

Gladys Flores Heredia (ed.). *La invención de la novela contemporánea: tributo a Mario Vargas Llosa*. Lima, Academia Peruana de la Lengua, Editorial Cátedra Vallejo, Universidad Ricardo Palma, 2016, 592 pp.

La producción literaria de Mario Vargas Llosa (1936) acaparó, desde su inicio y, hasta la actualidad, la atención de la crítica especializada. La historia de esta interacción, pacífica y conflictiva, comienza con la publicación de la novela *La ciudad y los perros* (1962), se acrecienta y define con la aparición de *La casa verde* (1966), *Conversación en La Catedral* (1969) y *La guerra del fin del mundo* (1981), y para cuando se le concede el Premio Nobel de Literatura (2010), podríamos afirmar que ya existía una sólida tradición crítica sobre su obra. *Vargasllosismo* y *antivargasllosismo* podrían ser los nombres (no denostativos) que definen dos tipos de práctica crítica cuya característica principal es la de producir textos académicos (breves y extensos) dentro de cuya estructura expositiva se analizan los mecanismos de sentido que organizan la significación de los textos del nobel. El *vargasllosismo* pondría énfasis en el carácter renovador de la narrativa, destacaría también su precisión técnica para elaborar complejas arquitecturas narrativas y remarcaría su genialidad para crear universos narrativos poderosamente convincentes. El *antivargasllosismo*, por el contrario, criticaría algunos textos narrativos (*La tía Julia y el escribidor*, 1977, y *Los cuadernos*

de don Rigoberto, 1997) donde su autor estaría «trivializando» la literatura; cuestionaría, asimismo, la opción ideológica y el hecho de que en su producción ensayística (*La civilización del espectáculo*, 2012) se defiendan algunas tesis neoconservadoras, antiteóricas y etnocéntricas. Ambas orientaciones críticas no solo recurrirían al análisis, la interpretación y el comentario de textos (con herramientas teóricas actuales y haciendo uso de un variado abanico de recursos metodológicos), sino también a la pormenorizada reconstrucción biográfica para relacionar los pasajes de la vida del autor con personajes y escenas de la novelística. La crítica vargasllosista tendría una ejemplar muestra en el fundacional y clásico texto de José Miguel Oviedo: *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad* (1970); y la crítica antivargasllosista se podría hallar, actualizada y sintetizada en su aliento y líneas directrices, en el libro de Mabel Moraña: *Arguedas/Vargas Llosa. Dilemas y ensamblajes* (2013).

Cada cierto tiempo, el voltaje de ambas orientaciones críticas se acrecienta. La publicación del libro *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo* (1996) y, hace algunos años, *La civilización del espectáculo* (2012), puso en escena, una vez más, la tensión y conflictividad entre el *vargasllosismo* y el *antivargasllosismo*. De uno u otro modo, ambas posturas producen un tipo de crítica cuyo voltaje puede producir chispas y, a veces, cortocircuito (recordemos aquel texto donde Ángel Rama y Vargas Llosa polemizaron sobre la poética del novelista y las ideas de la crítica: *García Márquez y la problemática de la novela*, 1973). La reciente publicación *La invención de la novela*

*contemporánea: tributo a Mario Vargas Llosa* (2016) retoma la dialéctica que moviliza estos dos modos de crítica. Los treinta y seis artículos que componen este libro de homenaje se organizan siguiendo la cronología de las publicaciones del novelista. No explicaremos las líneas argumentales de cada uno de estos artículos, lo que realizaremos será comentar solo algunos de ellos.

El «Discurso de apertura» y las dos primeras conferencias que enmarcan el libro, trazan un acertado panorama reflexivo sobre la producción literaria e intelectual del nobel de Literatura. En su alocución, Ricardo Silva-Santisteban destaca el proceso de transformaciones formales que ha experimentado la colosal arquitectura de las novelas de Vargas Llosa. También, comenta las virtudes técnicas con las que logró plasmar, a través de la psicología de los personajes y la descripción de los ambientes, aquellos problemas éticos y sociales que atraviesan las distintas sociedades en Latinoamérica y el mundo. Para el autor, Vargas Llosa ha buscado «agotar todos los géneros literarios» (11) y –agregaríamos– esta motivación ha producido más de un logro, recordemos, por ejemplo, en el género autobiográfico, *El pez en el agua* (1993). A esta intención omnicomprendiva con muestras de geniales aciertos, José Miguel Oviedo, la denomina, en su conferencia, «sistema narrativo»; esta sería el resultado, por un lado, de la «pasión y el rigor» (29) con los que su autor asumió, desde temprano, el trabajo literario; lo cual le permitió lograr edificar una vastísima obra –que a pesar del paso del tiempo– no produce la «sensación de que vaya a detenerse muy pronto» (28); y, por otro lado, «sistema narrativo»

describiría también a la estructura binaria que organiza numerosas historias de la totalidad de las novelas que, ciertamente, se desplazaron de la acción frenética y delirante de sus personajes, hacia el campo de la reflexión y la problematización de los distintos niveles de la vida humana (31-32). Esta identificación de las dramáticas alegorías humanas que encarnan los personajes es crucial, pues en su conferencia, Alonso Cueto propone que la novelística vargasllosiana explora la configuración y el desenvolvimiento del poder, es decir, una narrativa que indaga, reflexiona, problematiza y enfrenta el poder; según el autor de *El tigre blanco* (1985), en el universo vargasllosiano, el poder se ejerce por un líder, un sistema social o la realidad; y donde exista y se visibilicen los mecanismos de dominación y control, inmediatamente aparece el llamado para la rebeldía social o privada: «gran parte de su obra es un homenaje al heroísmo del rebelde como un confrontador, pero también un elogio al soñador, como un evasor y un creador» (35). La novela sería una especie de educación para la rebeldía (léase: alegato narrativo para la transgresión y el ejercicio pleno de la libertad) y para desbaratar cualquier personificación del poder: «si Vargas Llosa ve la realidad como una permanente lucha, su corazón para siempre estará del lado de los rebeldes, de los transgresores» (55).

El artículo de Cueto sintetiza acertadamente la orientación temática de las novelas de Vargas Llosa, por lo mismo, resulta inevitable encontrar en otros artículos que se distribuyen, luego, algunas variaciones sobre un mismo tema. Américo Mudarra reflexiona a

propósito de *Los jefes* (1959) para destacar que la fuerza estructurante y dinamizadora de la narrativa está en el poder y en sus mutaciones diversas; según ello, la violencia se traduce en profundos deseos de revancha y humillación: «la violencia adquiere un rango primordial» (62). La maduración y rearticulación de esta fuerza estructurante del universo narrativo es advertida también por Diego Cebreros y Eduardo Huaytán. La lectura comparativa que realizan los conduce a calibrar la asociación entre *La ciudad y los perros* (1962) y *El corazón de las tinieblas* (Cebreros) y la misma clásica novela vargasllosiana con *Los ríos profundos* (Huaytán). Evidentemente, cada uno define su propósito argumentativo. Para Cebreros la novela de Vargas Llosa y la de London coinciden, pues sus protagonistas advierten la podredumbre del orden social, pero la forma que tienen de encararla es distinta entre una y otra (79). Para Huaytán, la novela de Vargas Llosa y la de Arguedas modelan la representación de una lógica educativa militar y eclesiástica cuyo basamento de poder gravita en el uso de la violencia para disciplinar y moldear la identidad masculina de los adolescentes: «el fin es el modelado de un tipo de hombre sin aristas afectivas y de espíritu inquebrantable» (106). Dentro de esta lógica de leer a Vargas Llosa y otros autores, Ricardo Sumalavia, autor de *Enciclopedia plástica* (2016), compara *Los cachorros* (1967) y *El lugar sin límites* de José Donoso. Sostiene que ambas novelas cortas «abordaron temas sobre el poder y la sexualidad de acuerdo a planteamientos de la época» (173). La mirada crítica de la peruanista Marie-Madeleine Gladieu propone leer *Los*

*cachorros* como una novela donde su joven autor está plasmando una serie de personajes, ambientes, estilos y técnicas de escritura que, con el paso del tiempo, irán apareciendo en el gran friso humano que su obra tiene para todos los lectores (142). Finalmente, para César Ferreira, esta novela corta explora narrativamente los protocolos de conducta que tienen los adolescentes de camino a la adultez. Se trataría de rituales de paso extremadamente violentos en el contexto de emergencia de lo popular, la movilización de valores clásicos y la alegorización de la historia: «en muchas sociedades, como la peruana, las heridas de esa castración todavía permanecen abiertas» (159).

Cada uno de estos comentarios sobre las obras de Vargas Llosa va haciendo visible el componente crítico que estas tienen: sus alegorías recusan la historia, y la trama de sus relatos cuestiona el modelo de poder. Los paisajes de la costa, sierra y selva se hacen presentes como escenarios de crítica, cuestionamiento, pero también de evocación; en *La casa verde* (1966), según Marco Martos, encontramos (ficcionalizado) a uno de los inolvidables personajes piuranos:

Chápiro Seminario, que en la vida real era Alfredo Seminario Morales, hombre de campo y de buenos reales, cazurro, dicharachero, vestido siempre de pantalón y camisa blancos, con un sombrero alón y que solía sentarse en las verdes bancas de la plaza de Armas...». (127)

Cuando se publica *Conversación en La Catedral* (1969) y *La guerra del fin del mundo* (1981), dos de las novelas (junto con *La casa verde*) más celebradas del nobel,

pronto son catalogadas como «novela total». Según Pedro Novoa, este tipo de novela se propuso como un modelo narrativo que sirvió para que la literatura pueda reflexionar sobre los grandes y pequeños dramas del género humano, desmembrarlos, calibrar sus riesgos, sus problemas y el modo cómo conducir su resolución a través de la rebeldía y el inconformismo: «ahí lo más cercano a la universalidad» (197). Acaso por ello los personajes estarían organizando sus acciones transgresoras (Barreto) como resistencia a la disciplina o como sabotaje del control de cualquier forma de poder (Castro García), inclusive los personajes femeninos (Barraza) que son modelados de manera diversa: mujer religiosa, bélica, erótica, sexual y amatoria (239).

Si en las novelas antes mencionadas encontrábamos momentos de la historia política peruana (Odría), o la épica brasileña de Canudos, otros pasajes más recientes de la historia nacional e internacional se ficcionalizan en *Historia de Mayta* (1984), *Lituma en los Andes* (1993), *La fiesta del Chivo* (2000) y *Travesuras de la niña mala* (2006). Para Paolo de Lima, la primera y la última de estas novelas estarían modelando imágenes que buscarían la descalificación histórica de los discursos armados de izquierda al vincularlos con un escenario apocalíptico (255); Raúl Jurado no está muy lejos de esta idea, pues, la novela que tiene como protagonista a Alejandro Mayta, es «un jalón de orejas a la fragmentación de la izquierda peruana que aún no ha podido canalizar su utopía por falta de honestidad y temple organizacional» (261). La historia del cabo Lituma es,

para Emma Aguilar, un ejemplo para comprender cómo se despliega la estética de lo grotesco; según explica, en la novela, se pueden percibir escenas de animalización, burla, risa e ironía que estarían expresando el absurdo absoluto (288) como sentido de la narrativa. El mundo del dictador dominicano Rafael Leónidas Trujillo, su «ficcionalización a partir de un hecho histórico» (304), expresa, según Eduardo Huárag, que en la novela «existe un nivel de conciencia democrática, una conciencia política, una conciencia de ciudadanía y dignidad humana» (295); estas tres conciencias cívicas buscarían resituar los grandes valores sociales (Raffo) para terminar con los «gestos vacíos» (314). La historia de amor de Ricardo Somocurcio, explica González Montes, se hizo en un formato lineal, sin grandes mudas temporales, pero sí cuidando que se incluyan ciudades importantes de los tres continentes (323). Esta caracterización preliminar de la narrativa vargasllosiana se enriquecerá, luego, cuando se proponga la periodización de su narrativa (Arámbulo). Según el autor de *Un lugar como este* (2014), el primer período formativo estaría signado por la exploración y la búsqueda de originalidad; la segunda etapa se caracterizaría por una mayor riqueza y dominio de recursos narrativos, y una tercera etapa, definida por el encuentro con la cultura de masas, es donde se diluye la relativización de los puntos de vista y se privilegia el trabajo secuencial de la historia:

en esta tercera etapa las novelas exhiben rezagos de recursos de la etapa anterior que hacen de este período posmoderno, uno *sui generis*, ya que el autor intenta

acceder al mercado amplio de lectores sin rendir del todo sus preocupaciones estilísticas, estéticas ni sus obsesiones de larga data, como su apego a la novela total. (342)

Los tres artículos que abordan la producción teatral de Vargas Llosa mencionan de manera general (uno más que otro) las piezas: *La huida del inca* (1952), *Kathie y el hipopótamo* (1983), *La señorita de Tacna* (1981), *La Chunga* (1986), *El loco de los balcones* (1993), *Ojos bonitos, cuadros feos* (1996) y *Al pie del Támesis* (2008). María-Elvira Luna precisa que el teatro del nobel comparte mucho con su producción narrativa, no solo respecto a la técnica y los juegos temporales, sino en cuanto al tema que expresan: historias de «seres desdichados y marginales (389) que «recurren a la nostalgia para soportar un presente que los agobia y desborda» (382). Para Rita Rodríguez la obra *Kathie y el hipopótamo* estaría expresando la teoría de la ficción que el novelista ha venido explicando en sus diversos ensayos, por tanto, leerla significaría comprender la poética del nobel. El artículo de Lisandro Gómez precisa que *El loco de los balcones* pone en escena «la preocupación por la configuración de Lima en la década de los años noventa» (418).

El último bloque del libro está conformado por los artículos que abordan la producción ensayística de Mario Vargas Llosa: *Contra viento y marea* (1983), *La verdad de las mentiras* (1990), *El viaje a la ficción* (2008) y *La civilización del espectáculo* (2012). En el análisis de «La literatura es fuego» (1967) sostenemos que resulta necesario reescribir algunas de las afirmaciones que se realizaron sobre la ensayística vargasllosiana, sobre todo reescribir aquellas afirmaciones que restringen su

campo de acción solo a cuestiones de poética de autor. Toro Montalvo realiza una descripción panorámica de los ensayos de *La verdad de las mentiras* (1990); Jorge Valenzuela explica la fuerte ligazón que existe entre la ficción y la libertad y «el lugar que estas ocupan en las sociedades abiertas y cerradas» (471); asimismo, la perspectiva educativa es desarrollada por Miguel Ángel Carhuaricra, quien sostiene que para el nobel la ciudadanía y la democracia fueron posibles gracias a la ficción, y a una propuesta humanista (518); por su parte Gladys Flores Heredia también destaca la importancia que el nobel le otorga al hecho de la formación del lector a través de las lecturas literarias, llama a esta persistencia «pedagogía de la lectura», y es la que coloca en un privilegiado escenario el hecho de leer y vivir la lectura: esta libera e incita a transformar la realidad. A propósito de *La civilización del espectáculo* (2012), Rauf Neme destaca que es un ensayo que puede tener muchos puntos de discusión, pero que no hay duda de que en él su autor afirma su amor por las humanidades. Fernández Cozman tiene otra idea, por ello, cuestiona el concepto de cultura que tiene el nobel. Señala que es demasiado etnocentrista; y para Velázquez lo positivo estaría en que se ataca «a la omnipotente y omnipresente sociedad del espectáculo [lo cual] constituye un acto ético valioso» (560).

*La invención de la novela contemporánea: tributo a Mario Vargas Llosa* es un libro de homenaje que puede servir para diagnosticar el campo de las reflexiones sobre la producción intelectual del nobel de Literatura. Puede servir para definir si es que después de los

clásicos lectores *vargasllosistas* (Oviedo, Castro-Klaren, Kristal) y *antivargasllosistas* (Rama, González Echevarría, Moraña), se piensa y se escribe algo nuevo sobre su obra, o si es que, de pronto, el conocimiento sobre el mismo se quedó atrapado en las formas perceptibles del pasado. De cualquier modo, y al margen de algunos artículos con escasa imaginación crítica, escribir sobre Mario Vargas Llosa será siempre una invitación a pensar en la literatura y sus aporías, así como en el Perú, sus abrazos rotos y contrasuelazos. (Javier Morales Mena)