saúl Zuratas renunciara a ser todo lo que era y hubiera podido llegar a ser, para, desde hace más de veinte años, trajinar por las selvas de la Amazonia, prolongando, contra viento y marea –y, sobre todo, contra las nociones mismas de modernidad y progreso– la tradición de ese invisible linaje de contadores ambulantes de historias, es algo que, de tiempo en tiempo, me vuelve a la memoria y, como aquel día en que lo supe, en la oscuridad con estrellas del poblado de Nueva Luz, desboca mi corazón con más fuerza que lo hayan hecho nunca el miedo o el amor [Hablador: 226-227].

No caben dudas acerca de la resonancia que adquiere la figura del *hablador* en relación al escritor total que Vargas Llosa concibe para sí mismo. En esta historia el plano de irrealidad con el que siempre opera el escritor viene proporcionado por un loro –otro *hablador*–, quien sin saber lo que dice siempre está parloteando, articulando sonidos inconexos y llenando, en definitiva, el silencio. El loro le permite el plano más experimental y vanguardista de la novela. En el párrafo que sigue, Vargas Llosa ya ha entrado en la narración machiguenga, un mundo y un tiempo en que hombres, dioses y animales se metamorfosean entre sí, estableciéndose también una correspondencia entre muertos y vivos. Se habla disparatadamente de cierto animal que se adhiere a cualquier miembro de la tribu –hombres que andan y que no pueden dejar de hacerlo–, porque inmediatamente, en la narración se

personifica a los animales y se les atribuye la capacidad de decidir, de ordenar. Una voluntad puesta al servicio del narrador, muy explotada en toda la producción de Vargas Llosa, pero especialmente en esta novela, con la finura del investigador que busca el paralelo en el animal que más se le parece, un hablador irracional, loro que ya compartía su vida en casa de su padre:

Me acordé, entonces. Todo hombre que anda tiene su animal que lo sigue, ¿no es así? Aunque él no lo vea ni lo llegue a adivinar. Según lo que es, según lo que hace, la madre del animal lo escoge, diciéndole a su cría: «Este hombre es para ti, cuidalo.» El animal se vuelve su sombra, parece. ¿El mío era el loro? Sí, lo era. ¿No es el animal hablador? Lo supe y me pareció que desde antes había estado sabiéndolo. ¿Por qué, si no, sentí siempre preferencia por los loros? Muchas veces, en mis viajes, me quedé escuchando sus parloteos, riéndome con sus aleteos y su bullicio. Éramos pues parientes, quizás [Hablador: 216].

En la mitología machiguenga hay múltiples dioses, pero fundamentalmente son dos: Tasurinchí, creador de todo lo existente (96) y el dios del bien; y Kientibakori, el dios del mal (42). A unos el hablador se dirige con confianza y a otros los rehúye, pero, sobre todo, es la presencia de los loros lo que Vargas Llosa quiere destacar, como una *mise en abîme* de su propio quehacer literario. El escritor fundido con un hablador que a su vez es observado por un loro, por muchos loros gritando palabras inconexas. La palabra del escritor desvirtuada, desestructurada hasta llegar al sonido expansivo, irracional:

Tuve que quedarme muchas lunas en ese lugar mientras se deshinchaba mi pie. Intentaba andar y ay ay me dolía muchísimo. No me faltó de comer, felizmente; en mi chuspa tenía yuca, maíz y algunos plátanos. Además, la suerte me ayudaría. Allí mismo, sin necesidad de levantarme, arrastrándome, clavé una maderita blanda, y la curvé con una cuerda anudada que escondí en el suelo. Al poco rato, cayó en la trampa una perdiz. Me dio de comer un

par de días. Pero días de tormento fueron, no por la espina sino por los loros. ¿Por qué había tantos, pues? ¿Por qué esa vigilancia? Eran muchas bandadas; se habían instalado en todas las ramas y arbustos del rededor. A cada momento llegaban más y más. Todos se habían puesto a mirarme. ¿Estaría pasando algo? ¿Por qué chillarían tanto? ¿Esos parloteos tendrían que ver conmigo? ¿Estarían hablando de mí? A ratos, lanzaban sus risotadas, esas que lanzan los loros pero que parecen de gente. ¿Burlando se estarían? ¿De aquí no saldrás nunca, hablador, diciendo? [...] Ahí estaban, tantísimos, sobre mi cabeza. ¿Qué quieren? ¿Qué va a pasar? [Hablador: 213-214].

Sabemos qué es lo que cuenta el hablador, a quien parece identificar con ese que dice que fue un antiguo condiscípulo, cuando reúne a la gente en el calvero del bosque, y tenemos noticia de que actúa como la memoria del pueblo machiguenga, pero no podemos confirmarlo porque de su discurso sólo tenemos relatos atolondrados e inconexos de mundos alucinantes junto con discursos alterados en el tiempo y el espacio, como en un relato fantástico, mágico y abismal.

Pero es que todo lo que rodea a Saúl Zuratas está alterado. Ya se cuenta que su padre era también un «anciano curvo», sin afeitar, con unos «pies deformados por los juanetes» y que llevaba unos zapatones que parecían coturnos romanos. Un hombre con grandes aspiraciones para su apellido, que pudo ahorrar unos «solcitos» y que no consiente que Saúl sea un comerciante; quiere que sea abogado, cosa que el pobre Mascarita no está dispuesto a proseguir.

Vargas Llosa sugiere semejanzas entre Mascarita y Gregorio Samsa, el protagonista de *La metamorfosis*, ambos personajes enigmáticos. Saúl ve a Mascarita –deformado y judío, en el Perú– tan fuera de lugar como pudiera estarlo el escarabajo en el seno de su propia casa. Vargas Llosa quiere que Saúl Zuratas sea un marginado –como el judío errante que siempre va buscando su patria–, pero inteligente y cultivado, con un profundo conocimiento de sí mismo. Le ha buscado un medio donde sea un ser extraño, pero con una

misión muy importante para el pueblo machiguenga, instalado en un animismo ancestral: será su maestro, su memoria, que traerá a primer plano, en los claros del bosque toda su historia, una historia confusa de soles y lunas, de ríos que hablan, de montañas que toman venganza para un pueblo que ha de caminar sin pausa con objeto de que no se caigan el sol ni la luna. Pero la imaginación está controlada, y Vargas Llosa no cesa de configurar una misión para un pueblo que ha mantenido sus privilegios gracias a que alguien como el hablador le trae a la memoria su ambigua y fantástica historia.

### **7. 3. 1. El mito machiguenga**

Con la asociación libre se entra en la concepción del mundo que cuenta el hablador, pues la mitología machiguenga tiene como fundamento el caminar para que el mundo, su mundo, siga funcionando como es hasta ahora. Dato que va a repetir hasta la saciedad porque todo en los machiguengas es andar sin descanso, de modo sistemático, continuado, obstinado, con la visión puesta en el sol dado que de ellos depende que el sol se caiga o no. En consecuencia, el escritor hace del pueblo machiguenga un componente más de la cosmogonía, todo ello por medio de la asociación libre que va intensificándose y creciendo cada vez más con multiplicidad de personajes que conforman una serie de mitos, donde la fantasía y la magia se complementan con la hipérbole:

Los recién nacidos nacían andando, los ancianos morían andando. Cuando asomaba la luz ya estaba moviéndose la enramada con el paso de sus cuerpos, ya estaban ellos, de uno en fondo, andando, andando, los hombres con las armas preparadas, las mujeres cargando las bateas y las canastas, los ojos de todos puestos en el sol. No hemos perdido el rumbo todavía. La terquedad nos habrá mantenido puros, pues (El hablador: 62).

Andar requiere sabiduría y conocimiento, el saber es primordial hasta que se desvela el sistema de supervivencia del que va andando, con todos los pormenores del caminante avezado, con sus prohibiciones, su modo de cazar, su modo de tocar o preparar una comida evitando la sangre –en una clara referencia a *El mercader de Venecia*–, con lo que la asociación libre ha tomado no sólo el sendero de la imaginación, sino también el de la intertextualidad:

Tampoco es bueno viajar solo por el monte debido a las prohibiciones de la cacería, me explicó el seripigari. «¿Cómo harás cuando caces un mono o fleches una pavita?», diciendo. «¿Quién ha de recoger el cadáver, pues? Si tocas al animal que mataste, te corromperás.» Es peligroso, parece. Escuchando, aprendí cómo hay que hacer. Limpiar la sangre primero, con hierbas o agua. «Le limpias bien su sangre y lo puedes tocar. Porque la corrupción no está en la carne ni en los huesos, sino en la sangre del que murió.» Así lo hago y aquí estoy. Hablando. Andando [Hablador: 135].

Pero siempre puede surgir la duda y se sienten culpables de algún error cometido a lo largo de su andar que sólo se purifica caminando; la invención está perfectamente elaborada y con la asociación libre se puede crear lo que se quiera, carece de límites; entra de lleno en la culpa, el deseo de ser libre y puro y para eso han de caminar sin parar. Y la asociación libre le lleva a una evidente referencia a la fiesta dionisiaca, a las bacantes griegas y al desenfreno sin sentido de la *hybris*, del delirio:

«El sol se cae, diciendo. Algo malo hemos hecho. Nos habremos corrompido, quedándonos tanto tiempo en un mismo lugar. Hay que respetar la costumbre. Hay que volver a ser puros. Sigamos andando.»

Entonces, se olvidaban de sus sembríos, de sus casas, de todo lo que no se pudiera guardar en las chuspas. Se ponían los collares, las coronas, quemaban lo demás y, tocando<sup>203</sup> los tambores, cantando, bailando, echaban

---

<sup>203</sup> Evidente referencia a la orgía dionisiaca y las bacantes.

a andar. Otra vez, otra vez. Entonces, el sol se detenía en su caída por entre los mundos del cielo [Hablador: 65].

El desenfreno, el barroquismo de las situaciones, se refleja a su vez en la historia de la creación machiguenga, con vínculos en el cristianismo: Tasurinchi es el dios creador y su hijo sigue los pasos de Jesucristo hasta en su resurrección<sup>204</sup>. Hay una guerra entre Tasurinchi y Kashiri (61): Tasurinchi pelea con Kientibakori, porque el dios del cielo dota a la tierra de todo —al modo de Epimeteo en el mito griego—, lo que provoca una «rabieta terrible» (202) en el dios del mal; y si el soplido de Tasurinchi ha hecho aparecer los bienes en el mundo, Kientibakori también empieza a soplar, sólo que ahora aparecen los males. Para su descripción Vargas Llosa recurre de nuevo a la asociación libre y a incontables enumeraciones caóticas, y así, una cosa lleva a otra, y ésta a otra, y a otra...:

Apenas llegó al Gran Pongo, se puso a soplar. Pero de sus soplos no salían machiguengas. Tierras podridas donde no crecía nada, más bien; conchas cenagosas donde sólo los vampiros podían resistir el aire tan hediondo. Culebras salían. Víboras, lagartos, ratones, zancudos y murciélagos. Hormigas, gallinazos. Todas las plantas que producen ardor salían, las que queman la piel, las que no se puede comer. Ésas nomás. Kientibakori seguía soplando y, en lugar de machiguengas, aparecían los kamagarinis, los diablillos de pies curvos y filudos, con espolones [Hablador: 202].

Pero en esta brillante y singular creación, la miscelánea de historias es tan evidente que basta prestar un poco de atención para comprender que todo el montaje machiguenga surge de la mente de Vargas Llosa. Éste, extraordinario *deivida* (como él mismo calificó a García Márquez), dibuja una teogonía a su gusto. No dudamos que se apoya en la tradición mítica

---

<sup>204</sup> En *La guerra del fin del mundo*, hace una extraña mezcolanza entre la vida de Jesús y los movimientos sincréticos, trayendo una nueva Redención, en el nombre de Antonio Consejero.

acumulada en la selva amazónica, con el Antiguo y el Nuevo Testamento como base. Al igual que ocurre en la Biblia, del cielo bajará el dios Tasurinchi que «tenía otra sabiduría y quería imponer nuevas costumbres». Pero lo importante es cómo el escritor transforma el mundo amazónico en un universo a la medida de su pretensión literaria, en este caso desbordante, fluido, a ratos incoherente e hiperbólico:

Hasta que un día en una quebradita perdida, nació un niño. Era distinto. ¿Un serigórompi? Sí, tal vez. Empezó a decir: «Soy el soplido de Tasurinchi, soy el hijo de Tasurinchi, soy Tasurinchi. Soy esas tres cosas a la vez.» Eso decía. Y que había bajado del Inkite a este mundo, enviado por su padre, que era él mismo, a cambiar las costumbres pues las gentes se habían corrompido y ya no sabían andar [Hablador: 204].

Su mítica Historia Sagrada tiene no sólo fundamento sino proyección en el tiempo, hasta el punto de que la asociación libre le permite identificar a su personaje con un Jesús traído a colación por obra y gracia de su creador. Y después de hacer que se produzca, al estilo machiguenga, el milagro de los panes y los peces, es decir el milagro de la multiplicación de «las yucas y los bagres en muchísimas yucas y pescados para que toda la gente comiera» (204), lo va a transformar en redentor de su pueblo, con corona de espinas incluida:

Los seripigaris se alarmaron mucho. Viajaron, se reunieron en la casa del más viejo. Tomaron masato, sentados en las esteras, formando círculo. «Nuestro pueblo va a desaparecer», diciendo. Se desharía como una nube, tal vez. Viento sería, al final. «¿Qué nos diferenciará de los otros?», se asustaban. ¿Serían como los mashcos? ¿Serían ashaninka o yaminahua? Nadie sabría quién era quién, ni ellos ni los otros lo sabrían. «¿No somos lo que creemos, las rayas que nos pintamos, la manera en que armamos las trampas?», discutían. Si, haciendo caso a ese hablador, todo lo hacían distinto, todo al revés, ¿no se caería el sol? ¿Qué los mantendría unidos si se volvían iguales a los demás? Nada, nadie. ¿Todo sería confusión? Los

seripigaris entonces, por haber venido a empañar la claridad del mundo, lo condenaron. «Es un impostor, diciendo, un mentiroso; un machikanari será.»

Los viracochas<sup>205</sup>, los poderosos, también se inquietaban. Había mucho desorden, la gente andaba agitada, dudosa, con las habladurías de ese hablador. «¿Cierto o mentira será? ¿Debemos obedecerle?» Y se quedaban pensando en lo que contaba. Entonces, creyendo que así se librarían de él, los que mandaban lo mataron. Según su costumbre cuando alguien hacía una maldad, robaba o rompía la prohibición, los viracochas lo azotaron y le pusieron una corona de espinas de chambira. Luego, como a los paiches del río para que se escurra su agua, lo clavaron en dos troncos de árbol cruzados, dejándolo desangrarse. Se equivocaron. Porque, después de irse, ese hablador regresó. Para seguir desarreglando este mundo todavía más que antes regresaría. Empezaron a decirse entre ellos: «Era cierto. Hijo de Tasurinchi es, el soplido de Tasurinchi será, es el mismo Tasurinchi. Las tres cosas juntas, pues. Ha venido. Se ha ido y ha vuelto a venir.» Y, entonces, empezaron a hacer lo que les enseñó y a respetar sus prohibiciones [Hablador: 205].

He de volver a nuestro hablador secundario, el loro, que tiene tanta importancia y protagonismo como el hablador –Saúl–, pues le dedica varias páginas, con el contrapunto de que éste no va a decir nada inteligible. Hay párrafos de indudable creatividad, sobre todo de un Vargas Llosa que en esta novela se lanza cuesta abajo a crear un personaje quimérico con una personificación en la que no está exenta la voluntariedad del pájaro que conversa; sin embargo, no podemos olvidarlo, todo lo desarrolla el autor en un sueño y es la voz del pájaro que cuenta y consuela, en una personificación extravagante:

Y, en el sueño, estuve oyendo palabrerío y risas de loros, pues [213].

---

<sup>205</sup> Los hombres blancos.



[...] empecé a oír. «Cálmate, Tasurinchi», «No te asustes, hablador», «Nadie va a hacerte daño, pues.» Entendiendo lo que decían, tal vez. No se rían, no estaba soñando. Lo que ellos hablaban, sí. Cada vez más claro entendí. Me sentí tranquilo. Mi cuerpo dejó de temblar. El frío se fue. No estarían ahí mandados por Kientibakori, entonces. Ni por hechizo de machikanari. ¿Por curiosidad, más bien? ¿Para hacerme compañía?

«Eso mismo, Tasurinchi», parlotó una voz, sobresaliendo de las otras. Ahora ya no había duda. Hablaba y yo le entendía. «Aquí estamos para acompañarte, dándote ánimos mientras te sanas. Aquí seguiremos hasta que vuelvas a andar. ¿Por qué te asustaste de nosotros? Te crujían los dientes, hablador. ¿Has visto que un loro se comiera a un machiguenga? En cambio, nosotros hemos visto a tantos machiguengas comerse a los loros. Ríete, más bien, Tasurinchi. Mucho hace que te seguimos. Por todas partes adonde vas, ahí estamos. ¿Sólo ahora te das cuenta?»

Sólo ahora me daba. Con la voz temblando le pregunté: «¿Te estás burlando de mí?» «Digo la verdad», insistió el loro, batiendo el follaje a aletazos. «Has tenido que clavarte una espina para descubrir a tus acompañantes, hablador.» [Hablador: 215].

Cuando expone en *Historia secreta de una novela* su teoría del novelista como quien realiza un *striptease* en sentido inverso, nos está dando una clave afortunada para comprender su modo de escribir. Su propia vida, la más entrañable visión de sus experiencias, sobresale por encima de cualquiera de sus narraciones como si le fuera imposible zafarse de esos duendes de los que se precia sin temor ni escrúpulo alguno. Emerge su vida en múltiples frases que, aquí o allí, pone en boca de sus personajes o de un narrador omnisciente que va emitiendo por doquier juicios de valor o ideas que pertenecen al autor; procedimiento que me confirma su adopción formal de la asociación libre porque brillan de modo inusitado, enriqueciendo la obra como si la historia que cuenta no fuera lo importante, sino los pensamientos y elucubraciones que va sembrando en el texto.

Frases como: «Son cosas de amor y el amor no entiende de razones, tampoco acepta preguntas ni respuestas, como decía un poeta»<sup>206</sup>, son las que van exteriorizando su filosofía de vida. A pesar de lo último, hay que señalar que a lo largo de toda su trayectoria ya entresacamos múltiples juicios de valor que perfilan cada vez más a nuestro autor, que se sale de la convención y de este modo de escritura para ir más allá de lo narrativo convencional.

De hecho, a medida que avanzamos en la lectura de su obra, advertimos un prodigioso resultado ya que potencia al máximo el ornato con que recubre su escritura de recursos institucionalizados, y nos asombramos de esa fusión tan cuidada de la forma del texto y su ligereza en las descripciones que se encabalgan con profusión de diálogos. Pero es necesario ver el intertexto literario, sobre todo en su relación explícita con el cine o con la pintura, tan cercanos en ocasiones a la novela negra americana. Cada comienzo de capítulo es un referente intertextual, hasta el punto que su propia vida personal, sus vivencias más íntimas y sus fantasmas particulares aparecen por doquier; si bien aparece también el fragor del eco que despiertan los hechos exteriores.

Qué duda cabe de que las técnicas surrealistas, con su capacidad de proponer una experiencia imaginaria del mundo, arraigaron en la desmesurada tierra de América, un continente cuya riqueza étnica geográfica y cultural ha dado pie a todos los excesos, a todas las hipérboles que puedan caber en la mente humana, siempre dispuesta a percibir en lo ordinario algo maravilloso con que atenuar la enorme frustración que se produce en el choque con lo real: la vida y, sobre todo, su ominoso fin<sup>207</sup>. La deuda de MVL con Faulkner en *El hablador* resulta evidente. La forma en que ambos crean una determinada atmósfera a partir de frases complejas y herméticas que pueden alargarse a lo largo de más de una página, los juegos temporales, la fusión de planos narrativos, las constantes interrupciones de la historia con divagantes

---

<sup>206</sup> *La casa verde*: 861. El poeta al que se refiere es el moralista Blaise Pascal.

<sup>207</sup> Idea formulada brillantemente por Alejo Carpentier en el prólogo a su novela *El reino de este mundo* (1949).

monólogos interiores, el manejo de la hipotaxis (que tanto imitaría Juan Benet) son rasgos, en fin, que recuerdan las innovadoras novelas del escritor estadounidense, inspiradas a su vez en la vanguardia.

### **7. 3. 2. La cosmogonía**

Pero para nuestra tesis no nos interesa la historia de Saúl Zuratas, ni si la inspiración nace en Florencia o en otra parte, ni si sus demonios particulares le llevan a concebir esta obra como parte de un estimulante y coyuntural neoindigenismo o la reivindicación del progreso del Perú. Nos importa su prodigiosa imaginación articulada en *El hablador* en una particular cosmogonía indígena de la que nada puede saberse con certeza.

La luna, Kashiri, se concibe como un joven fuerte, sereno, que se aburría en un cielo, el Inkite, donde aún no había estrellas; entonces bajó por el río Meshiarení bogando con sus propios brazos, sin pértiga, sorteando los remolinos y las piedras, flotando en el río. El mundo estaba todavía a oscuras y soplaban el viento; los hombres aún comían tierra. Pero llegó al Oskiaje, «donde la tierra se une con los mundos del cielo, donde viven los monstruos y donde van a morir todos los ríos», saltó a tierra y empezó a andar y encontró a una machiguenga que era «soltera» (121).

El proceso de conquista se inicia con la instrucción: le enseña lo que es la yuca y el plátano y sus cultivos; y «desde entonces hay en el mundo comida y masato». El cortejo sigue las normas machiguengas: se presenta en casa de los padres de la muchacha y le ofrece animales de caza y pesca. El padre es Tasurinchi, que acepta a Kashiri como yerno y, por ende, que se lleve a su hija, mas había que esperar a «la primera sangre de la joven» (121).

Una vez es ya su mujer aparece el mal en forma de mujer que tiene celos de la primera y planea entrometerse en la vida de la pareja. Concibe una

estrategia, que expresa con asociaciones de ideas cada vez más complicadas, dando explicaciones acerca de las manchas de la luna:

Pero en el caserío había otra muchacha que no era, tal vez, mujer sino un itoni, ese diablillo perverso. Ahora se viste de paloma pero, entonces, se vestía de mujer. Se llenó de rabia, parece, viendo los regalos de Kashiri a sus nuevos parientes. Ella hubiera querido que él fuera su marido, ella hubiera querido, pues, parir al sol. Porque la mujer de la luna había parido a ese niño robusto que, creciendo, daría calor y luz a nuestro mundo. Para que todos supieran su furia, ella se pintó la cara de rojo, con tintura de achiote. Y fue a apostarse en un rincón del camino por donde Kashiri tenía que pasar regresando del yucal. Acuclillada, vació su cuerpo. Pujaba fuerte, hinchándose. Luego enterró sus manos en la suciedad y esperó, rebalsándose de rabia. Cuando lo vio acercarse, se abalanzó sobre Kashiri, de entre los árboles. Y antes de que la luna pudiera escapar, le refregó la cara con la caca que acababa de cagar [Hablador: 122].

El mito contempla el disgusto de la luna y la convicción de que no volverá a brillar como antes, incluyendo en el relato el porqué de la desigualdad en el brillo entre la luna y el sol y el porqué de las manchas oscuras de la luna, dando la ‘verdadera’ razón de por qué los machiguengas andan sin parar:

Kashiri supo ahí mismo que nunca se le borrarían esas manchas. ¿Qué iba a hacer en este mundo con semejante vergüenza? Entristecido, se volvió al Inkite, el cielo de más arriba. Ahí se ha quedado. Se le apagó la luz por esas manchas. Pero su hijo resplandece, más bien. ¿No brilla el sol? ¿No calienta? Nosotros lo ayudamos andando. Levántate, diciéndole, cada noche que se cae. Su madre fue una machiguenga, pues [Hablador: 122].

El mundo machiguenga es puro movimiento. Un pueblo que anda sin pararse nunca, siempre en dirección al sol para que este no desaparezca del

todo pues el sol es vida y la oscuridad significa la muerte. Al andar, el habla mental es permanente:

Estuvimos flotando, al capricho del agua. Sentía mucho frío, temblaba y me chocaban los dientes. «Dónde estará el lorito», pensando [Hablador: 125].

La historia podría ser interminable –toda asociación libre lleva consigo la imposibilidad de acabarla–, pero MVLI se vale del recurso del sueño «cuando abrí los ojos». Tasurinchi le advierte: «has dormido no sé cuántas lunas»:

Dime cómo hago para salir del agua.»

«Volando», pió, revoloteando su cresta rojiamarilla. «No hay otra forma, Tasurinchi. Como hizo tu lorito en la pendiente o, así, como yo.» [...] Yo, ¿qué tengo? Las cosas que me cuentan y que cuento, nada más. Eso, tal vez, no ha hecho volar a nadie todavía. Estaba maldiciendo al kamagarini vestido de kirigueti cuando sentí que me rascaban la planta de los pies.

El hablador está subido encima de un cocodrilo que ignora su presencia, y sobre el primero va a posarse una garza que le hará reír; la risa despierta al cocodrilo, que percibe las dos presencias, la del hablador y la de la garza. Ante la peligrosidad de la situación, un pájaro aconseja a la garza que se vaya de allí y ésta echa a volar. El hablador se coge a su pescuezo y con las piernas enroscadas a las patas de la garza se dejan llevar por el viento. Hablando sola, el ave llega al mundo del Menkoripatsa, donde suben los seripigaris y los saankarites, y piensa que si hubiera por allí un seripigari, le suplicaría: «Ayúdame, sácame de este apuro, Tasurinchi» (126-127).

Más tarde relata la historia de Kachiborérine, que cuenta su final y que vemos como una auténtica sucesión de asociaciones libres, donde de una cosa pasa a otra y de esa a otra, a otra y a otra, actuando fundamentalmente con conectores lógicos para dar forma legible a una historia inverosímil, que más pertenece al mundo mágico o al onírico:

Y, de pronto, me di cuenta que cuando le estrujaba su ala, nos caíamos, como si se tropezara en el aire. Eso me salvó, tal vez. Con las fuerzas que me quedaban, enredé mis pies en una de sus alas, atracándola. Ya no pudo aletear esa ala, casi. ¡Fuerza, Tasurinchi! Ocurrió lo que quería, entonces. Moviendo sólo la otra, por más que lo hacía rapidito, rapidito, ya no volaba como antes. Se cansó, empezó a bajar. Bajando, bajando, entre chillidos; desesperada, quizás. Yo, en cambio, feliz. La tierra se acercaba. Más, más. Qué suerte tienes, Tasurinchi. Ahí está, ya. Cuando me rozaron las copas de los árboles, me solté. [...] Cuando me estrellé en la tierra el golpe no me mató, creo. Qué alegría, sintiendo la tierra bajo mi cuerpo. [...]

Cuando abrí los ojos, ahí estaba Tasurinchi, el seripigari, mirándome. «Tu lorito te ha esperado mucho rato», me dijo. Y ahí estaba él, carraspeando. «¿Cómo sabes que es el mío?», me burlé. «Hay muchos loros en el monte.» «Éste se parece a ti, pues», me respondió. Era mi lorito, sí. Parloteaba, contento de verme. «Has dormido no sé cuántas lunas», me contó el seripigari. [...] Ha sido difícil llegar hasta aquí. Nunca hubiera llegado, de no haber sido por un lagarto, un kirigueti y una garza. A ver si tú me explicas cómo fue eso posible.» [Hablador: 127-128].

La historia de Kachiborérine se desarrolla en términos míticos, pero siempre encuadrados en un sistema que, por ser fundamentalmente onírico, bien en sueño, bien en duermevela, tiene la estructura de lo impensable; surge sin trabas mentales, dejando que la imaginación desbordada y sin freno del autor se explaye en historias que sólo tienen de posible verdad unos mitos que parten del animismo indígena, aunque siempre con el añadido de la asociación libre, de la que venimos hablando:

El cometa era un machiguenga, al principio. Joven y sereno. Andaba. Contento estaría. Se le murió la mujer, dejándole un hijo que creció sano y fuerte. Él lo crió y tomó una nueva mujer, hermana menor de la que había perdido. Un día, cuando regresaba de pescar boquichicos, encontró al muchacho montado sobre su segunda esposa. Los dos jadeaban, bien

contentos. Kachiborérine se apartó de la cabaña, preocupado. «Tengo que conseguirle una mujer a mi hijo», pensando. «Necesita una esposa, pues.»  
[Habrador: 128-129].

*El hablador* es la novela más cercana del autor a una personal concepción del realismo mágico, más próxima al Alejo Carpentier de *Los pasos perdidos* que a *Cien años de soledad*, donde la irrealidad adquiere un protagonismo excepcional, fundiéndose en los más diversos planos narrativos. Veamos el siguiente pasaje descrito teniendo como fondo las *Metamorfosis* de Kafka: el dios convertido en hombre, convertido en pez, en ave, en mamífero...

La vida transcurría sin ocurrencias. Se sentían serenos. Los que se iban, volvían, y, mal que mal, no les faltaba la comida. «Fuimos sabios haciendo lo que hicimos», decían. Estaban equivocados, parece. Habían perdido la sabiduría. Todos se estaban volviendo kamagarinis, pero no lo sospechaban. Hasta que empezaron a sucederles ciertas cosas. A Tasurinchi, un buen día, le amanecieron escamas y una cola donde tenía los pies. Parecía una enorme carachama. Sí, ese pez que vive en el agua y en la tierra, ese pez que nada y anda. Arrastrándose con dificultad fue a meterse a la cocha, murmurando apesadumbrado que no podía soportar la vida en la tierra, pues echaba de menos el agua. A Tasurinchi, al despertarse, unas lunas después, le habían salido alas en el sitio de los brazos. Dio un pequeño salto y vieron que se elevaba y desaparecía sobre los árboles, aleteando como picaflor. A Tasurinchi le creció una trompa y sus hijos, desconociéndolo, gritaron desaforados: «Un sajino, comámonoslo.» Cuando trató de decirles quién era, emitió un ronquido y gruñó [El hablador: 81].

La asociación libre le lleva a encadenar las imágenes hiperbólicas —la orina convertida en catarata, el falo en almohada sobre la que reposar— y donde el autor se supera a sí mismo es en la siguiente descripción:

No sé cuánto estuve así, trepando, rodando, volviendo a trepar, volviendo a caer. El caño se había vuelto un río anchísimo, después de tragarse las orillas. Hasta que, de tan cansado, me dejé hundir. «Voy a descansar», diciendo, «basta de lucha inútil». Pero los que se van así, ¿descansan? ¿No es ahogarse la peor manera de irse? Prontito estaría flotando en el río de los muertos, el Kamabiría, hacia el abismo sin sol y sin pescados que es el mundo de más abajo, la tierra oscura de Kientibakori. Y mientras, sin darme cuenta, mis manos se habían prendido de un tronco que la tormenta echaría al río, tal vez. No sé cómo pude encaramarme. Tampoco si en ese mismo momento me quedé dormido. El sol se había caído. La oscuridad estaba fría. Sobre mi espalda, las gotas parecían piedras [Hablador: 124].

Así nos aclara que todo forma parte de un sueño, algo que ya conocíamos por su especial tendencia a utilizarlo como estrategia narrativa abierta al onirismo y la irracionalidad. Posiblemente no hay en todo el libro un pasaje en el que la asociación libre y la hipérbole continuada, encadenada, se multipliquen tan arbitrariamente; en adición, donde se riza el rizo es en la descripción que glosó (por ser demasiado larga la cita), dada su inclinación a usarlos como táctica constante, creando sin vacilaciones una gran tensión narrativa, lo que no impide que su razonamiento sea consecuente y muy especial la evolución del propio sueño. Un lagarto (cocodrilo) le sirve para seguir relacionando «luchaba contra la pendiente, había perdido mi bolsón, mi cuchillo y mis flechas», y mezcla «donde estará el lorito», «el lagarto inmóvil que se deja llevar por el río, donde aparecen cadáveres de animales, palizadas de casas, de ramas y canoas», «hombres medio comidos por las pirañas, y nubarrones de mosquitos», «arañas de agua que caminan por su cuerpo», el hambre y, vuelta al lagarto, que sólo bebe «para aplacar la sed del agua de la lluvia».

Es su recurso más utilizado, el que le ha dado mejores resultados y con el que puede moverse a sus anchas. La utilización del sueño es, pues, juntamente con la asociación libre, otro de sus instrumentos para salir del



atolladero en que él solo se va metiendo, como un mecanismo final al que recurre porque, en la asociación libre y en el sueño, no hay final ni finalidad, todo es divertimento para un hombre que aprecia en lo que valen las vanguardias para una creación, en especial para una tan disparatada y compleja como ésta.

Decíamos que el libro aparece en un momento oportuno para el creador, pues comprendemos que ya está en su madurez para abordar el tema con el instrumento adecuado. Antes nos decía que «había sido incapaz, en el curso de todos aquellos años, de escribir mi relato sobre los habladores» (156), a saber: se percató de que para esta clase de relato su lenguaje ha de ser más críptico e hiperbólico que nunca, y aunque el marco en que encuadra su relato es Florencia –en ella comienza y en ella acaba–, todo el contenido precisa de la picaresca de una minuciosidad descriptiva, ya que, incorporando lo autobiográfico, tiene como fin explicar un problema de duplicación del novelista: Saúl Zuratas es el álgter ego de Vargas Llosa como contador de historias –no olvidemos el loro–, y ésta es una más, sólo que corrige y aumenta todas las demás con un lenguaje ad hoc, el de la asociación libre, donde toda hipérbole tiene apropiada y excepcional cabida.

Rita Gnutzmann hace un estudio en *Mitología y realidad socio-histórica en El Hablador de Vargas Llosa* donde desglosa el mundo machiguenga y su proceso mitológico. En contraposición, nuestro propósito va por otros derroteros; en realidad, no he leído a nadie que roce nuestro tema. Trato, y de modo exclusivo, el uso permanente de un lenguaje que sobrepasa todos los caminos establecidos al uso en la narrativa que, si bien lo venía utilizando –lo hemos visto ya– desde *La ciudad y los perros*, es en este libro –desde el comienzo de esta tesis ya lo vengo apuntando–, donde utiliza sin limitación esta asociación libre, que hace de su libro *El hablador* –a mi juicio– una obra maestra.

## CONCLUSIONES

Este trabajo de investigación ha consistido en descifrar algunos de los mimbres con los que Vargas Llosa da cuerpo y realización a sus ficciones, y he polarizado mi atención en los rasgos que a lo largo de su obra se evidencian como vanguardistas. Efectivamente, los indicios aparecen, aunque de modo velado, por doquier; resultado que colma de sentido el titular este trabajo con un epígrafe que denote que la escritura de quien nos atañe es heredera de las vanguardias.

El hecho es que este autor, que es de nuestro tiempo y afortunadamente vivo y activo, y que ha concebido tal cantidad de obras (a cuál de ellas más célebre –no incluimos su última novela, *El héroe discreto*, que acaba de publicarse–), forzosamente ha de pasar por múltiples opciones para conseguir unas tramas y unos argumentos más que dispares, y unas fórmulas que llegan a ser siempre las más adecuadas para cada una de sus novelas. Llegué a la conclusión de que su trayectoria no estaba programada ni planificada, que sus novelas no eran acerca de un único tema con variantes; la pluralidad de sus tramas así lo demuestra. Con todo, el análisis de muchos de sus textos me aportó algunos puntos de vista que se disolvían en una primera lectura y fue preciso releer para desentrañar unas claves que vislumbré pero que no conseguía formular.

En cuanto a lo concerniente a la literatura latinoamericana en la que se incluye, el número de novelas es tan grande y ejemplar que sus obras podrían desvanecerse entre todas ellas. Sin embargo, ocurre todo lo contrario: sus novelas brillan de modo excepcional, tanto que no sólo reparé en ello sino que aumentó el atractivo que cada uno de sus argumentos ejercía en mí como lector. No obstante, mi reflexión acerca de su universo literario y los recursos de que se vale es muy reciente y eso me ha llevado a ver su obra de modo

distinto. Esta reflexión me llevó a analizar –por su rareza– las claves de su éxito, que entreví en las primeras lecturas como extrañas a los cánones establecidos en la literatura. Se daban en sus libros demasiados componentes que eran propios de una creatividad que tangencialmente rayaba en la locura o, al menos, en lo hiperbólico y desatinado, y eso no de modo esporádico.

Al comienzo de mi investigación me sentí desconcertado al ver cómo construía los pasajes, que se iban engranando, a veces sin continuidad, a veces enlazándose con capítulos o personajes que había visto en otras novelas o en capítulos ya leídos, de manera inter e intratextual. Pero si algo llamó poderosamente mi atención fue el artificio recurrente de «pensó», «recordó», «soñó» que utiliza sin medida, utilizándolos como muletas que maneja de modo permanente –de la misma manera que lo hace Faulkner– porque con ellos introduce el magnífico recurso del monólogo interior, para dar, incluida en la trama, nuevas observaciones, sentencias o imágenes que no podrían estar integrados en el corpus del texto; algo que en seguida identifiqué como ‘asociación libre’, de la que está impregnado su discurso constantemente.

En su modo de construir pude observar una segmentación en partes que, a su vez, se dividían en secuencias. Nada especial, cuando vi que esto se repetía sin cesar. Y organicé varias coordenadas de reflexión para desentrañar los elementos primordiales y secundarios de su modo de escribir, porque la intensa fragmentación de sus novela me daba pie para entender que Vargas Llosa acudía con una gran frecuencia a lo que se dio en llamar por los autores de las vanguardias como ‘cadáveres exquisitos’ y ‘asociación libre’. El paso a seguir me habría de llevar la mano a investigar en las vanguardias y a estudiar los perfiles dominantes que poco a poco pude vislumbrar como elementos fundamentales en la arquitectura de sus novelas, aquellas piezas que iban conformando la trama, porque era importante el argumento, pero más importante eran, para mí, los mecanismos literarios con los que exponía esos argumentos. Vi también que se nos presentaba a veces una forma innovadora,

una fórmula distinta de entrar en la narración: el narrador no cuenta, sino que puntualiza de modo homodiegético,<sup>208</sup> participando plenamente en la trama, dirigiéndose a su personaje –nunca su personaje se dirige a él– y estableciendo un nuevo modo de interactuar en la narración con muchas y comprometidas consideraciones que el narrador va razonando como buenas, malas, morales o inmorales.

Esta importancia que infunde al personaje, dándole un valor desmedido al dirigirse a él, entra de lleno en el discurso directo. El personaje no existe, o, si ha existido, ya es historia; pero Vargas Llosa propone, hace consideraciones, hace reflexionar a su criatura e interviene en sus sentimientos, analizándolos y preguntándole si ha sufrido o no, si ha llorado o no, si ha disfrutado o no, si ha sido o no feliz. Es otro modo nuevo de narrar, innovador, vanguardista, como casi todo lo que intenta nuestro autor, y utiliza tantos recursos que podemos encontrar secuencias, cuya materialidad está constituida precisamente por las unidireccionales conversaciones en estilo directo entre el narrador y sus personajes.

En cuanto a los variados recursos que utiliza, que se prodigan a lo largo de sus relatos, merecen un especial examen. En concreto me refiero a la osadía de utilizar determinados temas que han sido tabú en la literatura que se atiene a los cánones, sólo se han visto en algunas novelas que pasaron a ser procaces o de un gusto menos selecto. Es el prostíbulo y sus variantes, que se prodiga desde los comienzos de su andadura más elaborada por los argumentos narrados; con ellos el autor tiene la posibilidad de ahondar, junto con otros instrumentos, que son determinantes para configurar un estilo único. Y por mucho que este prevalega, no es sólo el prostíbulo, que sólo es uno más, muchos de ellos están salpicados de un erotismo explícito que si bien hace la lectura a veces incómoda, no se nos ha de escapar que incluye una enorme creatividad.

---

<sup>208</sup> La homodiegénesis es un recurso permanente en *El Paraíso en la otra esquina*.

Se advierte en muchos de sus relatos cómo predomina la supremacía de la imaginación, que se mueve entre la razón y el subconsciente. Nos referimos al sueño como pieza constante y repetida de creación literaria, tanto el sueño con la pérdida de la conciencia de vigilia, como el sueño despierto o el estado de somnolencia: sus personajes siempre están soñando, despertando del sueño o en estado de soñera, y eso le facilita el acceso a mundos ajenos a la lógica de la vigilia y la razón, muy cercanos a la locura, como ya apuntaba André Breton en su *Manifiesto del surrealismo*. Aun así, no sólo es la imaginación; lo sensorial también interviene en una órbita destacada de su creatividad, y a ello se refiere con numerosas citas que enriquecen sus relatos. Por lo que a los componentes de las vanguardias incumbe, trae a colación, como un bloque completo, lo dionisiaco; está presente lo lúdico, lo divertido y ocurrente, y, aunque tardíamente, aparece en su narrativa el humor como un mecanismo necesario para coronar sus ficciones, sin el que sus historias no estarían completas; y lo que persigue, no se nos olvide, es una novela total.

También he atisbado la exploración de las posibilidades del lenguaje en su obra, para lo que se vale de un riguroso control técnico, indagando siempre en las fórmulas más dispares que redondea con el más completo y elemental de los instrumentos: la asociación libre que aparece por doquier, incluso capítulos enteros están contruidos de este modo.

Y si algo se manifiesta al leer a Vargas Llosa es una verdadera voluntad de liquidación de prejuicios, de eliminación de tabúes y el acceso a lo más escabroso de las relaciones humanas, sin contar con que sea social o políticamente –que no literariamente– correcto. Ha trascendido casi todas las fronteras y el resultado es el de unas novelas que son sin duda intemporales, tanto por su concepción como por su realización. Lo fundamental, se ve con claridad, es que quiere conseguir una pura sensación de belleza, con inserción en sus normas de técnicas controladas, y, de tal envergadura, que ninguna

forma de escrúpulo o consideración académica, social o histórica le pueda cohibir en el impulso imaginativo.

Cuando en los primeros sondeos para arrostrar este trabajo me planteé a nuestro autor como objeto de análisis para la tesis, pues ya veía muchas peculiaridades de estudio distinto para aportar una visión precisa en una tesis doctoral, columbraba su singularidad en determinados rasgos, y a ellos me dediqué. Con gran esfuerzo por mi parte para desbrozar, en la enorme frondosidad de su obra, los caracteres primordiales y propios de su creación literaria, me fui adentrando en su modo de escribir y fui descubriendo muchas de las singularidades de su escritura que hube de fraccionar en distintos capítulos.

Primero hice una exploración de las vanguardias, que tenía que actualizar a cada paso, y que agrupé en el capítulo II. Vi cuáles eran para Vargas Llosa los pioneros que abrieron el camino y me pareció que era necesario entrar también en los detalles de sus trabajos. Y surgieron, sin demasiado esfuerzo, aquellos americanos que habían compuesto trabajos de suma relevancia: Miguel Ángel Asturias, Octavio Paz, Gabriel García Márquez, Juan Rulfo, Manuel Scorza, Jorge Luis Borges y un largo etcétera. Vi que ellos habían abierto el camino y que él había asumido técnicas muy provechosas como fórmula incorporada a su ya decidido modo de escribir: al principio vacilante, después decidido y, posteriormente, sin brida hasta confirmarse en un estilo propio, variado y sugestivo. Los textos de aquellos autores fueron muy clarificadores por cuanto todos ellos abrazaban elementos comunes que más adelante fueron asumiendo por Vargas Llosa; quien, en una verdadera criba, seleccionaba lo mejor y más fructífero de sus técnicas. El resultado se hace patente en un novelista cuya escritura no deja indiferentes a sus lectores, y que trasciende lo transitorio para situarse en lo intemporal.

La investigación del capítulo tercero se convirtió para quien esto escribe en un verdadero hallazgo: *Lituma en los Andes*. Me era necesario como

investigador abrir un gran paréntesis. Al modo de la mayor parte de los vanguardistas, Vargas Llosa entra también en el mito griego. En toda su obra hay múltiples referencias a personajes de la Mitología griega: Dánae, Tántalo, Ártemis, Ulises, etcétera; pero en su libro de *Lituma en los Andes* se da como soporte único, igual que hace Julio Cortázar con su obra de teatro *Los reyes* (Minos y Teseo), o Borges con su ficción *La casa de Asterión* (el Minotauro). En verdad, el mito sirve a un propósito narrativo de gran calado. *Lituma en los Andes* es un libro que hace mella en el lector por la cantidad de nexos y connotaciones entre la vida en los Andes y sus concomitancias con el mito griego que está pergeñado un telón de fondo donde ha de desarrollarse las pesquisas de Lituma.

Decía que fue un paseo triunfal porque a medida que ahondaba en la obra se me desvelaba briosamente el mito, en concreto el de Dióniso y Ariadna, el Minotauro y Teseo, y no sólo por unos pocos y concretos elementos correlativos. Punto por punto, MVL va ambientando su novela con todos y cada uno de sus componentes: desde el nacimiento de Dióniso y el incesto por parte de Zeus-Júpiter, a lo propiamente dionisiaco; me refiero a la *hybris*, a la sinrazón del vino y a las borracheras, a la lujuria y al desenfreno de la mente que busca el hedonismo sobre todo, y a su carácter burlón y desenfadado. Para ello reúne en Naccos, la Naxos del mito, a Dionisio con Adriana, de quien se apunta que, además de tabernera con Dionisio, echadora de cartas y medio bruja, ejerce la prostitución, y que ha sido amante de un Teseo, liberador del pueblo de Quenka –la Creta en los Andes– de un Minotauro carnicero. Repito que sólo es una ambientación. Lituma es un cabo de guardia civil que investiga unas desapariciones y encuentra poca cosa, pero todo el decorado teatral se recrea con esos dos personajes y sus referentes míticos. Fue un paseo triunfal gracias a mi entusiasmo por la Mitología griega, que es uno de los temas de mi investigación personal, ya que imparto quincenalmente charlas sobre el mito griego en dos centros en Barcelona, y

encontrarme con él en una novela de Vargas Llosa me produjo una doble satisfacción: el reconocimiento del mito griego y la verificación de todos y cada uno de sus extremos.

Además, el resultado de mis pesquisas me condujo a ver que había aspectos muy relevantes y muy recurrentes y hube de ordenarlos, poniendo al comienzo de ellos el que veía que era el sustrato a todos los demás. Se trata del prostíbulo. De ese tema, en su vertiente sexual, están impregnadas todas sus novelas y lo trata en múltiples variantes, tanto de lugar de regodeo como de apetencia personal o como aventura y proyecto, pero sobre todo como lugar de recreo con prostitutas a montones –incluso las que no lo son, como Amalia<sup>209</sup>–. Bien conocido es, por sus declaraciones, que en multitud de ocasiones va haciendo a diestro y siniestro, de lo importante que es –narrativamente– para él el sexo, sea o no políticamente correcto. Desde el comienzo de su andadura de autor tiene en el sexo un gran aliado, y con él de la mano se prodiga en sus novelas.

En *La ciudad y los perros*, con la Pies dorados; en *la Casa Verde* sólo hay prostitutas, incluso Bonifacia termina en el burdel; en *Conversación en la Catedral* hay varias prostitutas: Hortensia, que además es lesbiana y amante de Ivonne, Queta y también a Amalia la utilizan como tal con la yobimbina; en *Pantaleón y las visitadoras* toda la novela trata de un burdel itinerante.

Como bien se observa, el prostíbulo aparece constantemente, como dice en *La tía Julia y el escribidor*: «En mis obras siempre hay aristócratas o plebe, prostitutas o madonas» (936), y es cierto; incluso el padre Seferino había «creado una Academia para Prostitutas» (1126); también aparece aquí Mayte Unzátegui, antigua celestina que se había redimido, y que colabora con el sacerdote en «calidad de ayudante» (1126). En la *Historia de Mayta* hay situaciones que van hacia lo extremo: «han convertido en prostitutas hasta las monjas»<sup>210</sup>; en *La Chunga* trata de una cantinera que nació en *la Casa Verde* y

---

<sup>209</sup> *Conversación en la Catedral*.

<sup>210</sup> *Mayta*: 1053.



que también es prostituta y además lesbiana; en *Quién mató a Palomino Molero* se habla de que doña Adriana termina cayendo en los brazos del teniente Silva: «Todas son un poco putas»<sup>211</sup>, y también cuenta con un gran número de ‘polillas’, una de ellas, «La Loba Marina», que está en un bulín y que sufre palizas sin cuento por parte de su «macró»: «Con los moretones que me deja en el cuerpo, no consigo clientes. Entonces no le llevo plata y entonces me pega de nuevo»<sup>212</sup>; en *El hablador* la trama no se lo permite, pero es suficiente que el narrador esté en Florencia para que, inmediatamente, apunte que cierto lugar de la ciudad, el Lugarno, a determinadas horas, sea un «antro de putas, maricones y vendedores de drogas»<sup>213</sup>; en *Elogio de la madrastra* juntamente con *Los cuadernos de don Rigoberto*, Lucrecia es, a su vez: esposa, adúltera incestuosa, prostituta y consentidora de una relación más que escabrosa con su propio marido.

En el capítulo quinto constato el tratamiento vanguardista del componente “sueño” para conseguir resultados de gran calado. Así, los personajes sueñan –siempre están soñando, o despertando o soñando despiertos o en duermevela– pero no entra Vargas Llosa en el sueño como recurso al modo de Rulfo, sino que es sólo una muleta que emplea sin demasiadas limitaciones, y es, en muchas ocasiones, el sueño, al modo de los surrealistas, sólo un elemento de decoración sin consecuencias argumentales, sólo narrativas. Únicamente es una ambientación para dar un tono irreal a la vida de sus criaturas, aunque a veces introduce el sueño premonitorio que a su vez también es de deseo oculto, y esto es lo que de verdad intenta y consigue.

En el capítulo sexto he desarrollado la cuestión de la libertad que a lo largo de su andadura ha adquirido Vargas Llosa quien ya, de forma temprana, adopta una actitud de importarle todo menos que nada. Se expresa libérrimamente. Se ha soltado el pelo y desarrolla sus temas fantasmales, los

---

<sup>211</sup> Palomino: 1233.

<sup>212</sup> Ídem. Pág. 1247.

<sup>213</sup> Hablador: 227.

que siempre ha querido desarrollar y llega a hacerlo resueltamente en su madurez. Por más que ya ha dado señales en casi todas sus novelas, es a partir de su novela *Elogio de la madrastra* cuando se independiza de modo definitivo. Ya no lo frenan trabas ni condicionamientos, e impetuoso, decidido y libre se arroja a contar lo que le viene en gana y como le viene en gana. Lo vi desde el comienzo de las primeras lecturas y con ello pude comprobar lo cerca que estaba de unas vanguardias ya lejanas en el tiempo, pero perfectamente asumidas.

En el capítulo séptimo he desarrollado el procedimiento que he visto que es el más concluyente a la hora de calificar la escritura de Vargas Llosa como heredera de las vanguardias. Efectivamente, nuestro autor utiliza, desde sus primeras novelas, la asociación libre como artilugio narrativo, en el que se advierte el delirante proceso de una narración exageradamente distorsionada, fragmentada, inconexa. Es un estilo que no es que lo haya aprendido, sino que está bien incorporado a su estilo personalísimo. No pretende imitar. Deja volar la imaginación y, si le cuadra, entra de lleno en el enlace de ideas descabelladas, que, al final, sabe acertadamente reunir para dar coherencia a su historia.

¿Cuáles son las novedades que apporto?

Mi aportación al acervo investigador es la visión de un nuevo enfoque que abarca la dimensión formal de su escritura y confirma su línea de desarrollo más constante: la utilización de las no siempre evidentes técnicas vanguardistas en el discurso narrativo, ya que, aun manejando los medios canónicos, se afianza en una continua experimentación narrativa, pero no se adhiere, por ejemplo, al postismo español, como tal vez le correspondería por cronología. Va por libre y entabla una interna discusión acerca de lo real y lo irreal, pues lo alegórico, mítico y simbólico se hacen presentes: emplea la apertura al enigma de lo ambiguo, ya que se trata de una actitud propia de la

posmodernidad, y mantiene el discurso muy cercano a una formulación siempre atenta a un límite inaccesible.

No hago reflexiones abstractas sino acerca de un autor que discurre en busca de su propio lenguaje y de su propia manera de contar, pero utilizando las casi siempre incuestionables herramientas que la atenta lectura de las vanguardias le ha proporcionado, pues su obra permite ser leída como testimonio de un proceso de autodescubrimiento, de un yo que sucesivamente va ampliando su capacidad de creación, en la que cada vez más desaparece la racionalidad verbal para descubrir un nuevo límite narrativo, más acorde con su momento histórico.

Si en *La ciudad y los perros* se advierten señales inaugurales de su propio proceso de evolución, hemos visto que éstas continúan a lo largo de toda su obra y verificamos que no son accidentes coyunturales sino coordinadas funcionales en las que advertimos un sujeto empírico que expone sin tapujos los recuerdos más tristes de su niñez, las impresiones del paisaje y las experiencias de su entorno vital, perfectamente reconocibles, en las que remarca las circunstancias más dramáticas de su vida. Vargas Llosa intuye una esfera narrativa que ha de expresar con un lenguaje nuevo, absolutamente distinto, que sobrepasa todo lo anterior. Pero su propósito no es disolvente y las realidades más comunes y elementales se convierten en una epifanía de su totalidad, que se nos hace accesible a través de la magia del lenguaje con la que nos brinda la maravilla de sus ficciones.

¿Qué tipo de conclusiones he podido extraer?

Que no estaba equivocado al colegir que las vanguardias estaban presentes en el arte de escribir de Vargas Llosa y que es perfectamente visible su enlace con aquellos autores que en las primeras décadas del siglo XX introdujeron un modo de hacer que tiene repercusión hasta nuestros días, no sólo en él, sino en todo lo que al arte posterior se refiere.

## BIBLIOGRAFÍA

- ACEBRÓN, Julián y SOLÀ, Pere, eds. 2008. *Jardines secretos – Estudios en torno al sueño*. Edicions de la Universitat de Lleida.
- ACEBRÓN, Julián. 2004. *Sueño y ensueños en la literatura Castellana Medieval y del Siglo XVI*. Universidad de Extremadura. Cáceres.
- ALEXANDRIAN, Sarane (1974): *Breton según Breton*. Editorial Laia. Barcelona. 292
- AMAT, Jordi. Editor. (2010): *Fragments d'una biografia intel.lectual*. Fons José María Valverde (1942-1996). Editorial Afers. Barcelona.
- ANDERSON IMBERT, Enrique (1976): *El realismo mágico y otros ensayos*. Monte Ávila Latinoamericana, C. A. Caracas. Venezuela.
- , (1961): *Historia de la literatura hispanoamericana II. Época contemporánea*. Fondo de Cultura Económica. México D. F.
- ARÁN, Pampa Olga (2000): *La rigurosa magia del fantástico borgeano*. Universidad de Córdoba. Argentina.
- ARDANUY LÓPEZ, Jordi (2000): *La búsqueda de lo sagrado en la poesía de Ángel Crespo*. Tesis doctoral. Universidad Pompeu Fabra. Barcelona.
- ARGUEDAS ALTAMIRANO, José María. (1950): *La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú*. Mar del Sur. Revista peruana. Año II, Vol. III, n° 9, de enero-febrero.
- , (1967): *Amormundo*. 2ª edición ampliada. ARCA Editorial, S.R.L. Montevideo. (1ª edición en ARCA en 1967)
- , (1968): *Yavar fiesta*. Editorial universitaria, S. A. Santiago de Chile.
- , (1969): *Los ríos profundos*. Edición de Ricardo González Vigil. Cátedra. Madrid. (2002).
- , (1974): *El Sexto*. Editorial Laia, S. A. Barcelona.
- , (1977): *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. ALLCA XX, Madrid. 2ª edición. 1996.
- , (1983): *Relatos completos*. 1983. Alianza Editorial. Madrid. Contiene: *Diamantes y pedernales*. (33).
- , (1983): *Agua*. (85) Contiene: *Agua, Los escoleros, Warma kuyay*.
- , (1983): *Otros relatos* (165). Contiene: *El barranco, Orovilca, La muerte de los Arango, Hijo Solo, La agonía de Rasu Ñiti*.
- , (1983): *Amor mundo* (221). Contiene: *El horno viejo, La buerta, El ayla*.

- , (1983): *Don Antonio* (247).
- , (1983): *El sueño del pongo* (259).
- ARLT, Roberto (1992): *El juguete rabioso*. Prólogo de Rita Gnutzmann. Editorial Cátedra. Madrid.
- ARMAS MARCELO, Juan José (1991): *El vicio de escribir*. Temas de Hoy. Madrid.
- ARNAU, Carmen (1971): *El mundo mítico de Gabriel García Márquez*. Ediciones Península. Barcelona. 293
- ASTURIAS, Miguel Ángel (2001): *El Señor Presidente*. Edición de Alejandro Lanoël-d'Aussenac. Cátedra. Madrid.
- , (1995): *Leyendas de Guatemala*. Edición de Alejandro Lanoël-d'Aussenac. Cátedra. Madrid.
- , (1949): *Hombres de maíz*. Alianza Editorial. 2005. Madrid
- BACHELARD, Gaston (1942): *El agua y los sueños*. Fondo de Cultura Económica. 1978. México.
- BALDORI DE BALDUSSI, Rosa. (1974). *Vargas Llosa: un narrador y sus demonios*. Edición de García Gambeiro. Buenos Aires. Argentina.
- BARRERA, Trinidad (2003): *Del Centro a los Márgenes*. Narrativa Hispanoamericana del Siglo XX. Universidad de Sevilla. Sevilla.
- BÉGUIN, Albert. (1939): *El alma romántica y el sueño*. Fondo de Cultura Económica, S. A. (1993). México.
- BENÍTEZ, Juan José (1975): *OVNIS: S. O. S a la Humanidad*. Plaza & Janés. Barcelona.
- BIRKENMAIER, Anke (2006): *Alejo Carpentier y la cultura del surrealismo en América Latina*. Iberoamericana. Madrid.
- BLAVATSKI, Madame (Helena Petrovna Hann) (2000): *La sabiduría de Madame Blavatski*. Errepar. Buenos Aires.
- BOLÍVAR, Simón (1915): *Carta de Jamaica*.
- BORGES, Jorge Luis, y GUERRERO, Margarita (1983): *El "Martín Fierro"*. Alianza Editorial. Madrid.
- , (1998) *El libro de los seres imaginarios*. Alianza Editorial. Madrid.
- , (2004): *Ficciones*. Prólogo de J. L. R. Zapatero. Destino. Barcelona.
- , (1964): *Discusión*. Buenos Aires. Emecé Editores.
- BOURDIEU, Pierre (1992): *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. (2002). Anagrama. Barcelona.
- BRETON, André. (1928): *Nadja*. Editions Gallimard. París. (2009). Cátedra. Madrid.

- , (1930): *Los vasos comunicantes*. Editions Gallimard. París. (2004. Siruela. Madrid).
- , (1992): *OEuvres Complètes I y II*. Editions Gallimard. París.
- , (1927): *Les pas perdus*. 10ª edición, 2003. Alianza Editorial. Madrid
- , (1937): *L'amour fou*. Gallimard, vol II. París.
- CAILLOIS, Roger (1957): *La incertidumbre que nos dejan los sueños*. Editorial Sur. Buenos Aires.
- CALASSO, Roberto (1994) *Las bodas de Cadmo y Harmonía*. Compactos Anagrama. Barcelona.
- CAMACHO DELGADO, José Manuel (2006): *Comentarios filológicos sobre el realismo mágico*. Arco Libros. Madrid. 294
- , (2011): *Las pasiones literarias de Mario VargasLlosa: del homo legens al crítico rutilante*. TURIA 97-98. Zaragoza.
- CANO GAVIRIA, Ricardo (1972): *El buitre y el ave Fénix*. 2011. Anagrama. Tarragona.
- CARPENTIER, Alejo (1953): *Los pasos perdidos*. Ediciones Alfaguara. (1993). Barcelona.
- , (1962): *El siglo de las luces*. Planeta-Agostini. Barcelona.
- , (1979): *El arpa y la sombra*. Siglo xxi editores, 1989. Bogotá. Colombia.
- , (1987): *El acoso*. Editorial Seix Barral, Barcelona
- , (1989): *Écue-Yamba-O*. Alianza Editorial. Madrid.
- , (2003): *El reino de este mundo*. Alianza Editorial. Madrid.
- , (2003): *Viaje a la semilla*. Editorial Txalaparta. Tafalla (Navarra).
- CASEMENT, Roger (2011): *Diario de la Amazonía*. Edición de Angus Mitchel. Ediciones del viento. La Coruña.
- CHIAMPI, Irleamar (1983): *El realismo maravilloso*. Monte Ávila Latinoamericana. Caracas. Venezuela.
- CHRISTIE-MARRAY, David (1994): *Reencarnación. Creencias ancestrales e investigación científica*. Biblioteca Fundamental, Año Cero. Editorial América Ibérica. Madrid.
- ALEGRÍA, Ciro (1972): *El mundo es ancho y ajeno*. La Habana. Casa de las Américas.
- COLOBRANS i DELGADO, Jordi (2001) *El doctorando organizado*. Mira Editores. Zaragoza.
- CORNEJO POLAR, Antonio (1977): *La novela peruana*. Editorial Horizonte. 1989. Lima.
- , (1980): *Literatura y sociedad en el Perú: la novela indigenista*. Lima. Lasontay.
- DACÓ, Pierre (1961): *Les prodigienses victoires de la psychologie modern*. (Trad.: José Antonio Fontanilla). Ediciones Daimon. Barcelona.
- DENIS, León (1976): *Después de la muerte*. Editorial Kier. Buenos Aires.

- ECO, Umberto (1977): *Cómo se hace una tesis*. Editorial Gedisa, S.A. Barcelona.
- ÉLUARD, Paul. (1926): *Capital del dolor*. Editions Gallimard. París.
- , (1929): *El amor y la poesía*. Editions Gallimard. París.
- ESCAJADILLO, Tomás (1994): *Narradores peruanos del siglo XX*. Lima. Lumen.
- FERNÁNDEZ BRASO, Miguel (1969): *Gabriel García Márquez: Una conversación infinita*. Editorial Azur. Madrid.
- , (1972): *La soledad de Gabriel García Márquez*. Editorial Planeta. Barcelona.
- FLAUBERT, Gustav (1984): *La Educación sentimental*. Fascículos Planeta. Madrid.
- , (1998): *Madame Bovary*. Edicomunicación, s.a. Barcelona.
- FREUD, Sigmund (1973): *El yo y el ello*. Alianza Editorial. Madrid.
- , (1973): *Obras completas. El poeta y los sueños diurnos*. Tomo II. Biblioteca Nueva. Tercera edición. 1973. Madrid.
- , (1999): *La interpretación de los sueños*. Alianza Editorial. Madrid.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. (1961): *El coronel no tiene quien le escriba*. Mondadori. 1999. Barcelona
- , (1962): *La mala hora*. Mondadori. 2007. Barcelona.
- , (1967): *Cien años de soledad*. Círculo de Lectores. Barcelona.
- , (1970): *Relato de un naufrago*. Tusquets Editores. 2007. Barcelona.
- , (1975): *El otoño del Patriarca*. Random House Mondadori. 2003. Barcelona. 295
- , (1981): *Crónica de una muerte anunciada*. Mondadori. 2007. Barcelona.
- , (1981): *Noticia de un secuestro*. Mondadori. 1996. Barcelona.
- , (1982): *El olor de la guayaba. Conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza*. La oveja Negra. Bogotá.
- , (1985): *El amor en los tiempos del cólera*. Bruguera. Barcelona.
- , (1986): *La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile*. Mondadori. 2007. Barcelona.
- , (1989): *El general en su laberinto*. Mondadori España. Madrid,
- , (1992): *Doce cuentos peregrinos*. Mondadori. (2009). Barcelona.
- , (2002): *Vivir para contarla*. Random House Mondadori. Barcelona.
- GARCÍA PABÓN, Leonardo (2007): *Cuadernos de América sin nombre. De incas, chaskañavis, yanakumas y chullas*. (Estudios sobre la novela mestiza en los Andes). Universidad de Alicante.
- GARCÍA VELÁZQUEZ, María Antonia. (Ed). (2000): *Himnos homéricos*. Ediciones Akal, S.A. Madrid.

- GNUTZMANN BORRIS, Rita. (2007): *Cuadernos de América sin nombre. Novela y cuento del siglo XX en El Perú*. Universidad de Alicante.
- , (1992): *Cómo leer a Mario Vargas Llosa*. Ediciones Júcar. Gijón.
- , (1992): *Mitología y realidad socio-histórica en El Hablador de Vargas Llosa*. Anales de la literatura hispanoamericana. Universidad Complutense. Madrid.
- GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de (1994): *Antología poética*. Edición de Ana Suárez Miramón. RBA Editores. Barcelona.
- GONZÁLEZ ALCANTUD, José Antonio (1989): *El exotismo en las vanguardias artístico-literarias*. Editorial Anthropos. Barcelona.
- GONZÁLEZ BOIXO, Juan Carlos (1983): *Claves narrativas de Juan Rulfo*. Universidad de León.
- GONZÁLEZ ORTEGA, Nelson (2006): *Relatos mágicos en cuestión*. Iberoamericana. Madrid.
- GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo (ed.) (1983-2001): *El cuento peruano*. Lima Edics. Copé.
- GRAS MIRAVET, Dunia (2003): *Manuel Scorza: la construcción de un mundo posible*. Lérida. Ed. de la Universitat/A.E.E.L.H.
- GRIMAL, Pierre (1951): *Diccionario de la mitología griega y romana*. 1979. Ediciones Paidós Ibérica. Barcelona.
- GUIMÓN, José (1993): *Psicoanálisis y literatura*. Kairós. Barcelona.
- HUGO DURAND, Ancash (1967): *Diccionario quechua-castellano, castellano-quechua*. Ministerio de Educación Pública. Lima.
- HUIDOBRO, Vicente (1921): *La Creation Pure*. Ensayo de estética. Revista L'Esprit Nouveau, Paris.
- INCA GARCILASO DE LA VEGA (2000): *Comentarios reales*. Edición de Mercedes Serna. Clásicos Castalia. Madrid.
- KAFKA, Franz (1994): *La metamorfosis*. Edicomunicación. Barcelona.
- KAFKA, Franz (1994): *Cuentos fantásticos*. Edicomunicación. Barcelona.
- KARDEC, Allan (1969): *El evangelio según el espiritismo*. 11ª Edición Argentina de 1977. Editorial Kier. Buenos Aires.
- LAUTREÁMONT, Isidore de (2007): *Los cantos de Maldoror*. Belacqua. Barcelona. 296
- LYOTARD, J. F. 1979: *La condition posmoderne*. Minuit. París.
- LLARENA, Alicia (1997): *Realismo Mágico y Lo Real Maravilloso: una cuestión de verosimilitud*. Ediciones Hispamérica. Gaithersburg. U. S. A.



- MAILLARD, Chantal (2006): *Las palabras del silencio*. O. Pujol y A. Vega, Editores. Trotta. Madrid.
- MARCHESE, Angelo y FORRADELLAS, Joaquín. (1986). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Editorial Ariel. S. A. Barcelona
- MARCO, Joaquín y GRACIA, Jordi (eds.) (2004): *La llegada de los bárbaros*. Edhasa. Barcelona.
- MARCONI, Jorge (1997): *La oralidad escrita. Sobre la reivindicación y re-inscripción del discurso oral*. Pontificia Universidad Católica del Perú. Fondo Editorial. Lima. Perú.
- MARCOS, Subcomandante (1999): *Relatos del viejo Antonio*. Editorial Virus. Barcelona.
- MARTÍNEZ DASI, Olga (2005): *Gabriel García Márquez. La escritura embrujada*. Ediciones Fuentetaja. Madrid.
- MATURO, Graciela. (1972): *Claves simbólicas de García Márquez*. Editorial Fernando García Cambeiro. Buenos Aires.
- MENTON, Seymour (1998): *Historia verdadera del realismo mágico*. Fondo de Cultura Económica. México D.F.
- , (1993): *La nueva novela histórica de la América Latina 1979-1992*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- NÁCAR FUSTER, Elío y COLUNGA, Alberto (1958): *Sagrada Biblia*. Biblioteca de Autores Cristianos. Madrid.
- NADEAU, Maurice (1944): *Histoire du surréalisme*. París: Seuil. 1964.
- ORTEGA Y GASSET, José (1925) *La deshumanización del arte*. 2004. Espasa Calpe, S.A. Madrid.
- , (1930): *La rebelión de las masas*. Ed. Thomas Mermall. Madrid.
- OSORIO TEJEDA, Nelson (1988): *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Biblioteca Ayacucho. Caracas.
- OVIEDO, José Miguel (1970): *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad*. 1982. Seix Barral. Barcelona.
- PABÓN S. DE URBINA, José María (1967): *Diccionario manual de griego*. Editorial VOX. Barcelona.
- PAUWELS, Louis y BERGIER, Jacques (1960): *El retorno de los brujos*. Plaza & Janés Editores. Barcelona.
- PAVRI, Pestanji Temulji (1970): *Teosofía explicada*. Editorial Orión. México, D. F.
- Popol Vuh*. (1947). Fondo de Cultura Económica. Edición de Adrián Recintos. México, D.F.

- PEREIRA, Armando (1981): *La concepción literaria de Mario Vargas Llosa*. México. UNAM.
- PÉREZ GALDÓS, Benito (2001) *Fortunata y Jacinta*. Edimat Libros, S. A. Madrid.
- PHILLIPS Estelle M. y PUGH Derek S. (2001): *Cómo obtener un doctorado*. Gedisa Editorial. Barcelona.
- PIERROT, Jean (1985): *Le rêve*. Editorial Bordas. París.
- POLO GARCÍA, Victorino. (1995) *Conversación de otoño*. Caja de Ahorros del Mediterráneo. Murcia.
- QUEVEDO y VILLEGAS, Francisco (1976): *Poesía y prosa*. Círculo de Lectores. Barcelona
- RAMA, Ángel (1982): *Transculturación narrativa en América latina*. Siglo XXI Editores. de C. V. México, España, Argentina, Colombia.
- RICO, Francisco (1992): *Historia y crítica de la literatura española*. Tomo 9. Editorial Crítica, S. L. Barcelona.
- ROFFÉ, Reina (2003): *Juan Rulfo. Las mañas del zorro*. Espasa. Barcelona
- ROSSET, Edward (2006): *Malinche*. Ediciones Folio. Barcelona
- RUDYARD KIPLING, Joseph (1901): *Kim*. Unidad Editorial. Edición de 1999.
- RULFO, Juan (2006): *Pedro Páramo* (1955) y *El llano en llamas*. (1953). Editorial Planeta. Barcelona.
- SCHWARTZ, Federico (1892): *Historia de un año célebre*. Imprenta de la Casa Nacional de Caridad. Barcelona.
- SCHWARTZ, Jorge (1991): *Las vanguardias latinoamericanas*. Cátedra. Madrid.
- SÁNCHEZ, Florencio. *Barranca abajo*, 1997. Ediciones Cátedra. (Prólogo de Gnutzmann, Rita).
- SIERRA BRAVO, R (2005): *Tesis doctorales y trabajos de investigación Científica*. Thomson. Madrid.
- SCORZA, Manuel (2002). *Redoble por Rancas*. Edición de Dunia Gras Miravet. 2ª edición de 2009. Ediciones Cátedra. Madrid. 297.
- , (1979): *La tumba del relámpago*. México. Siglo XXI.
- SEVILLA MUÑOZ, Julia (1988): *Fernando Lázaro carreter y las manifestaciones folclóricas del lenguaje literal*. Paremia, 7. Madrid.
- SETTI, Ricardo A. (1988): *Diálogo con Vargas Llosa*, 1989. InterMundo. Madrid.
- STRAUSFELD, Michi (2000-2002): *Nuevos narradores cubanos*. Siruela. Madrid.
- THOMSON, Laura (2009). *Los Surrealistas*. Lisma Ediciones. East Sussex. Reino Unido.
- TORRE, Guillermo de (1946): *Apollinaire y las teorías del cubismo*. 1967. Edhasa. Barcelona.
- TRES INICIADOS (1969): *El Kybalión*. Editorial Kier. Buenos Aires. Argentina.

- TUSQUETS, Esther (2005): *Confesiones de una editora poco mentirosa*. Rquer. Barcelona.
- USLAR PIETRI, Arturo (1949). *Las lanzas coloradas*. Planeta (1985). Barcelona.
- , (1948): *Letras y hombres de Venezuela*. Editorial Mediterráneo. Madrid.
- VALVERDE, José María. *Un juicio del Dr. José maría Valverde, miembro del jurado del premio Biblioteca Breve*. Consultado en línea el 11 de febrero de 2014 en: [http://www.rae.es/sites/default/files/Jose\\_Maria\\_Valverde\\_Un\\_juicio\\_del\\_dr.\\_Jose\\_Maria\\_Valverde\\_miembro\\_del\\_jurado\\_del\\_Premio\\_Biblioteca\\_Breve.pdf](http://www.rae.es/sites/default/files/Jose_Maria_Valverde_Un_juicio_del_dr._Jose_Maria_Valverde_miembro_del_jurado_del_Premio_Biblioteca_Breve.pdf)
- VV.AA. (1981): *Gabriel García Márquez*. Edición de Peter Earle. Taurus. Madrid
- VV.AA. (1985): *En el punto de mira: Gabriel García Márquez*. Edición de Ana María Hernández de López. Editorial Pliegos. Madrid.
- VV.AA. (2008): *El arte de leer a García Márquez*. Compilador Juan Gustavo Cobo Borda. BELACQVA. Barcelona.
- VV.AA. (1992): *Los nuevos nombres: Historia y Crítica de la literatura española*. Vol. 9. Ed. Crítica. Barcelona.
- VV.AA. (2004): *Los escritores y la creación en Hispanoamérica*. Editor Fernando Burgos. Castalia. Madrid.
- VARANINI, Francesco (2000): *Viaje literario por América Latina*. El Acantilado. Barcelona.
- VARGAS LLOSA, Mario. (1977): *José María Arguedas, entre sapos y balcones*. Alianza Editorial. 1983. Madrid.
- , (1972): «Tres notas sobre Arguedas», en *Nueva novela latinoamericana*. Vol, 1. de Jorge Lafforgc. Buenos Aires. Paidós.
- , (1983): *Contra viento y marea I, II y III*. Seix Barral S.A. 1990. Barcelona.
- , (1990): *La verdad de las mentiras*. Seix Barral. Barcelona.
- , (1993): *El pez en el agua*. Santillana Ediciones Generales. 2010. Madrid. (2010).
- , (2000): *La fiesta del chivo*. Alfaguara. Barcelona (2000).
- , (2004): *Obras Completas I -1959-1967-*. Círculo de Lectores. Barcelona. Contiene: *Los jefes* (1959), *La ciudad y los perros* (1963), *La casa verde* (1966), *Los cachorros* (1967).
- , (2004): *Obras Completas II -1959-1967-*. Círculo de Lectores. Barcelona. Contiene: *Conversación en La Catedral*, *Pantaleón y las visitadoras* y *La tía Julia y el escribidor*.
- , (2005): *Obras Completas III -1969-1977-*. Círculo de Lectores. Barcelona. Contiene: *La señorita de Tacna*, *La guerra del fin del mundo*, *Kathia y el hipopótamo*, *Historias de Mayta*, *La Chunga* y *¿Quién mató a Palomino Molero?*

-----, (2005): *Obras Completas IV -1987-1997-*. Círculo de Lectores. Barcelona. Contiene: *El hablador* (1987), *Elogio de la madrastra* (1988), *El loco de los balcones* (1993), *Lituma en los Andes* (1993), *Ojos bonitos, cuadros feos* (1996) y *Los cuadernos de don Rigoberto* (1997).

-----, (2005): *Obras Completas V -2000-2006-*. Círculo de Lectores. Barcelona. Contiene: *La fiesta del chivo* (2000), *El paraíso en la otra esquina* (2003) y *Travesuras de la niña mala* (2006).

-----, (2006): *Obras Completas VI Ensayos Literarios I-*. Círculo de Lectores. Barcelona. Contiene: *Carta de batalla por Tirant lo Blanc* (1969-1991), *García Márquez. Historia de un deicidio* (1971), *La orgía perpetua* (1975), *La utopía arcaica* (1996), *Cartas a un joven novelista* (1997).

-----, (2004): *La tentación de lo imposible. Víctor Hugo y los Miserables*. (2007). Alfaguara. Madrid.

-----, (2009): *El viaje a la ficción. El mundo de Juan Carlos Onetti*. Alfaguara. Madrid.

VIDELA, Gloria (1963): *El Ultraísmo*. 1971. Gredos. Madrid.

ZAMBRANO, María (1965): *El sueño creador*. Ediciones Turnes. Madrid.