

ALPI



numero 7
(NOVIEMBRE 1992)

MARIO VARGAS LLOSA

Jornada del 27 DE ABRIL DE 1991

FUERZAS EN CONFLICTO: PRINCIPIOS ORGANIZADORES EN LA OBRA DE VARGAS LLOSA

tejido que, dada la propensión de nuestro autor a la propia elucidación, hubiera podido alargarse con facilidad; detengamos la máquina de remontar el tiempo y las contradicciones. Al umbral de esta jornada, sólo quiero marcar un territorio por explorar cuyas fronteras internas se llaman ficción y teoría de la novela, política y ética, Perú y cosmopolitismo, compromiso y escepticismo, mundo sin dioses y con demonios. Este espacio, el de la obra de un escritor peruano nacido en 1936, tiene otras provincias: teatro e ironía, erotismo y autobiografía, y unas cuantas más que los ponentes del día perfilarán y precisarán.

Al proponer la obra y personalidad de Vargas Llosa como tema de nuestro coloquio primaveral, el Comité de Aleph ha tomado algunos riesgos. El de la saturación: ¿qué comentario útil se puede agregar al océano crítico que sumerge el territorio de que hablaba? El de la paráfrasis inocua: ¿merece un esfuerzo interpretativo una obra que parece autosuficiente, que regala aparentemente al lector el texto y la glosa? No en vano los profesores de literatura hispanoamericana recibimos cada año una cantidad ingente de propuestas de tesinas y trabajos sobre Vargas Llosa: la falsa facilidad y la transparencia superficial atraen a los incautos como trampa sutilmente armada. Último peligro que corremos: el de la confusión de los géneros. Las interferencias entre rechazo o aplauso ideológico y valoración literaria acechan al crítico más precavido cuando de los libros del ex-candidato a la Presidencia de la República peruana se trata.

Así y con todo, asumimos los riesgos porque constituyen un reto. Si los que dedicamos nuestras vidas al libre examen de las producciones culturales de la humanidad no enfrentamos tales retos, ¿quién lo hará?

Jacques JOSET
Presidente de ALEPH

A lo largo de más de veinticinco años de pertinaz trabajo literario, Mario Vargas Llosa ha escrito, aparte de cuentos, relatos, obras de teatro, ensayos e incontables páginas de artículos periodísticos, unas diez novelas, algunas de las cuales son narraciones proliferantes que parecen condensar varias novelas en una. Nada más que su acopio de materia narrativa bastaría para hacerlas impresionantes, en cuanto son ejemplos de una vuelta de la novela moderna al viejo molde épico, de acciones grandiosas, amplios espacios y marcos temporales, que dio origen al género.

En el vasto tapiz que entretejen, el lector enfrenta una enorme variedad de asuntos, tonos, técnicas y propósitos estéticos: hay una enorme distancia, por ejemplo, entre *La tía Julia y el escribidor* (1977) y *La guerra del fin del mundo* (1981), pese a los pocos años que las separan. Pero al mismo tiempo, ese universo cambiante y vertiginoso, es una realidad obsesiva y compacta, llena de situaciones, imágenes, ambientes y personajes que se reiteran, como fuerzas oscuras y maniáticas que subyacen al texto y lo dirigen ciegamente. La cohesión del mundo imaginario creado por el autor como un paralelo del real, está dada por la presencia de esas constantes y también por las reelaboraciones y ampliaciones a las que cada nueva novela las somete. Varias de esas líneas maestras han sido observadas por la crítica y algunas son hoy casi lugares comunes para cualquier lector. Hay otras, sin embargo, cuya importancia no ha sido cabalmente reconocida ni analizada por los estudiosos de su obra, a pesar de ser visibles desde la primera novela hasta las últimas.

Hay, sin duda, ciertos principios organizadores, que funcionan como elementos dinamizadores del texto narrativo, que lo impulsan hacia adelante y lo devuelven a un centro que parece generar su energía. Un rasgo distintivo de estos elementos es el que se presentan y trabajan en *pares*, como unidades binarias

que representan fuerzas opuestas y, por lo tanto, cargadas de conflictividad y contradicción que pueden llegar a la autodestrucción. Átomos novelísticos intensamente activos, son como focos que contienen en pequeño lo que la narración misma presenta en grande: un mundo desgarrado por implacables tensiones internas, cuya lucha se libra generalmente al margen de lo moral o legalmente lícito. La inestabilidad de esos focos es el resultado de una tensión nunca resuelta del todo: la pugna en un foco genera otra en otra parte del texto y propaga así una sensación general de furor desatado, de pasiones e instintos crudos, difíciles de someter a la razón. Existen varios de esos principios pares, cuyo funcionamiento en cada novela es también diverso. Me referiré aquí, por razones de espacio, sólo a dos, que quizá ayuden a entender mejor el modo cómo Vargas Llosa configura imaginariamente su experiencia de la realidad.

El primer binomio contiene los principios de *orden* y *transgresión*. El orden (social, político, moral, legal, institucional) aparece constantemente en sus novelas como un orden *amenazado* y en crisis. Aunque nacido de necesidades que la razón reconoce como indispensables, el orden tiende a excederse y a caer en una contradicción insalvable: el orden es siempre un orden en peligro de disolución, cuyo poder es su mayor debilidad. El orden incita de modo natural la desobediencia y la rebelión contra las normas que impone precisamente para evitar la reversión al caos que impide la vida social. En la visión de Vargas Llosa, el principio del orden es por esencia un mal necesario, un dique convencional contra la anarquía, pero el precio de ese pacto es muy elevado: el orden limita la libertad y niega las fuerzas exaltadas de la vida misma. Es un principio abstracto, que congela o embota las urgencias concretas del individuo. La *transgresión* es la manifestación de ese impulso vital, que demanda sus derechos y choca contra toda restricción. Expresa lo más innato del ser humano: su espíritu de rebeldía, su impredecible reacción pasional a las presiones del medio. Esta seducción por la violencia es, muchas veces, simétrica con la exigencia del placer. El erotismo es también, literalmente, un *des-orden*.

Los cadetes de *La ciudad y los perros* (1963) brindan un buen ejemplo de ello. Para combatir un orden que los niega como individuos y trata de imponerles una norma homogeneizadora, los cadetes hacen de la minuciosa transgresión de los reglamentos del Leoncio Prado, un propósito perfectamente calculado, su actividad más personal. Sólo en el tumulto de su rebeldía recuperan la entidad perdida y vuelven a ser reconocibles en medio de la masa, únicos. Hay dos pasajes reveladores de cómo operan el orden y el desorden en ese ambiente. En el primero, el cadete Alberto, en un gran estado de agitación y angustia, se encuentra sorpresivamente con el teniente Huarina; para explicar por qué no está donde debería, violando los reglamentos, tiene que improvisar una razón y entonces se produce esta escena que no deja de ser cómica:

- Quisiera hacerle una consulta, mi teniente -dice Alberte... - Quiero decir, una consulta moral.
- Tengo un problema -dice Alberto, rígido... - El coronel dio una vez que podíamos consultar a nuestros oficiales. Sobre los problemas íntimos, quiero decir.
- Nombre y sección -dice el teniente...
- Alberto Fernández, quinto año, primera sección.
- Al grano -dice el teniente-. Al grano.
- Creo que estoy enfermo, mi teniente. Quiero decir de la cabeza, no del cuerpo. Todas las noches tengo pesadillas...
- Cosas horribles, mi teniente. A veces sueño que me mato, que me persiguen unos animales con caras de hombres. Me despierto sudando y temblando. Algo horrible, mi teniente, le juro...
- ¡Yo no soy un cura, qué carajo! ¡Váyase a hacer consultas morales a su padre o a su madre!
- No quería molestarlo, mi teniente -balbucea Alberto...
- ¡Consultas morales! Es usted un tarado... Vaya a hacer su servicio a la cuadra y agradezca que no lo consigno.
- Sí, mi teniente. (CP, pp. 18-19)

El otro pasaje está relacionado con la secreta actividad paraliteraria de Alberto: su redacción de novelitas pornográficas por encargo a la borrosidad y grisura del ambiente colegial y sus ritos cotidianos, en los que Alberto se siente desaparecer, la actividad clandestina aparece con una nitidez atractiva, llena de tensión y frenesí, pues libera en él fuerzas largamente reprimidas. El contraste entre lo sombrío y lo luminoso, entre lo inerte y lo activo, resulta muy significativo:

Alberto echó una ojeada a las hojas cubiertas de letras azules; en menos de dos horas, había escrito cuatro novelitas. Estaba bien. Todavía quedaban unos minutos antes de que sonara el silbato anunciando el final de las clases. Giró sobre sí mismo, apoyó la cabeza en el suelo, permaneció estirado, con el cuerpo blando, laxo; el sol tocaba ahora su cara, pero no lo obligaba a cerrar los ojos: era débil.

Había salido a la hora de almuerzo... De inmediato pensó: "me iré a la glorieta a escribir"... Había escrito sin interrupción, novelitas de cuatro páginas; sólo en la última comenzó a sentir que la modorra invadía su cuerpo y surgió la tentación de soltar el lapicero y pensar en cosas vagas. (pp. 125-26)

Toda acción que contradiga el orden, que libere las fuerzas dormidas del individuo, le exalta como tal y lo destaca de la masa uniforme dentro de la cual el sistema quiere mantenerlo para hacerlo más manejable. El colegio militar es un modelo especial de universo cerrado: homologa el mundo educativo al del *cuartel*, que es uno de los enclaves más reconocibles del autor. Los otros son el *convento* y el *burdel*. Los tres son como pequeñas sociedades internas, relativamente autónomas, donde la pareja *orden/transgresión* está siempre presente y en acción.

En *La casa verde* (1966), la presencia paralela del convento y el burdel -sociedades regidas por normas completamente opuestas- es decisiva. Por un lado, tenemos la misión religiosa de Santa María de Nieva, dirigida por bienintencionadas monjas que tratan de evangelizar y "civilizar" a las jóvenes de las tribus nativas. La piedad y los fines espirituales que mueven a las monjas no les impiden usar la fuerza para lograr sus fines: el acceso a la civilización comienza por un acto de violencia traumática, pues las nativas son realmente raptadas con ayuda de las autoridades militares. La misión representa un esfuerzo por instalar un principio de orden y humanidad en un medio donde impera el más brutal primitivismo y la más cruda ambición material: la selva es un reino ideal para los explotadores, traficantes y contrabandistas del caucho. Pero el plan de las monjas para "salvarlas" del paganismo y la barbarie, no es muy distinto del que guía a los instructores militares del Leoncio Prado, que quieren hacer "hombres" a un grupo de adolescentes rebeldes y desaptados.

Incluso puede decirse que el proyecto de las monjas es más radical porque supone que las nativas renuncien definitivamente a sus costumbres, lazos familiares, lenguaje, etc.

En esta novela, Bonificia es el personaje que encarna el principio de transgresión al orden impuesto sobre ella. Su intento de fuga de la misión fracasa, pero hace evidente que en el plan civilizador de las monjas hay una profunda contradicción entre lo que persiguen y lo que logran. Como la campaña evangelizadora debe continuar con el reclutamiento de nuevas nativas, las ya reeducadas deben abandonar la misión para hacerles sitio; eso obliga a las monjas a devolverlas al mundo real, pero esta vez como sirvientas de los colonos y autoridades, que las explotan y abusan de ellas. Eso es lo que le ocurre a Bonificia con el Sargento. Con trágica ironía, el Sargento, que se ha casado con ella después de seducirla, la trae a Piura, donde ella acabará trabajando en el burdel de don Anselmo. Hay aquí un doble paralelismo: así como la pupila de la misión religiosa de la selva se convierte en pupila del prostíbulo piurano, el convento y el burdel parecen guardar sutiles semejanzas. Ambos se basan en el reclutamiento de mujeres, ambos implican un intento de organización en medio del caos y el atraso. Y aun habría que considerar bajo la misma luz, el caso del Sargento Lituma, que pasa de hombre al margen de la ley en Piura a agente de la misma en la selva, para terminar con la humillación de ver a su mujer convertida en prostituta del burdel y, por lo tanto, fuera de toda protección legal.

La fundación de la Casa Verde por don Anselmo está presentada como un acontecimiento excepcional y digno de admiración: un advenimiento de tiempos modernos en una ciudad como Piura que se arrastra en la monotonía y el atraso de la vida provinciana. La Casa Verde introduce el elemento orgiástico o dionisíaco en un medio que tiene, por presión de la iglesia, un concepto culposos y represivo de la sexualidad. La forma en que Anselmo lleva a cabo su proyecto parece subrayar su significado feérico; mientras dirigía la construcción

don Anselmo ofrecía de beber a todo el mundo. Los últimos días, una atmósfera de feria popular reinaba en torno a la

obra: chicheras, fruterías, vendedoras de quesos, dulces y refrescos, acudían a ofrecer su mercancía a trabajadores y curiosos. Los hacendados hacían un alto al pasar por allí y, desde sus cabalgaduras, ofrecían a don Anselmo palabras de estímulo. Un día, Chápiro Seminario, el poderoso agricultor, regaló un buey y una docena de cántaros de chica. (CV, p. 96)

La existencia de la Casa Verde es una violenta transgresión de las costumbres devotas y supersticiosas de la ciudad, un acto de supremo desafío que subvierte la vida en su conjunto. Es, literalmente, un escándalo, pero más alarmante resulta que no sólo sea un centro de placer venal, sino el *hogar* en el que don Anselmo vivirá su apasionado y lírico amor por Toñita. La figura de Toñita duplica la de Bonificia, en el sentido de que las dos encarnan un inicial estado de inocencia que los respectivos órdenes cerrados (el convento, el burdel) se encargarán de borrar.

Quizá sea bueno recordar, en este punto, que Vargas Llosa ha sido un febril lector de Georges Bataille, de la que dan testimonio sus artículos sobre el autor y su prólogo a *Historia del ojo* (1978). No hay nada de surrealista en el mundo concreto e histórico recreado por la imaginación de Vargas Llosa, pero su afinidad intelectual con el surrealismo -por su espíritu de rebeldía radical y por su exaltación de lo erótico- es notoria, sobre todo en la primera parte de su obra novelística. De todas las figuras asociadas al surrealismo, ninguna ha ejercido una mayor fascinación sobre él que Bataille. Bataille escribió novelas y ensayos, pero es sobre todo un filósofo y quizá un teólogo disidente y antirreligioso -un *ateólogo*, como decía él. En su obra, Bataille ha sostenido que el concepto de lo erótico está necesariamente ligado a la idea de la prohibición: sin prohibición no hay sentido del placer, de algo secreto que se viola y destruye gratuitamente. La prohibición supone, naturalmente, una norma frente a la cual el acto erótico se yergue como una contradicción insensata. Hay algo absurdo, grotesco y distorsionado en ese gesto: es una expresión de vida que por ser puro exceso y desperdicio, Bataille asocia a la muerte. En *Las lágrimas de Eros*, escribió:

Lo prohibido confiere un valor propio a lo que es objeto de prohibición... Lo prohibido da a la acción prohibida un

sentido del que antes carecía. Lo prohibido incita a la transgresión, sin la cual la acción carecería de atracción maligna y seductora. Lo que seduce es la transgresión de lo prohibido...

Pero esa luz no es sólo la que desprende el erotismo. Ilumina la vida religiosa siempre que entra en acción la violencia total, que invierte en el instante en que la muerte corta el cuello de la víctima acabando con su vida (LE, pp. 80-82).

Examinando la noción del *mal*, idea fundamental en el pensamiento de Bataille, Vargas Llosa comenta:

La paradoja de la vida humana reside en que, para que la vida no cese, la sociedad debe constreñir al hombre, cercarlo de una alambrada de tabúes, obligarlo a sofocar la parte irracional de su personalidad, esa zona espontánea y negativa de su ser que, si fuera dejada en libertad, destruiría el orden, la vida común, instalaría la confusión y la muerte... Sólo cuando esta dimensión "maldita" consigue expresarse, haciendo violencia contra el Bien (poniendo en peligro las leyes de la ciudad) conquista el hombre la soberanía (CMV, II, p. 17).

Puede decirse que en las novelas de Vargas Llosa hay una especie de agudización o concentración de esa pugna nunca resuelta, pues la idea maldita vive en el corazón mismo del sistema establecido para contenerlo. Hay una secreta distorsión en las organizaciones sociales que las desfigura y corrompe inevitablemente. Si en *La ciudad y los perros*, el modelo colegial se convierte en un burdo remedo del cuartel, y si en *La casa verde* el convento y el burdel tienen un parecido ominoso, en *Pantaleón y las visitadoras* (1973) tenemos la clara asociación cuartel-burdel, lo que significa que el más estricto orden se ha disuelto en el supremo abuso: el del tráfico carnal. Pantaleón es el arquetípico organizador, un hombre de reglamentos y principios espartanos, a quien paradójicamente se le encomienda la tarea de crear y dirigir el servicio de "visitadoras", que no es otra cosa que una brigada de prostitutas a órdenes del cuartel. Su objetivo es tan precioso como delirante: someter a normas y reglas lo que no puede ser regulado, convertir la sexualidad en un conjunto de estadísticas, medidas burocráticas y planes logísticos. La idea detrás de este propósito es muy clara: someter el placer sexual a un orden que

permítale manejarlo y quitarle su peligrosidad -hacer del burdel un cuartel. El resultado es previsible: el cuartel se convierte en un burdel y, al ocurrir así, arrastra en su caída a Pantaleón, antihéroe que sucumbe patéticamente, porque trató de trabajar *dentro* del sistema, pero *contra* el sistema.

Este fracaso ridículo nos lleva al otro binomio de fuerzas reguladoras de sus novelas: *acción y parálisis*. Se ha observado que los personajes de Vargas Llosa están caracterizados por la acción, no por su mundo interior; se definen por lo que hacen, no por lo que son. Mejor aun: podría decirse que *son* lo que hacen, pues sus actos definen su horizonte moral y psicológico que, básicamente, no es muy rico. Y a veces, hasta sería exacto afirmar que *hacen lo que realmente no son*, tratando de enmascarar con la acción una fisura, una falla interna que no quieren admitir del todo. Por eso quizá su actividad física tiende a ser frenética, caótica, violenta. Como esa acción contradice los marcos sociales establecidos por la moral, las leyes o las costumbres, está asociada también al binomio antes examinado. La *mariginalidad* de esa actividad confirma que aspiran a negar los límites establecidos. Tienen una intensa sed de aventura, por los súbitos desplazamientos, por los espacios abiertos que, como la selva, les ofrecen la posibilidad de vivir fuera de órdenes establecidos. Las novelas de Vargas Llosa abundan en personajes que pueden ser llamados de muchas maneras (vagabundos, desclasados, rebeldes, bandidos, exploradores, ilusos, etc.), pero que caen en un molde que puede ser mejor designado con una expresión inglesa: el del *drifter*, que sugiere esa idea de inestabilidad y durabilidad en medio de los embates de la vida social.

El *drifter* es un rebelde sin principios, empeado en sueños vagos o quiméricos, que realmente no sirven a nadie, ni siquiera a él mismo. Su actividad incesante conduce a un punto muerto. Su urgente deseo de realización culmina generalmente en grandes fracasos y en una agobiante sensación de parálisis moral. Estos personajes que quieren ser dueños de sus destinos, sin reconocer ninguna otra autoridad sobre ellos, reciben una dura lección: las normas sociales no suelen permitir que los *drifters* se conviertan en héroes de su propia norma individual. Los epílogos anticlimáti-

cos de *La ciudad y los perros* y *La casa verde* son muy ilustrativos: muestran que la destrucción de los grandes proyectos, concebidos por los protagonistas, no produce siquiera un mínimo sobresalto en el orden social que los envuelve. Todo es absorbido rápidamente, como si nada hubiese ocurrido o se hubiese disuelto en una dimensión remota o dudosa: la rebeldía de los cadetes del Leoncio Prado no conduce a ningún lado y más bien los vemos al final tratando de buscar una confortable adaptación a las convenciones que odiaban; el burdel de don Anselmo es quemado, la orquesta disuelta y la memoria del lugar confundida en una madeja de patrañas piuranas; las respectivas aventuras de Fushía y Jum -el feudo y la isla del primero, la rebelión y la comunidad del segundo- terminan mal, con la terrible muerte de uno y con la suprema humillación del otro. No menos duro y absurdo es el destino del protagonista de *Historia de Mayta* (1984), cuya intentona revolucionaria -la única oportunidad que tiene Mayta para probar que es, en efecto, un hombre de acción- está condenada a fracasar desde el principio. Es un sacrificio inútil de vidas y esfuerzos que ni siquiera alcanza a tener una clara significación: la historia, con su silencio, borra y confunde las señas del gesto en un nivel de simple anécdota de la cual nadie -ni siquiera Mayta- se acuerda bien.

Hay un caso excepcional en este esquema de acción física seguida de inercia moral: el de Zavalita, en *Conversación en la Catedral* (1969). Zavalita ha sentido, como miembro de la célula estudiantil Cahuide, la tentación de la acción: ha querido participar, cambiar la sociedad, luchar por sus ideales. Pero mientras otros, como Jacobo, han persistido en ese propósito y sufrido las consecuencias de sus actos, Zavalita se ha refugiado en una incómoda inacción que le impide reconocerse o realizarse en lo que hace, sea ello periodismo, política o literatura. Mientras el mundo real que lo rodea bulle con la confusa y oscura actividad de los poderosos, intrigantes y ambiciosos aferrados a los círculos políticos, Zavalita trata de mantenerse al margen, como si ya hubiese agotado sus posibilidades; es, por eso, una notoria anomalía en el conjunto de personajes del autor. Resulta irónico que el único incapacitado para la acción sea el más lúcido; tiene

lo que Cortázar llamó, para designar el problema esencial de Oliveira en *Rayuela* (1963), "la lucidez terrible del paralítico" (R, p. 32).

Cortados los puentes hacia la acción, el inconformismo de Zavalita tiene todas las marcas morales de su mala conciencia y resulta así un clásico ejemplo del joven burgués cuya rebeldía no es suficiente para romper los moldes de su formación y su clase. La mención a *Rayuela* tiene, así, más justificación porque ambas novelas tienen protagonistas acosados por el dilema crucial del existencialismo: la urgencia por alcanzar la *autenticidad* a través de actos cuya eficacia absuelva todo el cuestionamiento moral que les da origen. Aunque es cierto que la huella sartriana es mucho más visible en las primeras novelas que en las recientes, y que su opción existencialista terminó por inclinarse más tarde por la postura camusiana, los ecos de su afición sartriana no se han borrado del todo y persisten aun en *Historia de Mayta*, donde reaparece el viejo dilema entre la teoría y la praxis revolucionaria.

En realidad, hay una contextura dilemática, de mundos escindidos y sin embargo complementarios, en toda su obra. Si los principios organizadores funcionan por pares, es porque los genera una visión imaginaria que percibe el mundo básicamente como una *duplicidad* de fuerzas en conflicto. Las historias de sus novelas casi nunca son únicas, ni tampoco sus ámbitos ni sus tiempos: es el contraste de una historia con otra u otras lo que crea la tensión indispensable para que echen a andar como maquinarias narrativas. Esa duplicidad está aludida incluso en los títulos de muchas de sus obras: *La ciudad y los perros*, *Pantaleón y las visitadoras*, *La tía Julia y el escribidor*, *Kathie y el hipopótamo*. Pero aun donde no aparece tan explícito, esa duplicidad está presente, como en *la guerra del fin del mundo* (1981) o *Historia de Mayta*. El mundo ficticio de Vargas Llosa es un vórtice donde fuerzas violentamente opuestas y provenientes de distintos órdenes y niveles de la realidad, confluyen, se trenzan en intenso combate y lo libran frecuentemente hasta la destrucción final. El suyo es un mundo riguroso y ordenado, al mismo tiempo que caótico y fragmentario. Se podría decir que recuerda el modelo que Bataille describió como fundamental para

entender la relación entre el individuo y la sociedad: una lucha a muerte entre el orden creado por la razón y el impulso salvaje por liberar los instintos elementales a los que nunca renuncia del todo el corazón humano.

Obras citadas

LE: Georges Bataille, *Las lágrimas de Eros*, Barcelona: Tusquets Editores, 1981.

R: Julio Cortázar, *Rayuela*, Buenos Aires: Sudamericana, 1963.

CP: Mario Vargas Llosa, *La ciudad y los perros*, Barcelona: Seix Barral, 1963.

CV: _____, *La casa verde*, Barcelona: Seix Barral, 1966.

CVM: _____, *contra viento y marea*, 2 vols. Barcelona: Seix Barral, 1986.