

EL IDIOTA DE LA FAMILIA: MARIO VARGAS LLOSA Y LA IMPOSIBLE COARTADA EN EL SER¹

Resumen

En este artículo se analiza el desplazamiento teórico de Mario Vargas Llosa en relación con su concepción de la función ética de la literatura. Observo detenidamente, partiendo de su ensayística como de una postura ética donde el escritor se compromete con la posibilidad de otro orden social, el autor peruano se desplaza hacia una postura literaria donde el único compromiso del escritor es con su escritura, postulando una visión inmanentista de la producción literaria. También, expongo cómo dicho desplazamiento está íntimamente ligado con su cambio de una visión filosófica de la historia que transita de una concepción progresista pro-socialista a una conservadora neoliberal. En ese sentido toda la reflexión ensayística vargasllosiana sobre

¹ Bajo este título aparecerá próximamente mi libro sobre la narrativa de tema andino del autor peruano. He utilizado el título "El idiota de la familia" a propósito del texto que Vargas Llosa presentó titulado *Manual del perfecto idiota latinoamericano*, (Barcelona, Plaza & Janés, 1998) en donde Plinio Apuleyo Mendoza, Carlos Alberto Montaner y Álvaro Vargas Llosa escriben una serie de ensayos donde, según el novelista peruano:

Hay la idiotez sociológica y la de la ciencia histórica; la politológica y la periodística; la católica y la protestante; la de izquierda y la de derecha, la socialdemócrata, la democristiana, la revolucionaria, la conservadora y hay-también la liberal. Todas aparecen aquí, retratadas y maltratadas sin piedad aunque, eso sí, con un humor siempre sabroso y regocijante. Lo que en verdad va diseñando el libro en sus jocosos trece capítulos y su impagable antología es algo que aglutina y explica todas esas aberraciones, equivocaciones, deformaciones y exageraciones delirantes que se hacen pasar (el fenómeno, aunque debilitado, aun coletea) por ideas: el subdesarrollo intelectual. (14)

La arrogancia es clara. Sorprende cómo un buen escritor, poseedor de una vasta cultura, elogie la reducción irresponsable que hacen los autores (incluyendo a su hijo) de la pluralidad del pensamiento crítico latinoamericano a unos fanáticos grita consignas. Ahora bien, si observamos los últimos acontecimientos, la época de la globalización neoliberal que Vargas Llosa celebró, en el propia presentación al *Manual*, como la apertura del continente latinoamericano a la modernidad, *made in* Europa-USA, se resquebrajó con la crisis argentina y con las crecientes movilizaciones indígenas del mundo andino en contra de las políticas neoliberales. Sucede que quienes reducen la posibilidad de un desarrollo latinoamericano a una cuestión subjetiva de actitudes mentales inherentes a los latinoamericanos son los autores del manual de la idiotez y el propio narrador peruano-español. Por otro lado, menciona en su presentación algunos comentarios ("contrasentidos") que grandes escritores como Julio Cortázar y Gabriel García Márquez hicieron sobre la situación latinoamericana y mundial en distintos momentos, asumiendo una actitud "benigna" hacia los mismos. Así en el Prólogo que escribió a los *Cuentos completos* de Julio Cortázar, publicados por Alfaguara en 1996, dibujó la última etapa de la vida del escritor argentino como un tonto útil de la izquierda. Sin embargo, a juzgar por los últimos acontecimientos sociales conviene preguntarse quién es el idiota. Siendo Vargas Llosa el único autor de la generación de la nueva novela que abrazara tan descabelladamente la globalización neoliberal se me hace claro que de la familia de escritores virtuosos de la década del sesenta hay un idiota.

autores como Jean Paul Sartre, Albert Camus y Gustave Flaubert se enmarca dentro de los límites de estos cambios de postura.

Palabras clave: *Mario Vargas Llosa, ensayo latinoamericano, literatura peruana*

Abstract

This paper analyzes Mario Vargas Llosa's theoretical displacement related to his conception of literature's ethical function through the study of essays. I explore how the Peruvian author shifted from an ethical position in which the writer commits himself with the possibility of a different social order, to literary position in which the writer's only commitment is with his writing, postulating an immanentist view of literary production. I also show how the displacement is closely linked to his shift of a philosophical view of history that moved from a pro-socialist progressive conception to a neoliberal conservative one. In that sense all of Vargas Llosa's comments on authors like Jean Paul Sartre, Albert Camus and Gustave Flaubert should be read as moments in the evolution.

Key words: *Mario Vargas Llosa, Latin American essay, Peruvian literature*

Mario Vargas Llosa expresa, en una entrevista que le hiciera Emir Rodríguez Monegal, en 1966, lo siguiente: "Lo que yo quiero es ser escritor y todo lo demás que esté subordinado a eso".² A simple vista esta parece ser una propuesta o aspiración legítima, y lo es, pero lo que encubren estas palabras sólo se puede saber observando la práctica de escritor que ha realizado el emisor de las mismas así como las exposiciones en las que ha intentado justificar teóricamente su propuesta.

La aspiración de Vargas Llosa a que todos los demás aspectos de la vida estén subordinados a su oficio de escritor sugiere una autonomía de lo literario casi absoluta. Dicha autonomía conlleva un acto que en el lenguaje teórico bajtiniano se denomina coartada en el ser³ (lo imposible según el teórico ruso).

² Emir Rodríguez Monegal, "Madurez de Vargas Llosa", *Mundo nuevo* 3, (1966), 62-72.

³ Mijaíl Bajtin en su libro *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*, España, Anthropos, 1997, nos dice sobre la no coartada en el ser que:

El mundo en el cual realmente transcurre y se lleva a cabo, es un mundo unitario y singular vivenciado en forma concreta: es visto, oído, palpado y pensado, impregnado por completo de tonos emocionales y volitivos de una validez axiológica positivamente afirmada. La singularidad unitaria de este mundo, unidad cuyo origen no es el contenido semántico, sino que es el orden emocional y volitivo, es garantizada para la realidad mediante el reconocimiento de mi participación singular, de mi no coartada en el ser. Esta mi participación inaugura un deber ser concreto: el de realizar toda singularidad entendida como la singularidad absolutamente irrestañable de la existencia, con respecto a todo momento de este ser, o sea, mi participación transforma cada manifestación mía —sentimiento, desco, estado de ánimo, pensamiento— en un acto mío, activo y responsable. (63)

Por otro lado, Augusto Ponzio en su texto *La revolución bajtiniana: el pensamiento de Bajtin y la ideología contemporánea*, (1998) concretizando la noción de la no coartada en el ser para el caso específico de la producción artística, nos dice:

Sin embargo, más adelante me detendré en la discusión de los conceptos bajtinianos para definir la noción de lo literario que preside la ideología del escritor peruano.

Es un hecho que la autonomía de la producción literaria existe como la autonomía de cualquier otro acto humano, sea en la economía, la política, la filosofía, la astrofísica o la gastronomía, que una y otras también sostienen una permanente interdeterminación. El problema que deseo abordar con relación a Vargas Llosa es la actitud hacia el enclaustramiento o coartada en el ser que observo en su ideología de lo literario que aparece como ideogramas en su producción narrativa.

El 11 de agosto de 1967, Vargas Llosa pronuncia un discurso, en Caracas, al recibir el Premio Rómulo Gallegos. Dicho discurso se tituló "La literatura es fuego"⁴ y, en el mismo, el narrador peruano comienza con una aguda crítica a las condiciones sociales y culturales de los países latinoamericanos. Un escritor en particular es recordado, Oquendo de Amat. La crítica se hace desde una óptica revolucionaria ya que estamos hablando de la primera etapa del pensamiento político vargasllosiano, es decir, su etapa pro-socialista. No obstante, deseo observar la noción de lo literario que se expresa en este discurso. Su crítica al mercado cultural contrasta un poco con la sostenida en ensayos anteriores como los dedicados a Sebastián Salazar Bondy⁵. Conviene que hable el propio narrador:

El conocimiento de la obra-objeto se sirve de los conocimientos extra-artísticos de la realidad a la que pertenece y de la que habla, de los conocimientos de las disciplinas históricas, sociológicas, antropológico-culturales y filológico-lingüísticas. Es una paradoja considerar que se puede traducir en forma extra-artística el contenido de una obra. (226)

Como vemos, la coartada en el ser del artista es imposible, no obstante, lo extra-artístico no define por sí solo el contenido de la obra. La autonomía entre la literatura y el arte, y las demás disciplinas humanas existe en cuanto a su interdependencia sin reducciones recíprocas.

⁴ Mario Vargas Llosa, *Contra viento y marea*, Barcelona, Seix Barral, 1990.

⁵ En 1966, Vargas Llosa escribió estas palabras en su ensayo "Sebastián Salazar Bondy y la vocación del escritor en el Perú", publicado en *Contra viento y marea*, donde pasa balance de la importancia de la figura literaria de Sebastián Salazar Bondy. Dicho balance me resulta interesante visto a la luz de sus actuales posturas, Vargas Llosa nos dice:

Pero hay que decir también, que a diferencia de otros escritores que, explícitamente exasperados por la postración del Perú y la injusticia que lo avasalla, creen útil orientar su vocación por razones de eficacia revolucionaria, Sebastián supo diferenciar perfectamente sus obligaciones de creador de sus responsabilidades de ciudadano. Él no eludió ningún riesgo como hombre de izquierda, pero no cayó en la ingenua actitud de quienes subordinan la literatura a la militancia creyendo servir así mejor a su sociedad. Él no había sacrificado la literatura para ser admitido en la injusta sociedad que le tocó, no había renunciado a escribir para ser algún día influyente, rico, poderoso; tampoco abandonó la literatura para hacer de la revolución una tarea exclusiva y primordial, tampoco mató a la solitaria para dedicarse únicamente a luchar por un país distinto, emancipado de sus prejuicios y de sus estructuras anacrónicas, donde fuera posible la literatura. Él supo comprometerse políticamente salvaguardando su independencia, su espontaneidad de creador, porque sabía que, en cuanto ciudadano, podía decidir, calcular, premeditar racionalmente sus acciones, pero que, como escritor, su misión consistía en servir y obedecer los órdenes, a menudo incomprensibles para el creador, los caprichos y obsesiones de incalculables consecuencias, de la solitaria, ese amo voluntariamente admitido en su ser. (133-134)

Pero es cierto que en los últimos años las cosas comienzan a cambiar. Lentamente se insinúa en nuestros países un clima más hospitalario para la literatura. Los círculos de lectores comienzan a crecer, las burguesías descubren que los libros importan, que los escritores son algo más que locos benignos, que ellos tienen una función que cumplir entre los hombres. Pero entonces, a medida que comience a hacerse justicia al escritor latinoamericano, o más bien, a medida que comience a rectificarse la injusticia que ha pesado sobre él, una amenaza puede surgir, un peligro endiabladamente sutil. Las mismas sociedades que exiliaron y rechazaron al escritor, pueden pensar ahora que conviene asimilarlo, integrarlo, conferirle una especie de estatuto oficial. Es preciso, por eso, recordar a nuestras sociedades lo que les espera. Advertirles que la literatura es fuego, que ella significa inconformismo y rebelión, que la razón de ser del escritor es la protesta, la contradicción y la crítica. Explicarles que no hay término medio: que la sociedad suprime para siempre esa facultad humana que es la creación artística y elimina de una vez por todas a ese perturbador social que es el escritor, o admite la literatura en su seno y en ese caso no tiene más remedio que aceptar un perpetuo torrente de agresiones, de ironías, de sátiras, que irán de lo adjetivo a lo esencial, de lo pasajero a lo permanente, del vértice a la base de la pirámide social. Las cosas son así y no hay escapatoria: el escritor ha sido, es y seguirá siendo un descontento. Nadie que esté satisfecho es capaz de escribir, nadie que esté de acuerdo, reconciliado con la realidad, cometería el ambicioso desatino de inventar realidades verbales. La vocación literaria nace del desacuerdo de un hombre con el mundo, de la intuición de deficiencias, vacíos y escorias a su alrededor. La literatura es una forma de insurrección permanente y ella no admite las camisas de fuerza. Todas las tentativas destinadas a doblegar su naturaleza airada, díscola, fracasarán. La literatura puede morir pero no será nunca conformista. (178-179)

Vemos que la noción de lo literario expresado en este discurso de 1967 responde a la primera etapa ideológica de Vargas Llosa. Aquí la literatura es un instrumento de interrogación permanente de la realidad social pues "... contribuye al perfeccionamiento humano impidiendo el marasmo espiritual, la autosatisfacción, el inmovilismo, la parálisis humana, el reblandecimiento intelectual o moral" (179). Así mismo, nos habla del autor como creador de realidades verbales y sostiene que el mismo es guiado por una permanente inconformidad con el mundo. La creación de ese otro mundo (universo narrativo) está hilvanada a un discurso programático que persigue la transformación de la realidad social mediante la sustitución de la misma como propuesta. La producción narrativa vargasllosiana en esta primera etapa no persigue la sustitución nihilista del mundo ni tampoco el extrañamiento formalista absoluto. Su discurso programático se inscribe en la lógica de la undécima tesis de Marx sobre Feuerbach⁶ pero no basta con hacer este señalamiento sin atender a las

⁶ Sabine Schlickers en su artículo "Conversación en la Catedral y La guerra del fin del mundo de Mario Vargas Llosa: Novela totalizada y novela total" publicado en la *Revista de crítica literaria latinoamericana* XXIV, 48 (1998): 183-211, expone al respecto: "En su ensayo 'El arte de mentir', Vargas Llosa parece haberse inspirado en una frase de Flaubert, la que cita y comenta en *La orgía perpetua* (1975a:147): Je voudrais écrire tout ce que je vois, non tel qu'il est, mais transfiguré". Basándose en esta advertencia, Vargas Llosa declara que "no se escriben novelas para contar la vida sino para transformarla, añadiéndole algo" (419). Esto significa que no sólo existe el optimismo de

relaciones dialógicas que se operan entre el texto como universo narrativo alterno y el mundo de tres dimensiones.

En este momento, en su primera etapa, Vargas Llosa expone una coherencia entre su noción de lo literario y su filiación ética: la literatura era fuego precisamente por su incidencia en la realidad social latinoamericana⁷, por su carácter instrumental. Shlickers, como otros críticos, reduce esta primera etapa como una corriente meramente izquierdista y sin detenerse en la importancia de la misma salta a la segunda etapa que tiene sus comienzos, al menos en el aspecto literario, con su distanciamiento de Jean Paul Sartre y su afiliación a la ideología literaria y ética de Albert Camus y Gustave Flaubert. He traído a colación un nombre que fue de suma importancia en Vargas Llosa para la configuración de su noción de la literatura, Sartre. La noción de la literatura como fuego tiene una deuda muy clara con las posturas del intelectual francés. Existe un texto publicado por Vargas Llosa en 1981 titulado *Entre Sartre y Camus* que expone con un alto relieve tanto la importancia de Sartre para la etapa pro-socialista de su pensamiento como su transición hacia el reformismo libertario de Camus.⁸ A su vez, en el mismo texto, expresa su filiación con la ideología literaria de Flaubert que queda retratada de mejor manera en un texto anterior, vuelto a publicar en 1989, titulado *La orgía perpetua* (1975).

Para Vargas Llosa, la ideología política de Sartre significó una postura ética del intelectual como francotirador que lo mismo criticó al capitalismo que a las atrocidades estalinistas; que en la lucha anticolonial del pueblo argelino contra Francia manifestó su disposición de llevarles armas a los argelinos, etc.⁹

poder aprehender la realidad extraliteraria 'fáctica' (contar la vida) para comprenderla, sino además elucidarla y, consecuentemente, cambiarla. Con ello, Vargas Llosa se inscribe en cierta corriente literaria de la izquierda latinoamericana de los 60 que seguía esta intención enunciada por Marx en su undécima tesis sobre Feuerbach" (186).

⁷ Mario Vargas Llosa, en su ensayo "La literatura es fuego", publicado en *Contra viento y marea*, I, Barcelona, Seix Barral, 1990, nos dice:

La realidad americana, claro está, ofrece al escritor un verdadero festín de razones para ser un insumiso y vivir descontento. Sociedades donde la injusticia es ley, paraísos de ignorancia, de explotación, de desigualdades cegadoras, de miseria, de alienación económica, cultural y moral, nuestras tierras tumultuosas nos suministran materiales ejemplares para mostrar en ficciones, de manera directa o indirecta, a través de hechos, sueños, testimonios, alegorías, pesadillas o visiones, que la realidad está mal hecha, que la vida debe cambiar. (179)

⁸ Vargas Llosa nos dice en el prólogo del texto antes citado que:

Estos textos fueron dictados por la transeúnte actualidad y publicados en periódicos y revistas a lo largo de veinte años. Dicen más sobre quien los escribió que sobre Sartre, Camus o Simone de Beauvoir. Están plagados de contradicciones, repeticiones y rectificaciones y acaso eso sea lo único que los justifique: mostrar el itinerario de un latinoamericano que hizo su aprendizaje intelectual deslumbrado por la inteligencia y los vaivenes dialécticos de Sartre y terminó abrazando el reformismo libertario de Camus. (9)

⁹ Vargas Llosa en su ensayo "Sartre y el Nobel", publicado en *Entre Sartre y Camus*, nos dice al respecto:

Sartre no facilita la tarea de los críticos, los obliga a correr, a ir y venir, a probar cada vez nuevas esposas para sujetarlos. Lo que no le perdonan es su condición de francotirador, su

Por otro lado, su adhesión a Sartre no lo convirtió en un anacoreta pues se distanció de él cuando sostuvo que la labor de los intelectuales de los países subdesarrollados debía de ser la de dedicarse al desarrollo material y cultural de sus respectivos países. Este señalamiento lo hace Sartre en el debate que sostuvo con Claude Simon sobre la función de los intelectuales de los países subdesarrollados. Vargas Llosa (diciendo más de sí mismo alrededor de la polémica) plantea que una buena obra literaria no puede dejarse de escribir para atender el hecho de un niño muriéndose de hambre, que el autor que crea esto como Sartre posee una gran responsabilidad histórica, que el problema así planteado está mal. Sin embargo, en dichos ensayos, no expone la manera en que debe ser abordado dicho problema sólo nos dice que está de acuerdo con Simon cuando éste le señala a Sartre la necesidad de que un autor tercermundista escriba sus libros como legado a las futuras generaciones en sus países, las que sabrán leer y escribir en un futuro, y dejándose ver en la polémica señala: "Yo, indígena de país subdesarrollado que intenta escribir novelas en París, ¿cómo no respaldaría, en esta consideración precisa, a Claude Simon? Pero no, claro está, cuando niega las raíces sociales de la creación literaria y afirma que el único compromiso lícito del escritor es con la materia que trabaja: el lenguaje" (27).

Asistimos a un escritor que en este momento de su etapa pro-socialista de asumir una postura artempurista y en ese sentido critica las posiciones que alrededor de esta polémica asumieron escritores como Robbe-Grillet e Yves Berger

independencia de criterio, su disponibilidad alerta, su imprevisibilidad, su inconformismo militante. Ni la derecha ni la izquierda han conseguido "oficializarlo": por eso lo atacan con tanta virulencia. (33)

Es necesario señalar que el radicalismo teórico de Sartre y su relación con el marxismo es una calificada por Raya Dunayevskaya como "el extraño que se acerca a mirar" en su libro *Filosofía y revolución: de Hegel a Sartre y de Marx a Mao*, (1989) Dunayevskaya sostiene que hubo una incoherencia teórica entre el existencialismo sartreano y el marxismo. Siendo el marxismo víctima del anquilosamiento teórico estalinista, Sartre quiso inyectar una nueva filosofía del ser humano y su acción por medio del existencialismo como corriente de pensamiento parasitaria del marxismo. Por otra parte, Dunayevskaya recuerda el comentario de Lionel Abel a propósito de la *Critique de la raison dialectique*, el intento teórico más sofisticado de Sartre en su conjugación del existencialismo y el marxismo, el cual sostiene:

La única entidad o el único personaje de la *Critique* de Sartre del que puede afirmarse que es humano es por consiguiente el grupo o el partido político; comparado con él, tanto el individuo como las clases tienen inhumanidad del Ser como tal. Ahora bien, esto es metafísico; corresponde caracterizarlo adecuadamente: es la metafísica del stalinismo, porque sitúa contra el horizonte del Ser la forma históricamente limitada del partido comunista del periodo en que Stalin fue su líder. (195)

Este tipo de consideración no pudo ser realizado por Vargas Llosa en el balance que traza sobre su deuda con Sartre. La consideración de las tensiones y contrasentidos entre Sartre y el marxismo hubiera sido una justificación teórica mucho más sofisticada que la que realiza el autor peruano de su padre intelectual francés. Cabe señalar que estas incoherencias teóricas señaladas por Dunayevskaya al acercamiento de Sartre al marxismo no la imposibilita para ver como positivas la praxis intelectual y política del filósofo francés.

y nos dice: "La generación del cuarenta se dividió y enemistó por razones políticas, pero sus mejores representantes —Camus, Sartre, Merleau Ponty, Simone de Beauvoir— concibieron la literatura como una forma de acción y creyeron que escribiendo influían en la marcha de la historia. La generación siguiente, en cambio, se halla dividida por razones estéticas, pero sus miembros admiten como denominador común la convicción de que literatura y política son actividades antagónicas, o, en el mejor de los casos, totalmente autónomas" (27-28). La posición que se desprende de la reseña que hace Vargas Llosa de la polémica francesa sobre su visión de la literatura es una que se sitúa entre Sartre y Simon. Por un lado, reconoce la importancia de que los escritores se dediquen a su oficio sin que la política comprometida los desvie y por otro, reconoce la importancia de la función social de la literatura, es decir, que el literato no debe concebir la escritura en su mera cualidad estética. Esa es la posición que también se desprende de su ensayo "La literatura es fuego".

En otro ensayo, titulado "Sartre y el Nobel" del texto antes citado, Vargas Llosa comenta la situación que surgió en el ambiente cultural francés cuando la Academia sueca le concedió el premio a Sartre y éste lo rechazó. Enseguida intelectuales como Gabriel Marcel la emprendieron contra Sartre y Vargas Llosa en su defensa nos dice:

Pero, además de su vitalidad, es probable que a muchos les moleste la audiencia que tiene. Gabriel Marcel se equivoca cuando dice que su "clientela" son sólo los intelectuales en vías de desarrollo. Hace cuatro años vi desfilar por los Campos Elíscos a varios centenares de activistas franceses pidiendo el fusilamiento de Sartre, y, durante la guerra de Argelia, la OAS hizo volar su departamento en dos ocasiones. Nadie se toma tanto trabajo por un enemigo insignificante. Y, a la inversa, su conferencia sobre Cuba, hace algunos meses, congregó tal número de estudiantes que la policía acudió precipitada a la plaza de Saint Germain creyendo que se trataba de un mitin. Pero tal vez sea cierto que en los países del Tercer Mundo la obra de Sartre tiene mayor repercusión que en Francia. Esta semana, por ejemplo, la Federación de Estudiantes Venezolanos lo ha llamado a Caracas, al mismo tiempo que los universitarios argelinos lo invitan a Argel. El interés creciente de esos "subdesarrollados" es un testimonio de la universalidad y vigencia de una obra y no, como parece pensar el filósofo cristiano, un síntoma de encanallamiento. (33-34)

En este ensayo, Vargas Llosa asume la defensa plena de Sartre. Sin embargo, como el propio texto infiere, el autor peruano se visualiza en la tensión entre Sartre y Camus. En 1962, en plena primera etapa, Vargas Llosa expone en un artículo sobre Camus, publicado en el texto que estoy comentando, donde nos dice que Camus no estuvo a la altura de una época que le exigía un compromiso como un pensador o teórico (por ejemplo una postura sobre la guerra de Argelia) y que por ello cayó en desgracia. El aspecto que tiende a defender de Camus es su posición de escritor. Sostiene que al gran prosista se le leyó mal, que se le pidió otra cosa que no estuvo dispuesto a hacer. Vargas Llosa apunta que cuando se despeje el camino "Entonces se leerá como se le

debió leer siempre: como se lee a Flaubert o a Gide, y no a Diderot o a Sartre" (22). Resalta de la prosa camuniana la descripción impresionista de los paisajes rurales como los espacios urbanos y el estilo medido. El narrador peruano nos presenta la idea de que aun cuando Camus no estuvo a la altura de su tiempo histórico su afán y buen ejercicio de la creación literaria debe ser el aspecto que los lectores deben observar aunque su postura ética intente no tomar partido o haya sido reaccionaria. Es decir, que durante la primera etapa del pensamiento vargasllosiano ya se dibujaba, aun con contornos no muy definidos o ambivalentes, la tensión que él mismo denomina como "entre Sartre y Camus", la cual podemos esquematizar planteando que admiraba de Sartre el compromiso moral del intelectual como la calidad de su obra y de Camus esa vocación única y esa "coartada" del escritor que se dedica sólo a su producción literaria.

La admiración por Camus se expone con mayor realce en otro ensayo de la misma publicación que estoy comentando titulado "Camus y la Literatura".¹⁰ Vargas Llosa hace toda una glorificación de la obsesión por el estilo y ve con muy buenos ojos, aunque contradictoriamente, la disyunción total entre el escritor y el pensador o teórico y nos dice de él mismo a propósito de Camus: "La verdad de un pensador es anterior a la escritura, un artista encuentra su verdad mediante la escritura. Para aquél el acto de escribir es una culminación, la operación a través de la cual va a expresar lo que previamente ha descubierto: su razón sobre la naturaleza y los hombres. Para el artista el acto de escribir es el principio y sólo al traducirlo en palabras sabrá con certeza lo que tenía que decir. En el primero hay un elemento racional que domina a todos los otros, en el segundo prevalecerá siempre un elemento espontáneo, inconsciente, incontrolable, que es la intuición de la belleza. Esta importa a Camus por encima de todo..." (42-43).

Volviendo al texto sobre Camus, ya vemos que hay una tensión con el pensamiento participativo¹¹ sartreano pues para la ética de Sartre reflexionar

¹⁰ Los ensayos aparecidos *Entre Sartre y Camus*, (1981) fueron luego incluidos en el primer volumen de *Contra viento y marea*.

¹¹ Bajtin en *Hacia una filosofía del acto ético*, (1997) señala:

El pensamiento participativo es justamente una concepción emocional y volitiva del ser en cuanto acontecer en su unicidad concreta, sobre la base de la no coartada en el ser, es decir, se trata de un pensamiento performativo, en el sentido de remitir al yo en cuanto actor singularmente responsable por el acto. (52)

Augusto Ponzio en el texto ya citado aclara sobre este particular el esbozo filosófico bajtiniano sosteniendo lo siguiente:

Bajtin insiste sobre todo en el compromiso inevitable con el otro-con un "otro" concreto, y no con otro yo abstracto, concebido teóricamente como conciencia gnoseológica abstracta-que el ser responsablemente participe en la unicidad del propio lugar en el mundo comporta. Ser responsablemente participe es también "aprensión" por el otro, que "me obliga responsablemente"; la responsabilidad de la acción es sobre todo responsabilidad, en no poder ser sustituido en ella, hasta llegar a la abnegación, al sacrificio de sí mismo que sólo mi "centralidad responsable"

teóricamente sobre la realidad no significó un acto independiente a la producción literaria sino más bien lo que Bajtin denominó como un acto unitario. Sobre este particular me detendré en breve. Ahora, preciso trazar el desplazamiento vargasllosiano de la ideología literaria de la etapa pro-socialista a la etapa neoliberal. Dicha radiografía me permitirá demostrar con mayor relieve la actual ideología literaria de Vargas Llosa.

El desplazamiento hacia la ideología literaria camuniana se da ya a partir de mediados de los sesenta cuando todavía su postura política se define como pro-socialista. Tanto Camus como Sartre fueron los dos autores que más influyeron en su pensamiento durante los años cincuenta. Un dato característico de la tensión que se configuraba en el pensamiento de Vargas Llosa es el hecho que para el mismo año que escribió el texto sobre Camus antes citado también publicó "Sartre y el marxismo. *Situations* diez años después" donde se identifica con la manera crítica en que Sartre aborda al marxismo y su crítica al capitalismo y al estalinismo.

Por otro lado, este reconocimiento que hace de Sartre se ve empañado en ensayos posteriores publicados en esta misma colección. En "Sartre, Veinte años después", publicado en 1980, Vargas Llosa comienza a dar al traste con la teoría del compromiso del escritor francés argumentando que "Con la perspectiva que da el tiempo, uno descubre que la obra del propio Sartre es un rechazo sistemático del 'compromiso' que él exige al escritor de su tiempo. Ni sus cuentos de tema rebuscado, perverso y sicalíptico, ni sus novelas de artificiosa construcción influida por Dos Passos, ni siquiera sus obras de teatro —parábolas filosóficas y morales, pastiches ideológicos— constituyen un ejemplo de literatura que quiere romper el círculo de lectores de la burguesía y llegar a un auditorio obrero, ni hay nada en ellos que, por sus anécdotas, técnicas o símbolos, trascienda el ejemplo de los escritores del pasado remoto o reciente y funde lo que él llama *la literatura de la praxis*"¹² (113).

Este desapego de Sartre coincide, como ya he señalado, con su acercamiento a Camus. Ya en otro ensayo del mismo año titulado "El Mandarín", y que constituye el penúltimo ensayo de la colección, Vargas Llosa aduce sin reparos: "Han envejecido de manera terrible; hoy se advierte que había en esas

hace posible convirtiéndose en "centralita sacrificada". (236-237)

Ponzo, en su observación sobre el acto unitario entre la obra literaria y la acción responsable, el pensamiento participativo, la ética orientada hacia el otro, sostiene:

La escritura literaria permite entrever en el lenguaje la posibilidad de romper, desbaratar, poner en discusión la ontología, la totalidad, el ser, la narración. La escritura literaria pone en práctica la posibilidad de una razón nueva, la posibilidad de una dialéctica de la razón dialógica. (251)

¹² Este juicio severo e injusto de Vargas Llosa sobre la obra de su padre intelectual francés se ve refutado por el análisis que hace Agustó Ponzo sobre la estética literaria sartreana en "La letteratura fra impegno e dépense", en su libro *I segni dell'altro. Prossimità ed eccedenza letteraria*, (1995). Ponzo valora la obra literaria de Sartre como una que hay que observar porque contribuye, abre unos caminos para la reflexión, en la posibilidad de la formación de una dialéctica de la razón dialógica.

obras escasa originalidad. La incomunicación, el absurdo, habían cuajado, en Kafka, de manera más trémula e inquietante; la técnica de la fragmentación venía de John dos Passos y Malraux había tratado temas políticos con una vitalidad que no se llega a sentir ni siquiera en el mejor relato de esta índole que Sartre escribió: *La infancia de un jefe* (116). Y se preguntaba: "¿Qué podían darle esas obras a un adolescente latinoamericano?".¹³ Además de material intelectual para romper con el regionalismo literario, Vargas Llosa aduce que al menos con Sartre se pudo enterar por segundas manos de las innovaciones surgidas en el ámbito de la producción literaria. En este ensayo, Sartre queda reducido a un mandarín cultural de una época en la que los planteamientos esgrimidos sobre la creación literaria y el acto ético han envejecido, y no tienen ningún tipo de relevancia. Su balanza se mueve a favorecer la aportación intelectual de Camus y Gustave Flaubert.

Si Camus fue un medio para comenzar el despojo de Sartre, Flaubert fue la pieza clave en su juego transitorio hacia la etapa neoliberal de su pensamiento. En su ensayo "Flaubert, Sartre y la nueva novela", Vargas Llosa plantea, que de los intelectuales franceses así como de él mismo, que "... de una vez y para siempre el verdadero patrón es Flaubert" (73). Admira y exalta el afán por la estilización, la obsesión por la elección de las palabras, la adjetivación, nominación, eufonía y el ritmo; así como los mecanismos propios de la novela de Flaubert para la persuasión. Todos estos elementos hacen del autor francés, según Vargas Llosa, el creador de la nueva novela moderna. Por medio de la exaltación de Flaubert, Vargas Llosa expone su alejamiento de Sartre. Sólo reconoce un acierto sartreano; el haber expuesto que tanto Flaubert como Baudelaire son los fundadores de la sensibilidad moderna ya que "Al cabo de los años ... su obra creativa ha ido descolorándose en mi recuerdo, y sus afirmaciones sobre la literatura y la función del escritor, que en un momento me parecieron artículos de fe, hoy me resultan inconvincentes ..." (73). Todavía guarda respeto por su figura moral. Sin embargo, esa figura moral se va a ir desdibujando a lo largo de los últimos años de la década de los setenta y comienzos de los ochenta. En su ensayo, ya mencionado, "El Mandarín", expone toda una crítica a la teoría del compromiso del escritor. Aunque reconoce que la teoría sartreana del compromiso es mucho más sofisticada que la planteada por el realismo socialista,¹⁴ le reprocha que por ser tan amplia deje afuera a

¹³ Se responde a sí mismo:

Podían salvarlo de la provincia, inmunizarlo contra la visión folklórica, desencantarlo de esa literatura colorista, superficial, de esquema maniqueo y hechura simplona-Rómulo Gallegos, Eustasio Rivera, Jorge Icaza, Ciro Alegría, Güiraldes, los dos Arguedas, el propio Asturias de después de *El señor presidente*- que todavía servía de modelo y que repetía, sin saberlo, los temas y maneras del naturalismo europeo importado medio siglo atrás. (116)

¹⁴ El concepto de realismo socialista tiene sus orígenes en la discusión que se generó en 1928 en Alemania y en otros países de Europa del Este donde el movimiento obrero y comunista comenzó a plantearse la necesidad de una "literatura escrita desde los de abajo". Teóricos como Georg Lukács

escritores que según él eran indiferentes a la realidad histórica y política como Proust, Joyce y Faulkner, y por otro lado, criticaba a autores como Balzac, Dostoiewsky y a Eliot por haber elegido mal y exaltaba a escritores mediocres pero comprometidos como Paul Nizan. Aquí no me interesa entrar en las particularidades de estos argumentos. Sólo persigo radiografiar la concepción literaria de Vargas Llosa. Como hemos visto, el alejamiento del narrador peruano de Sartre se da a nivel político y a nivel literario. Ambos niveles conforman la ideología en tránsito en estos momentos, entre su etapa pro-socialista y su etapa neoliberal.

Me resulta coherente que para que Vargas Llosa pueda abrazar la ideología literaria, que decide configurar a partir de Flaubert, tenga que haber una distanciamiento y ruptura con Sartre. El texto que va a marcar esa ruptura es *La orgía perpetua: Flaubert y Madame Bovary* (1989). Como el texto anterior, en este último, Vargas Llosa también hablará más de sí mismo que de la novela de Flaubert. En esa develación mediada el escritor peruano nos habla de su posición sobre la literatura ya alejado del fantasma sartreano.¹⁵

planteaban que dicha literatura podría servir para combatir el fascismo si utilizaba modelos narrativos clásicos, como los utilizados por Balzac y Stendhal en el siglo XIX. A esta postura Walter Benjamin y Bertolt Brecht respondieron con una postura distinta que contradecía los fundamentos estéticos del realismo socialista. Las diferencias de Benjamin y Brecht con Lukács no cuestionaban el compromiso político de los escritores, como señalé anteriormente, se fundamentaban en los supuestos estéticos de su postura, pues para éstos la sociedad capitalista se encaminaba hacia un poderoso proceso de refundición de las formas literarias que aboliría los límites tradicionales de los géneros literarios y las relaciones entre el arte y el público, y debido a ello habría que enfrentar al arte a nuevas posibilidades. Para ambos las formas y maneras que proponía Lukács eran fácilmente cooptables por el sistema político oficial. El modelo que proponían como ejemplo artístico, que podría abrir nuevas posibilidades, era el teatro épico de Brecht. Para más información sobre este debate, ver el texto de Helga Gallas, *Teoría marxista de la literatura*, (1973).

¹⁵ José Rodríguez Elizondo, en su texto *Vargas Llosa: Historia de un doble parricidio* (1993), dice que el escritor peruano no puede desprenderse de la influencia sartreana de la forma y manera que ha pretendido. Además de visualizar una correspondencia entre *El pez en el agua* y *Les Mots* Rodríguez Elizondo apunta certeramente que:

En su entusiasmo antisartreano, el novelista llegaba a descubrir en la obra del francés "una vena malsana, provocativa, escandalosa". ¿Por qué?... pues porque Sartre nunca creó personajes normalitos, que supieran gozar de la vida, sino seres tortuosos, "orientados al lado negro de las cosas". Ponia como ejemplo a los hermanos semiincestuosos, las parejas que prefieren masturbarse a hacer el amor, los individuos que cultivan la paranoia o que sueñan con castrarse... Parece evidente que, en esta última parte, la crítica de Vargas Llosa desbarataba. No porque los personajes sartreanos no fueran así, sino porque cualquier analista —con o sin licencia— podría decir lo mismo de los personajes vargasllosianos. Un rápido recorrido por la obra del peruano basta para comprobar que está habitada por conspicuos castrados y mutilados, como el Pichula Cuéllar y Palomino Molero; homosexuales, como Bola de Oro y Mayta; prostitutas y regentas de burdel, como La Selvática y La Chunga. Por sus páginas las lesbianas se pasean como Pedro por su casa y la última de sus criaturas "orientadas al lado negro de las cosas" es, por cierto, de la elogiada madrastra. (45-46)

En lo que me distancio de Rodríguez Elizondo es en la poca atención que le brinda a la ruptura de Vargas Llosa con Sartre no sólo a nivel político sino también en el aspecto de la ideología literaria. Es lógico que ambos niveles no están escindidos sino más bien unificados.

En su admiración por la novela de Flaubert, el autor peruano nos dice que lo más que le deslumbra es ver "... cómo la novela se emancipó de sus fuentes, cómo la realidad ficticia contradujo a la realidad real que la inspiró" (146). Vargas Llosa acoge el uso del relator invisible, que tan bien emplea Flaubert en su obra, para insuflar de autonomía a sus narraciones, dar una apariencia de soberanía al mundo ficticio. Dicho objetivo llevó al escritor francés a convertir la descripción en algo más que un elemento del relato, "... la enumeración detallista, impersonal, aparentemente desinteresada de comportamientos, objetos y lugares borra la presencia del narrador... En sus novelas de esa invisibilidad depende la verosimilitud de lo narrado, al revés de una novela clásica, donde la verosimilitud suele depender de la capacidad de persuasión —es decir de la presencia— directa y personal, del narrador omnisciente, un intruso a menudo más visible y actuante que los propios personajes" (262-263).

Vargas Llosa, a mediados de la década de los setenta, pone de relieve su giro hacia un horizonte ideológico conservador. En 1975, año en que aparece la primera edición del libro dedicado a Flaubert, podemos observar un desplazamiento prolongado de un pensamiento radical hacia uno conservador en la obra vargasllosiana. Obviamente, este desplazamiento prolongado no se libera de la tensión que produce el roce de ideas progresistas y conservadoras. Lo que nos indica que los procesos ideológicos no se desenvuelven de forma mecánica, y que cuando se expone la explicación o discusión de un pensamiento en etapas es sólo para el objeto de la exposición misma, ya que el proceso de configuración de una ideología es uno complejo por su propia hibridez y oblicuidad (en el campo de la ideología, como en ningún otro campo del saber, no hay procesos puros ni lineales).

El paso vargasllosiano de una visión de la literatura como arma crítica en la exposición de un mundo alternativo, mediante un discurso programático orientado hacia la contribución de un nuevo orden social, hacia una concepción inmanentista de la literatura está sumamente influenciado por un hecho extraliterario: su cambio de orientación política. Sin embargo, si entendemos la estética como un momento más de la expresión política, diferenciada, vemos que ambos niveles (el estético y el político) conforman la visión ideológica de conjunto del autor peruano. El año de 1975, en Vargas Llosa, marca el proceso hacia lo que he llamado su etapa neoliberal.

La segunda etapa de este narrador se caracteriza por una creencia en la democracia liberal burguesa y en las leyes de desarrollo capitalista así como en una visión inmanentista de la producción literaria. A partir de su asunción flaubertiana, Vargas Llosa ya no escribe orientado para mejorar socialmente al mundo sino que escribe para superar o sustituir la realidad. El afán sustitucionista conlleva una postura utilitarista de lo real y de cosificación en el mismo proceso de narración, donde los seres humanos son expuestos como meros objetos, parecido al proceso reificador del mercado capitalista en su

mercantilización de los valores humanos. Leamos las propias palabras del autor:

Los hombres contaminan a las cosas y las cosas a los hombres, se desvanecen los límites de lo inerte y lo animado y, dentro de esa fraternidad entre objetos y dueños, el narrador elige a unos para describir a los otros. De este modo, no sólo va alterando la realidad real, en la que esa confusión es imposible, sino, al mismo tiempo, realizando en la parte —situación, episodio o capítulo— el diseño del todo novelesco, querer construir una realidad tan vasta como la real. Describiendo hombres como objetos y objetos como hombres, el narrador convierte en uno solo a dos órdenes de la realidad independientes y, en cierto modo, enemigos. (153)

Desde un punto de vista bajtiniano, la concepción vargasllosiana, a partir de Flaubert, queda profundamente cuestionada. Si bien los planteamientos bajtinianos sobre la creación verbal reconocen la naturaleza propia del hecho estético, no reducen el mismo a la estrechez imanentista. A partir de Bajtin quedan cuestionadas todas las teorías que persigan el extrañamiento o sustitución de la realidad. En su texto "El problema del contenido, el material y la forma en la creación literaria", reunida en el libro titulado *Teoría y estética de la novela*, (1991) nos dice que "La actividad estética no crea una realidad totalmente nueva. A diferencia del conocimiento y del hecho que crean la naturaleza y el hombre social, el arte canta, embellece, rememora esta realidad preexistente del conocimiento y del hecho —la naturaleza y el hombre social—, los enriquece, los completa y crea en primer lugar la unidad intuitiva concreta de estos dos mundos —coloca al hombre en la naturaleza, entendida como su ambiente estético— humaniza la naturaleza y 'naturaliza' al hombre" (35). En este sentido, querer construir una realidad artístico-verbal igual de vasta a la realidad, hacerla soberana, se convierte en una ilusión literaria. La producción literaria no está presidida únicamente por la forma, digamos que ésta constituye un elemento importante pero no es el único que conforma el hecho literario. La forma puede crear la ilusión de un universo narrativo soberano del mundo social si se obvia las relaciones que entretienen e interdeterminan la producción artístico-verbal. Al Vargas Llosa planteamos que los postulados flaubertianos del estilo indirecto libre (donde prima el uso del imperfecto personal, del relator invisible, de la descripción estilizada hasta la cosificación de lo humano) son los elementos fundamentales para justificar la sustitución de la realidad por el hecho literario, incurre en una abstracción de los elementos constitutivos de la obra estético-verbal. Si observamos la obra literaria presidida por lo que llamaré, siguiendo a Bajtin, la estética de la empatía,¹⁶ nos

¹⁶ Bajtin define la estética de la empatía observando que:

La creación artística y la contemplación asimilan el elemento ético del contenido por el camino de la empatía o de la simpatía, y de la co-valoración, pero en ningún caso por el camino del entendimiento y la interpretación teóricos, que sólo puede ser un medio para la simpatía; directamente ético es sólo el acontecimiento del hecho (del hecho-idea, del hecho-acción, del

percataremos que la forma "no puede cumplir sus principales funciones fuera de su relación con el contenido, es decir, con el mundo como objeto de conocimiento y de acción ética" (37). El acto de empatía y co-valoración afectiva lleva a la obra literaria a tener como horizonte al otro y es necesario exponer que dicho acto de empatía posee tres direcciones ya que puede devenir como objeto de conocimiento (psicológico o ético-filosófico), puede condicionar la acción ética o puede convertirse en objeto de la finalización estética. Este último aspecto es el que más nos interesa para nuestro análisis pues si toda obra literaria está presidida por este acto de empatía es totalmente ilusorio plantearse la soberanía de lo literario frente al mundo social, ya que si el horizonte del hecho literario es el otro, como acto de comunicación, por el hecho de que la obra literaria va dirigida a un público social mediante la cual se quiere transmitir verbalmente experiencias, ideas, emociones, etc., asistimos a un lazo elemental de comunicación e interdeterminación. Si complicamos el entramado del que se compone la obra literaria desde el punto de vista bajtiniano veremos que la ilusión flaubertiana de Vargas Llosa se debilita aún más. Tres son las corrientes interdeterminantes de la obra literaria: su diálogo con la tradición literaria a la que pertenece, su diálogo con los múltiples lenguajes productos de prácticas sociales concretas, y la propia modulación del lenguaje. Estas tres corrientes no desdibujan para nada las relaciones con el mundo social. Si nos detenemos en cómo los múltiples lenguajes sociales determinan la obra literaria veremos que la aspiración a la soberanía de lo literario se desvanece ya que "... todos los lenguajes del plurilingüismo, independientemente del principio que esté en la base de su individualización, constituyen puntos de vista específicos sobre el mundo, son las formas de interpretación verbal del mismo, horizontes objetual-semánticos y axiológicos especiales. Como tales, todos ellos pueden ser comparados, pueden completarse recíprocamente, contradecir, correlacionarse dialógicamente. Como tales se encuentran y coexisten en la conciencia de la gente y, en primer lugar, en la conciencia creadora del artista-novelistas. Como tales, viven realmente, luchan y evolucionan en el plurilingüismo social. Por eso todos ellos pueden formar parte del plano único de la novela, que es capaz de reunir en sí las estilizaciones paródicas de los lenguajes de los géneros, diversos tipos de estilización y de presentación de los lenguajes, profesionales, de las corrientes, de las generaciones, de los dialectos sociales, etc. ... Todos ellos pueden ser utilizados por el novelista para la instrumentalización de sus temas y la expresión refractada (indirecta) de sus intenciones y valoraciones" (108-109). Este entramado de lenguajes que condiciona la obra literaria requiere una relación de interdeterminación entre la

hecho-sentimiento, del hecho-deseo, etc.) en su realización viva que emana del interior de la conciencia en acción; precisamente, ese acontecimiento es finalizado desde el exterior por la forma artística, pero no como una transcripción teórica en forma de juicios éticos, de normas morales, de sentencias, de valoraciones jurídicas, etc. (42)

novela y el mundo social. La palabra literaria siempre está orientada activamente hacia el objeto, al hacer abstracción de dicha orientación corremos el peligro que quede en nuestras manos el cadáver desnudo de la palabra literaria de la cual no vamos a poder saber nada, ni de su destino ni de su posicionamiento social. En este sentido, Bajtin nos señala que "Estudiar la palabra desde su interior, ignorando su orientación hacia fuera, es tan absurdo como estudiar la vivencia psíquica fuera de la realidad hacia la que está orientada y que la ha determinado"¹⁷ (109).

Vargas Llosa, en su último trabajo sobre estos temas, titulado *Cartas a un joven novelista*, (1997) aduce, sobre la aspiración a la total soberanía de lo literario, lo siguiente:

Ésta es la curiosa ambigüedad de la ficción: aspirar a la autonomía sabiendo que su esclavitud de lo real es inevitable y sugerir, mediante esforzadas técnicas, una independencia y autosuficiencia que son tan ilusas como las de las melodías de una ópera separadas de los instrumentos o gargantas que las interpretan. ... La forma consigue estos milagros cuando es eficaz. (38)

En este último escrito el autor peruano reconoce que la aspiración a la soberanía de la obra literaria es una ilusión que se puede sugerir mediante la aplicación de técnicas narrativas bien utilizadas. Lo curioso es que apuesta a esa ilusión. Prefiere seguir intentando sustituir al mundo, mediante la palabra literaria, en un gesto subjetivista que es a lo que se reduce su noción de lo literario en última instancia. Este acto subjetivista que intenta desdeñar el acto de empatía se relaciona con otro aspecto de su concepción de la producción literaria que lo ha acompañado de forma conflictiva desde su etapa pro-socialista, y es la noción de los demonios.

En un texto propio de autointerpretación de su novela *La casa verde* titulado *Historia secreta de una novela*, (1971) el autor peruano nos habla de su noción de los demonios diferenciándolos del strip-tease de la siguiente manera:

Lo que el novelista exhibe de sí mismo no son encantos secretos, como la desenvuelta muchacha, sino demonios que lo atormentan y obsesionan, la parte más fea de sí mismo: sus nostalgias, sus culpas, sus rencores. (7)

También, en otro texto publicado el mismo año y titulado *García Márquez: Historia de un deicidio*, Vargas Llosa aduce que: "Escribir novelas es un acto de rebelión contra la realidad, contra Dios, contra la creación de Dios que es la realidad. Es una tentativa de corrección, cambio o abolición de la realidad real, de su sustitución por la realidad ficticia que el novelista crea. Éste es un disidente: crea vida ilusoria, crea mundos verbales porque no acepta la vida y

¹⁷ En este absurdo cue toda una tendencia de la crítica literaria y cultural académica por formalista e immanentista.

el mundo tal como son (o como cree que son). La raíz de su vocación es un sentimiento de insatisfacción contra la vida; cada novela es un deicidio secreto, un asesinato simbólico de la realidad" (85).

Como vemos, asistimos a una noción de la producción literaria que busca sustituir de manera subjetivista el mundo real por medio de la expresión de unos demonios personales que se expresarán a su vez a través de un estilo escritural inmanentista (flaubertiano). Ambas nociones configuran la ideología literaria del novelista peruano a partir de los años setenta. Ya hemos enfrentado su noción flaubertiana con la crítica bajtiniana y he concluido que no se sostiene; veamos si este otro aspecto, el de los demonios, de su ideología literaria, configurada a partir de los años setenta, resiste la misma.

El acto deicida, de rebelión contra Dios, contra la realidad que éste creó, sustituyéndolo por lo que llama una realidad ilusoria hecha de palabras, recuerda el afán dariano modernista de escapar al mundo real así como a la rebelión romántica-oscurantista de insatisfacción con el mundo material y social de su época.¹⁸ Vargas Llosa, siguiendo esta línea de pensamiento, nos lleva a su

¹⁸ Ángel Rama en el texto publicado por él y Mario Vargas Llosa titulado *García Márquez y la problemática de la novela*, (1973) nos dice al respecto lo siguiente sobre esta concepción demoníaca de la producción literaria:

El origen decimonónico de la tesis es obvio. Tras la personal y simple explicación que adelanta Vargas Llosa, percíbense en la lejanía las concepciones teóricas que razonó la crítica alemana de comienzos de siglo XIX, aunque quizás a través de sus divulgadores franceses. Pero sólo aquellas concepciones hijas de la filosofía idealista, ya que no hay aquí ninguna relación con otras teorías decimonónicas, las del realismo de mediados de siglo que sirvieron de base a las ideas estéticas de Carlos Marx. Contrariando la idea del arte como trabajo humano y social, que aporta el marxismo, Vargas Llosa reedifica la tesis idealista del origen irracional (si no divino al menos demoníaco) de la obra literaria... El escritor inspirado, el escritor protegido de las musas, el escritor de la intimidad terrible y sagrada, el escritor poseído por los demonios, el escritor niño o loco, como dice Jaspers, todas esas fórmulas no fueron en definitiva otra cosa que ideologizaciones destinadas a preservar el "status" de un profesional a quien la burguesía, al asumir la dirección del mundo europeo, retiró su encomienda, como lo vio con sus asombrada lucidez Bejamin. Ese marginado, moviéndose en el universo individualista y competitivo recién creado, habría de desarrollar un conjunto de teorías justificadoras, verdaderas racionalizaciones de su descaecimiento. De ellas se apoderarían ansiosos los escritores latinoamericanos, más huérfanos que sus colegas europeos, viviendo en sociedades donde la función del intelectual nunca llegó a ser jerarquizada y justificada independientemente. (8-9)

Esta explicación y crítica de la teoría de los demonios me parece mucho más coherente y acertada que la esbozada por Efrain Kristal, en su texto *Temptation of the word: The novels of Mario Vargas Llosa*, (1998). En éste, Kristal sostiene que la teoría de los demonios si bien fue esbozada por Goethe ("Goethe's concept of 'the demonic' expressed the notion that artistic creation is the product of unconscious forces divorced from reason or understanding" [4]); su planteamiento es que la teoría de los demonios planteada por Vargas Llosa proviene realmente de la noción del poeta peruano César Moro sobre las fuentes subconscientes del arte literario que propugnaba una abolición del mundo racional. En toda su explicación Kristal no muestra evidencia de cómo la noción surrealista de Moro influye en la teoría de los demonios. Para empezar la noción surrealista de Moro ataca el mundo racional pero no para sustituirlo por un producto verbal. Más bien es una rebelión, una protesta, contra el orden cosificador del capitalismo. El acto literario surrealista buscaba minar la lógica racional positivista del capital para humanizar la sociedad y para destejer la represión social. Muy

planteamiento de que las bases fundamentales para la producción novelesca son los demonios que atormentan y acorralan la espiritualidad del autor. Esos demonios lo convierten en un deicida, disidente, del mundo hecho por Dios.

Los "demonios": hechos, personas, sueños, mitos, cuya presencia o cuya ausencia, cuya vida o cuya muerte lo enmestaron con la realidad, se grabaron con fuego en su memoria y atormentaron su espíritu, se convirtieron en los materiales de su empresa de reedificación de la realidad, y a los que tratará simultáneamente de recuperar y exorcizar, con las palabras y la fantasía, en el ejercicio de esa vocación que nació y se nutre de ellos, en esas ficciones en las que ellos, disfrazados o idénticos, omnipresentes o secretos, aparecen y reaparecen una y otra vez, convertidos en "temas". ... El proceso de la creación narrativa es la transformación del "demonio" en "tema", el proceso mediante el cual unos contenidos subjetivos se convierten, gracias al lenguaje, en elementos objetivos, la mudanza de una experiencia individual en experiencia universal. (87)

Podríamos aducir que si el proceso de producción narrativa es la transformación de ese demonio en tema, se opera lo que Ángel Rama criticó como una subestimación de lo social (remito al lector a la cita 17 donde se menciona el texto polémico entre Rama y Vargas Llosa así como la crítica del fenecido crítico uruguayo a la teoría de los demonios). Ciertamente, Vargas Llosa en su réplica titulada "Resurrección de Belcebú o la disidencia creadora", sostiene que el proceso de creación novelesca es esencialmente individualista por el proceso de refracción que sufren los otros aspectos de la realidad como el personal, el histórico y el cultural en la mediación que se teje para la escritura en la que "en un verdadero sistema de vasos comunicantes" (52), aparecen los demonios del novelista. Por otra parte, arguye que en *Historia de un deicidio* se demoró demasiado en demostrar la importancia de lo personal, lo histórico y lo cultural por lo que no entiende por qué Rama le hace ese señalamiento. Vargas Llosa sostiene que él no subestima el factor social "... porque sé que él establece el cuadro general básico para situar una obra o un autor"¹⁹ (52-53).

distinto al afán vargasllosiano. Kristal pretende observar la influencia hermenéutica de Moro en el escritor arequipeño por el único hecho de que aparece en *La ciudad y los perros* y porque sea citado en un epigrafe en *El elogio a la Madrastra*.

¹⁹ Amando Pereira en su texto *La concepción literaria de Mario Vargas Llosa*, (1981) asumiendo la defensa de la ideología literaria del escritor peruano nos señala:

Hemos visto que el artista, a diferencia del científico, no trabaja sobre la realidad social, sobre el mundo objetivo, sino básicamente a partir de su fantasía, y que el objetivo primordial de su trabajo no es tanto transformar la realidad en beneficio de los hombres como sustituirla por una realidad distinta, creada por él, a imagen y semejanza de sus deseos. Es esta incapacidad para someterse a los designios de la realidad y para renunciar a la satisfacción de las necesidades primarias exigida por ella lo que determina en el plano individual, en última instancia, la vocación del artista. (32)

Uno de los propósitos del texto de Pereira es confrontar la óptica crítica de Rama sobre lo cual no me detendré. Sin embargo, Pereira busca justificar la teoría al decir que la noción de la producción narrativa como una individualista, subjetivista, immanentista y coartada en el ser se justifica por la teoría freudiana del inconsciente. Sobre este particular sí me detendré poniendo a hablar al propio

Y también, sabe que es peligroso ver en ese cuadro general básico la explicación de cada obra literaria en particular.

La crítica vargasllosiana a la sociología literaria vulgar es clara. Si bien la utiliza para tratar de defenderse del señalamiento de Rama, que para nada se puede afiliar a esa corriente, no surte sus efectos. Ya que si leemos los primeros capítulos de *Historia de un deicidio* nos percataremos que lo social es pura reminiscencia en su teoría de los demonios. Obviamente, en la polémica de

Freud sobre el inconsciente y la literatura. En su texto *El creador literario y el fantaseo*, (1908) Freud nos dice:

Acaso tendríamos derecho a decir: todo niño que juega se comporta como un poeta, pues se crea un mundo propio o, mejor dicho, inserta las cosas de su mundo en un nuevo orden que le agrada. Además, sería injusto suponer que no toma en serio ese mundo; al contrario, toma muy en serio su juego, emplea en él grandes montos de afecto. Lo opuesto al juego no es la seriedad, sino... la realidad efectiva. El niño diferencia muy bien de la realidad su mundo del juego, a pesar de toda su investidura afectiva; y tiende a apuntalar sus objetos y situaciones imaginados en cosas palpables y visibles del mundo real. Sólo ese apuntalamiento es el que diferencia aún su "jugar" del "fantasear". (127-128)

Más adelante Freud sostiene que:

Desde la intelección obtenida para las fantasías, nosotros deberíamos esperar el siguiente estado de cosas: una intensa vivencia actual despierta en el poeta el recuerdo de una anterior, las más de las veces una perteneciente a su niñez, desde la cual arranca entonces el deseo que se procura su cumplimiento en la creación poética; y en esta última se pueden discernir elementos tanto de la ocasión fresca como del recuerdo antiguo. ... el recuerdo infantil en la vida del poeta deriva en última instancia de la premisa según la cual la creación poética, como el sueño diurno, es continuación y sustituto de los antiguos juegos del niño. (133-134)

Si dejamos la definición del inconsciente enmarcada en estas palabras de Freud podríamos sostener que la creación literaria es la unión y mediación de la ocasión fresca y del recuerdo antiguo (este recuerdo antiguo se deposita en el inconsciente) lo que justificaría la evasión de lo social que tanto Vargas Llosa como Pereira defienden. Ahora, sabemos que Freud no es el exponente de una teoría del inconsciente referente a la creación literaria desde una perspectiva social, sin embargo, aunque no profundizó en ella sí expuso el carácter colectivo del inconsciente cuando nos dice que:

También aquí el poeta tiene permitido exteriorizar cierta autonomía, que se expresa en la elección del material y en las variantes, a menudo muy considerables, que les imprime. Pero en la medida en que los materiales mismos están dados, provienen del tesoro popular, de mitos, sagas y cuentos tradicionales. Ahora bien, la indagación de esas formaciones de la psicología de los pueblos en modo alguno ha concluido, pero, por ejemplo, respecto a los mitos, es muy probable que respondan a los desfigurados relictos de unas fantasías de deseo de naciones enteras, a los sueños seculares de la humanidad joven. (134)

La figuración de las fantasías provienen de la liberación de la profundidad psíquica de la prima de incentivación o placer previo. Como vemos, Freud reduce la creación literaria a la profundidad psíquica. No obstante, expone unos aspectos que de seguirse liberarían el análisis del inconsciente de la perspectiva psicologista como por ejemplo la autonomía que le confiere al artista de indagar en el tesoro popular de mitos pertenecientes a la humanidad joven. Ya aquí el artista tiene que orientarse al exterior de su alma, al mundo social, no basta con poner de relieve el postulado del demonio histórico, se tiene que reconocer que el recuerdo antiguo que se refracta en el texto literario, más patente en la novela, por medio del lenguaje y que aparece entretejido con otros lenguajes sociales frescos de actualidad orientados hacia el horizonte del otro. Estos últimos aspectos discutidos hacen imposible concebir el arte literario como uno que persigue sustituir la realidad social, por una realidad figurada a imagen y semejanza de los descos del artista, por la propia interdeterminación de los múltiples lenguajes sociales orientados en el texto narrativo.

principios de los años setenta, cuando todavía lo social tenía alguna trascendencia para la crítica literaria y cultural, Vargas Llosa en su respuesta no se atrevió a asumir una postura evasiva radical sino más bien conciliadora entre sus demonios y lo social. La filosofía del lenguaje que encubre su teoría demoníaca sobre la producción literaria es la de la inspiración y creación genial del individuo del romanticismo decimonónico como bien apuntó Rama. Esta filosofía se contrapone no sólo a la noción primeriza del marxismo del arte como producto social-humano sino a la noción, ya más sofisticada, proveniente de un marxismo no vulgar donde se visualiza la creación estético-verbal como producto de la estratificación de múltiples lenguajes sociales dialogizados de forma permanente y donde la voz propia se hace original a través de la mediación de estas múltiples palabras ajenas (me refiero obviamente a la filosofía del lenguaje elaborada por el círculo bajtiniano en los años veinte en Rusia).

Sostengo que, en su respuesta a Rama, Vargas Llosa no se atrevió a asumir una evasiva radical por el contexto en que estaban inmersos los estudios literarios-culturales todavía muy influenciados por la teoría crítica occidental. Sin embargo, si nos fijamos en su última publicación donde trata el tema de la creación narrativa veremos que asume la ilusión de querer evadir lo social, como ya apunté en páginas anteriores a propósito de *Cartas a un joven novelista*. Así mismo, reivindica ya no los demonios pero sí un afán subjetivista que tiende a cerrar la obra literaria a las pasiones del escritor y a la inmanencia de la creación estético-verbal en un contexto totalmente favorable a la evasión de lo social en las teorizaciones sobre lo cultural y lo literario.

No obstante, no se debe entender que Mario Vargas Llosa se afilie o simpatice con las orientaciones de los actuales estudios culturales y literarios, permeados por las vertientes idealistas del postestructuralismo y el postmarxismo. Para éste, dichas corrientes siguen siendo muy radicales aun cuando algunas de sus tendencias se concilien con el neoliberalismo. Más bien, concibe dichas formas de abordar lo cultural y literario como unas marcadas por el resentimiento coincidiendo con el prestigioso crítico literario conservador norteamericano, Harold Bloom.²⁰

La apuesta teórica vargasllosiana de querer sustituir la realidad en su producción literaria, aun con sus ambivalencias, no puede escapar a las tres dimensiones en que se desarrolla lo real. He demostrado como desde la perspectiva de la filosofía bajtiniana del lenguaje literario su anhelo choca con los muros de la frustración. Incluso, dicho anhelo no se sostiene si se realiza un estudio detenido de su narrativa de tema andino. En este trabajo me he propuesto observar el proceso de cambio de sus concepciones de la literatura en dos momentos históricoculturales. El giro de su visión de la literatura como fuego a la literatura como sustitución de la realidad va acompañada de un

²⁰ Harold Bloom, *The Western Canon: The Books and School of the Ages*, (1995).

cambio en su filosofía de la historia, cambio que tiene que ver con la manera particular que tiene el escritor peruano-español de observar el desarrollo de la modernidad para el Perú y la América Latina.

Raúl Guadalupe De Jesús
Universidad de Puerto Rico
Bayamón