

CARTA DE BATALLA POR LA MAGIA LITERARIA DE MARIO VARGAS LLOSA¹

ON DEFENSE OF MARIO VARGAS LLOSA'S LITERARY MAGIC

Luce López-Baralt, Ph. D.
Profesora Distinguida
Universidad de Puerto Rico
Correo electrónico: lucelopezbaralt@gmail.com

Resumen

Vargas Llosa es un miembro del “Boom” hispanoamericano, célebre por la ruptura del plano real literario, que sin embargo se ha perfilado como un cauto creador de novelas “realistas”. Con todo, una lectura atenta de sus libros de crítica en torno a sus libros más amados —*Cien años de soledad*, *Madame Bovary*, *Tirant lo Blanc* y *Los miserables*, dejan ver que el novelista celebra secretamente la “brujería insumisa” de la escritura. El paroxismo estético que le produce la poesía traiciona, una vez más, su pasión por aquellos textos que rozan lo mágico y lo imposible. De ahí el vocabulario técnico de corte sobrenatural que esgrime como herramienta crítica —“demonios”, “hechizos”, “deicidios”— y que por cierto generó una polémica célebre entre el peruano y Ángel Rama. A explorar la curiosa paradoja de Vargas Llosa, escritor “realista” enamorado sin embargo de lo real maravilloso, van dedicadas estas páginas.

Palabras clave: realismo mágico, literatura fantástica, realismo, *Boom* hispanoamericano, novelas de caballería.

¹ Versiones abreviadas de este estudio verán la luz en las *Actas del Premio Henríquez Ureña otorgado a Mario Vargas Llosa* (Santo Domingo, 2016) y en la revista *Global* de Santo Domingo (2016).

Abstract

In spite of forming part of the Latin American Boom, famous for its literary magic, Vargas Llosa is known for his “realism”. A close reading of his critical work —especially of his favorites *Madame Bovary*, *Les misérables*, *Tirant lo Blanc* and *One Hundred Years of Solitude*— betrays, however, a secret love for the “untamed withcraft” of literature. The esthetic paroxysm that poetry produces in Vargas Llosa again reveals his passion for the supernatural and the impossible. This attitude can help explain the curious technical vocabulary Vargas Llosa employs in his criticism —“demons”, “spells”, “deicide”—. The supernatural flavour of his literary theory caused a fiery polemic with literary scholar Ángel Rama. This paper explores the curious paradox of Vargas Llosa, a “realist” writer who ironically prefers literary magic.

Keywords: magic realism, literature of the fantastic, realism, Latin American Boom, novels of chivalry.

Recibido: 1 de enero de 2017. *Aprobado:* 1 de febrero de 2017.

Hace casi medio siglo, allá por 1969, Mario Vargas Llosa entraba al curso que ofrecía sobre García Márquez² en la Universidad de Puerto Rico y en el umbral de la puerta me hizo una curiosa confidencia entre bromas y veras: “Si existiera la reencarnación, en la otra vida yo fui Tirante el Blanco”. El comentario audaz me sorprendió, ya que tanta devoción por un héroe demencial de las novelas de caballería, sembradas de prodigios y rupturas del plano real, me parecía incongruente con este miembro del “Boom hispanoamericano que, contrario a sus compañeros de camino, siempre se perfiló como un autor creador de novelas “realistas”. Vargas Llosa también compartió conmigo el sueño juvenil que acariciaba entonces: ir a Barcelona a estudiar novelas de caballería con el máximo experto en el campo, Martín de Riquer. Como consta hoy, habría de lograr con creces eso y mucho más. Pero los comentarios del novelista quedaron grabados a fuego en mi memoria porque delataban un inconfesado amor por

² La formidable *Historia de un deicidio* se habría de basar muy de cerca en el material de este curso, que Mario ofreció en el Departamento de Estudios Hispánicos en el verano de 1969.

el delirio y la fantasía literaria que no me parecía, *prima facie*, cónsono con su narrativa, siempre respetuosa de la verosimilitud. A explorar esta curiosa paradoja van dedicadas estas páginas.

Como se sabe, las letras americanas de mediados de siglo XX, con pocas excepciones como las de Vargas Llosa, han hecho gala de un amor extremo por la fantasía³. El llamado “realismo mágico” o lo “real maravilloso” hispanoamericano, como prefiere Irlemar Chiampi⁴, ha sido objeto de polémicas en las que no me puedo detener⁵, pero ya sea de origen surrealista o hijo del post-expresionismo alemán, ya haya nacido con Novalis o con Franz Roh⁶, ya bien explore las culturas “mágicas” primigenias para consumo del lector occidental o ya constituya simplemente una literatura postrealista, lo cierto es que en nuestra orilla atlántica el célebre “Boom” latinoamericano ha defendido la teoría y la práctica de la fantasía literaria con reiterado entusiasmo. Importa aclarar que el “Boom” no inauguró esta tendencia literaria tan arraigada entre nosotros: mucho antes que los diluvios legendarios y las mariposas amarillas de García Márquez irrumpieran en Macondo, ya Leopoldo Lugones hacía caer una lluvia intermitente de chispas de cobre en “La lluvia de fuego”. Borges, por su parte, inauguró la reflexión teórica formal en torno a la ruptura del plano real en su ensayo pionero “El arte narrativo y la magia”, de 1932⁷. Es sobre todo en los relatos del *Aleph* y en sus estremecidas reescrituras cervantinas como las “Magias parciales del *Quijote*”, “Las ruinas circulares” y el poema

³ Sobre la magia literaria y la literatura fantástica en general, cf. sobre todo Vladimir Propp, *Morfología del cuento maravilloso*, publicado originalmente en Leningrado en 1928; T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique* (Paris: Seuil, 1970) y Claude Lévi-Strauss, “La structure et la forme”, en *Anthologie structurale deux* (Paris: Plon, 1973).

⁴ *O realismo maravilhoso. Semiologia do novo romance hispano-americano*. Sao Paulo: Perspectiva 1980; y “Realismo maravilloso y literatura fantástica” (*Eco* 229, 1980, pp. 79-101.)

⁵ Muchos pensadores se han ocupado del tema del realismo mágico y de la literatura fantástica en el continente americano, desde el pionero Ángel Flores hasta Enrique Anderson Imbert, Emir Rodríguez Monegal, Roberto González Echevarría, Jaime Alazraki, Lorraine Ben-Ur, Antonio Planells, Seymour Menton y Floyd Merrell, por mencionar algunos nombres representativos. Refiero al lector a los estudios panorámicos de Irlemar Chiampi (*op. cit.*) y Emil Volek (“Realismo mágico entre la modernidad y la postmodernidad: hacia una remodelización cultural y discursiva de la nueva narrativa hispanoamericana” (*Inti: Revista de Literatura Hispánica*, vol. 1, núm. 31, 1990, pp. 30-31), disponible en <http://digitalcommons.providence.edu/inti/voll/iss31/3>).

⁶ *Nach expressionismus: Magischer Realismus. Probleme des neuesten europaischen Malerei* (Leipzig, 1925).

⁷ Incluido en *Discusión* (Buenos Aires: Emecé, 1964, pp. 81-91).

“Sueña Alonso Quijano”, concéntrico como las *Mil y una noches*, que el maestro argentino juega con el elemento fantástico y entrecruza la realidad extraliteraria del lector con el plano ficcional del texto. Años después, en 1949, Alejo Carpentier postularía en el prólogo a *El reino de este mundo* que el pensamiento racional puede coexistir con el pensamiento mítico o mágico en un mismo texto literario. Julio Cortázar secunda la idea, ya que sus personajes apuestan a la deformación mágica de la realidad y aceptan lo sobrenatural como un elemento más de su existencia. De ahí que el protagonista de “Axolotl” termine convertido en pez sin causar asombro a nadie. Este mundo novelesco en total estado de disponibilidad es, como se sabe, clave en la obra de Gabriel García Márquez, quien en *Cien años de soledad* despliega sus maravillas con la misma “cara de palo” con la que su abuela le narraba los prodigios acontecidos en Aracataca⁸. Vemos sin pasmo como Remedios la bella asciende al cielo entre sábanas mientras el Padre Nicanor levita con una taza de chocolate humeante. El tiempo estalla cuando el último Buendía, tras descifrar el manuscrito sánscrito de Melquíades, lee que está leyendo su propia historia. Carlos Fuentes, por su parte, que cada Pascua de Resurrección releía el *Quijote*, reflexiona en *Cervantes o la crítica de la lectura* acerca de la voluble magia cervantina, cuyas rupturas del plano real homenajea en su monumental *Terra nostra*. Como en el *Quijote*, la novela se refracta en una multiplicidad de perspectivas, épocas y espacios anulados: Felipe II cohabita con la Celestina; el París moderno alterna con las profecías joaquinitas; mantean a don Quijote en vez de a Sancho.

Aún antes, en 1955, Juan Rulfo ya hacía convivir los espíritus de los difuntos con los vivos en *Pedro Páramo*, obra que García Márquez admitió saberse de memoria y que Borges enaltece como clave del realismo mágico latinoamericano. El mismo diálogo cómodo entre este mundo y el trasmundo se reitera en *La casa de los espíritus* de Isabel Allende y en *La amortajada* de María Luisa Bombal. Tan nuestra es esta magia literaria, que aun en años recientes Luis Rafael Sánchez homenajea los perros cervantinos Cipón

⁸ De ahí que García Márquez se auto-defina como un “escritor realista”, argumentando que “en América Latina todo es posible, todo es real [...] los escritores latinoamericanos no nos hemos dado cuenta de que en los cuentos de la abuela hay una fantasía extraordinaria en la que creen los niños a quienes se les está contando y me temo que contribuyan a formarlo, y son cosas extraordinarias, son cosas de las *Mil y una noches*”. La abuela de García Márquez era parte de su realidad, por lo que el novelista colombiano considera que las constantes rupturas del plano verosímil tan propias de su narrativa constituyen una simple transcripción de sus experiencias más íntimas y más “reales”.

y Berganza, dotando a su perro cibernético Buddy del don de un incesante parloteo humanoide en sus *Confesiones de un perro gringo*. En su novela *Sara*, Sergio Ramírez, por más, hace una audaz fusión de los prodigios bíblicos con el realismo mágico del ya antiguo “Boom”: el Mago vomita pájaros y la belleza de Sara es tal que hay que esconderla de las multitudes admiradas.

No nos extraña un hambre de irrealidad tan pertinaz: nuestras letras nacen inmersas en la maravilla, pues los cronistas de Indias vieron el Nuevo Mundo con los ojos crédulos de lectores asiduos a las novelas de caballerías. De ahí el nombre de California, oriundo de las *Sergas de Esplandián*, y de ahí que Bernal Díaz del Castillo comentara en su *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* que Tenochtitlán parecía algo sacado del *Amadis de Gaula*. Ante esto, no es extraño que Cristóbal Colón apuntara sin asombro en su *Diario* que vio “tres serenas que salieron bien alto de la mar, pero no eran tan hermosas como las pintan, [porque] tenían forma de hombre en la cara”⁹. Lo que el descubridor vio eran manatíes, pero no dudó en envolverlos en la magia del mito.

Por otro lado, hay que reconocer que el realismo mágico se convirtió en categoría de marca para la literatura latinoamericana: muchos lectores europeos y norteamericanos entendieron que era la “forma” de escritura de los latinoamericanos. Generaciones posteriores al Boom se han visto obligadas a combatir la etiqueta de América Latina como mágica, o el país de las maravillas elevado a continente, para decirlo en palabras de Jorge Volpi (2009: 68). Ello queda registrado tanto en el Manifiesto Crack (1996) —en el cual el mismo Volpi junto a Eloy Urroz, Ignacio Padilla, Ricardo Chávez-Castañeda y Pedro Ángel Palou, firman en México una suerte de ideario estético-literario— así como en la antología McOndo (1996), editada por Alberto Fuguet y Sergio Gómez. Esta última surge a partir del rechazo de unos cuentos de escritores chilenos y argentinos por una revista norteamericana, debido a que no eran lo suficientemente “latinoamericanos”, es decir, por no contener la requerida dosis de realismo mágico. Entonces, deciden publicar sus propias creaciones en una antología cuyo título resulta de evidente ironía y cuyo prólogo constituye otro “manifiesto” que reclama autonomía para vender un continente urbano, contaminado y tecnológico. Más allá de una América La-

⁹ Cristóbal Colón, *Diario del descubrimiento*. Estudios, ediciones y notas por Manuel Alvar (Ed. del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1976, p. 54).

tina rural e indígena, en ella también coexisten MTV, McDonald's, computadoras Mac, condominios, Corín Tellado y culebrones televisivos.

El “realismo literario” de Vargas Llosa

Vargas Llosa parecería situarse al margen de toda esta exuberancia mágica que tanto prodigan los narradores modernos de nuestra orilla atlántica. Y lo hace mucho antes de que Jorge Volpi combatiera, junto a otros escritores, la etiqueta de América Latina como continente “maravilloso” en el *Manifiesto Crack* de 1996¹⁰. Ajeno al apetito de prodigios de sus correligionarios de mediados de siglo XX, Mario declara sin ambages su preferencia literaria en *La orgía perpetua*: “prefiero la invención realista a la fantástica”, “[...] he preferido siempre que las novelas finjan lo real, así como otros prefieren que finjan lo irreal, [porque] la irrealidad suele aburrirme mortalmente”¹¹. José Miguel Oviedo hace hincapié en el credo literario precavido de Vargas Llosa: “El propio autor ha manifestado que como escritor ‘aspira a ser fundamentalmente realista’”¹². La estudiosa Ivonne Piazza de la Luz destaca la posición de Oviedo: “...a pesar de que representa un definido perfil estético que puede llamarse “realista”, nunca quiso [Vargas Llosa] ser un realista mimético sino un experimentador del lenguaje narrativo para alcanzar la representación artística de la realidad, pero no para hacer una copia, sino algo sustancialmente nuevo”¹³. El “realismo” del peruano —perdónese me el término técnico decimonónico que

¹⁰ Cf. Jorge Volpi, Eloy Urroz, Ignacio Padilla, Ricardo Chávez Castañeda y Miguel Ángel Palou, *Manifiesto Crack* (1966). *Lateral. Revista de la Cultura*, Número 70, octubre 2000. (<http://www.lateral-ed.es/tema/070manifestocrack.htm>). Comenta Ivonne Piazza que estos manifestantes literarios “firman en México una suerte de ideario estético-literario - así como en la antología McOndo (1996), editada por Alberto Fuguet y Sergio Gómez. Esta última surge a partir del rechazo de unos cuentos de escritores chilenos y argentinos por una revista norteamericana, debido a que no eran lo suficientemente “latinoamericanos”, es decir, por no contener la requerida dosis de realismo mágico. Entonces, deciden publicar sus propias creaciones en una antología cuyo título resulta de evidente ironía y cuyo prólogo constituye otro “manifiesto” que reclama autonomía para vender un continente urbano, contaminado y tecnológico” (*Tengo ante mí la montaña’: el ciclo serrano de Mario Vargas Llosa*. Tesis doctoral, Depto. de Estudios Hispánicos, Universidad de Puerto Rico, 2014, p. 16. La autora prepara al presente su tesis como libro.

¹¹ *La orgía perpetua* (Barcelona: Bruguera-Libro Amigo, 1978, pp. 17 y 19). En adelante citaré por esta edición.

¹² José Miguel Oviedo, *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad* (Barcelona: Barral, 1970, p. 51).

¹³ *Tengo ante mí la montaña’...*, *op. cit.*, p. 14. Agradezco a la colega la inestimable ayuda que me brindó a lo largo de la redacción del presente estudio.

vengo usando, pero es el que emplea Vargas Llosa— no es, claro está, el antiguo realismo de novelistas como Tolstoi o Galdós. Con todo, a despecho del matiz particular que tome el realismo actualizado de Mario Vargas Llosa, lo cierto es que sus novelas suelen guardar un decoro “realista” reconocible y preciso, que evita en todo momento la ruptura del plano verosímil. De ello hace gala desde su pionera *Ciudad y los perros*, escrita en el apogeo del “Boom” hispanoamericano, hasta en su reciente *Cinco esquinas*, de 2016.

El inveterado “realismo” vargallosiano se comienza, sin embargo, a reexaminar en años recientes, y acaso David Gallagher sea el mejor exponente de esta nueva tendencia crítica. En un estudio de 1970 sobre *Conversación en la catedral*, el estudioso británico explora el aspecto formal de la obra, cuya espacialidad y temporalidad considera “laberíntica” e incluso “cíclica”. Un suceso temporal precede a otro en el cuerpo textual de la novela, cuando realmente sucedió con posterioridad. El transcurrir de los hechos narrados zigzaguea y los efectos son pues anteriores a las causas. Este simbólico laberinto narrativo constituye para Gallagher un singular “triumfo artístico”¹⁴, del que el novelista se sirve para delatar la caótica realidad peruana y para poner de manifiesto el hecho de que somos seres conflictivos cuyas vidas públicas a menudo chocan contra nuestra verdad auténtica oculta, a menudo inconfesable. A la luz de este fecundo perspectivismo narrativo Gallagher afirma que Vargas Llosa “no es por cierto ningún social-realista simplista» (“La fecunda...”, p. 593).

“Se ha recompuesto la realidad”, tercia Piazza de la Luz (*Tengo ante mí...*, p. 15), reflexionando sobre las propuestas críticas de Gallagher en torno a *Conversación en la Catedral*. Considera que “la complejidad de su forma también dificulta su lectura —que por cierto, ha inducido a más de uno a abandonarla—, pero registra en el lector que finalmente alcanza a sumergirse en sus laberintos y decodificar la yuxtaposición de tiempos, espacios y diálogos —una fascinante seducción cuyo resultado final obliga a describir la gesta como culminación de un “trance mágico”. Así lo sentí yo como lectora (*Tengo ante mí...*, p. 16).

¹⁴ “La fecunda aventura”, *Estudios Públicos*, 122 (otoño 2011), p. 594. La primera versión de este ensayo fue publicada por Gallagher en la Revista *Marcha* (Montevideo) del 9 de octubre de 1970. Luego lo recogió en el libro *Asedios a Vargas Llosa* (Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1972), y finalmente revisó el tema en su libro *Modern Latin American Literature* (Oxford: Oxford University Press, 1973).

Lo significativo aquí es el entusiasmo con el que Mario Vargas Llosa acoge la hipótesis de su amigo Ghallager¹⁵ en torno al “laberíntico circularismo” (“La fecunda...”, p. 596) de *Conversación en la catedral*. Es tal su alegría que parecería atemperar las propuestas del crítico británico a sus propias pulsiones “mágicas” ocultas, llevándolas a extremos que el estudioso no contempla en su ensayo. Esto salta a la vista cuando Xiomara Navarro¹⁶ quiso indagar el espinoso tema del realismo literario de manera frontal con Vargas Llosa, por lo que le pregunta sin más en una entrevista: “Ud. pertenece a la Generación del “Boom” pero su realidad no es una realidad mágica. ¿Qué pasa con el realismo mágico y Vargas Llosa?” (*La recurrencia...*, p. 189.) El novelista le contesta citando las hipótesis de Gallagher, pero la extrema justamente en lo tocante al asunto de la “magia” literaria:

Bueno, yo te voy a dar una respuesta que no es mía, es de un crítico, pero que a mí me gustó mucho y la he adoptado. Me parece que fue de David Ghallager, que fue un crítico muy interesante, fue profesor de Oxford. El para mí escribió uno de los mejores ensayos sobre *Conversación en la catedral*, brillante realmente, magnífico el ensayo. El decía lo siguiente: Bueno, Vargas Llosa sí es realista en sus historias, en sus anécdotas, donde está el realismo mágico, donde está lo imaginario y la fantasía de Mario Vargas Llosa es en su forma, la forma de Vargas Llosa no tiene nada que ver con el realismo; las historias anulan completamente el tiempo, evoluciona la historia por el tiempo como si fuera un espacio retrocediendo, avanzando, volviendo. El tiempo está como inmovilizado, congelado, los efectos son anteriores a las causas. Hay toda una recomposición que es totalmente imaginaria, mági-

¹⁵ El día que Vargas Llosa ganó el Premio Nobel mi marido y yo nos encontrábamos en Nueva York, y por esas sincronicidades jungianas (¿“mágicas”?) nos lo encontramos de manera fortuita en la función de *Rigoletto* en el Metropolitan Opera House, donde pudimos celebrar brevemente el acontecimiento. El escritor estaba acompañado justamente por David Gallagher.

¹⁶ La entrevista aparece inserta a manera de apéndice en su tesis doctoral para Texas Tech University (mayo de 1998), titulada *La recurrencia de Lituma en la obra de Mario Vargas Llosa*. Cito las pp. 189-190.

ca, fantástica, de los términos de la realidad para contar unas historias que son realistas. Entonces lo mágico, lo imaginario, lo fantástico es la forma, es la técnica. [...] la manera como todo eso está contado no es una manera realista en absoluto, no se respeta jamás la cronología, no se respetan jamás las limitaciones de tiempo y espacio (*apud* Navarro, *La recurrencia...*, 1989, 19).

Acaso más interesante aunque la original —pero cautelosa— hipótesis crítica de Ghallager sea la reacción de Vargas Llosa. Desbordado, como dije, de entusiasmo, el novelista se siente feliz de pensarse tildado como escritor “mágico”: así logra cerrar filas al fin con los inveterados hechizos literarios de la generación del “Boom”, a la cual pertenece por derecho propio. Pero ya sabemos que Gallagher nunca alude en su ensayo al “realismo mágico” de la novela vargallosiana: esa interpretación la aporta el propio novelista. Sospecho que nuestro autor está citando a Gallagher de memoria, ya que es obvio que no recuerda sus hipótesis con pormenor. Esto ayuda a explicar que adjudicara al estudio del crítico británico ciertas interpretaciones que, si bien se podrían desprender de su novedosa propuesta crítica, no las afirma Gallagher. Es Mario quien lo hace. Ha aflorado aquí una sorprendente querencia por la fantasía: es la “carta de batalla” secreta del peruano, o bien, uno de sus “demonios” ocultos.

No es difícil sospecharlo a la luz del hecho de que Vargas Llosa aplica a su propio novelar las mismas reflexiones que hizo en su momento sobre *Cien años de soledad*. En su cuerpo textual García Márquez hace gala, según apunta el peruano en la *Historia de un deicidio*, de una “lógica real imaginaria”, “en la que el efecto puede preceder a la causa y en la que el tiempo puede ser extensible y retráctil” (*Historia de un deicidio...*, p. 185). La obra cumbre del colombiano constituye un grimorio que funda una temporalidad insólita, y Vargas Llosa parecería remedar en su propia narrativa —y muy a su manera— este experimento textual “fantástico”. Admito que no sé cuánta conciencia tiene el Nobel de que está incorporando a su obra —y a su reflexión teórica sobre la misma— estas técnicas literarias propias de escritores “mágicos”.

Vargas Llosa frente a la “brujería insumisa” de la magia literaria: El Quijote, el Tirant lo Blanc y los Cien años de soledad

Veamos más de cerca la actitud que guarda Vargas Llosa frente a la literatura fantástica¹⁷, porque nos abrirá una importante ventana a sus pulsiones literarias más profundas. Secundo las palabras de Ivonne Piazza de la Luz cuando propone que el fuerte de Vargas Llosa, “más allá de la narrativa, está en el análisis de lo que comenta” (*Tengo ante mí...* 28). Vargas Llosa es, en efecto, tan buen crítico literario como narrador. Importa pues a explorar cómo reacciona nuestro autor ante las novelas que merecen su tención crítica y que lo obligan a tomar una postura frente al dilema del realismo literario versus la ruptura del plano real. Veremos que tanta insistencia en un puntilloso recato realista resulta en última instancia sospechosa, porque entra en conflicto con una querencia artística larvada del propio autor hacia el delirio y lo irracional que no ha hallado cauce expresivo claro en su propia escritura. Adelanto que habremos de toparnos con actitudes literarias de una ambivalencia realmente fecunda.

Al prologar el *Quijote* para la edición del Centenario de la Real Academia Española y la Asociación de Academias de la Lengua Española¹⁸, lo primero que Vargas Llosa aborda es precisamente el problema del “realismo” cervantino. El crítico destaca el hecho de que el verdadero propósito del anacrónico caballero no es revivir el pasado histórico, pues las delirantes hazañas caballerescas que emula nunca existieron en la realidad, sino en el mundo novelesco fantasioso del género literario de caballerías. Don Quijote quiere pues encarnar el mito, vivir la ficción. Ahora bien: tal es la terquedad con la que vive la poderosa locura de su sueño, que termina contagiando de irrealidad el mundo novelesco que protagoniza. Don Quijote termina —afirma Vargas Llosa— “por salirse con la suya” (Prólogo al *Quijote*, *op. cit.*, p. xv): el bachiller Carrasco se disfraza dos veces de

¹⁷ Aunque no me detengo aquí a explorar las diferencias entre la antigua “literatura fantástica” o el “realismo mágico”, ya más asociado al siglo pasado hispanoamericano, sí vale recordar que para Tzvetan Todorov (*Introducción a la literatura fantástica*, 1970) la literatura fantástica es aquella que introduce, en un discurso realista, un hecho insólito o sobrenatural, que despierta incomodidad y dudas tanto en los personajes como en los lectores, en tanto atenta contra la lógica aristotélica; y para Irlema Chiampi (*O realismo maravilhoso*, 1980), en la literatura de lo real maravilloso el hecho insólito coexiste con toda comodidad con el discurso realista, y ni el lector ni los personajes lo cuestionan. Es el caso de la ascensión a los cielos de Remedios la bella, en que ningún personaje pestañea ante el prodigio.

¹⁸ La edición conmemorativa del centenario se publicó en México (2004).

caballero andante; Sancho Panza gobierna su imaginaria ínsula y ante la enfermedad final de su amo le propone hacerse pastores a la usanza del género bucólico; la cabeza encantada de bronce adivina prodigios; Clavileño vuela por los aires merced al truco burlesco de unos duques contaminados de maravillas. La locura de don Quijote es contagiosa y su imaginación desbordada devora la realidad novelesca. Vargas Llosa parecería sentirse secretamente feliz de que el hidalgo se saliera con la suya: llevar la fantasía de las caballerías andantes a un primer plano de la crónica “verosímil” que cuenta su historia. Acaso lo mismo le ocurriría a Cervantes con el género literario fantasioso contra el cual teorizó en el *Quijote*: Américo Castro entrevió hace mucho que el alcalaíno debió sentir una veneración inconfesada por la magia de las novelas caballerescas, pues nadie lee con tal pasión lo que desprecia o lo que le aburre.

Regresando a las hipótesis del novelista peruano en torno a la contaminación de los personajes cervantinos con la locura del hidalgo, no es difícil advertir que los sucesos “mágicos” perpetrados por los personajes “cuerdos” que rodean a don Quijote son en el fondo un espectáculo ficticio dentro del cuerpo textual “realista” de la novela. Con todo, Vargas Llosa propone que aun así el libro del *Quijote* se las arregla para ser tan mágico —claro que a su manera— como las mismísimas novelas de caballerías. Me resulta curioso que la incisiva mente crítica de mi antiguo amigo pasara por alto el hecho de que en la máxima novela cervantina sí es posible atestiguar numerosas rupturas del plano verosímil que no son producto ni de la locura del hidalgo ni de los trucos de sus amigos. En la escena final de la novela el cronista árabe cuelga su pluma de ave de una espetera de cocina y le pide que defienda la autoría de la historia de don Quijote frente a los malandrines que se la quieren apropiar. La pluma se jacta a viva voz de que “Para mí sola nació don Quijote, y yo para él; él supo obrar y yo escribir; solos los dos somos para en uno”. La pluma de ave ha quedado demencialmente dotada del poder del habla: los lectores, acostumbrados al supuesto “realismo” de la novela, tardamos en aceptar que la escena se ha resbalado hacia el delirio de las novelas de caballería¹⁹. Otro prodigio cervantino que suele pasar desapercibido son las dos muertes de don Qui-

¹⁹ Un conocedor de la cosmología islámica popularizada sabe que esta pluma parlante representa el cálamo supremo de Dios--*al qalam al-'alâ*--con el que queda escrito el destino inexorable de los seres humanos. Nadie puede alterar lo que el cálamo ha escrito porque su tinta sagrada se ha secado: de ahí que Cide cuelgue su pluma en la espetera para que su tinta divina se evapore. La escritura suprema de un cálamo de esta tesitura so-

jote. Adrienne Laskier Martín²⁰ e Ivette Martí²¹ intuyen los sobretonos sobrenaturales de la escena: el hidalgo recibe, extrañamente, dos distintas colecciones de epitafios. Al final del primer *Quijote* los académicos de la Argamasilla le dedican poemas fúnebres al caballero y a Sancho, que yacen, rotundamente muertos, bajo una “losa fría”. Pese a los panegíricos mortuorios, don Quijote sigue viviendo sus aventuras en la segunda parte, ignorando que ya está bajo tierra. Por más, casi todos los personajes de la segunda parte de la novela, como Sansón Carrasco y los duques, han leído la primera. Si es así, tienen que haberse enterado de que al final del libro el caballero fallecido ha recibido epitafios fúnebres. ¿Están los personajes de la segunda parte frente a un muerto? Como si fuera poco, cuando cerramos el segundo *Quijote* éste vuelve a morir, ahora frente a nuestros ojos, confesando y otorgando testamento. ¿Muere dos veces? El narrador alude a los “nuevos epitafios” que se inscribirán ahora en su sepultura, y uno de ellos, por cierto, es de la autoría de Sansón Carrasco. Me planteo preguntas delirantes pero oportunas: ¿se unirán estos nuevos epitafios a los poemas de los académicos de la Argamasilla sobre la lápida de don Quijote? No andamos lejos de los delirios de Juan Rulfo, afanado por hacer coexistir vivos y muertos en su narrativa mágica. Por último, cuando el “segundo autor” descubre *Historia de don Quijote de la Mancha, escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador árabe* en el Alcaná de Toledo, ve que contiene íntegra la crónica de aventuras que buscaba y la hace traducir del árabe al castellano. El dato esconde una inquietante dosis de delirio. El texto, al estar completo, incorpora la historia de su futura pérdida, de su futuro hallazgo y de su futura traducción en el siglo XVII. El “buscador del Quijote” ha encontrado un códice en el que él mismo está inserto. Si lo lee con cuidado, como hizo Mauricio Babilonia en *Cien años de soledad*, llegará al momento en que lea su propia historia, en que lea *que está leyendo*. La crónica mágica de Cide se lo ha tragado. Sólo un encantador sería capaz de perpetrar tales quimeras. Y esto no lo ha urdido la mente fantasiosa de don Quijote, sino el texto mismo que tenemos en las

brenatural triunfa sobre la pluma de avestruz mal deliñada de Avellaneda. Cf. mi ensayo “The Supreme Pen (*Al-qalam al a'la*) of Cide Hamete Benengeli” (*Journal of Medieval and Early Modern Studies*, Duke University 30:3. (2000): 505-518).

²⁰ *Cervantes and the Burlesque Sonnet* (Berkeley/ Los Angeles/ Oxford: University of California Press, 1991).

²¹ “Las muertes de don Quijote: hacia una lectura de los epitafios” (*Revista Académica Dewey Today*, año I, núm 3, abril de 2012, pp. 32-42).

manos²². No me extraña que Borges afirmara, con aires de misterio, que “íntimamente, Cervantes amaba lo sobrenatural”²³.

Basten estos ejemplos representativos de la ruptura del plano verosímil por parte de Cervantes: acaso Vargas Llosa no los advirtió porque sus recatadas anteojeras “realistas” se lo impidieron. Aunque creo que sí intuyó a su manera el amor oculto de Cervantes por la magia. El Premio Nobel peruano comparte con el alcalaíno la misma fascinación por la ruptura fantástica del plano literario “real” que sus propias obras narrativas parecerían rechazar. Cada uno, naturalmente, expresa esta fecunda paradoja literaria a su modo.

Sigamos espigando los textos que han reclamado la adhesión entusiasta de Vargas Llosa y han dado pie a su reflexión sobre la magia literaria. Destaca entre todos, precisamente por su tesis fabulosa, propia de la narrativa caballerescas, el *Tirant lo Blanc* de Joanot Martorell. En su apasionada *Carta de batalla por Tirant lo Blanch* el peruano celebra que fuera él a quien le tocara “desenterrar” del olvido al *Tirant*, cuya ediciones modernas —debidas a Martín de Riquer y a él mismo— pasaron la prueba de fuego de salir airoso a la calle para alcanzar al lector medio: “no puedo dejar de sentir que esta resurrección y apoteosis del *Tirant lo Blanc* es también una victoria mía, algo que de algún modo recompensa la fidelidad del más intransigente de sus valedores” (*Carta de batalla...*, p. 7). Mario mismo se confiesa “valedor” de un auténtico caballero andante del siglo XV: ya sabemos que él, entre bromas, hubiera querido ser *Tirant*, como don Quijote quiso ser Amadís. Una secreta adhesión a la fantasía une a Cervantes y a Mario Vargas Llosa.

Ya he sugerido que al Nobel peruano no le resulta fácil dar rienda suelta a su amor sigiloso por el género mágico: pese a su entusiasmo por las antiguas caballerías, destaca el hecho, para él positivo, que el *Tirant* es una de las novelas relativamente más “realistas” del género. Coincide así con el juicio del propio Cervantes, que afirmó en el escrutinio de la biblioteca del hidalgo un avasallante dictamen sobre el *Tirant lo Blanc*: “este es el mejor libro del mundo” (*Quijote* I, 6). Acto seguido el alcalaíno aclara su

²² Abundo en el tema en mi “Carta de batalla por la magia cervantina” (página cibernética del VII Congreso de Congreso Internacional de la Lengua Española (CILE) celebrado en San Juan de Puerto Rico en marzo de 2016. El texto está asimismo en prensa en el *Boletín de la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española*.

²³ «Magias parciales del *Quijote*». *El 'Quijote' de Cervantes* (Ed. George Haley, Madrid: Taurus, 1980, p. 103. 103-105).

rotundo aserto, alejándose de la estética caballescica del delirio: “porque en él los caballeros comen y mueren otorgando testamento” (*ibid.*)²⁴. En su *Carta de batalla*, Mario Vargas Llosa se hace eco del juicio cervantino y espiga las escenas, relativamente escasas en el contexto del género fabulado al que pertenece la novela, en las que Joanot Martorell viola las reglas de lo verosímil: una gentildama queda convertida en dragón y luego es desencantada; la Virgen aparece en sueños; el Dios del Amor desaparece mágicamente durante las fiestas de bodas del Rey de Inglaterra; una *claredat d’àngels* baja del cielo a llevarse las almas de Carmesina y Tirante; el Hada Morgana llega de manera insólita a Constantinopla, entre otras. Se me permitirá señalar un dato, esta vez anecdótico, pero revelador: el novelista impuso precisamente el nombre de la célebre Hada Morgana a su única hija, un apelativo con sabor a portento que aglutina toda la fantasía del género caballescico. Este simbólico bautizo de fuego en la magia es cónsono con el *day dream* juvenil de Vargas Llosa de haber encarnado al mismísimo *Tirant* en otra vida. Otra vez más, parecería que una gozosa aquiescencia a la magia desatada subyace, soterrada pero palpitante, bajo el inveterado “realismo” de la obra vargallosiana.

Lo cierto es que el Nobel admite que el hechizo del *Tirante el Blanco* le llevó a convertirse en “un lector empedernido de novelas de caballerías”²⁵. Aclara que no le “quemaron el seso” como a don Quijote, pero sí le depararon “ilusión y placer a raudales” (*ibid.*). Para leerlas, nuestro autor, presa de resfriados constantes, desafió las bajas temperaturas del helado caserón de la Biblioteca Nacional de Madrid para leer con furor las antiguas ediciones de las caballerías, de letra pequeña y papel de cebolla, que tanto le lastimaban la vista. Admite sobrecogido que el *Tirant*, obra de aventuras “desmedida e inconmensurable” —advírtanse los epítetos— le ayudó a descubrir “el escritor que quería ser” (*Carta de batalla...*, p. 21). No es poco deber su temprana vocación de novelista “deicida” de la realidad a una novela mágica de caballerías²⁶, que no para mientes en celebrar como “la primera de esa estirpe de suplantadores de Dios” (*Carta de ba-*

²⁴ La alabanza es por cierto contradictoria, pues el cura y el barbero terminan echando al fuego la novela después de celebrarla. Creo que la paradoja, que la crítica no ha logrado esclarecer satisfactoriamente, delata el conflicto de Cervantes para con la magia literaria.

²⁵ *Carta de batalla por Tirant lo Blanc* (Barcelona: Seix Barral/Biblioteca Breve, 1991, p. 89). En adelante citaré por esta edición.

²⁶ No deja de ser significativo que Vargas Llosa estudie con minucia el influjo del género caballescico en *Cien años de soledad* en su *Historia de un deicidio*.

talla..., p. 11). Estamos, asegura el escritor peruano, ante una “ficción moderna, no un fósil” (*Carta de batalla...*, p. 10). De ahí que considere que las novelas de caballerías han sido injustamente “calumniadas”, ya que, aun antes del golpe mortal que les propinara Cervantes, se comenzaron a prohibir justamente por su libertad imaginativa, “enemiga natural del dogma y fuente de toda rebelión” (*Carta de batalla...*, p. 10). Acto seguido Vargas Llosa esgrime su espada verbal a favor de la “frescura salvaje” de la novela de Martorell, y lo hace justamente para celebrar de manera rotunda su fantasía, tan propia del género caballeresco y tan aparentemente ajena, en cambio, a su propio novelar: “En un momento de apogeo de la cultura escolástica, de cerrada ortodoxia, la fantasía de autores de caballerías debió resultar insumisa, subversiva su visión sin anteojeras de la realidad, osados sus delitos, inquietantes sus criaturas fantásticas” (*Carta...*, *op. cit.*, p. 10).

Novelas “insumisas” y “subversivas” ante la realidad extraliteraria: parecería que Vargas Llosa habla de sus propias novelas “deicidas”, que conciben “la literatura como liberación”²⁷ y que de alguna manera oscura hacen escuela con la briosa historia caballeresca de Martorell.

Vargas Llosa admira, por más, el particular talento con el que el autor valenciano pasa de contrabando su magia al lector, alterando imperceptiblemente la naturaleza de una realidad narrada y reemplazando su contenido inicial por otro distinto sin que la apariencia exterior del relato registre la sustitución. Este procedimiento sorprende al lector desarmado, sin fuerzas para rechazar esta distinta dimensión de la realidad que se le ha pasado sigilosamente a traición. El escritor peruano considera que esta es precisamente la estratagema empleada por los grandes autores del género fantástico, que hace posible que el lector acepte las escenas demenciales de los maestros de lo insólito como Kafka o Cortázar. Martorell, “fabulador excepcional” capaz de fabricar una “formidable mentira” (*Carta de batalla...*, p. 105), es pues un pionero en asuntos de magia narrativa. Finge un mundo que parece duplicar el verdadero, cuando, en verdad, muy sutilmente lo iba suplantando por otro. Es un auténtico “deicida” de la realidad. “Para perpetrar esas supercherías con éxito —puntualiza Vargas Llosa— se necesita talento y brujería”.

Tomemos nota del vocablo que se le ha escapado al crítico peruano

²⁷ https://es.wikipedia.org/wiki/Carta_de_batalla_por_Tirant-lo_Blanc.

al momento de registrar su reacción de lector ante las páginas del *Tirant lo Blanc*: “brujería”. Esta voz esotérica nos coloca de súbito del lado del hechicero Merlín de las caballerías fabuladas, del taumaturgo Cide Hamete Benengeli y del mago Melquíades. Atrás quedaron las cautelas críticas “realistas”: Vargas Llosa urde su teoría literaria con la vehemencia de un poseído. Y es desde este particular punto de vista que asume la tarea de celebrar otra obra mágica, pero moderna esta vez, que para él hace escuela con estos precedentes caballerescos fantásticos: los *Cien años de soledad* de García Márquez. Aquí es precisamente que Vargas Llosa elabora en detalle su célebre hipótesis de la novela como “deicidio”. Importa explorar el vocabulario técnico con el que elabora su teoría literaria, pues nos volverá a conducir al mundo del prodigio sobrenatural y de la fantasía desatada.

Como se sabe, el escritor peruano elige términos estrictamente religiosos para elaborar su propuesta teórica del hecho novelesco: “Escribir novelas es un acto de rebelión contra la realidad, contra Dios, contra la creación de Dios que es la realidad. [...] éste es un disidente [...] y 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”²⁸.

El novelista es pues un usurpador de Dios, un demiurgo al uso del *Timeo* de Platón que sustituye una realidad viciada que considera imperfecta con otra insólita de su propia hechura. No es, añade, sino una figura “luciferina” (*Historia...*, p. 86) cuya rebeldía lo empuja a suplantar a Dios, rehaciendo la realidad creada. Como vemos, el precavido crítico “realista” no tiene reparos en armar su hipótesis literaria sirviéndose de términos esotéricos— e incluso religiosos, ya que su “Dios” va siempre escrito con mayúscula—. La mención de Lucifer, de otra parte, corre parejas con el siniestro vocablo “brujería” que empleó el crítico para describir la proeza literaria de Martorell. “Brujería”, “deicidio secreto”, “asesinato”: es fuerza admitir que los tecnicismos esotéricos de Vargas Llosa tienen sobretonos inquietantemente sombríos. Es como si la usurpación del acto creador divino constituyera una transgresión religiosa.

Para mayor complejidad, el novelista, este extraño *homo faber* luciferino, no crea su realidad alterna desde una calculada racionalidad sobria, sino que está, en buena medida, a merced de los “demonios” íntimos que lo habitan (*Historia...* 87). Estos demonios, explica el teórico, no son otra

²⁸ *Historia de un deicidio* (Barcelona: Biblioteca Breve/Barral Editores, 1971, p. 85). En adelante citaré por esta edición.

cosa que los hechos, personas, sueños y mitos cuya presencia o cuya ausencia lo enemistaron con la realidad. Los tratará de recuperar o de exorcisar al crear el mundo artístico que opone a la realidad extra-literaria. Dicho de otro modo más afín a la psicología que a la teología religiosa: las pulsiones secretas del novelista, que a menudo no reconoce racionalmente y que justamente por eso lo dominan, le dictan buena parte de la materia prima fundamental de su arte²⁹. Explican, por más, su necesidad misma de hacer arte. De ahí que estos “demonios” u obsesiones subconscientes no resueltas reaparezcan una y otra vez, nunca totalmente redimidas, a manera de temas recurrentes en el mundo novelístico de cada autor³⁰. Vargas Llosa propone que, en el caso de García Márquez, los demonios nacen fundamentalmente del mundo de la infancia. Desilusionado por la realidad extraliteraria de una Aracataca polvorienta, prosaica y acongojada, el colombiano urde un mundo novelístico sustituto, conjurando en su memoria un Macondo lleno de portentos dignos de la mente febril de su abuela, donde la levitación de Remedios y el Mambrú infantilizado se dan la mano. Para Vargas Llosa se trata de la consumación de un deicidio portentoso con el cual la realidad extraliteraria ha quedado desmentida.

El Nobel advierte que la obra maestra del deicida colombiano hace escuela precisamente con el libérrimo universo textual de sus dilectas novelas de caballería y aun de las *Mil y una noches*³¹. Con todo, parecería que Vargas Llosa necesita atemperar de alguna manera tanta magia, por lo que

²⁹ En años más recientes el propio Vargas Llosa ha hablado de cómo esas pulsiones secretas del inconsciente afloran a su mente cuando escribe: “Sometimes I work for a long time before writing—researching, taking notes and then, when I start to write, radical and unpredictable changes take place. I suppose the reason is deeply mired in the unconscious. I think the unconscious plays an important role in the creative process” (“An Interview [with Mario Vargas Llosa]”, por Efraín Kristal and John King, en: *The Cambridge Companion to Mario Vargas Llosa* (Cambridge: Cambridge University Press, 2012, pp. 212-220. Cito la página 214). En esa misma entrevista el novelista insiste que “it is the secret part of the personality which is always appearing [...] when I am well advanced into the novel. This is probably the most thrilling aspect of writing a novel” (217).

³⁰ En la citada entrevista para el *Cambridge Companion*, Efraín Kristal y John King confrontan a Vargas Llosa con el hecho de que al principio sus “demonios” “were clearly a metaphor”, mientras que ahora, “the demons seem to be becoming more of a real presence” (“An interview...” 217). Vargas Llosa les da la razón cuando se refiere a la terrible violencia, prácticamente incomprensible, de los años de terrorismo que padeció el Perú. Este horror —“demonio” novel— constituye la materia prima de algunas de sus novelas de tema peruano.

³¹ Aunque es seguro que García Márquez leyó las *Mil y una noches*, Vargas Llosa no da por sentado que hiciera lo propio con las novelas de caballería: quizá admitió haberlo hecho, dice, “para hacer quedar bien a un amigo” (*Historia...* 180).

propone que las audaces novelas caballerescas en el fondo no son “irreales” sino “realistas”: argumenta que “su concepto de la realidad es más ancho y más complejo que la ajustada noción de realidad que establece el racionalismo renacentista” (*Historia...* 176-177). Dicho “realismo” es “verosímil”, propone el crítico, porque incluye lo real objetivo junto a lo real imaginario, conjugando sabiamente, en una indivisible totalidad, los seres de carne y hueso con seres de la fantasía y el sueño, los personajes históricos junto a las criaturas del mito, la razón y la sinrazón, lo posible y lo imposible. Varios órdenes de la realidad son pues narrados simultáneamente. Advirtamos como Vargas Llosa se las arregla aquí para “redimir” la magia y hacerla aceptable. Y, sobre todo, cónsona con el plano “realista” o histórico que el cuerpo textual garciamarquezco también incorpora.

Ciertamente, en *Cien años de soledad* la figura del mago, que convive con sucesos históricos, suele ser clave: Melquíades es un “narrador-dios”, quien con su magia narrativa³² fabula el mundo surreal de Macondo. Salta a la vista que el personaje está emparentado con figuras legendarias de las caballerías noveladas como Merlín y Urganda la Desconocida. La taumaturgia es pues clave en el hecho literario por el que el Nobel siente una oscura predilección.

Y lo afirmo porque, para sorpresa de los lectores de sus novelas “realistas”, el peruano defiende el hecho de que el portento totalizador de las narraciones que conjugan lo real junto a lo fantástico resulta más acertado que el simple “realismo” literario —que es, como nos consta porque así lo ha confesado reiteradamente, el suyo propio. Resulta curioso escuchar a Vargas Llosa deplorar el comedimiento excesivo de la narración “realista”, quejándose de que “los novelistas de lengua española habían aprendido a moderar su fantasía, a elegir una zona de su realidad como asiento de sus ficciones con exclusión de las otras, a ser medidos en sus deicidios” (*Historia...* 177). Afirma que celebra los *Cien años de soledad* justamente porque significó un desdeñoso desaire a tantos siglos de pudor narrativo y la resurrección inesperada del ambicioso designio de los suplantadores medievales de Dios: “competir con toda la realidad, incorporar a la ficción cuanto existe en la vida y la fantasía del hombre” (*ibid.*). Ante esta apología del escritor que decide incluir en su *corpus* narrativo los portentos

³² Tanto le interesa a Vargas Llosa el hecho imaginario en la obra de García Márquez, que explora con pormenor sus distintas categorías: lo mágico, lo mítico-legendario, lo milagroso y lo fantástico (cf. *Historia...* 529 y ss.)

de la magia, no deja de ser curioso que Vargas Llosa no se haya sumado a ellos. Porque lo cierto es que el maestro peruano intuye que hay una grandeza particular en los deicidas totalizadores, frente a aquellos que por siglos “moderaron” su fantasía y fueron “medidos en sus deicidios”. Me atrevo a sospechar una vez más que una nostalgia secreta por la magia literaria subyace estas aseveraciones tan enfáticas, ya que es obvio que Vargas Llosa ha moderado su propia fantasía textual con una cautela que de alguna manera resulta afín a los narradores europeos del XIX. Claro que pienso en los grandes, como Tolstoi o Galdós, cuyos antiguos postulados teóricos realistas el Nobel reescribe y pone al día. Con todo, no podemos no sentir que Vargas Llosa teoriza de una manera y escribe de otra. No hay nada malo con las paradojas, son parte intrínseca de la obra de arte. Pensemos en las célebres contradicciones de Cervantes, enalteciendo y a la vez pretendiendo denigrar la magia de las caballerías. Walt Whitman se hace cargo de esta gran verdad del arte al asumir con júbilo sus propias paradojas: “Do I contradict myself? Very well, yes, then I do contradict myself. I am large, I contain multitudes”. No cabe duda que también el conjunto de la paradójica obra vargallosiana “contiene multitudes”. De ahí su hondura.

El paroxismo estético de Vargas Llosa, un lector que lee “en trance”. La orgía perpetua de Madame Bovary y Victor Hugo, el estenógrafo de Dios

Hasta aquí hemos visto cómo el novelista peruano, pese a su inveterado “realismo” narrativo, blande su carta de batalla a favor de textos mágicos —el *Tirant*, los *Cien años de soledad*— o al menos de textos que recaen en la magia pese a su aparente afán de verosimilitud —el *Quijote*—. Como pudimos constatar, Vargas Llosa guarda cierta cautela cuando pondera la magia innegable de estos textos, esforzándose por justificarla teóricamente y calibrarla con extremo cuidado crítico. Pese a su prudencia, termina, como vimos, por considerar que estos textos “totalizadores” resultan aun más válidos que los textos escuetamente realistas.

Importa ahora ver cómo Vargas Llosa teoriza no ya sobre los textos que lo avasallan, sino sobre la tesitura de su propio avasallamiento de lector. El Nobel parecería dar rienda suelta a sus emociones más exaltadas y más hondas cuando describe el paroxismo estético que le produce el hecho literario en sí. Lo que Vargas Llosa confiesa experimentar es un proceso

dinámico que por sus rasgos “sobrenaturales” consueña de cerca con las maravillas imposibles del *Amadís de Gaula* o de las *Sergas de Esplandián*. Veremos cómo sus planteamientos en torno al “éxtasis” cuasi-metafísico de la lectura implican una ruptura de la estricta “verosimilitud”.

Desde esta perspectiva de lector mágicamente abismado es pues que nuestro autor escribe *La orgía perpetua*³³, en la que nos da cuenta de cómo se enfrentó con *Madame Bovary*, una amada de papel y tinta que lo hechizó con la misma fuerza del *Tirant*. En este caso la novela celebrada es “realista”, pero la lectura que le hace el Nobel peruano guarda más relación, como veremos, con los prodigios de sus amados textos mágicos que con la cautela propia de los realistas que evaden la ruptura de la verosimilitud. Estamos ante una pasión de tal tesitura que no dudo en denominar demencial, por usar uno de los términos favoritos del Nobel³⁴.

Muchos estudiosos de la obra vargasllosiana han aludido a esa actitud extrañamente febril con la que Mario Vargas Llosa teoriza en torno al fenómeno de la creación literaria de sus autores elegidos y da cuenta del proceso de su propia lectura de dichos textos. Octavio Paz compara el peculiar frenesí del peruano con la clásica “pasión del converso”³⁵, y José Miguel Oviedo, por su parte, se deja sorprender por su “reveladora pasión”³⁶. J. J. Armas Marcelo pondera, por su parte, la “sabiduría intelectual y [la] pasión literaria”³⁷ del novelista, que terminan por persuadir de su verdad profunda a toda una gama variopinta de lectores tanto especializados como aficionados. En la misma línea, Darío Villanueva observa que la avasallante vocación literaria de Vargas Llosa “no es un pasatiempo, sino una dedicación exclusiva y excluyente”³⁸. Per Wastberg, el Director del Comité Nobel, secunda a los citados estudiosos: “Vargas Llosa believes in the force of literature”³⁹.

³³ *La orgía perpetua* (Barcelona: Ed. Bruguera, 1978). En adelante citaré por esta edición.

³⁴ Se lo escuché de viva voz repetidas veces en los cursos de literatura que dictó en Puerto Rico en 1969.

³⁵ Apud *Historia de parricidios. Las guerras de este mundo: sociedad, poder y ficción en la obra de Mario Vargas Llosa. Autores varios*. (Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Editorial Planeta Perú, 2008, pp. 43-56).

³⁶ El ensayo de Oviedo, “Una estación crítica”, aparece en un apéndice a la tercera edición de *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad* (Barcelona: Seix Barral, 1982).

³⁷ *Vargas Llosa: el vicio de escribir* (Madrid: Alfaguara: 2002).

³⁸ *Mario Vargas Llosa: la novela como literatura* (Edición bilingüe. Philadelphia: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2011).

³⁹ Villanueva cita a Wastberg (*op. cit.*, p. 26).

Difícil pues no tomar nota de esta pasión fogosa de lector⁴⁰, que alcanza su clímax en la *Orgía perpetua*. Vargas Llosa da cuenta de su proceso exaltado de lectura sirviéndose, una vez más, de epítetos esotéricos. Tal es el portento intrínseco que constituye esta particular obra de arte que la considera nacida de un acto de “brujería” (*Orgía...* 34). El Nobel llega, por más, al extremo de acusar al “deicida” Flaubert nada menos que de trato con “Luzbel” (*Orgía...* 47). Solo con un vocabulario crítico de esta tesitura es que el crítico siente que puede transmitir sus turbulentas emociones de poseído —hablo literalmente— por la obra cumbre de Flaubert. Advirtamos una vez más que la magia o ruptura del plano real no se da esta vez en el cuerpo textual de la novela que explora, sino en la actitud desmedida de embrujado confeso que asume como lector: “Desde las primeras líneas el poder de persuasión del libro operó sobre mí de manera fulminante, como un hechizo poderosísimo. Hacía años que ninguna novela vampirizaba tan rápidamente mi atención, abolía así el contorno físico y me sumergía tan hondo en su materia” (*Orgía...* 14-15).

Tomemos nota de las propuestas vargasllosianas: la lectura no solo tiende su “trasvasamiento mágico” (*Orgía...* 15) sobre él, sino que *vampiriza* sus propias emociones y no lo deja libre para otra cosa que no sea la lectura febril de sus páginas. Este lector declara ser un “poseído” auténtico, y la “posesión” pertenece al mundo sobrenatural cónsono con los portentos de las caballerías, donde Merlín, ya lo sabemos, operaba los hechizos que habría de heredar Cide Hamete Benengeli. Aun más: la noción de “hechizo” tiene su misterio y aun su gracia sortílega, pero la figura del vampiro, que avasalla y deja exangüe a su víctima, resulta siniestra. Más adelante Vargas Llosa añade otro epíteto violento: “caníbal”. La turbulencia psíquica que suscita la lectura en Vargas Llosa es tal que solo puede dar cuenta del incontrolable proceso del hundimiento en las páginas de Flaubert con un lenguaje teñido de sombra y de maleficio. Confieso que nunca me he topado con una pasión tan vehemente en un lector occidental⁴¹. Y eso es lo que precisamente ha logrado el mundo letrado del francés en su devoto lector peruano: obliterar la rea-

⁴⁰ Ivonne Piazza de la Luz no duda en extender esta “fuerza” vehemente al “fuego” de las conocidas polémicas políticas y literarias del escritor peruano. (*Tengo ante mí la montaña...* 158). Agradezco una vez más a la estudiosa su consejo con este repaso de la crítica vargasllosiana.

⁴¹ Y digo en un lector “occidental” porque desde antiguo los estetas árabes se han tirado al suelo y se han rasgado la ropa ante el paroxismo estético de la poesía.

lidad física en la que se mueve para tragárselo e incorporarlo al mundo descorporeizado del papel y la tinta. No en balde admite nuestro escritor que lee de manera “desvelada” (*Orgía...*, p. 14): hay algo ultramundano, nocturno e incluso atemorizante en la propuesta crítica del célebre novelista. Pero es algo que también intuimos constituye una verdad artística muy sincera y muy profunda. Estamos ante uno de sus “demonios”, y los “demonios” siempre son auténticos.

Como parte de esa visión esotérica del hecho literario, Vargas Llosa no duda en afirmar que para él ciertos personajes de ficción resultan más reales en su memoria que los seres de carne y hueso. Por eso comprende de primera mano por qué Flaubert confesó haber sentido síntomas de intoxicación física cuando “envenenó” a su hija imaginaria Emma, que comete suicidio al final de la obra. Lo invisible irrumpe en el plano físico: nada más improbable ni más “mágico”.

Para Vargas Llosa esto no es simple metáfora, pues en un momento de “desesperación tenaz” y de “disgusto profundo por la vida” se le cruzó por la cabeza “la idea del suicidio” (*Orgía...* 20). Lo salvó nada menos que Madame Bovary: “recuerdo haber leído en esos días, con angustiada avidez, el episodio de su suicidio, haber acudido a esa lectura como otros, en circunstancias parecidas, recurren al cura, la borrachera o la morfina, y haber extraído cada vez, de esas páginas desgarradoras, consuelo y equilibrio [...] El sufrimiento ficticio neutralizaba el que yo vivía [...] Emma se mataba para que yo viviera” (*Orgía...* 20-21). Estamos ante el extraño caso de un novelista salvado para la posteridad por un personaje de ficción.

De ahí que no nos pueda extrañar cuando Vargas Llosa se declara literalmente enamorado de la invisible Madame Bovary, para él “l’amoreuse de tous les romans [...] la vague *elle* de toutes les volumes de vers” (*Orgía...* 15). ¿No hay aquí un eco del amor incorpóreo de don Quijote por la irreal Dulcinea? Mario se ha enamorado, por más, de una fantástica que quiere vivir sus sueños, de un auténtico Quijote con faldas. Nunca mejor dicho: *Madame Bovary, c’est moi...* Ciertamente que este amor podría sonar algo “guachafo”, pero Mario mismo admite su proclividad al mundo cursi del *Último cuplé*⁴² y *Simplemente María*. Incrustado en la ficción, Vargas Llosa ama dentro del texto como nunca jamás ha amado en la vida real.

⁴² Se refiere a ello en la *Orgía perpetua*, pero en el curso sobre su propia obra que ofreció en la Universidad de Puerto Rico hace ya muchos años, llegó a admitir que “El último cuplé” era su película favorita. Acto seguido dejó dicho que a su edad un escritor podía

Este amor constituye una “orgía perpetua”, que se reitera, fresca e inmarcesible, cada vez que abre las páginas de la novela.

Pero hay más: justamente por la alquimia imposible que implica con-
jugar el mundo físico con el mundo imaginario de la ficción, reconocemos una impronta unamuniana en la hipótesis del peruano. Todos recordamos el careo del personaje de ficción Augusto Pérez con su autor de carne y hueso, Miguel de Unamuno, gran experto en metaficciones. Es un diálogo mágico que por cierto Borges reescribe con singular belleza en “Las ruinas circulares” y “Sueña Alonso Quijano”⁴³. Como ellos, Vargas Llosa ha apostado nada menos que a las nupcias de lo real con lo fantástico, a la armonización última de estas dimensiones aparentemente encontradas de la existencia. Para él queda claro que lo fantástico —aquí en el sentido de lo imaginado, de la obra literaria “deicida”— terminan por pesar más que la vida prosaica de todos los días.

Parecería que el peruano ha logrado darle la razón al enloquecido Alonso Quijano, que se dejó “hechizar” por las novelas de caballería hasta que terminó haciéndose uno con ellas. Hoy sentimos que la tesis ontológica de don Quijote es más “real” para nosotros que su desdibujado autor Miguel de Cervantes. Cada vez que abrimos las páginas de la novela cervantina, el caballero andante vuelve a la vida, potenciado, para colmo, por las lecturas interminables que lo van reinterpretando con devoción. Con sobrada razón Augusto Pérez advertía a Unamuno que él, por ser una idea, no podría morir nunca, como su autor carnal y todos sus lectores. Admito que cada vez que releo a la inmortal *Madame Bovary* no puedo evitar sentir que su devoto lector Mario Vargas Llosa anda incrustado en sus páginas para siempre.

Importa insistir que el Nobel peruano no se limita a referirnos sus vivencias de lector febril que conjuga lo corpóreo con lo intangible, sino que lo hace, incluso, como teólogo o creyente. Admite que la literatura le sirve, literalmente, de religión, de morfina y de borrachera. Incluso practica el fetichismo literario: visita las casas y las tumbas de los escritores y

exhibir sin pena sus propias “perversiones”, y que se declaraba cursi sin problema alguno. Esto lo llevó a cantar valsecitos peruanos para que advirtiéramos el grado de “cursilería” que tienen, pese a su delicada belleza. Recuerdo vívidamente el pudor que sintió Patricia Vargas Llosa ante el despliegue —para mí muy valiente— del amor de Mario por la cursilería artística, tan propia, por cierto, de nuestra cultura hispánica.

⁴³ También el cultísimo poeta Pedro Salinas optó por incrustar a su amada de carne y hueso en *La voz a ti debida*: le “mató el paso” y la voz, la descorporeizó hasta que la hizo una idea, una sombra literaria eterna. Cf. mi ensayo “*Melibeo soy*”, (*La Torre*, Nueva Época, VIII, núm. 32, octubre-diciembre de 1994, pp. 563-599).

admite que si pudiera coleccionar sus vértebras, lo haría (*Orgía...* 36). De tanta pasión desmedida descrita con extrañas metáforas espirituales, algo nos queda en claro: como Flaubert y como Martorell, Mario Vargas Llosa es un “enemistado con la realidad” (*Orgía...* 79) que venera los mundos invisibles y se deja vampirizar por ellos.

Esta caída en el remolino de lo irreal la habrá de reiterar Vargas Llosa, con su acostumbrada exaltación crítica, en *La tentación de lo imposible*⁴⁴, una oda desbordada a *Los miserables* de Victor Hugo, a quien apostrofa una y otra vez con un término religioso —el *divino estenógrafo*—. Algo así como el “amanuense” o “traductor” de Dios. El peruano celebra cómo la sublime desmesura de la célebre novela decimonónica, salvando mágicamente las limitaciones del tiempo y el espacio, logró alcanzar la vida del muchacho peruano que fue durante los años 50, cuando aun era víctima del uniforme, la garúa y la neblina, haciendo su vida “menos miserable”. De nuevo, la magia incuestionable del arte narrativo es capaz de causar alteraciones fisiológicas en la persona del lector Mario Vargas Llosa: “Es imposible no sentir el escalofrío que produce la intuición del atributo divino, la omnisciencia” (*La tentación...* 20). Una vez más, lo seduce y altera la “deliciosa hechicería” y el “artificial sortilegio” (*La tentación...* 97) de la novela francesa. Y lo maravilla, por más, el “exorcismo” mágico (*La tentación...* 97) que ésta es capaz de producir en el autor y aun en el lector: si bien Hugo fue un libertino sexual en la realidad extraliteraria, atajó con un fulminante *vade retro* simbólico su propia vida licenciosa, oponiéndole la castidad extrema de sus hijos de ficción Jean Valjean, Cossette, Marius y Javert. Este autor “desmesurado”, que creó mitos más que personajes y que fue, por más, un espiritista reconocido, consideró que al pergeñar su novela cumbre había logrado producir, sencillamente, un “libro religioso” (*La tentación...* 56). Cabe sospechar que Vargas Llosa estaría de acuerdo con la inesperada afirmación espiritual de Hugo.

Vargas Llosa, Ángel Rama y la danza de los Demonios

La curiosa manera que ha tenido el Nobel peruano de pensar el hecho literario sirviéndose de una terminología tanto teológica como esotérica no ha pasado desapercibida. Tanto así, que en la década de los setenta desató una polémica, hoy célebre, entre Vargas Llosa y su detractor, el

⁴⁴ *La tentación de lo imposible. Víctor Hugo y Los miserables* (Madrid: Santillana Ediciones Generales, 2007). En adelante citaré por esta edición.

crítico uruguayo Ángel Rama, que se sintió irritado por el sesgo postromántico que pensó gravitaba en la nomenclatura crítica de la *Historia de un deicidio*⁴⁵. *I beg to differ*: la terminología teórica vehemente y sobrenatural del maestro peruano no solo me parece particularmente eficaz para dar noticia del mensaje subliminal profundo de los textos que va explorando, sino que, sobre todo, sirve para sacar a relucir los “demonios” solapados del lector abismado que es Vargas Llosa. Sospecho que ni él mismo es consciente de algunos de estos “demonios” ocultos: acaso uno de los más relevantes sea ese secreto amor por lo mágico que vengo explorando.

Lo curioso es que, como otrora los personajes del *Quijote*, quienes, según el escritor peruano, quedaron contagiados con sus locuras del hidalgo y las remedaron en sus bromas irónicas, a lo largo de la polémica el mismísimo Rama queda contagiado con el lenguaje técnico teológico de su opositor. Titula irónicamente sus dardos contra Vargas Llosa “Demonio *vade retro*” y “El fin de los demonios”. Como era de esperar, el peruano le devuelve el ataque defendiendo ardientemente sus “demonios” con un lenguaje técnico cada vez más decididamente sobrenatural: “El regreso de Satán”; “Resurrección de Belcebú o la disidencia creadora”. Queda claro que Mario Vargas Llosa, frente al reclamo de Rama de que importa destacar ante todo la “función social” del escritor (*García Márquez y la problemática...*, p. 16), opone como clave *sine qua non* del hecho literario ese algo innombrable que los antiguos llamaron “musa” y los contemporáneos, con Borges a la cabeza, el “subconsciente”. El peruano reclama el misterio insumiso del arte con su socorrido término teológico: “demonios”. Parecería que el dejo sombrío y amenazante del término religioso hace escuela, de seguro inadvertidamente para el teórico, con las teorías de san Agustín, ya que apunta a pulsiones psíquicas misteriosas que resultan incontrolables. En su *De bono coniugali*, el Obispo de Hipona argumenta que el sexo, “cicatriz” del pecado original, nos descontrola porque nos sujeta, *malgré nous*, a sus fuerzas ciegas⁴⁶. Vargas Llosa siente, como vimos, que sus “demonios interiores” constituyen una pulsión arrolladora

⁴⁵ La polémica entre Vargas Llosa y Rama se llevó a cabo originariamente en el semanario *Marcha* de Montevideo, en 1972, como resultado de la publicación de la *Historia de un deicidio*. Ediciones Corregidor de Buenos Aires publicó en 1973 el intercambio de ambos literatos bajo el título de *García Márquez y la problemática de la novela*. Sobre esta célebre polémica, cf. Ivonne Piazza de la Luz, *op. cit.*, pp. 28-30.

⁴⁶ Abundo en el tema en mi *Kama Sutra español* (Madrid: Siruela, 1992).

cuyos orígenes no le resultan del todo claros, pero que lo dominan y lo constituyen en el escritor que es.

Con todo, el escritor peruano sabe bien que esta misteriosa vehemencia que es siempre el motor del arte no convierte al ser humano en un autómatas: “Para mí es clarísimo que un escritor no elige sus demonios pero sí lo que hace con ellos” (*García Márquez y la problemática...*, p. 20)⁴⁷. Una vez más nuestro autor dota a su teoría de un nuevo sesgo religioso: parecería que ahora se hace eco de la tradicional defensa eclesiástica del libre albedrío, defendida por el jesuita Calderón de la Barca en *La vida es sueño*: “Los astros inclinan el albedrío, / no lo fuerzan”. Claro que el peruano habla de teoría literaria y no de teología, pero su percepción del arte parece deber mucho a la cosmovisión religiosa cristiana. Y ello, no empece la rebeldía del autor respecto a la religión institucionalizada.

Hay otro punto de esta polémica entre Vargas Llosa y Ángel Rama que me parece de mucho peso: el Nobel admite que su curioso vocabulario teológico viene a reemplazar un ominoso *black hole* existencial de la cultura occidental. Piensa que la novela es el único género literario europeo que tiene fecha y lugar de nacimiento: el “deicidio sutil” del suplantador de Dios nació en la alta Edad Media cuando moría la fe y la razón humana iba a reemplazar a Dios como instrumento de comprensión de la vida y como principio rector para el gobierno de la sociedad. De la mano de André Malraux, Vargas Llosa considera que nuestra civilización occidental ha matado a sus dioses sin suplantarlos por otros. El género laico de la novela no brota cuando florece la fe, sino “cuando los dioses se hacen pedazos” (*García Márquez y la problemática...*, p. 44). Se mata pues a Dios y comienza el culto a su suplantador, el novelista, que opone su mundo verbal a una realidad en la que ya se desconfía. Nuestras ficciones nacen de las ruinas de ese mundo derrumbado que nos lanza a la deriva. Ante esta visión del hecho literario, es muy de entender que Mario Vargas Llosa se sirva de un vocabulario obligadamente teológico para acercarse al arte de novelar y aun a la escritura. Acaso tenga más nostalgia de trasmundo de lo que posiblemente él mismo sospecha. Advirtamos también que, como teórico del arte narrativo, el Nobel destrona a Cervantes como el fundador

⁴⁷ Vargas Llosa acepta que todo artista incurre en importantes contradicciones, justamente por la imposibilidad de controlar sus “demonios” irracionales, y con ellos se opone a la idea, defendida por Rama, de que la obra de creación es producto exclusivo de la “conciencia y la racionalidad” (*op. cit.*, p. 52).

de la novela moderna, cediendo el importante sitio a su venerado autor de caballerías Joanot Martorell. Estamos ante otro homenaje solapado a la magia literaria.

La tentación de lo imposible: Vargas Llosa ante la poesía

Hasta aquí nos hemos referido a la teoría y práctica del género de la novela por parte de Vargas Llosa. Ya sabemos que la novela es un género con fecha histórica de nacimiento en la Europa de los albores de la modernidad, contrario a la poesía, que es intemporal. Importa referirnos ahora a la actitud del novelista ante la poesía, género que ha mantenido a distancia justamente porque siente que lo avasalla en exceso. De ahí que el lenguaje crítico con el que Vargas Llosa aborda el hecho poético recaiga no solo en lo sobrenatural, sino en lo sagrado.

El Nobel se declara rendido ante la poesía, que no le ha sido dado cultivar justamente porque siente que no tiene las herramientas literarias para una empresa artística tan elevada. Como otrora Cervantes, que admitía que la poesía constituía “una gracia que no quiso darme el cielo”, Vargas Llosa admite su frustración ante el género: “eso que dicen que en todo prosista hay un poeta frustrado es muy probablemente cierto”: yo no soy una excepción⁴⁸. Admite, por más, a Nuria Azancot: “todos los novelistas envidiamos a los poetas porque alcanzan una perfección estética imposible en otros géneros”⁴⁹. Vargas Llosa nunca parece haberse curado de su obsesión por no haber logrado acceder a la poesía, pese a que en su juventud publicó algunos versos que ahora deplora que los investigadores desentierren en sus tesis de grado. Admite que siente nostalgia del poeta que no fue, sobre todo cada vez que lee un poema que lo subyuga, como los del “creador luciferino” Baudelaire, con cuyo “Satán Trismegisto” de *Les fleurs du mal* acaso estén emparentados sus díscolos “demonios” inconscientes. Admira por igual a Neruda, a Cernuda, a Eliot, “a quienes he leído y releído cientos de veces y que me han influido en determinados periodos y novelas de una manera profunda que no puedo precisar” (*ibid.*). Este homenaje incluye, sin duda, a Rubén Darío, “decorativo y suntuoso, pero también intenso y misterioso, de quien admite le “gustan hasta sus princesas” (*ibid.*)

⁴⁸ El 13 de mayo 2011 Vargas Llosa participó en el Festival Internacional de Poesía de Granada junto a Benjamín Prado, con quien conversa sobre el género poético. Cf. http://cultura.elpais.com/cultura/2011/05/13/actualidad/1305237603_850215.html.

⁴⁹ La entrevista apareció en *El Cultural* el 19 de mayo de 2005: <http://www.elcultural.com/revista/letras/Mario-Vargas-Llosa/12026>.

Vargas Llosa evoca su primer contacto con la poesía, que estuvo rodeado de misterio y visos de transgresión: su madre tenía sobre su mesita de noche los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* de Neruda, y le tenía prohibido al niño leer el libro. Como es natural, los versos ejercieron desde entonces una atracción irresistible sobre el futuro escritor: “sabía que era algo pecaminoso [...] aquellos versos [...] me desasosegaban sobremanera, así que para mí la poesía empezó con la idea de transgresión, prohibición y pecado” (Entrevista con Prado, *op. cit.*). Tomemos nota de la nomenclatura religiosa que vuelve a emplear el escritor peruano para dar cuenta de su encuentro con la poesía: “transgresión”, “prohibición”, “pecado”. Los tecnicismos teológicos declaran intocable la poesía: *noli me tangere*.

A la luz de esta actitud avasallada es que podemos comprender mejor la inesperada devoción de Vargas Llosa por Góngora, considerado (cierto que injustamente) un poeta “escapista” de torre de marfil. Admite a Benjamín Prado que los versos barrocos del cordobés le sirvieron de “tabla de salvación” en medio del aturdimiento de su gestión política por la Presidencia del Perú: “me levantaba muy temprano y aunque fueran quince minutos me sumergía en un mundo de absoluta perfección y belleza, en contraste con el resto del día, que era terriblemente violento y cruel, como puede llegar a ser la política, por lo que siento por Góngora una extraordinaria gratitud, gracias a él mantuve viva mi vocación de lector” (*ibid.*). Una vez más, el escritor se nos presenta como un desafecto de la realidad y apuesta al abismamiento en la letra escrita porque percibe que es un espacio impoluto superior al mundo que lo rodea. Esta devoción hacia la belleza intangible aplica de manera especial al género poético.

Lo que más llama la atención es justamente esa insistencia de Vargas Llosa en la superioridad de la poesía sobre los demás géneros literarios. Considera que el trance poético logra bucear en las entretelas de la conciencia con mucho más éxito que la prosa, que siempre es, en última instancia, analítica. Por eso nuestro autor enaltece la “fuerza irracional deslumbrante” de poetas desatados como Baudelaire y de Constantino Cavafis. En el único de sus poemas que he alcanzado a leer (ya se ve que el novelista cedió a *la tentación de lo imposible*) el novelista carga la mano en las dotes sobrehumanas —literalmente, mágicas —del célebre poeta alejandrino: “...era un mago, un prestidi-

gitador, un mitólogo, / un historiador, un taumaturgo, / un ángel, un demonio y un jugador”⁵⁰.

Y de nuevo surge incontenible la oda vargallosiana a la magia, ahora más enaltecida que nunca porque está representada por la poesía:

Estoy muy contento con la novela, que me ha dado infinitas satisfacciones, pero la poesía alcanza una intensidad a través de las palabras que llega a expresar estados de conciencia que la prosa no alcanza jamás. Eso hace que se asocie a la magia, porque la mejor poesía es una forma de espiritualidad que no pertenece a este mundo. Por eso los poetas nos parecen imbuidos de una cierta cualidad trascendente que los que no somos poetas admiramos (Entrevista con Prado, *op. cit.*).

Octavio Paz había dejado dicho en su inspirado ensayo *El arco y la lira* que la poesía se hermana, efectivamente, con la magia: la misma que Vargas Llosa venera sin atreverse a acceder del todo a ella: “La poesía es metamorfosis, cambio, operación alquímica, y por eso colinda con la magia [y] la religión”⁵¹.

No deja de ser curioso, de otra parte, que Vargas Llosa, contrario a otros teóricos, no hable del trance que experimenta el poeta creador en el momento mismo de recibir la intuición poética; antes, se limita a privilegiar su propio “éxtasis” como receptor del hecho poético, pero sin asumir en primera persona el acto creativo o la inspiración, que admira de lejos. Cabe decir que lo mismo hizo cuando se refirió a la narrativa: nos dio noticia cabal de su sentimiento como lector, no de su éxtasis como creador. Ahora bien, algo sí deja en claro la teoría estética vargallosiana: para nuestro escritor la poesía parecería diferir de la novela porque es arrebató, espiritualidad ultramundana, intuición preclara de la trascendencia. Algo de ello celebraba Vargas Llosa —aunque en menor grado— en los novelistas fabuladores, de seguro porque rozaban la poesía en sus narraciones embriagadas en mayor medida que sus colegas “realistas”. Una vez más

⁵⁰ Vargas Llosa publicó el poema “El alejandrino (Constantino Cavafis 1863-1933)” en *Cuadernos Hispanoamericanos* 730, abril de 2011, pp. 9-12. Los versos citados son de la p. 11.

⁵¹ *El arco y la lira* (México: Fondo de Cultura Económica, 1956, p. 113).

me uno a las palabras de Octavio Paz, que iluminan ese vínculo sutil entre la poesía, lo sagrado y la magia. Algo de ello, de seguro, entrevé Vargas Llosa cuando admite su pasión por los mundos literarios sobrenaturales, hermanados con el hecho poético que lo devuelve misteriosamente a su propio ser. Paz intuye que

Lo sagrado se nos escapa. Al intentar asirlo, nos encontramos que tiene su origen en algo anterior y que se confunde con nuestro ser. Otro tanto ocurre con el amor y la poesía. Las tres experiencias son manifestaciones de algo que es la raíz misma del hombre. En las tres late la nostalgia de un estado anterior. Y ese estado de unidad primordial, del cual fuimos separados, [...] constituye nuestra condición original, a la que una y otra vez volvemos. Apenas sabemos qué es lo que nos llama desde el fondo de nuestro ser (*El arco...*, p. 136).

Advirtamos, de otra parte, que curiosamente nuestro escritor no adjudica a los poetas la condición de “deicidas”. Eso queda para el género novelesco, que surge “cuando se rompen los dioses”. Con la poesía, por el contrario, parecería que estamos en comunión directa con los dioses, en un espacio armónico donde parecería que la realidad física y la ultramundana se abrazan en gozosas nupcias durante un instante relampagueante. De la mano de los poetas apuramos, reconciliados, un sorbo de cielo. Para ello es preciso, eso sí, experimentar un estado alterado de conciencia; es decir, entrar en un *trance*⁵², por servirme del mismo término estérico que utiliza nuestro autor.

Solo he visto un avasallamiento semejante ante la lectura de la poesía de los antiguos poetas árabes, que tradujeron sus paroxismos artísticos sirviéndose de una apasionada teoría literaria. Para ellos, como para Vargas Llosa, la poesía era inseparable de la magia; pero de la “magia lícita”, que denominaban *sahr al-halal*⁵³. Contrario a la *sahr*

⁵² Hace poco Vargas Llosa dio cuenta de su reacción ante la puesta en escena en Madrid del *Cuento de invierno* de Shakespeare con unas palabras elocuentes: “hace buen tiempo que no veía un espectáculo que me tuviera poco menos que en estado de *trance* a lo largo de las casi tres horas que dura” (énfasis mío, apud Ediciones *El País*, SL, 21 de febrero de 2016).

⁵³ Edward W. Lane traduce *sahr al-halal* como “lawful enchantment” en su diccionario de

al-haram o “magia prohibida” propia de los hechizos oscuros y mágicos, la poesía es legítimamente “mágica” porque se vive en estado de auténtico trance y logra el milagro de alterar, incluso fisiológicamente, al ser humano que la experimenta: le entrecorta el aliento de emoción, le sube el pulso, lo saca de su estrecho entorno físico, lo catapulta a espacios inéditos. Algo así como la “emoción corporal” o el “estremecimiento especial”⁵⁴ que postula Borges como propios del hecho estético. Explica Robert Irwin⁵⁵ que los poetas beduinos de la época preislámica no distinguían una frontera clara entre concebir un poema y lanzar un hechizo, entre ser elocuente en el decir y ser un mago. Creían que los artistas accedían a la gracia o “inspiración” en un instante paroxístico privilegiado porque estaban poseídos por los *jinn*s o genios, deidades menores de origen coránico ligadas a la creatividad. Aun podemos reconocer algo de este antiguo trance dionisiaco en los grandes momentos del arte flamenco, y por ello se dice que a una bailaora inspirada “le entra el duende”. Como era de esperar, esta noción de la poesía como hechizo se ha asociado también con Federico García Lorca, quien, granadino al fin, teorizó sobre la influencia del “duende” arábigo en su propia poesía. Mercedes López-Baralt lo explora⁵⁶ haciéndose eco de Ahmed El Gamoun, quien, justamente por su óptica cómplice árabe, entiende de primera mano cómo Lorca “se entrega a los arrebatos de la inspiración [...] con una sensación parecida a la embriaguez que se apodera de un neófito durante una ceremonia ritual, algo así como lo que Mircea Eliade califica como un don de *los especialistas del éxtasis*”⁵⁷.

1872: *An Arabic-English Lexicon* (London: Williams and Norgate; reimpresso en Beirut: Librairie du Liban, 1968). Agradezco al arabista Miguel Ángel Vázquez su orientación en este tópico.

⁵⁴ Se me perdonará el dato personal, pero recuerdo cuando le di noticia de mis investigaciones en torno al erotismo sagrado de los manuscritos aljamiado-moriscos, que culminarían en la publicación del *Kama Sutra español* (Madrid: Siruela, 1992). En ese instante el entusiasmo de mi amigo Mario Vargas Llosa fue tal que me clavó los ojos ensimismados y pude observar que las pupilas le bailaban inquietas, descontroladas. Comprendí enseguida que su reacción fisiológica se debía a su apasionado, impaciente interés por el inusitado tema literario que estábamos compartiendo.

⁵⁵ *Night & Horses & the Desert. An Anthology of Classical Arabic Literature* (New York: Anchor, 2002 [1999]).

⁵⁶ En su libro en proceso *Solo el misterio nos hace vivir: Lorca y la poética del enigma*.

⁵⁷ Ahmed El Gamoun, *Lorca y la cultura popular marroquí* (Madrid: Libertarias, 1998, p. 29). (Énfasis del autor; citado por Mercedes López-Baralt en su libro en proceso.)

Me atrevo a pensar que Mario Vargas Llosa es uno de esos “*especialistas del éxtasis*” en lo que compete a su acercamiento al arte literario. Nos ha dado cuenta de su abismamiento ante las letras con tal sinceridad que ha dejado al descubierto las entretelas íntimas de sus propias paradojas, tan fecundas: es un narrador realista que considera superiores las narraciones mágicas “totalizadoras”; es un novelista que sin embargo prefiere el género de la poesía. Apenas ha hollado en su propia obra ni la magia ni la poesía, de seguro por ser formas “superiores” de arte que siente apenas alcanza como escritor. Una vez más, se declara avasallado ante *la tentación de lo imposible*.

En el fondo la teoría literaria del Nobel nos da noticia profunda de su anhelo de infinito, de su roce con la magia y con ese mundo sobrenatural que curiosamente destierra de su propio novelar. Es tal la vehemencia de su sensibilidad para las letras que resulta difícil no sentirla cerca del hecho mágico, de la embriaguez, del trance, del misterio. Como lector, Vargas Llosa se convierte en poeta; porque lee con el arrebatado de un poseído. Acaso por eso estudió con tanta devoción a los prosistas insumisos dados a la inmersión en lo fantástico y a la ruptura del prosaico plano real —Cervantes, García Márquez, Joanot Martorell— tan ajenos a su propio novelar “realista”; acaso por eso quedó tan satisfecho cuando críticos como David Gallagher lo insertaron entre el grupo de los novelistas “mágicos” por sus disloques del fluir temporal narrativo; acaso por eso se sirvió de tecnicismos religiosos para calibrar sus obras literarias más amadas. Las mismas que leía con furor dionisiaco y que lo incorporaban de lleno en su mundo mágico de papel y tinta, protegiéndolo de la garúa, de la campaña presidencial peruana, del desengaño del mundo cotidiano, de la muerte. Las mismas que hicieron que Vargas Llosa, este narrador que dijo preferir la invención realista a la fantástica, apostara sigilosamente por el mundo invisible del misterio.