

PUBLICACIONES
DE LA UNIVERSIDAD DE ALICANTE

Helena Establier Pérez

**Vargas Llosa
y el nuevo arte
de hacer novelas**

MARIO VARGAS LLOSA
Y EL NUEVO ARTE
DE HACER NOVELAS

HELENA ESTABLIER PÉREZ

MARIO VARGAS LLOSA
Y EL NUEVO ARTE
DE HACER NOVELAS

UNIVERSIDAD DE ALICANTE

1998

ESTABLIER PÉREZ, Helena

Vargas Llosa y el nuevo arte de hacer novelas / Helena Establier Pérez. — Alicante : Universidad, Publicaciones, 1997.

182 p. ; 13 cm.

ISBN 84-7908-380-8

1. Vargas Llosa, Mario - Crítica e interpretación. I. Universidad de Alicante, ed. II. Título

821.134.2 (85) Vargas Llosa, M. 08

821.134.2 (85) Vargas Llosa, M. 07

© Publicaciones

Universidad de Alicante, 1998

ISBN eBook: 978-84-9717-102-1

ISBN 978-84-7908-380-9

Depósito legal: S. 109 - 1998

Imprime Publidisa

Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida, almacenada o transmitida en manera alguna o por ningún medio, ya sea eléctrico, químico, mecánico, óptico de grabación o de fotocopia, sin permiso previo del editor.

Índice

INTRODUCCIÓN	9
I. EL MUNDO CULTURAL DE VARGAS LLOSA	17
I.1. Vargas Llosa ante la cultura peruana	15
I.2. La influencia cultural europea: Sartre, Camus y <i>Madame Bovary</i>	32
I.3. <i>Tirant lo Blanc</i> y la novela totalizadora	48
II. LA EXPERIMENTACIÓN FORMAL COMO CENTRO DE LA NARRATIVA INICIAL DE VARGAS LLOSA: <i>LA CIUDAD Y LOS PERROS, LA CASA VERDE</i> <i>Y CONVERSACIÓN EN LA CATEDRAL</i>	63
II.1. El dato escondido	70
II.2. Los vasos comunicantes	76
II.3. Las cajas chinas	79
II.4. Los tiempos novelísticos	83
II.5. El punto de vista temporal	88
II.6. El punto de vista espacial	90
II.7. La muda o el salto cualitativo	95
III. LA DÉCADA DE LOS SETENTA: HACIA UNA NUEVA NARRATIVA	103

IV. LA EXPLORACIÓN DE NUEVOS MODELOS EN LA ÚLTIMA NARRATIVA DE VARGAS LLOSA: <i>HISTORIA DE MAYTA, ¿QUIÉN MATÓ A PALOMINO MOLERO? Y EL HABLADOR</i>	123
IV.1. <i>Historia de Mayta</i> , entre la política y la metanovela ..	123
IV.2. La novela policiaca: <i>¿Quién mató a Palomino Molero?</i>	136
IV.3. <i>El hablador</i> : la recuperación del mundo mítico	153
CONCLUSIONES	167
BIBLIOGRAFÍA	173

Introducción

Es posible que un acercamiento crítico objetivo a la obra de Vargas Llosa sea una tarea ardua para el estudioso en estas últimas décadas en las que la actividad política del escritor ha enturbiado en gran medida la recepción de su narrativa. No parece existir, sin embargo, momento más idóneo para la revisión crítica de la obra de un autor que aquel precisamente en el que las “filias” desmesuradas se han templado y el fervor incondicional se ha transmutado en prudente expectación.

Tal fue sin ir más lejos la reacción que las novelas publicadas por Vargas Llosa a lo largo de los años ochenta provocaron en un sector de la crítica que contemplaba apesadumbrado cómo el quehacer narrativo del autor peruano se alejaba progresivamente de los modelos desarrollados en su primera etapa, dirigiéndose hacia una nueva forma de novelar que significaba, para muchos, una regresión artística reflejo de otra paralela en el campo político.

Y es que no pocos de los que asociaron la rebeldía formal del primer Vargas Llosa con su militancia política izquierdista han hecho hincapié en lo que ha venido a denominarse “un viaje conservador” en su obra, coincidente con un cambio evidente en su perspectiva política.

De hecho, la inmensa mayoría de las críticas que la narrativa reciente de Vargas Llosa ha recibido se centran, casi exclu-

sivamente, en el aparente relegamiento de aquel afán de experimentación y renovación del que el escritor hacía gala en sus primeras novelas, que le había valido además un puesto de honor entre los más destacados integrantes del famoso y polémico “Boom” de la narrativa hispanoamericana.

Es innegable que la manera de novelar del autor peruano ha sufrido, como bien señala la crítica, una cierta transformación, proceso por otra parte absolutamente lógico si tomamos en consideración el hecho de que han transcurrido más de veinte años entre la publicación de *La ciudad y los perros* y ese ciclo reciente de novelas que comienza con *Historia de Mayta*. Resulta difícil, no obstante, tras el análisis detenido de estos relatos, sumarse a la opinión de algunos críticos de que la fuerza de las primeras novelas de Vargas Llosa ha desaparecido de su narrativa más reciente y de que la elevada calidad literaria de aquéllas se ha mitigado considerablemente en ésta.

Nos enfrentamos, por el contrario, a un cuidadoso proceso de depuración y de selección a través del cual Vargas Llosa, sin prescindir en absoluto de ese atrevimiento formal que ha caracterizado siempre sus novelas, logra combinarlo con la exploración innovadora de recursos y modelos narrativos tradicionales; novela policiaca, erótica, mítica, histórica, novelas del corazón, seriales radiofónicos, etc..., son sólo unos cuantos de los diversos campos de experimentación de la última narrativa del autor peruano que tomaremos en consideración a lo largo de las páginas siguientes.

No debemos perder de vista, por otra parte, el hecho de que esta transformación a la que nos hemos referido en la forma de novelar de Vargas Llosa no se efectúa de una manera súbita, sino que responde a un largo y gradual proceso que comienza, al menos, una década antes de su culminación y que dota de una cierta unidad a toda la obra del peruano.

Por ello este trabajo recoge una revisión cronológica de la narrativa del escritor, desde aquellas novelas iniciales que toman como eje central del relato la experimentación formal hasta los primeros atisbos, ya en la década de los setenta, de una nueva

narrativa, para concluir con el estudio detallado de algunos ejemplos de esa exploración de nuevos modelos en su novelística más reciente (*Historia de Mayta, ¿Quién mató a Palomino Molero?, El hablador*). También por la misma razón resulta indispensable, como hacemos aquí, partir de la exploración de sus raíces culturales, de la herencia literaria del pasado y del presente que hace de él un escritor profundamente universal y que determina al mismo tiempo el camino para el posterior desarrollo de su narrativa.

Sólo un análisis de este tipo, que considere globalmente su obra, con los procedimientos formales de los que parte y el marco intelectual que le sirve de referencia, permite seguir los trazos de su evolución poniendo de manifiesto que la narrativa más reciente de Mario Vargas Llosa no es sino el compendio lógico y esperable, tanto en experimentación temática como en depuración técnica, de toda su trayectoria literaria.

Cinco novelas constituyen la producción narrativa de Vargas Llosa durante la década de los ochenta y resulta innegable que cada una de ellas ha supuesto una nueva sorpresa para su público.

Ya en las dos obras que habían sido publicadas a lo largo de los setenta, *Pantaleón y las visitadoras* y *La tía Julia y el escribidor*, el escritor había puesto de manifiesto un deseo de romper con los moldes de su primera narrativa llevados a su máxima expresión con *La casa verde*, y había ensayado un nuevo tipo de novelas donde el humor y la parodia habían sustituido la denuncia amarga de sus obras anteriores.

Lo cierto es que Vargas Llosa difícilmente se aviene a renunciar a su condición de experimentador, de alquimista de la literatura; así, si en su primera etapa había tanteado nuevas fórmulas en el plano estilístico y formal, unos años más tarde su atención pasa a centrarse preferentemente en el ensayo de distintos modelos narrativos ausentes hasta el momento de su práctica literaria.

En 1981 publica *La guerra del fin del mundo*, basada en la historia real del brasileño Antonio Conselheiro que Euclides Da Cunha había ya narrado en 1902 en su libro *Os Sertoes*. Por pri-

mera vez en su trayectoria literaria abandona Vargas Llosa el espacio geográfico contemporáneo peruano para enfrentarse al Brasil de los sertaneros de finales del siglo pasado; y también por vez primera deja a un lado sus experiencias personales para narrar una historia cuya fuente de inspiración se halla, casi exclusivamente, en las páginas de otro libro.

Apenas tres años después de la publicación de esta novela de corte histórico, Vargas Llosa nos sorprende con una obra de inspiración política, *Historia de Mayta*, donde de alguna forma pasa revista a esa izquierda peruana excesivamente teórica a la que él mismo había pertenecido, y al inevitable fracaso de sus pretensiones revolucionarias. Pero el giro decisivo se produce en 1986, cuando publica una novela policiaca, *¿Quién mató a Palomino Molero?*, con la cual se estrena además en el género explotando los recursos principales del relato policiaco tradicional.

El hablador aparece al año siguiente; en ella Vargas Llosa ensaya el relato mítico e intenta una exposición detallada de la mitología machiguenga desde la propia perspectiva de un “hablador” indígena, recreando un posible discurso de éste con los recursos lingüísticos característicos de la narración oral.

Finalmente, en 1988, el autor efectúa de nuevo uno de esos cambios en su centro de interés que ya se han convertido en una característica de su actividad literaria y publica una novela erótica, *El elogio de la madrastra*, que obtiene el premio de la colección “La Sonrisa Vertical”.

Las cosas no son, sin embargo, tan sencillas como parecen cuando llevamos a cabo un repaso superficial de su obra. Hablar de novela histórica, política, policiaca, mitológica o erótica, como hemos hecho, es simplificar la cuestión hasta extremos inimaginables, ya que la narrativa de Vargas Llosa nunca es unívoca ni se orienta en una dirección exclusiva. La pluralidad de matices y de contenidos es su característica más destacada, de forma que cualquiera de las etiquetas a las que hemos hecho referencia anteriormente esconde siempre una cantidad ingente de motivos e inquietudes que el autor desea plasmar en su obra,

desde la propia creación literaria a la grave problemática social que afecta a Iberoamérica.

Este trabajo culmina con el estudio de tres de los últimos modelos narrativos en los que este carácter plural de sus obras —que nunca resultan ser absolutamente lo que a primera vista parecen— es fácilmente identificable : *Historia de Mayta*, *¿Quién mató a Palomino Molero?* y *El hablador*. Su análisis nos llevará posiblemente a modificar los presupuestos de partida y demostrará que la nueva narrativa de Vargas Llosa constituye un corpus mucho más valioso y complejo de lo que en ocasiones se ha señalado.

El mundo cultural de Mario Vargas Llosa

1.1. VARGAS LLOSA ANTE LA CULTURA PERUANA

Nunca mejor que en el caso de Vargas Llosa se hace realidad, como veremos, la famosa teoría borgiana que responsabiliza al escritor de la creación de sus propios precursores. Si aceptamos, además, que esta inevitable búsqueda por parte del espíritu creador de una referencia cultural a la que remitirse supera, por lo general, las estrecheces de lo autóctono para perderse en tradiciones temporal y espacialmente remotas, no nos sorprenderá la variedad y heterogeneidad que demuestran los intereses de Vargas Llosa en este sentido.

Hombre de gran formación literaria y enorme sentido crítico, el escritor peruano pronto se percató de las limitaciones que la tradición de la narrativa de su país le ofrecía y supo ampliar sus horizontes al resto del continente y a la cultura de ultramar. No por ello ha dejado nunca a un lado los valiosos ejemplos que su propio marco geográfico le ha ido ofreciendo, de manera que desde el comienzo de su actividad literaria, tanto en sus trabajos de crítica como en las obras de creación, la huella de sus grandes precursores peruanos se ha dejado sentir con nitidez.

Le interesa enormemente la obra de José María Arguedas y también la del polifacético Sebastián Salazar Bondy, entre otros, y además se ha manifestado en diversas ocasiones sobre los no-

velistas de su propia generación: Julio Cortázar, Gabriel García Márquez etc... Por otro lado, la admiración que siempre ha sentido por la cultura gala, así como su estancia en Francia, han determinado decisivamente la influencia que sobre él han tenido la obra de Flaubert y la de Georges Bataille, y también su oscilación entre “los vaivenes dialécticos de Sartre y el reformismo libertario de Camus”¹. Tampoco hay que olvidar que ha tratado profusamente el género de la novela de caballerías, y se ha detenido, en especial, en la obra de uno de los más relevantes escritores de la tradición literaria hispánica, Joanot Martorell.

Para desentrañar esta variada madeja de influencias, tanto de la literatura peruana como de la foránea, comenzaremos intentando delimitar hasta qué punto su obra está vinculada a la de otros escritores hispanoamericanos por los que Vargas Llosa ha demostrado un interés creciente durante el desarrollo de su actividad en la crítica literaria. Es también relevante determinar si, efectivamente, esta influencia ha sido tal, o si, por el contrario, ha servido a Vargas Llosa como punto de partida para afirmar el carácter diferenciado de su literatura y de su ideología frente a los de sus predecesores y sus contemporáneos.

El caso de Sebastián Salazar Bondy es muy característico, ya que entre ambos autores se producen unas evidentes coincidencias biográficas y de actitud vital ante los acontecimientos que nos permiten pensar que se hallan muy unidos espiritualmente y que, probablemente, Vargas Llosa tomó ejemplo –si no literariamente, al menos sí en su concepción del escritor y de la actividad creadora– de su colega, doce años mayor que él.

Lo cierto es que, como en el caso de Vargas Llosa, la pasión por la literatura arrastró toda su vida a Salazar Bondy, que, aunque inclinado en una etapa de su juventud hacia el periodismo y la política partidista, acabó volviendo con más arrebato que nunca a los exigentes brazos de la actividad literaria.

¹ VARGAS LLOSA, Mario: “Prólogo a *Entre Sartre y Camus*, en *Contra viento y marea* (1962-1982) Barcelona, Seix-Barral, 1983.

Vargas aprendió de su compañero y amigo que el escritor peruano no era un ser irremisiblemente condenado al exilio o al abandono de la escritura en aras de la necesidad de subsistencia, sino que existía la posibilidad de vivir entregado a la literatura, sin abandonar por ello un compromiso constante con la sociedad peruana. Y es que Salazar Bondy fue siempre fiel a lo que él llamaba “mi fosforescente vicio”, frente a toda una cohorte de poetas, dramaturgos y narradores peruanos que “adoptaron la indiferencia, el reservado desprecio que siente por la literatura esa burguesía peruana en la que se hallan ahora inmersos como corifeos o anodinos secuaces”².

Salazar había comenzado su andadura literaria como un exiliado, física y espiritualmente. Su estancia en Buenos Aires, donde tuvo que luchar duramente para sobrevivir, denota una enérgica y perseverante voluntad de destierro, semejante a la de Vargas Llosa; también como él vivió en París y entró en contacto con la literatura francesa. Sin embargo, esa inicial voluntad de evasión de ambos autores –que respondía preferentemente a una actitud de desengaño ante los obstáculos que Perú había presentado a su actividad creadora– fue suavizándose poco a poco y cediendo terreno a una avasalladora decisión de afincamiento corporal en su país natal. En la segunda etapa de su vida, Salazar Bondy había renunciado definitivamente a separar el ejercicio de la literatura del contacto carnal con el Perú, de manera que ambos constituían para él una única e indivisible necesidad vital...; el antiguo exiliado había cambiado de piel, el deseo de evasión de su juventud se había transformado en una arrolladora y obsesionante voluntad de arraigo:

“Durante mucho tiempo, con aliados de ocasión, encarnó la vida literaria del Perú. Yo lo recuerdo muy bien porque, diez años atrás y por esta razón, su nombre y su persona resultaban fascinantes para mí. Todo, en el Perú, contradecía la vocación

² VARGAS LLOSA, Mario: “Sebastián Salazar Bondy y la vocación del escritor en el Perú”, en Julio Ortega: *Imagen de la literatura peruana actual*, Lima, Ed. Universitaria S.A., 1971.

de escritor, en el ambiente peruano ella adoptaba una silueta quimérica, una existencia irreal. Pero ahí estaba ese caso extraño, ese hombre orquesta, esa demostración viviente de que sí, de que a pesar de todo alguien lo había conseguido.”³

Vargas Llosa tardó dos décadas más en sufrir un fenómeno similar y, durante mucho tiempo, instigó a Salazar a partir del Perú y a reunirse en Francia con él. Sin embargo, a partir de los años cincuenta sus desplazamientos al extranjero fueron cada vez más esporádicos ya que había decidido “vivir y morir en el Perú”⁴. En el caso de Vargas Llosa, sólo a partir de 1974 comenzó a aparecer la apremiante necesidad de mantener vinculación con su país, comenzando a residir en su tierra natal durante períodos más largos.

Ya hemos señalado que el exilio de Salazar Bondy fue, además de físico, profundamente espiritual, incluyéndose así el escritor en ese círculo de literatos –nombrados en innumerables ocasiones por Vargas Llosa– que, anulados por la innegable desganancia intelectual de la sociedad peruana, tomaron como punto de referencia de su actividad creadora elementos culturales de muy diversa procedencia⁵.

Este exilio espiritual, que Vargas Llosa nunca compartió en su práctica literaria, fue exclusivamente temporal, ya que a finales del año 1955 ya Salazar defendía la necesidad de una literatura americana, declarando que esta convicción era fruto de una evolución en sus perspectivas. Reconocía por aquel entonces ha-

³ VARGAS LLOSA, Mario: *ibídem*, pag. 29.

⁴ VARGAS LLOSA, Mario, *ibídem*.

⁵ Sebastián Salazar Bondy fue un hombre polifacético que pasó por todos los géneros literarios, desde la poesía al teatro, la narración y el ensayo. Su mundo cultural fue muy amplio, abriéndose a influencias diversas que hicieron de él un escritor caudaloso y cambiante, un gran profesional de las letras. Sus obras más significativas son en teatro: *No hay isla feliz*, Lima, ed. Club de Teatro, 1954, y *Rodil*, Lima, Tjp. peruana, 1952; en poesía destacan *Los ojos del pródigo*, Buenos Aires, Ed. Botella al mar, 1951; *Voz desde la vigilia*, Lima, Hermes, 1944; y *El tacto de la araña. Sombras como cosas sólidas. Poemas 1960-1965*, Lima, Fco. Moncloa, 1966.

ber sido partidario en un principio de la llamada literatura pura, con una posición esteticista, a base de rezagos vanguardistas; posteriormente, y con toda probabilidad a partir de la lectura de los realistas norteamericanos, llegó a reconocer la validez de la obra de arte como reflejo de un momento histórico de la vida del hombre, cuya belleza está –precisamente– en proporción directa de su acercamiento a la realidad.

La cuestión de la figura del escritor como testigo privilegiado de su tiempo preocupó también sobremanera a Vargas Llosa, posiblemente por influencia de su compatriota. En 1984, durante la semana del autor que el Instituto de Cooperación Iberoamericana le dedicaba y que se celebró en nuestro país⁶, el escritor peruano debatió largamente sobre este asunto, explicando que en ciertos períodos las fronteras entre historia y literatura se han hecho prácticamente imperceptibles, llegando casi a desaparecer; así ha ocurrido, por ejemplo, en la propia literatura hispanoamericana con las obras del indigenismo, que partían de la base de que una literatura consciente de los problemas sociales y de las grandes lacras de la realidad latinoamericana debía tratar de expresarlos, incitando a los hombres a tomar conciencia de ellos y resolverlos.

Señalaba también Vargas Llosa que en ocasiones se ha dado el proceso contrario, pensando en la literatura como algo autónomo, independiente de la realidad social e histórica, como una creación de la imaginación humana y, al mismo tiempo, un objeto para su goce, su contemplación y su fuga de esa misma realidad contingente y dramática.

En opinión de Vargas Llosa, el testimonio dado por la literatura refleja la experiencia histórica y social, no como un documento sociológico sino de una forma específica, diferente, única; es esta misma naturaleza del testimonio la que ex-

⁶ La semana del autor en honor a Vargas Llosa se celebró del 8 al 11 de Mayo de 1984 en Madrid y fue organizada por el Instituto de Cooperación Iberoamericana; las intervenciones recogidas tienen el título de *Semana del autor: Mario Vargas Llosa*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1985.

plica, quizá, la perennidad de la literatura a lo largo de la historia:

“Creo que en la literatura de ficción lo que vuelca un escritor y lo que encuentra un lector es no solamente el testimonio de unos hechos históricos, de unos problemas históricos, sino la reacción que frente a las infinitas deficiencias o limitaciones que para los hombres tiene la realidad, modifican la propia realidad en la fantasía y la imaginación humana; es decir, el testimonio que da la literatura sobre la realidad es un testimonio profundamente tendencioso y falaz, puesto que la verdadera literatura, —aquella donde hay creación—, es una literatura en la que el creador ha añadido a lo que ha tomado de lo real”⁷.

Los dos autores peruanos comparten pues una idéntica visión de la literatura que la convierte en un testimonio falaz; y es que junto a la verdad siempre hay una mentira que el escritor ha añadido pero que está enteramente disuelta, hasta el punto de no poder ser separada por los lectores y aún menos por el propio escritor. Pero al mismo tiempo es también un testimonio profundamente instructivo ya que en la obra literaria es posible encontrar recogido, más que lo sucedido verdaderamente en la realidad que la inspiró, la forma en que reaccionaron los hombres frente a aquélla; se trata, en última instancia, de una realidad disuelta y fundida en obra literaria, reconstituida a partir de las reacciones de los testigos y, por tanto, sustancialmente modificada. La literatura se convierte así para ambos autores en un constante testimonio de la rebeldía del hombre frente a lo existente.

Pero los puntos de contacto entre los dos autores peruanos no acaban ahí; es de sobra sabido que, como ocurre inevitablemente con la mayor parte de los escritores latinoamericanos, la rebeldía de Salazar Bondy se extiende, más allá de la literatura, a su faceta de ciudadano. En la segunda etapa de su vida de es-

⁷ VARGAS LLOSA, Mario, en *Semana del autor: Mario Vargas Llosa*, Madrid, Ed. de Cultura Hispánica, 1985.

critor añadió la acción política al combate por las letras, constituyéndose en ejemplo para la actividad que Vargas Llosa ha venido desempeñando estos últimos años en pro de su país.

Sebastián Salazar supo comprometerse políticamente salvaguardando su independencia y su espontaneidad de creador; a ciencia cierta sabía que, como ciudadano, podía decidir, calcular y premeditar racionalmente sus acciones, pero que, como escritor, su misión consistía en servir y obedecer las órdenes —a menudo incomprensibles para el creador— caprichos y obsesiones de la solitaria de la literatura.

En él se inspiró sin duda Vargas Llosa cuando trazó su modelo del escritor comprometido. Como Salazar, él era también consciente de que el trabajo del escritor hispanoamericano no se agota en la práctica literaria, sino que se extiende también a la obligación moral e intelectual de involucrarse en los problemas inherentes a la realidad social, pero al mismo tiempo sabía perfectamente que el oficio de escritor exige una independencia ideológica que casa difícilmente con cualquier género de militancia. En estos postulados se basó Vargas Llosa cuando elogió ardorosamente a su compatriota, que supo defender su vocación no sólo contra la iniquidad y la mezquina sordidez, sino contra las tentaciones del idealismo y el fervor social.

Resulta evidente que la influencia de Salazar Bondy fue decisiva para Vargas Llosa, no sólo literariamente sino también como modelo de comportamiento, como ejemplo del escritor peruano y latinoamericano por excelencia, libre y comprometido a la vez. La personalidad algo enigmática de Salazar Bondy se encuentra permanentemente flotando como parte integrante del mundo cultural de Vargas Llosa y aparece una y otra vez insospechadamente cuando uno se enfrenta a su obra crítica o a su literatura de creación. El propio Vargas Llosa, sintiéndose heredero cultural de Salazar Bondy, reconoce su deuda en innumerables ocasiones: “¿Quién de mi generación se atrevería a negar lo estimulante, lo decisivo que fue para nosotros el ejem-

plo centelleante de Sebastián? ¿Cuántos nos atrevimos a intentar ser escritores gracias a su poderoso contagio? “⁸.

Otra de las grandes figuras del Perú que ha marcado notablemente la actividad literaria y personal de Vargas Llosa ha sido José María Arguedas, cuya obra se ha convertido en objeto de estudio del primero en no pocas ocasiones. Pero tampoco en este caso es exclusivamente el valor literario de sus creaciones el que ha desencadenado el apasionamiento crítico de Vargas Llosa por la obra de Arguedas; así, la relación entre ambos no es sólo la del crítico literario que se enfrenta con mayor o menor objetividad al panorama narrativo de un autor, sino más bien la del creador que reconoce en otro su propia problemática como individuo y como escritor hispanoamericano.

En 1968, Arguedas se preguntaba: “¿Hasta dónde entendí el socialismo? No lo sé bien. Pero no mató en mí lo mágico”⁹. Esta frase sintetiza a la perfección el drama de Arguedas, que es en suma el de Vargas Llosa y el de todo el que pretende asumir la arriesgada tarea de ser escritor en América Latina, con sus responsabilidades morales, sociales, políticas, y las constantes presiones que inciden en su vocación literaria, estimulándola en unas ocasiones y destruyéndola en otras.

Mario Vargas Llosa ha afirmado en repetidas ocasiones que Arguedas fue uno de los pocos escritores peruanos con los que llegó a tener una relación verdaderamente pasional —“como la que tengo con Flaubert o Faulkner, o la que tuve con Sartre”¹⁰— uno de los escasos ejemplos de compatriotas que han formado parte de su compleja familia espiritual. Su interés no se debe —tal y como hemos señalado con anterioridad— única y exclusiva-

⁸ VARGAS LLOSA, Mario: “Sebastián Salazar Bondy y la vocación del escritor en el Perú”, en Julio Ortega: *Imagen de la literatura peruana actual*, Lima, Ed. Universitaria, 1971.

⁹ Discurso de J.M. Arguedas en el acto de entrega del Premio Inca Garcilaso de la Vega (Lima, octubre de 1968), publicados como anexo a *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Buenos Aires, Ed. Losada, 1971, p. 298.

¹⁰ VARGAS LLOSA, Mario: “José María Arguedas: entre la ideología y la arcadía”, *Revista Iberoamericana*, n^o 116-117, XLVII, (1981).

mente a su obra, sino también a su caso personal, especialmente privilegiado y patético.

Arguedas, como Vargas Llosa, Salazar Bondy y tantos otros, se vio atrapado en el eterno dilema del compromiso, que se ha convertido para el escritor latinoamericano en un mandato difícil de esquivar. De hecho, el esfuerzo realizado por Arguedas para legar a la posteridad la imagen de un escritor afectado por los problemas de su país, ilumina de manera dramática las vicisitudes que en estos países acompañan al ejercicio de la literatura.

José María Arguedas había nacido en los Andes, y, pese a ser hijo de un abogado, convivió durante largos períodos con indios, sirvientes, peones y comuneros. Más tarde se convirtió en un peruano avecinado en la costa, que pertenecía a la clase media y hablaba y escribía en castellano. Toda su vida osciló entre estos dos mundos culturales, y quizá ello le llevó a adoptar, en lo que respecta al indio, una postura que Vargas Llosa ha determinado como conservacionista. (Precisamente encontraremos ese mismo dilema que Arguedas experimenta respecto al indio en la novela de Vargas Llosa *El hablador*¹¹, donde es visible la eterna tensión entre modernidad y folklore. No olvidemos, en este sentido, que Arguedas era antropólogo y que posiblemente es su figura la que inspira ese personaje entrañable de *El hablador*, el judío Saúl Zuratas, que defiende encarnizadamente la “barbarie” del indígena, el derecho de conservación de la cultura primigenia).

Es de sobra conocida la exasperación de Arguedas ante la explotación del indio y su deseo de corregir esta situación. Pero, al mismo tiempo, había otro aspecto de la realidad india —que él conoció y comprendió mejor que ningún otro escritor latinoamericano— que lo fascinaba poderosamente: la cultura india, ese sistema de supervivencia que ha permitido al indio de los Andes —pese a su desamparo y a las durísimas circunstancias adversas—

¹¹ VARGAS LLOSA, Mario: *El hablador*, Barcelona, Seix-Barral, 1987.

mantener, en el dominio de los ritos y costumbres, una cierta continuidad con el pasado y transformar simultáneamente en algo distinto la lengua, las instituciones y creencias impuestas por la cultura dominante.

Era, en suma, ese carácter arcaico, bárbaro, de la realidad india, el que Arguedas amaba hasta el punto de sentirse profundamente solidario, no sólo porque la había conocido desde siempre, sino porque veía en ella la mayor proeza llevada a cabo por el indio para evitar su destrucción social y espiritual. La posibilidad de una destrucción de la realidad cultural india en nombre del progreso le resultaba sencillamente inaceptable, y de esta manera pudo Vargas Llosa en su obra seguir las alternativas de ese conflicto perpetuo que tanto le había interesado desde su primer viaje a la selva en 1958 y que finalmente cristalizaría muchos años más tarde en la excelente novela *El hablador*.

Por otro lado, Vargas Llosa se ha esforzado por defender la imagen de José María Arguedas como un escritor profundamente original, enfrentándose a una visión ya algo anticuada de su obra según la cual la intención primordial del autor no era otra que la reproducción fiel de los conflictos que la división interna de la sociedad peruana en indios y blancos había venido generando a lo largo de los siglos. Lo cierto es que, partiendo de un conocimiento directo y descarnado de la sierra, Arguedas desfiguró notablemente la realidad objetiva de los Andes. Vargas Llosa afirma a este respecto que “su obra, en la medida en que es literatura, constituye una negación radical del mundo que la inspira: una hermosa mentira”¹².

Señala el escritor a continuación que los cuentos de Arguedas no son veraces en el sentido que dan a esta palabra quienes creen que el valor de la literatura se mide por su aptitud para reproducir lo real, para repetir lo existente, quienes piensan, como Stendhal, en la novela como espejo:

¹² Discurso de ingreso de Mario Vargas Llosa en la Academia Peruana de la Lengua: *José María Arguedas, entre sapos y halcones*, Madrid, Ed. de Cultura Hispánica del Centro Iberoamericano de Cooperación, 1978, p. 26.

“La literatura, señala Vargas Llosa refiriéndose a la obra de Arguedas, expresa una verdad que no es histórica, ni sociológica, ni etnológica, que no se determina por su semejanza con un modelo preexistente. Es una escurridiza verdad hecha de falsedades: modificaciones profundas de la realidad, desactos subjetivos ante el mundo, correcciones de lo real que fingen ser su representación.”¹³

La literatura aparece pues cuando lo añadido a la vida prevalece sobre lo tomado de ella. En ello reside este elemento nuevo, la originalidad de un escritor, que resume con implacable fidelidad su más íntima historia.

“Si en ella otros hombres se reconocen, la admiten como suya, leen en ella sus propias vidas, la mentira literaria, como tocada por una varita mágica, pasa a ser verdad, realidad viva, mito y símbolo en los que el hombre ha transfigurado sus heridas y deseos”¹⁴.

Vargas Llosa intenta demostrar que, a partir de su historia personal, Arguedas ha levantado una ficción tan íntimamente trabada con sus vivencias infantiles que es difícil de delimitar, pero que demuestra al fin y al cabo que, además de antropólogo, José María Arguedas es escritor y que en la literatura cabe todo, verdad y fantasía, indisolublemente ligadas formando una armónica unidad. El estudio de Vargas Llosa se centra para ello en tres elementos característicos de los cuentos y relatos de Arguedas: la violencia, la ceremonia, y la naturaleza animada.

“La más acusada característica de la sociedad que Arguedas describe es la violencia, una crueldad que, encubierta o impúdica, comparece en todas las manifestaciones de la vida”¹⁵.

Ante todo, el afán de Vargas Llosa es poner de manifiesto la singularidad de la obra de su coterráneo. El valor de sus narra-

¹³ VARGAS LLOSA, Mario, *ibídem*.

¹⁴ VARGAS LLOSA, Mario, *ibídem*.

¹⁵ VARGAS LLOSA, Mario, *ibídem*, p. 28.

ciones reside no tanto en la denuncia indigenista –que ya había sido tratada hasta la saciedad por sus predecesores– como en la creación personal, en el empeño por salirse de los cauces de lo real, de lo vivido, para ofrecer una visión en cierto modo ahistórica del problema. La misma idea expresa Rodríguez Luis cuando afirma:

“La hermeneútica indigenista de Arguedas no alcanza a restaurar el hecho cultural –el indígena– a su contexto concreto, la historia; ni tampoco consigue, en una operación típicamente lírica en vez de novelística, triunfar de la realidad para ser sólo un espíritu que incluya en sí toda la riqueza y la multiplicidad del universo exterior, pues aunque a veces parezca aspirar –líricamente– a ello, no era el éxtasis hegeliano donde sujeto y objeto serán uno lo que perseguía Arguedas, sino su opuesto, la praxis donde desaparecería el pensamiento abstracto, pero a la cual le impide al mismo tiempo llegar el peso de una visión a-histórica y anti-histórica, empeñada en reordenar el mundo a su modo, en vez de apropiárselo en una combinación práctico– espiritual”¹⁶

Por otro lado, el sexo se convierte en la literatura de Arguedas en un elemento obsesivo, en un medio más para dar cuenta de esa implacable violencia del mundo que el autor pone de manifiesto en sus obras. Esta obstinación en mantener lo sexual como un elemento central en la vida del hombre, rigiendo su conducta y su destino, es también una característica fundamental de la narrativa de Vargas Llosa; sus novelas se convierten así en muestrarios de comportamientos sexuales diferentes: relaciones heterosexuales, homosexuales, violaciones, y zoofilia son algunas de las más frecuentes¹⁷.

¹⁶ RODRIGUEZ-LUIS, Julio: *Hermeneútica y praxis del indigenismo: la novela indigenista de Clorinda Matto a José María Arguedas*, Méjico, Fondo de Cultura Económica, 1980, p. 249.

¹⁷ Para una profundización en el sexo como elemento recurrente en la narrativa vargallosiana, es interesante el artículo de W. A. LUCHTING: “Constantes en la obra de Mario Vargas Llosa”, *Razón y fábula*, nº 12, (1969).

Otro componente que Vargas Llosa señala como elemento básico y permanente de la realidad ficticia es la ceremonia, y dentro de ella, la música y el aire libre son elementos fundamentales en el ritual; en la naturaleza ceremonial de la realidad ficticia, la música tiene una importancia capital y es un medio de expresión de igual o mayor relevancia que la palabra porque “es expresión de lo sagrado natural, de esa vida lúcida y secreta que late en el seno de la naturaleza”¹⁸. Para Arguedas no existen fronteras entre lo humano y la naturaleza, de forma que ésta se halla interiormente animada; la materia inorgánica y las plantas son interlocutores del hombre y la comunicación entre éste y los animales puede ser absoluta.

Con todo ello, Vargas Llosa pretendía mostrar que, aunque Arguedas había tomado como referencia un mundo real por él vivido y experimentado, éste había sido poetizado después en su memoria, cargándose de un ingrediente mítico, profundamente lírico, que es el que crea la literatura: nos referimos, claro está, a la subjetividad. La admiración que Vargas Llosa siente por Arguedas proviene precisamente de la maestría de este último para transformar la materia prima en algo totalmente diferente del modelo:

“Esta infidelidad prueba que Arguedas fue un escritor original, alguien que dio al mundo algo que no existía antes de él, y, también, el carácter genuino de su narrativa, esa mentira persuasiva en la que otros hombres reconocerán, en las caras cobrizas y las voces chillonas de los muchachos escolares, en la ternura de esas sirvientas serranas, en esos comuneros hieráticos, en esa fauna espiritual y esa orografía mágica, un mito donde ha quedado perennizada, una vez más, la protesta de un hombre contra la insuficiencia de la vida”¹⁹.

Lo cierto es que la comunidad espiritual existente entre los dos escritores ha sido tanta que, en ocasiones, se ha intentado buscar la influencia directa de Arguedas sobre Vargas Llosa, de-

¹⁸ VARGAS LLOSA, Mario, *ibíd.*, p. 43.

¹⁹ VARGAS LLOSA, Mario, *ibíd.* p. 46.

sentrañando de la obra de este último elementos que pudo tomar de las narraciones de su predecesor o que le sirvieron de inspiración para sus novelas. Efectivamente, es innegable que hay elementos coincidentes en la obra de ambos escritores, pero no es menos cierto que los dos crecieron y se formaron en el mismo ambiente, que la sociedad que aparece en sus creaciones no es otra que la que ellos conocieron y experimentaron en el Perú, quizá enfocada desde diferentes puntos de vista, pero la misma en su esencia al fin y al cabo. Tampoco podemos ignorar el hecho de que los dos autores mostraron una preocupación evidente por su entorno, es decir, que no fueron meros intelectuales de reunión, sino que destacaron por su condición de hombres espiritualmente inquietos y profundamente preocupados por la conflictiva situación que su país atravesaba en todos los aspectos. De ello se deriva el hecho de que en sus obras respectivas existan semejanzas que evidencian una misma preocupación por el dilema nacional; más importantes son, sin embargo, las diferencias, ya que éstas ponen de manifiesto dos modos radicalmente opuestos de ver el mundo: las dos cosmovisiones que en esos momentos se disputaban el futuro cultural de América, las dos dialogantes en una conversación que es la esencia del continente americano.

Ariel Dorfman ha estudiado detenidamente estas dos diferentes concepciones del hombre y del mundo en su artículo “José María Arguedas y Mario Vargas Llosa: dos visiones de una sola América”²⁰. A lo largo de su reflexión, Dorfman muestra cómo la imagen que ambos autores presentan del hombre es en sí radicalmente distinta. Vargas Llosa contempla al ser humano como un eterno derrotado, incapaz de controlar su mundo, naufragando en una fatalidad ineludible, mientras que Arguedas, escribiendo desde la interioridad de los indígenas y desde el co-

²⁰ DORFMAN, Ariel: “José María Arguedas y Mario Vargas Llosa: dos visiones de una sola América”, en Giacomán y Oviedo Ed. *Homenaje a Mario Vargas Llosa. Variaciones interpretativas en torno a su obra*, Nueva York, Las Américas, (1972), pp. 137-160.

razón de la naturaleza americana, postula la posibilidad de que el hombre venza al destino, supere su hado maligno y controle lo que parecía dominarlo. Las obras de Vargas nos muestran seres encarcelados dentro de un sistema, y en ocasiones la propia América se asemeja a una enorme prisión de tiempo y de muerte. Acerca del fatalismo en su narrativa, Rosa Boldori ha afirmado:

“La postulación esencial de la novela, en el plano de su fundamentación ideológica, consiste en la imposibilidad del hombre de superar los condicionamientos del medio social y geográfico, en su determinismo ambiental./.../ Esta circunstancia despoja a los protagonistas de todo rasgo heroico, los devuelve a su limitada condición de hombres humillados, condenados a vivir sin pensar, a hundirse en la costumbre.”²¹

También la visión del hogar presenta diferencias sustanciales. En la obra de Vargas, la disgregación de la familia es siempre un elemento fundamental que contribuye a hacer aún más patente la soledad de los personajes. Estos deberán apañárselas en un mundo hostil, donde no hay padre ni madre, y donde todo dependerá de su valentía o de la astucia con la que se enfrenten a la vida. El hombre tratará incansablemente de aferrarse a algo o a alguien que le pueda garantizar su propia persistencia, pero ésta será siempre una experiencia fallida. En un mundo en crisis, donde el ser humano sólo dispone de la seguridad de su propio transcurrir, la relación personal es lo único que puede salvarle, y su pérdida significará resquebrajar el último puente que une al hombre con el mundo objetivo: se transforma, finalmente, en un penitente o en un derrotado, dedicado a escuchar las voces fantasmales que le lega el pasado, donde ve configurado irónicamente su destino de ser que soñó y que ahora sabe los basurales en que desembocan los sueños: “Mejor no soñar, susurra Vargas Llosa, aunque sabe que por lo menos en el fracaso de las

²¹ BOLDORI DE BALDUSSI, Rosa: *Mario Vargas Llosa y la literatura en el Perú de hoy*, Santa Fé, Colmegna, 1969, p. 46

ilusiones hay una profunda recuperación humana, el engaño permitirá el viaje hacia la muerte, hacia el autoconocimiento en la muerte”²².

Arguedas, en cambio, sugiere que el hombre debe soñar, porque es la magia del sueño la que le permite abolir las trampas de la muerte. Para él, el hogar se halla en el interior de cada hombre, en el recuerdo, en lo mágico, en la imaginación originaria, y además está en la fusión permanente del hombre con la naturaleza, con el árbol, con el río, con la piedra. En Arguedas, este hogar universal es mucho más poderoso que las fuerzas destructivas que han arrojado al hombre al desamparo. Esa naturaleza bienhechora y acogedora, que acoge al hombre en su seno, desaparece prácticamente en la obra de Vargas Llosa, convirtiéndose en un elemento maléfico, laberíntico, intranquilizador, que propicia el encuentro del ser humano con lo más negativamente primitivo de sí mismo.

La obra de Arguedas siempre muestra, además, una rebelión, una suerte de ofensiva, decidida por una parte de los indígenas, para instaurar un nuevo orden social y humano, cuyas raíces futuras están en el ser mitológico del indio²³. Las novelas de Arguedas no muestran el camino que recorre el indígena para llegar a la conclusión de que debe resistir: es la resistencia misma, desde la primera página de cada libro. Acerca de este sentimiento de rebelión que aparece en sus obras, Arguedas se refería en 1965 a *Los ríos profundos* diciendo:

“La tesis era ésta: esta gente se subleva por una razón de orden enteramente mágico; ¿cómo no lo harán, entonces, cuando luchen por una cosa mucho más directa, como sus propias vidas, que no sea ya una creencia de tipo mágico? /.../ Esta fue la tesis de la novela y me desesperaba cuando los críticos comentaban el libro y no veían esto”²⁴.

²² DORFMAN, Ariel, op. cit. p. 140.

²³ Para una perspectiva del elemento indigenista en la narrativa de Arguedas, ver la obra de J. RODRÍGUEZ-LUIS: *Hermenéutica y praxis del indigenismo...*, op. cit.

²⁴ Cit. por CORNEJO POLAR, A.: *Los universos narrativos de José María Arguedas*, Buenos Aires, Losada, 1973, p. 149.

Para Vargas Llosa, sin embargo, no hay fuerzas controlables, el hombre no puede dominar su mundo; no existen los planes, sólo los proyectos confusos y vagos. El hombre no tiene grandes ambiciones, sólo desea sobrevivir en un mundo peligroso, escabullir la violencia lo mejor posible. En cambio, Arguedas narra un destino social colectivo, basado en la creencia de que el hombre puede cambiar el mundo y, por tanto en una esperanza, la del futuro del Perú y de América entera; de hecho, sus protagonistas participan de la característica primordial del héroe épico: la ambición orgullosa que conoce sus propias potencialidades.

La herencia cultural que Vargas Llosa recibe de Arguedas es pues bastante consistente. En su última e inacabada novela, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*²⁵, el propio Arguedas reflexiona sobre sus traumáticas experiencias infantiles y explica las enormes diferencias existentes entre él y Vargas Llosa en lo que respecta a la educación. En este sentido, afirma que Vargas Llosa comprendió perfectamente los elementos distanciadores que existían entre ellos “y por eso, en vez de ningunear los resultados de esa experiencia (la de Arguedas), los aprecia con entusiasmo”²⁶.

Como en el caso de Salazar Bondy, Mario lo admiró como hombre, como escritor, como ejemplo de latinoamericano criado entre dos culturas, la autóctona y la foránea, que se debatió toda su vida con la intención de no ser infiel a ninguna rescatando lo mejor de ambas. Hasta ahí todo parentesco entre ellos, porque detrás de todo esto, en la esencia de sus creaciones literarias, Vargas Llosa ha mantenido su individualidad, asimilando determinados elementos y rechazando otros, creando, en suma, una obra absolutamente personal y diferente de la de sus predecesores peruanos.

²⁵ ARGUEDAS, José María: *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Buenos Aires, 1971.

²⁶ ARGUEDAS, José María, *ibíd.*, p. 197.

1.2. LA INFLUENCIA CULTURAL EUROPEA: SARTRE, CAMUS Y *MADAME BOVARY*

El año 1959 fue en múltiples sentidos decisivo para Mario Vargas Llosa pues en esta fecha traslada su domicilio de Madrid, donde cursaba sus estudios de doctorado, a París, la capital de la cultura gala que tanto le había fascinado desde sus años de escuela. Allí intentó llenar los vacíos de su formación universitaria y de su cultura literaria, leyendo a autores que admiraba de lejos, a través de traducciones, o que conocía deficientemente.

Se precipitó con ardor sobre Sartre, cuya influencia sobre su obra y su concepción de la literatura es notoria, y también sobre Flaubert; más tarde, retomando lecturas de sus años en la universidad limeña de San Marcos, añadirá a estos escritores la lección de la novela caballerescas y sus ambiciones de representación totalizadora.

Así se completa la trilogía de líneas maestras que inspiran su arte nuevo de hacer novelas clásicas, unidas a otras huellas de amplio registro (desde los "malditos" franceses del siglo XVIII hasta la escuela norteamericana, pasando por la gran novela rusa) que ilustran la universalidad de sus fuentes culturales.

Todavía en Perú y gracias a una crónica de la revista "Sur", Vargas Llosa se empapó de la célebre polémica que en el verano de 1952 enfrentó a Jean-Paul Sartre y a Albert Camus, hasta entonces amigos y aliados, y las dos figuras más influyentes del momento en la Europa que se levantaba de las ruinas de la guerra.

En 1981, Vargas recogió en el libro *Entre Sartre y Camus* los artículos y ensayos que sobre dicha polémica habían ido surgiendo de su pluma durante veinte años de reflexión. En el prólogo escribe acerca de ellos:

"Bajo su aparente desorden, les da unidad la polémica que aquellos dos príncipes de la corte literaria francesa sostuvieron en los años cincuenta y de la que cada artículo da testi-

monio parcial, e incluso, tendencioso, pues era una polémica que, sin saberlo, también se llevaba a cabo en mí y conmigo mismo. Estos textos indican que a lo largo de esos veinte años los temas y argumentos esgrimidos por Sartre y Camus reaparecían una y otra vez en lo que yo pensaba y escribía, resucitados por las nuevas experiencias políticas y mi propia aventura personal, obligándome a revisarlos bajo esas nuevas luces, a repensarlos y a repensarme hasta acabar dándole la razón a Camus dos décadas después de habérsela dado a Sartre”²⁷.

Vargas Llosa se interesó aún más por esta controversia a partir de su estancia en París, donde su admiración tanto por el autor de *La nausea* como por el creador de *La peste* se consolidó notablemente. Desde entonces, afirma el propio Vargas en el prólogo a *Entre Sartre y Camus*, “las circunstancias han cambiado, los polemistas han muerto y han surgido dos generaciones de escritores. Pero aquella polémica es aún actual. Cada mañana la reactualizan los diarios, con su ración de estragos, y los dilemas políticos y morales en que nos sumen”²⁸.

El escritor peruano osciló durante largo tiempo entre la posición de Sartre y la de Camus, aunque en su esencia ambos representaban una misma postura vital. Ninguno de ellos se hallaba satisfecho de la sociedad en que vivía; a los dos les escandalizaban las injusticias, la pobreza, la condición obrera y el colonialismo, y ambos anhelaban un cambio profundo en la sociedad. Ninguno de ellos creía en Dios y los dos se llamaban socialistas, a pesar de que no estaban inscritos en un partido y de que el término en cuestión significara algo distinto para cada cual.

Sin embargo, Sartre pensaba que no había manera de escapar a la Historia y por ello propugnaba la necesidad de aceptar

²⁷ VARGAS LLOSA, Mario: prólogo a *Entre Sartre y Camus*, 1ª edic., Puerto Rico, Ediciones Huracán, 1981. Los catorce artículos de este libro fueron recogidos posteriormente junto con otros nuevos en *Contra viento y marea (1962-1982)*, Barcelona, Seix-Barral, 1983.

²⁸ VARGAS LLOSA, Mario, *ibíd.*, p. 12.

la realidad, la única con la que contamos. Políticamente, y a diferencia de los comunistas ortodoxos que se negaron a ver los crímenes que se cometían en su propio campo, Sartre reconoció y condenó dichos asesinatos. Pero en su opinión, la única manera legítima de criticar los errores del socialismo, las deficiencias del marxismo y el dogmatismo del partido comunista era a partir de una solidaridad previa con quienes, a pesar de todo, encarnaban la causa del progreso, es decir, la URSS, la filosofía marxista, y los partidos pro-soviéticos. Ante el imperativo de tomar partido, Sartre lo hizo en nombre del realismo y de una moral práctica.

Camus, por el contrario, pensaba que esta postura legitimaba la horrible creencia de que la verdad, en el dominio de la Historia, estaba determinada por el éxito. Para él, el hecho de que el socialismo —que representó, en un determinado momento, la esperanza de un mundo mejor— hubiera recurrido al crimen y al terror, lo descalificaba y lo confundía con quienes, en la trinchera opuesta, se ocupaban de reprimir, explotar y mantener estructuras económicas intolerables. Camus se negó rotundamente a elegir entre dos formas distintas de injusticia o barbarie; aunque el combate contra esta última pudiera, en términos históricos, estar condenado al fracaso, Camus fue partidario de librarlo a pesar de todo, rechazando las utopías revolucionarias que, como el socialismo, habían corrompido con sus medios arteros los fines hermosos para los que fueron concebidas.

Vargas Llosa ha reconocido en múltiples ocasiones haber virado progresivamente su visión de la historia para abrazar finalmente la posición de Camus más que la de Sartre; es importante, no obstante, no olvidar que este último le influyó poderosamente durante los años más significativos de su vida. Pese a ello, en 1974 el escritor afirmaba:

“Sartre es uno de los autores a quien creo deber más, y en una época admiré sus escritos casi tanto como los de Flaubert. Al cabo de los años, sin embargo, su obra creativa ha ido decolorándose en mi recuerdo, y sus afirmaciones sobre la literatura y la función del escritor, que en un momento me parecían

ron artículos de fe, hoy me resultan inconvincentes; son los ensayos dedicados a Baudelaire, a Genet, sus polémicas y artículos lo que me parece más vivo de su obra”²⁹.

Lo cierto es que el propio Sartre modificó, en cierto momento de su trayectoria, su visión de la literatura, llegando en ocasiones a declaraciones que Vargas Llosa ha juzgado como alarmantes en un escritor que merece admiración sin reservas. En un principio, el debate ideológico en el que se vió envuelto se desencadenó a partir de unas manifestaciones sobre la función del escritor occidental, que ha nacido y escribe en un territorio privilegiado. En su opinión, la literatura de un mundo hambriento necesita ser tan universal como la moral; así pues, si el escritor quiere ser leído por todos, debe alinearse junto a la mayoría y escribir sobre los problemas que la afectan. Si no lo hace, se convertirá en servidor de la clase privilegiada, y, como ella, en explotador.

Ésta es la visión de la literatura que Mario Vargas Llosa asimiló tras sus lecturas de Sartre, en las que buscaba argumentos para las ardorosas discusiones que sostenía con sus colegas de la Fracción Universitaria Comunista en sus tiempos de estudiante. Fue a través del ensayo *Situations, II*³⁰ que la poderosa inteligencia de Sartre deslumbró al joven Vargas y lo convirtió en ardiente adepto a sus ideas : “Durante diez años, por lo menos, todo lo que escribí, creí y dije sobre la función de la literatura glosaba o plagiaba este ensayo. Ahora, después de veinte años, acabo de releerlo, con una mezcla indefinible de nostalgia y asombro”³¹.

²⁹ VARGAS LLOSA, Mario: “Flaubert, Sartre y la nueva novela”, publicado inicialmente en *Entre Sartre y Camus*, Puerto Rico, Ediciones Huracán, 1981, y retomado en *Contra viento y marea (1961-1982)*, Barcelona, Seix-Barral, 1983.

³⁰ SARTRE, Jean-Paul: *Situations II*, Gallimard, París, 1948.

³¹ VARGAS LLOSA, Mario: “Sartre, veinte años después”, en *Contra viento y marea (1962-1982)*, Barcelona, Seix-Barral, 1983.