

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
ESCUELA DE POSGRADO



El héroe detrás del telón

Tesis para optar el grado de Magíster en Literatura Hispanoamericana que
presenta

AUTOR

CARLOS DANIEL SALINAS MELCHOR

ASESORA

ANA MARÍA FRANCESCA DENEGRI ALVAREZ CALDERÓN

JURADO

MARÍA CECILIA ESPARZA ARANA

ALONSO CUETO CABALLERO

LIMA - PERÚ

2016

Resumen

En el presente trabajo, busco explorar la temática del héroe y su relación con la vocación de escritor en tres novelas de Vargas Llosa: *La ciudad y los perros*, *Conversación en La Catedral*, y *La tía Julia y el escribidor*. Dentro de estas, me centro en el análisis de tres personajes: el Poeta, Zavalita y Marito. Para ello, en el primer capítulo, primero detallo la concepción que tiene Vargas Llosa sobre el escritor en las décadas de los sesenta y setenta. Cada una de estas tendrá una posición particular: la del escritor revolucionario y la del rebelde subjetivo. Luego, explicaré la teoría del sujeto de Badiou, ya que con esta teoría busco analizar a profundidad la concepción del escritor de Vargas Llosa en estas décadas y los diversos problemas a los que se enfrenta para transformarse en un sujeto escritor. Por último, en este capítulo, analizo en las novelas la aparición del sujeto escritor.

En el segundo capítulo, primero busco analizar cómo el autor implícito puede ser concebido como héroe escondido detrás de la cortina; luego, exploro la aparición del sujeto escritor a través de un personaje autoficcional que conecta al autor con el personaje de forma ambigua y compleja. De esta manera, analizo las relaciones entre autobiografía, autoficción, narrador y personajes en las novelas, y las diversas interpretaciones que surgen de estas.

Agradecimientos

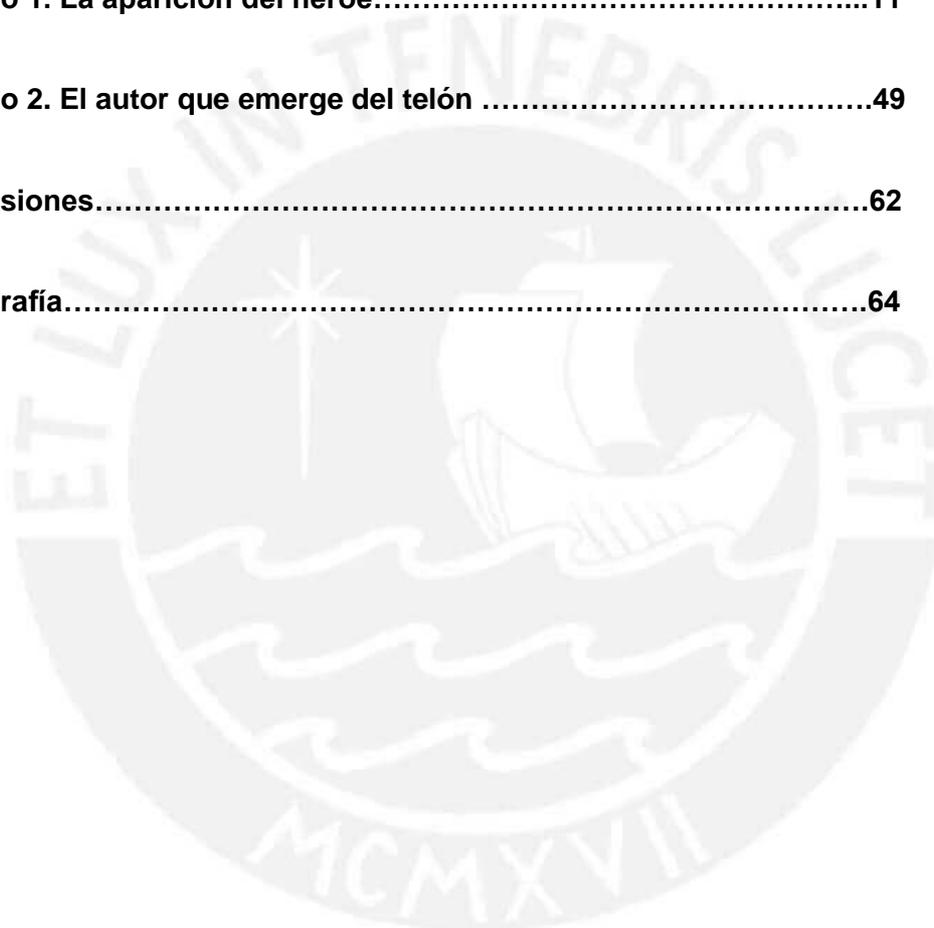
Esta tesis ha sido posible gracias a mis padres, Liz y Carlos, que confían y confiaron con fervor en mí siempre, pero sobre todo cuando decidí estudiar literatura; a mis abuelos, que de diversas formas, y siempre con amor, me apoyaron a lo largo de mi vida; a mi familia en general, por apoyarme en los buenos, pero sobre todo en los malos momentos; a Carolina, que ha estado conmigo pese a mis manías y problemas; a mis amigos, que estuvieron de diversas formas ayudándome cuando más los necesité, sobre todo hace dos años; y a aquellos que no confiaron en mí, porque me dieron la tenacidad para demostrarles lo poco que me conocen.

Asimismo, agradezco el paciente y dedicado esfuerzo de mi asesora Francesca Denegri, quien, pese a sus múltiples ocupaciones, siempre estuvo dispuesta a reflexionar sobre los diversos problemas e inquietudes que surgieron a lo largo de desarrollo de este trabajo, a brindarme bibliografía valiosa y a corregir profundamente mis avances.

Finalmente, va mi agradecimiento para mis dos informantes. A la profesora Cecilia Esparza le agradezco sus valiosos comentarios para la mejora de este trabajo y las múltiples veces que me ha ayudado tanto como mi asesora en la tesis de Licenciatura, en las clases y en mi carrera en general. Al profesor Alonso Cueto le agradezco sus comentarios, así como las diversas reflexiones sobre las novelas analizadas en su curso, que me ayudaron a terminar de delinear ciertas ideas que tenía sobre las mismas.

Índice

Resumen.....	2
Agradecimientos.....	3
Introducción.....	5
Capítulo 1. La aparición del héroe.....	11
Capítulo 2. El autor que emerge del telón	49
Conclusiones.....	62
Bibliografía.....	64



El héroe detrás del telón

Introducción

Probablemente, una de las decisiones trascendentales en la vida de una persona es la de elegir una carrera u oficio que nos marcará de por vida. El momento, la difícil transición de la juventud a la madurez, no es el adecuado para ver con claridad las opciones que se nos presentan y las presiones diversas, familia, amigos, sociedad, nos suelen asfixiar muy fuertemente. Sin embargo, casi siempre será un amigo, un familiar, una película o un libro lo que muchas veces nos ayude a tomar una decisión, el aceptar un camino y dejar otro. En mi experiencia particular, un escritor me ayudó en la decisión trascendental de dedicar mi vida a lo que más me gusta: la literatura. Mario Vargas Llosa, a través del Poeta, de Zavalita y de su vida, expuso, por un lado, los peligros y dificultades de este camino; por otro lado, me mostró que no era un camino imposible. Son muchas las citas que podría colocar pero hay una que siempre tengo en mente y me recuerda esos momentos de dudas en que tomé mi decisión: “Ni abogado, ni periodista, ni maestro: lo único que me importaba era escribir y tenía la certidumbre de que si intentaba dedicarme a otra cosa sería siempre un infeliz. Que nadie deduzca de esto que la literatura garantiza la felicidad: trato de decir que quien renuncia a su vocación por “razones prácticas”, comete la más impráctica idiotez” (Vargas Llosa 1971b: 48). En un mundo de consejos prácticos, de felicidades garantizadas, de éxitos económicos, aparece una voz que clama por la vocación y por atrincherarse contra todo y todos en ella. Su narrativa está marcada por una serie de personajes que luchan por no renunciar, aunque pocos tienen éxito en su camino. A su vez, pese a algunos cambios ideológicos, amorosos y políticos se ha instituido como una persona firme en sus convicciones. Ha sido esta firmeza en las convicciones una de las muchas razones por las que siempre he vuelto como lector a la narrativa de Vargas Llosa y es una de las principales búsquedas de esta tesis.

No obstante, es claro que este enfoque no basta para poder ingresar en el intrincado y extenso conjunto de textos críticos que se han dedicado al estudio del nobel peruano.

Encontrar ese matiz nuevo o enfoque renovador, esa “vuelta de tuerca” interpretativa, se transforma en un trabajo complicado, irónicamente “heroico”, al que se enfrenta cualquier crítico literario, experto o inexperto. Por ello, es necesario especificar mucho más el campo de estudio del presente trabajo a través del estado de la cuestión; estos se transforman más que en pasos metodológicos en una imposición frente al ingente corpus de textos a trabajar.

Los diversos trabajos críticos acerca del autor de *La ciudad y los perros* se presentan como un corpus enorme tanto por la cantidad de textos como por la diversidad temática a la que nos enfrentamos. Por ello, sabiendo que esta clasificación será del todo parcial y superable, quisiera partir señalando los grandes grupos en torno a los que ha girado la crítica sobre este autor. En esa tarea, señalaré dos grupos de textos críticos que considero importantes. Estos se presentan, por un lado, como el primer gran corpus al que he recurrido para acercarme hacia un estudio crítico del autor y, por otro, como un grupo de textos con los que tendré una relación e intercambio crítico.

En primer lugar, un claro foco de estudio ha sido el análisis estilístico de la obra de Vargas Llosa. Este ha sido uno de los principales ejes desde los cuales la crítica se ha aproximado a la obra del Nóbel peruano, que ha tenido su mayor énfasis en una corriente que se realizó en los años sesenta y setenta. Probablemente, en este ámbito José Miguel Oviedo desde su libro *Mario Vargas Llosa: invención de una realidad* (1970), hasta su *Dossier Vargas Llosa* (2008) es el que más a profundidad se ha dedicado al estudio de estos temas. Otro texto que va en la misma línea es *La narrativa de Vargas Llosa: acercamiento estilístico* (1974) de José Luis Martín.

En segundo lugar, otro gran conjunto de estudios críticos se ha dedicado a investigar el enfrentamiento del autor con la figura del padre, es decir, su problema edípico. Dentro de este gran grupo, algunos inspeccionan estas relaciones a través de la biografía del autor y la relación con su obra, tanto general como particular. Sobre este punto, *Biografía de una novela* (2015) de Carlos Aguirre se presenta como el texto más actual de esta línea. Además, podemos nombrar *Interpretación de una vida* (2012) de Max Silva, *Reportero a los quince años* (2005) de Juan Gargurevich y *El cadete Vargas Llosa: la historia oculta tras La ciudad y los perros* (2003) de Sergio Vilela como otros ejemplos contemporáneos de esta línea. En este conjunto, algunos se han centrado en la expresión de la manifestación de esta relación edípica, tanto real como simbólica. Este duelo a muerte con el padre no solo se centra en la figura

concreta del padre del autor, sino en las diversas manifestaciones del poder en general. Diversos críticos han centrado sus estudios en esta tensa relación. Sobre el tema, Roy Charles Boland fue uno de los primeros en estudiar este tema a fondo en *Oedipus and the 'Papa' State* (1988)¹. Además, Efraín Kristal en *Temptation of the world*(1998)² realizó un análisis profundo acerca de la relación entre las ideas políticas de Vargas Llosa y su narrativa. Asimismo, José Rodríguez Elizondo y Zein Zorrilla son otro grupo de críticos que se han encargado del tema con *Vargas Llosa: historia de un doble parricidio* (1993) y *Vargas Llosa y su demonio mayor: la sombra de su padre* (2000), respectivamente.

Sin duda, este planteamiento y agrupación de los diversos trabajos acerca del autor de *La casa verde*, ante la vorágine de textos, es parcial. Sin embargo, me permite exponer mi aproximación hacia los temas de estudio recurrentes y en los que más se ha profundizado acerca del autor. A su vez, este listado me sirve como un punto de inicio tanto para la investigación como para exponer las temáticas al lector. No obstante, no solo es necesario señalar los diversos estudios críticos que se han hecho sobre Vargas Llosa, sino también es necesario señalar, en la obra de un escritor tan prolífico, el conjunto de textos con los que trabajaré directamente y las motivaciones de esta selección.

En primer lugar, debo señalar que me centraré en el análisis de tres novelas: *La ciudad y los perros* (1963), *Conversación en La Catedral* (1969) y *La tía Julia y el escribidor* (1977). Las razones para esta selección son varias. Una primera razón es que en estos textos aparece una constante: los personajes se enfrentan a problemas y dilemas por una incipiente vocación artística. Otra razón se cierne alrededor de las claras referencias autobiográficas de estos personajes. Incluso, podríamos indicar que hay unas referencias en sus nudos y dilemas a épocas sucesivas: el Poeta hace referencia a la época adolescente escolar; Santiago Zavala, a la juventud en la universidad, y Marito, a la salida de la universidad y sus inicios como escritor. Por último, estas novelas marcan una primera gran etapa del autor que va desde 1959, fecha de publicación de *Los jefes* hasta 1977. Si bien se podría señalar con acierto que estas novelas no se encuentran inscritas de forma estricta a una sola época del autor según convicciones políticas o artísticas, se debe tener en claro que nos

¹ Estudio psicológico individual y social, enfocado en el complejo de Edipo, en la realidad plasmada en las novelas de Mario Vargas Llosa desde *La ciudad y los perros* hasta *Historia de Mayta*.

² Análisis profundo acerca de las diversas etapas políticas de la narrativa del autor y su relación con su narrativa. Divide, básicamente, al autor en tres etapas: la del compromiso político, la de transición y la neoliberal. En cada etapa, mostrará las diversas influencias tanto políticas como literarias y su influencia en su narrativa. Inicia su estudio con un análisis que va desde *Los jefes* y llega hasta *Los cuadernos de don Rigoberto*.

encontramos en una época marcada por el gran uso del elemento autobiográfico por parte del autor, sobre todo en la conformación de sus personajes principales. De esta forma, hay que señalar que de los textos excluidos de estas épocas solo *Pantaleón y las visitadoras* (1973) carece de una gran influencia autobiográfica. Sin embargo, los otros textos de este periodo han sido excluidos porque no presentan un dilema por la vocación literaria. Asimismo, trabajaré con un conjunto de textos conformado por ensayos, tesis y discursos: *Bases para la interpretación de Rubén Darío* (1958), *La literatura es fuego* (1967) *Historia de un deicidio* (1971), *La historia secreta de una novela* (1971) y *La orgía perpetua. Flaubert y Madame Bovary* (1975). Este grupo de textos ha sido escogido, primero, porque entiendo que ellos son los más importantes para poder analizar la concepción del artista que Mario Vargas Llosa va construyendo. Segundo, este grupo se encuentra circunscrito a la época en la que se encuentran las novelas seleccionadas; por ello, va desde 1958 hasta 1975. Debido a ello, pese a que existen muchos textos posteriores muy ricos en estos temas han sido dejados de lado por no corresponder a la época señalada. Por ejemplo, *El pez en el agua* (1993) incluye aportes importantes, sobre todo en su relación con su primera esposa y sus tensiones con el padre, pero no corresponde con la época estudiada. Sin embargo, es conveniente señalar que anotaciones de otros textos podrán enriquecer el trabajo como contrastes o confirmaciones de ciertas tendencias sobre el carácter heroico del artista.

Ahora, después de haber señalado el conjunto de textos en los que voy a centrar mi trabajo, paso a internarme mucho más en esa inquietud que al inicio señalé como motivadora de este trabajo: la firmeza en las convicciones en la vida y ficción. Añadiendo una variable a esa inquietud inicial, partiré señalando que en la mayoría de las novelas del nobel peruano se presenta una constante: el examen de la identidad y construcción de la misma a través de personajes con características autobiográficas mediante los cuales se reflexiona acerca del país y se interpela a la comunidad³. En ese sentido, se presenta un espacio que debe ser vital para la crítica y en el que creo que aún existe mucho por estudiar. Por ello, planteo que existe un enfoque desde el cual todavía no se ha estudiado a este autor: la aparición del autor o creador artístico, casi siempre novelista, como héroe en novelas y textos no ficcionales, y los puntos de

³ Sobre la relación entre la construcción de la identidad personal a través de personajes autobiográficos, Cecilia Esparza, refiriéndose a *El pez en el agua*, señala que Vargas Llosa propone explicaciones en forma de diagnósticos totalizadores acerca del Perú en los cuales la construcción autobiográfica se establece como un espacio de afirmación de la subjetividad en el cual se expone una visión del mundo en el que se interpela a comunidad de sujetos (2006: 14). Ampliando un poco lo señalado por Esparza, podemos indicar, en consonancia con lo expresado en el texto, que en la mayoría de las novelas del nobel peruano nos encontramos frente no solo a una explicación del Perú, sino que esta se da a través de la construcción de la subjetividad de diversos personajes que la mayoría de veces tienen una clara conexión autobiográfica con Vargas Llosa.

conexión que este héroe puede tener con la teoría del sujeto de Alain Badiou. Esta selección se encontrará siempre muy marcada por la vocación literaria, con una conexión muy fuerte con lo que Badiou comprende como verdad y que analizaré en este trabajo. Si bien muchos críticos se han encargado de indagar y explorar, de forma casi detectivesca en ciertos casos, las conexiones entre la biografía del autor con muchas de sus novelas, una pregunta poco resuelta se concentra en qué efectos tiene esta conexión entre la vida del autor y sus personajes héroes, y cómo esta conexión afecta la propuesta de novela que Vargas Llosa plantea. Por ello, encuentro en estas inquietudes acerca de la conexión entre este héroe autor y la teoría de Badiou, y de las motivaciones y efectos de estos héroes con marcas autobiográficas un punto de partida.

Por tanto, en respuesta a estas inquietudes planteo mi presente trabajo como la respuesta de dos preguntas fundamentales que surgen de analizar a profundidad este campo de investigación. Por un lado, la primera gran pregunta que enmarcará mi trabajo es la siguiente: ¿qué es un héroe en la concepción vargasllosiana y qué relación tiene con la figura del sujeto de Badiou, y cómo esta concepción se expone en la ficción? Por otro lado, la segunda gran pregunta es: ¿qué efectos y funciones cumplen estos personajes héroes con claras marcas autobiográficas y cómo se relacionan con el pacto ficcional? Cada pregunta guiará uno de los capítulos de la tesis.

El primer capítulo, guiado por la pregunta acerca de la concepción heroica de Vargas Llosa y su relación con la teoría del sujeto, y su expresión en los textos ficcionales, es una pregunta compleja que implica la difícil tarea de examinar si la propuesta de héroe del autor de *El hablador* puede ser mejor entendida a través de la teoría del sujeto de Badiou. Ante la compleja situación, he decidido subdivirla en cuatro. En la primera subdivisión, la pregunta clave es la siguiente: ¿cómo se configura la figura del autor como un héroe en los textos no literarios seleccionados? La respuesta a esta pregunta busca establecer un denominador común en la etapa de los textos seleccionados, sobre todo al tener en cuenta los diversos cambios políticos y conceptuales que va a sufrir el autor y que serán estudiados. En la segunda subdivisión, la pregunta guía es la siguiente: ¿cuáles son los puntos clave en la concepción del sujeto de Badiou y cómo esta puede ser entendida como una posición heroica? En la tercera subdivisión, analizaré las aportaciones que la teoría del sujeto en Badiou brinda sobre la concepción de Vargas Llosa del escritor. Por último, pasaré a realizar un análisis de los personajes principales de la novela a la luz de esta nueva

postura. En este punto, entraré en diálogo con diversos críticos como Birger Angvik, Efraín Kristal, Francesa Denegri, Michael Palencia-Roth y Roland Forgues. Estos autores, principalmente, me ayudarán a delinear las coincidencias y cambios entre cada década, las características de los personajes estudiados, los problemas y tensiones frente al padre, la aparición del humor, y la compleja conexión entre la vida del autor y sus ficciones.

En el segundo capítulo, la investigación se centrará en el análisis de qué efectos y funciones cumplen estos personajes héroes con claras marcas de su biografía y cómo se relacionan con el pacto ficcional. En un primer punto intentaré analizar cómo y quién se configura como un héroe en *La ciudad y los perros*, y en *Conversación en La Catedral*, y cómo estos personajes se relacionan con el autor real. En un segundo punto, buscaré analizar cómo y por qué Vargas Llosa se funde en un personaje héroe en *La tía Julia y el escribidor*. Para ello, entraré en diálogo con diversos críticos como Susana Reisz, Gerard Genette, Wayne Booth, Mijail Bajtín, entre otros. Sobre la base de lo señalado por ellos, podré explorar a profundidad las relaciones autoficcionales y sus problemáticas, la conceptualización de autor, autor implícito y narrador, entre otros.

Después de todo lo señalado, puedo replantear de mejor forma una pregunta que profile y sintetice de una manera general la inquietud principal de la tesis: ¿por qué y cómo Mario Vargas Llosa utiliza en esta etapa personajes que son héroes artistas con claras referencias autobiográficas? El largo camino para la respuesta ha sido señalado en los párrafos anteriores.

Con el presente trabajo de investigación pretendo indagar en una época y en una clara constante: la utilización de personajes con conflictos artísticos y con alusiones claras a su biografía. Por un lado, marcaría una nueva forma de concebir las diversas etapas del autor. Sin dejar de lado lo político y su influencia en sus expresiones artísticas, planteo una nueva forma de concebir estas dos primeras décadas del autor. Por otro lado, este análisis me permite analizar profundamente la concepción tanto ficcional como teórica de Vargas Llosa del héroe. Si bien en este trabajo me centraré en el estudio de una primera etapa muy relacionada con una autoconcepción heroica y los problemas del artista, la investigación acerca de estas motivaciones puede presentar luces sobre un tema que recorre largamente la narrativa del autor. No en vano la última novela del autor lleva el siguiente nombre: *El héroe discreto* (2013). Asimismo, es importante tender puentes entre la teoría de Badiou y la obra de Vargas Llosa. Un

sujeto tan conectado con su verdad artística se presenta en sintonía con la teoría del sujeto y las verdades de Badiou. Si bien este trabajo se centrará en una etapa específica del autor, puede estar sentando una clara línea de análisis de toda la obra de Vargas Llosa.

Capítulo 1. La aparición del héroe

¿Puede ser considerado el escritor un héroe?, ¿en el mundo contemporáneo es un reto intentar ser un sujeto? Por un lado, desde la concepción del escritor de Mario Vargas Llosa, la respuesta a la condición heroica del escritor es afirmativa. Desde la concepción del nobel peruano, el escritor es un sujeto atormentado por un gran conjunto de dificultades. Por otro lado, para el filósofo francés Alain Badiou el tránsito y permanencia de un individuo de una mera materialidad a su constitución como sujeto es un difícil camino. Ambas posturas se complementan cuando a través de la teoría de Badiou se puede analizar y comprender mejor las dificultades que concibe Vargas Llosa en el camino que recorre un escritor. Bajo esa mirada, la lucha del escritor es la lucha del sujeto artístico. Desde este punto, señalo que es posible analizar las tres novelas escogidas para este trabajo: *La ciudad y los perros*, *Conversación en La Catedral*, y *La tía Julia y el escribidor*. Frente a los tres personajes principales de esta novela, se extiende un posible camino hacia su ascensión heroica. No obstante, las pruebas a afrontar no serán sencillas para el Poeta, Zavalita y Marito. La conversión en héroe solo será lograda por uno de ellos, mientras que el fracaso frente a una sociedad opresiva marcará a los otros dos.

En el presente capítulo, primero analizaré a profundidad la temática del escritor como héroe durante la década del 60 y 70 en Mario Vargas Llosa, que se manifestará en dos tipos de configuraciones del escritor: el escritor revolucionario y del rebelde subjetivo. Luego, analizaré la concepción de Badiou del sujeto y cómo este puede ser leído en clave heroica. Después, explicaré cómo la noción de sujeto de Badiou permite analizar las concepciones de escritor de Vargas Llosa. Examinaré cómo el escritor revolucionario y rebelde subjetivo se convierten en sujetos y, a su vez, en héroes. Por último, analizaré el camino del Poeta, Zavalita y Marito bajo los conceptos del sujeto revolucionario y del rebelde subjetivo.

El héroe escritor

¿Cómo concibe Vargas Llosa la profesión de escritor? ¿Qué características tiene de su propia profesión? A través de diversos textos no ficcionales, el nobel peruano delinea su concepción del escritor en un claro tono de exaltación que lo presenta como un héroe. Para los familiarizados con sus ensayos, este es un punto común. No obstante, en el presente trabajo, al centrarse en las décadas del 60 y 70, utilizaré un conjunto de textos de esa época en los que se puede apreciar la particular forma de concebir al escritor moderno y latinoamericano: *Bases para la interpretación de Rubén Darío* (1958), *La literatura es fuego* (1967) *Historia de un deicidio* (1971), *La historia secreta de una novela* (1971) y *La orgía perpetua. Flaubert y Madame Bovary* (1975). Es clave señalar que, a lo largo de estos años, no solo irá precisando ciertas características de la labor del escritor, sino que también irá variando su posición acerca de la misma, lo que afectará, a su vez, su constitución heroica.

Para el autor de *La ciudad y los perros*, el escritor es indudablemente un ser diferente del resto de personas. Marcados y diferenciados por su vocación, los escritores son para Vargas Llosa seres marginales en su sociedad. La vocación lleva al escritor no solo a ser distinto, sino también a sentirse distinto a los demás. Por ejemplo, en el caso de Rubén Darío, Vargas Llosa señala que su vocación nace del dolor que le produce saber de forma intempestiva que quienes cree sus padres no lo son:

Ahora lo sabe y, además, debe callarlo. Lo hace así: a los ojos de los demás, simula; para ellos, todo marchará igual. Pero en su corazón, todo es diferente: solo, en silencio, deberá vivir el drama que le ha sido revelado, y callará. Como no puede compartir el drama, no podrá tampoco sentirse ya uno más entre los otros, pues sabe que hay un problema, un dolor íntimo que a él distingue entre todos. El niño elegirá la soledad. Recluido en su casa, tendrá tiempo de sobra para ejercitar una aptitud que ha descubierto en esa misma soledad. Esta aptitud lo ayuda a soportar el alejamiento de los otros y además a refrendar esa distancia, esa diferencia que existe entre él y el resto del mundo desde que supo que era una víctima. (2001: 41)

Darío para Vargas Llosa ha pasado a ser, secretamente, un sujeto que se siente diferente a los demás por el dolor que le ha causado esa revelación⁴. De esta forma, la aptitud literaria que llevaba dentro se ve refrendada por este evento que origina su vocación; por ello, para el autor de *La ciudad y los perros*, la vocación de Darío ha nacido a partir de esta marginalidad y, además, del tiempo y espacio que la soledad le brinda para poder desarrollar la vocación literaria. Sin embargo, debe quedar claro que la aptitud literaria que aparece y desarrolla el joven Darío no es solo un paliativo o distractor que busca sacarlo del mundo, sino que refrenda la distancia frente a la sociedad, la sustenta. En ese sentido, la aptitud no nace con el evento que forma la vocación, sino que está presente en el sujeto desde antes, pero sí sustenta y valida esa distancia que se ha creado entre el escritor y el mundo. Por tanto, la vocación del escritor aparece de un hecho que lo marca, pero a su vez es necesaria una aptitud que la valide y la sustente. Más adelante, en *Historia de un deicidio*⁵, Vargas Llosa profundiza en la naturaleza de la vocación del escritor y señala lo siguiente: “Esta vocación, en su origen, es una comprobación, o, en el peor de los casos, una invención: quien la asume, automáticamente establece una diferencia entre él y los demás, aquéllos que se resignan en todo o en parte a la realidad, y se declara a sí mismo un ser *marginal*” (1971a: 95). Por un lado, lo primero que resalta de este fragmento es que admite que el nacimiento de la vocación puede ser incluso inventado. Además, señala que no necesariamente la vocación se debe reducir a un solo evento: “No se trata, desde luego, ni en el caso de García Márquez ni en el de ningún otro escritor, de reducir el arranque y el alimento de la vocación a una experiencia única: otras, en el transcurso del tiempo, complementan, corrigen, constituyen la inicial” (1971a: 94 - 95). De esta manera, el episodio generador de la vocación puede ser un hecho real o inventado, que a su vez puede ser complementado o corregido. Volviendo a la cita anterior, por otro lado, Vargas Llosa ahonda y precisa una clara diferencia que existe entre los que están signados por esta vocación (los malditos⁶ o marginales) y los demás: los escritores no se resignan a la

⁴ Es más que llamativo cómo Mario Vargas Llosa en su tesis *Bases para la interpretación de Rubén Darío* (1958) coloca la vocación del poeta en este hecho traumático muy similar a su vida. A lo largo de la tesis, muchas veces, uno siente esa empatía del autor hacia Darío por los sucesos similares y cómo parece que, al escribir sobre Darío, escribe sobre sí mismo.

⁵ De una manera muy similar a su tesis *Bases para la interpretación de Rubén Darío* (1958), en *Historia de un deicidio* (1971) Vargas Llosa parece encontrarse más en una autoexploración que en un análisis del autor escogido para su trabajo crítico, en este caso García Márquez. Sobre este punto, Michael Palencia-Roth ha señalado: “In 1971 Mario Vargas Llosa published a book on Gabriel García Márquez which he subtitled “historia de un deicidio”, the history of a deicide (...) it revealed as much about Vargas Llosa as it did about García Márquez” (1990: 351)

⁶ Efraín Kristal señaló esta clara conexión entre esta concepción del escritor como maldito al indicar lo siguiente: “Like the poets maudits, Vargas Llosa could not conceive of a docile writer content with his own society or engaged in a serene dialogue with an inherited literary tradition. The writer is a “blind rebel”, and his work a “coded testimony” of rebelliousness against his own society (1998: 5)

realidad. Por ello, complementando esta idea de no resignación frente a la realidad, señala lo siguiente acerca de la escritura:

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 [...] 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 (1971a: 85)

De esta forma, el acto de rebelión es dirigido hacia el acto deicida: escribir. Esa marca forjada por uno o varios eventos traumáticos se transforma en una rebeldía deicida que se plasma en la escritura. Si la raíz de la vocación se encuentra en la insatisfacción ante la vida, esta emerge en la creación literaria como un “asesinato” de la realidad que no satisface al autor. Debe quedar claro que este “asesinato” de la realidad que plantea Vargas Llosa solo opera en la ficción; es decir, estamos ante un acto que no pretende transformar a la sociedad, por lo menos no de una manera directa.

Sin embargo, esta condición de marginalidad no solo se ve expresada por la insatisfacción ante la realidad, sino que los escritores de Latinoamérica para el autor se enfrentan a un contexto social que complica su situación de forma directa y ahonda su situación marginal. Acerca de este contexto, en su discurso *La literatura es fuego*, señala lo siguiente: “[...]el escritor latinoamericano ha vivido y escrito en condiciones excepcionalmente difíciles, porque nuestras sociedades habían montado un frío, casi perfecto mecanismo para desalentar y matar en él la vocación”(1983:133). Así, el escritor latinoamericano no solo se diferencia de los demás por un hecho real o inventado que lo marcó y del que partió su vocación, sino que vive en un contexto social complicado que lo desalienta⁷: “[...] además de no dar sitio en su seno a la literatura, nuestras sociedades han alentado una desconfianza constante por este ser marginal, un tanto anómalo, que se empeñaba, contra toda razón, en ejercer un oficio que en la circunstancia latinoamericana resultaba casi irreal” (1983: 134).

⁷

En este punto, nos encontramos ante una posición completamente occidental del escritor por parte de Mario Varga Llosa. Por ello, ignora la heterogeneidad cultural de la región, no solo peruana sino latinoamericana en general, y las particulares relaciones que el escritor local de estas zonas podría entablar con su sociedad. Por otro lado, tampoco considera la situación hegemónica del escritor del XIX peruano; probablemente, no lo haga por la distancia y oposición literaria que profesó con los escritores de esa época.

Hasta este punto, solo se ha descrito el primer momento en el surgimiento de la vocación de un escritor; luego, él debe enfrentar una lucha por encontrarse, ya que el camino entre el hecho y la aparición del escritor es largo. Su camino estará plagado de diversas dificultades que tendrá que ir sorteando, como señala en el caso de Darío:

Hay pues, una división muy clara: antes de *Azul...*, Darío está sumergido entre esa heterogénea y numerosa colección de escritores de repercusión familiar y amical, que, en todas las épocas, sirven de telón de fondo, a los grandes autores, a los auténticos creadores. Con *Azul...*, y a partir de entonces, queda incorporado entre estos últimos. Todas las modificaciones estilísticas o ideológicas, todos los cambios que sufra posteriormente, -y que son, sin duda, numerosos y diversos, pues Darío vivió un proceso de renovación constante – son esencialmente distintos a este cambio, a esta transformación decisiva y básica, de Darío, poeta de efemérides, imitador de Ricardo Palma, Bécquer y Zorrilla, en Darío, autor de *Azul...*, es decir en un creador, dueño de una fe y un estilo (2001: 38)

Entre el niño que ejerce su aptitud y la aparición de Darío con *Azul* media mucho camino recorrido. Darío tiene que emerger entre ese grupo de precursores que le sirven de telón de fondo, pero de los que tiene que separarse para poder encontrarse. El escritor, en ese sentido, necesita lograr una transformación decisiva y básica que marque la diferencia entre un mero imitador con aptitud y aspiraciones literarias, y un creador dueño de una fe y un estilo, un escritor. Esta transformación se realiza a través de una elección; partiendo de la respuesta de Darío frente a la influencia de Zolá, señala no sin un claro fervor y entusiasmo lo siguiente:

Darío no se negó a elegir, no rehuyó a la decisión entre las dos alternativas, no buscó esa cómoda postura ecléctica que le hubiera podido permitir continuar como hasta entonces [...] Por el contrario, Darío no se engañó a sí mismo, diciéndose que era innecesaria la elección [...] La grandeza de Darío, por eso, no está sólo en aquel universo musical y mágico, en aquellos personajes fabulosos y en las armonías admirables que constituyen sus obras, sino en aquella honradez consigo mismo, en aquella limpieza con que accedió a elegirse a sí mismo, como hombre y como escritor, trazándose un destino e impartiendo un sentido, un contenido, una moral a su literatura (2001: 109).

Vargas Llosa manifiesta que Darío comienza a transformarse en un escritor cuando él decide ser él mismo, cuando no opta por un camino ecléctico, sino que es “honrado consigo mismo”. Sin embargo, no se puede dejar de señalar que la concepción del autor en este punto comienza a mostrarse indudablemente deudora de una corriente filosófica: el existencialismo sartreano⁸. Por ello, en primer lugar, y ante todo, para Vargas Llosa el escritor se enfrenta a una elección, término tremendamente existencialista. Sartre, señala en *El existencialismo es un humanismo* sobre este término lo siguiente: “La elección es posible en un sentido, pero lo que no es posible es no elegir. Puedo siempre elegir, pero tengo que saber que, si no elijo, también elijo” (1978: 51). Así, para el existencialismo sartreano, toda persona estará siempre obligada a elegir; se verá enfrentada a optar entre varias opciones. En este caso particular, el escritor es quien se crea a sí mismo mediante esta elección; y es esta creación la segunda característica existencialista que quiero resaltar: el hombre precede a su esencia. Sartre sobre este punto indica:

¿Qué significa que la existencia precede a la esencia? Significa que el hombre empieza por existir, se encuentra, surge en el mundo, y después se define. El hombre, tal como lo concibe el existencialista, si no es definible, es porque empieza por no ser nada. Sólo será después, y será tal como se haya hecho. Así, pues, no hay naturaleza humana, porque no hay Dios para concebirla. El hombre es el único que no sólo es tal como él se concibe después de la existencia, como se quiere después de este impulso hacia la existencia (1978: 17)

El hecho de que Vargas Llosa considere que Darío no es un escritor hasta que realiza esta elección se presenta como un claro ejemplo de lo que Sartre acaba de señalar: el hombre no es nada y solo se concibe después de su existencia; hasta antes de esa elección, él es ese conjunto de escritos contradictorios de un joven guiado por su vocación y, en ese sentido, solo después de elegir y encontrarse a sí mismo, se cumpliría con la siguiente máxima existencialista: “[...] el hombre no es otra cosa que lo que él se hace” (1978:17). Darío, de esta manera, para la visión existencialista del

⁸ Mucho se ha escrito acerca de la relación entre Vargas Llosa y Sartre. Una muestra pequeña de esa fuerte conexión en esta primera etapa se puede ver en cómo expresa su deuda con Sartre en su introducción a su libro *Entre Sartre y Camus*: “(los artículos) Están plagados de contradicciones, repeticiones y rectificaciones y acaso 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” (1981: 9).

escritor que plantea Vargas Llosa, se traza su propio camino⁹. Por ello, el momento clave del nacimiento del escritor se fundamenta en una de sus obras: “Para nosotros Darío nace con *Azul*...Para Darío también. Sólo se comprende, se acepta como escritor a partir de aquella época en que es un escritor, comprometido y consciente; antes ha sido un aprendiz: inconsciente, ejecutaba con habilidad un oficio pero él sólo conocía los actos mecánicos, no las razones, los principios, los efectos”(2001: 110-11). El escritor, en ese sentido, aparecerá como triunfante cuando esa elección se vea cristalizada en un texto. Esta noción de la obra de arte como una novedad que se diferencia de lo anterior ve ratificada su carga existencialista por el siguiente postulado de Sartre: “[...] la aparición de una obra de arte es un acontecimiento nuevo que no podría *explicarse* con los datos anteriores” (1957: 72). En este sentido, el arte y el sujeto se hacen a sí mismos: irrumpen de la nada.

Estas ideas se hacen más complejas cuando se confrontan con la teoría de los “demonios” de Vargas Llosa: “Los ‘demonios’ que deciden y alimentan la vocación pueden ser experiencias que afectaron a la persona del suplantador de Dios, o patrimonio de su sociedad y de su tiempo, o experiencias indirectas de la realidad real, reflejadas en la mitología, el arte o la literatura” (1971a: 102-103). En este fragmento, Vargas Llosa indica que los demonios son presentados como un conjunto diverso conformado por experiencias personales directas, la coyuntura de una sociedad y su tiempo, y experiencias indirectas de la realidad reflejadas en la mitología, el arte o la literatura. Dentro de estas experiencias, se encuentra a ese evento o conjunto de eventos, que marcan la vocación del escritor. Sin embargo, también se puede encontrar al conjunto de autores tutelares frente a los que el escritor debe realizar elecciones para encontrarse a sí mismo. Por ello, es necesario analizar con mayor profundidad el conjunto de elementos que pueden ser considerados “demonios”. En primer lugar, he señalado un ejemplo claro de ese primer tipo de experiencias directas o vivencias del escritor en el ejemplo que se ha brindado de Darío: él encuentra su vocación por la revelación acerca de la verdadera identidad de sus padres. De esta forma, este evento se transforma en un demonio constante en la vida de Darío. Otro ejemplo de un demonio del tipo de una experiencia directa es señalado por Vargas Llosa en el viaje que hace García Márquez a Aracataca:

Sufre, pero en verdad, no tanto por su pueblo como por él mismo. Su dolor es sincero aunque egoísta: se siente engañado, traicionado,

⁹ En este punto, es clave dejar claro que nos encontramos frente a un sujeto sartreano completamente constructivista; es decir, el héroe sartreano, que luego es tomado e influye en Vargas Llosa, es un sujeto que se construye a sí mismo.

contradicho por la realidad. Una infidelidad es el premio que merece su más honda devoción: la Aracataca a la cual se había mantenido aferrado con toda la furia de sus recuerdos, aquélla que lo había hecho sentirse un forastero en el internado, ya no es más[...] Un 'demonio' que no lo abandonará más acaba de afirmarse en él (1971a: 92).

Para Vargas Llosa, del viaje a Aracataca nace un demonio constante para el escritor García Márquez que será la piedra angular de muchas de sus fabulaciones.

En segundo lugar, se encuentran los demonios literarios. Muestra de la importancia de este tipo de demonios es la siguiente frase de Vargas Llosa: “Un puñado de personajes literarios han marcado mi vida de manera más durable que buena parte de los seres de carne y hueso que he conocido” (1975: 15). Este tipo de “demonio” se presenta con una gran importancia; podríamos decir que al mismo nivel que los eventos traumáticos. Por ello, es clave examinar los diversos tipos de influencia, y cómo el escritor se relaciona y construye frente a la misma. Un primer tipo de influencia es la que Vargas Llosa señala que existe entre Faulkner y García Márquez: “Descrita aisladamente la presencia de este demonio en «La hojarasca» ,puede surgir la impresión de que la novela es una mera derivación de ficciones faulknerianas. En el análisis del libro quedará desvanecido este error: los elementos ‘faulknerianos’ son partículas útiles, pero insignificantes, del cuerpo total de la novela” (1971a: 145-146). Vargas Llosa es claro: García Márquez no es un mero imitador de Faulkner. En este caso, la influencia de Faulkner es un elemento útil, más no determina a la novela. Así, este “demonio” es un precursor literario del que se apropia García Márquez. Por tanto, se puede señalar que este marca una influencia que forma parte de la decisión de tomar elementos de otros autores, pero que sin eclipsar la autonomía del autor y es, por el contrario, un elemento útil, parte de su propia construcción. De esta forma, este demonio pasa a ser una apropiación del escritor en el conjunto de elecciones mediante las que el escritor se crea. Denominaré a este tipo de “demonios” apropiativos. Otro tipo de influencia se produce cuando un escritor se presenta como un “demonio” que crea un estímulo inverso, como en el caso que señalé entre Zolá y Darío. Sobre este, Vargas Llosa señala lo siguiente: “Darío que no se había preguntado nunca para qué escribía, en qué consistía exactamente la visión del artista o del escritor, va a comprender, después del primer entusiasmo que le despertaron esos libros de Zola, que en todo caso él no está dispuesto a compartir la actitud y la literatura naturalista” (2010: 105). Para Vargas Llosa la influencia de un escritor también se puede dar de forma negativa. Estos “demonios” marcan los caminos

literarios que el escritor abandona completamente. El escritor se apropia nada más que de la certeza de que ese no es su camino. Sin embargo, estos se muestran como importantes, ya que el rechazo de una influencia se presenta como una elección mediante la cual el escritor se construye, aunque muchas veces este tipo de elecciones sean difíciles de rastrear. A este tipo de “demonios” los denominaré adversativos.

En resumen, los ‘demonios’ se presentan como una compleja teoría que recorre los planteamientos de Vargas Llosa acerca del escritor y su formación. En ese sentido, son de especial importancia porque ayudan a delinear mejor la concepción del o los eventos generadores de la vocación, sus repercusiones, y a explicar mejor ese conjunto de elecciones mediante las cuales el escritor se crea a sí mismo.

Entonces, se puede señalar que el camino del escritor es un recorrido existencialista en tanto está conformado por decisiones que va realizando para construirse. Sin embargo, hay que añadir que esas decisiones son para el escritor que se imagina Vargas Llosa una opción que se transforma en compromiso. Por ello, sobre Darío señala que “[...] es un escritor, comprometido y conciente”(2010: 110). Bajo la visión existencialista, si cada uno es libre de crearse a través de sus elecciones, también es responsable, se encuentra comprometido. En ese sentido, frente a la libertad de creación, se encuentra la responsabilidad por las decisiones. Sin embargo, el siguiente paso es probablemente el más conflictivo de la teoría del escritor de Vargas Llosa: ¿hasta dónde llega ese compromiso? El conflicto no se presenta en el ámbito colectivo, ya que el acto de decidir es personal, de carácter interno. Por ello, el nobel peruano se encuentra en este punto en una encrucijada: se encuentra atrapado entre el compromiso al escribir y su libertad creadora.

Vargas Llosa se siente convocado por lo que Sartre señala en *¿Qué es la literatura?*¹⁰: “De este modo, cualquiera sea el modo que se haya venido al campo de las letras, sean cuales sean las ideas que se profesen, la literatura lanza al escritor a la batalla; escribir es cierto modo de querer la libertad. Si usted ha comenzado, de grado o no, queda usted comprometido” (1957: 86). El escritor, desde esta visión, no tiene un oficio libre de responsabilidades: escribir es ser responsable, es comprometerse. En

¹⁰ Muestra clara de esta fijación es que su discurso se llame *La literatura es fuego*, en franca respuesta a la pregunta planteada por Sartre en *¿Qué es la literatura?* y sobre todo la firme convicción con la que escribe en 1964 sobre Sartre y sus dudas sobre la tarea del escritor: Y más paradójico aún que Sartre haya elegido para hacer público su desencanto sobre la eficacia social y política de los libros el mismo año en que aparecen tres obras suyas [...] Tranquilicémonos, pues; aunque niegue utilidad a la literatura, reniegue de ella y la abomine, Sartre, qué duda cabe, seguirá escribiendo (1981: 28).

ese sentido, el escritor, según Sartre, debería ser juzgado por las elecciones que toma al escribir: “Aunque nos mantuviéramos mudos y quietos como una piedra, nuestra misma pasividad sería una acción. Quien consagrara su vida a hacer novelas sobre los hititas tomaría posición por esta abstención misma” (1957: 10). Por ello, el camino es la literatura comprometida, de la que Sartre señala: “[...]en la “literatura comprometida”, el compromiso no debe, en modo alguno, inducir a que se olvide la *literatura* y que nuestra finalidad debe estribar tanto en servir a la literatura infundiéndole una sangre nueva como en servir a la colectividad tratando de darle la literatura que le conviene” (1957: 24). Así, Sartre busca un justo medio: hacer buena literatura que a la vez se encuentre comprometida con el cambio, que ayude a la revolución¹¹. Es necesario hacer un examen de cómo adopta estos términos Vargas Llosa. En *La literatura es fuego*, probablemente uno de sus textos más comprometidos, el autor indica lo siguiente: “La literatura puede morir pero no será nunca conformista [...] Sólo si cumple esta condición es útil la literatura a la sociedad” (1983: 135). Cuando Vargas Llosa señala que la literatura puede ser útil a la sociedad, él marca este compromiso que todo escritor debe cumplir.

Para el autor de *La casa verde*, la conexión entre compromiso y literatura se presenta en la inconformidad congénita y estructural que presenta todo escritor; bajo esa óptica, quienes no sean inconformes no serán, en realidad, ni escritores ni útiles. De esta manera, la relación entre literatura y compromiso es planteada como inseparable. Sin embargo, esta conexión empieza a mostrar problemas con la posición voluntarista de Sartre. Para ver este punto es necesario partir del análisis del siguiente fragmento: “Las cosas son así y no hay escapatoria: el escritor ha sido, es y seguirá siendo un descontento. Nadie que está satisfecho es capaz de escribir, 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, de vacío y escorias a su alrededor” (1983: 135). El escritor, en este sentido, parece tener una fibra constitutiva, parte de su vocación, común a todos los escritores: el descontento y la rebelión. Por tanto, como centro de su discurso, señala enfático: “[...] 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” (1983:134). Si bien la posición del escritor como un inconforme rebelde parece ser la solución ante el llamado de Sartre, al plantearlo de

¹¹ Sin embargo, este punto medio parece ser olvidado por Sartre en momentos en los que en el mismo texto, al señalar lo siguiente, muestra también esas tensiones que expresa Vargas Llosa en su teoría: “Sin duda, el escritor comprometido puede ser mediocre; cabe incluso que tenga conciencia de serlo, pero, como no se sabría escribir en el proyecto de hacerlo perfectamente, la modestia con que se considere su obra no debe apartarle del propósito de construirla *como si* fuera a tener mayor repercusión” (1957: 55).

esta forma se vuelve en contra de Sartre: “Lo que dice el existencialista es que el cobarde se hace cobarde, el héroe se hace héroe; hay siempre para el cobarde una posibilidad de no ser más cobarde y para el héroe la de dejar de ser héroe¹²” (Sartre 1978: 43). Vargas Llosa muestra una postura radical sobre este punto al señalar la imposibilidad de escapar de la rebeldía:

Ningún novelista se libera de esa ‘fijación’, el peso del instante de la ruptura lastra toda la praxis del suplantador de Dios. No hay aguas bautismales capaces de lavarlo de ese crimen de suprema soberbia que, en un instante dado, lo llevó a esa rebeldía total: la voluntad de asesinato de la realidad. El ejercicio de su vocación es un paliativo, no un remedio. Nunca triunfará en su vertiginoso, casi siempre inconsciente designio de sustituir: cada novela será un fracaso, cada cuento una desilusión. Pero de estas derrotas sistemáticas sacará nuevas fuerzas, y otra vez lo intentará, y fracasará, y seguirá escribiendo, en pos de la imposible victoria. Su vocación será un simulacro continuo gracias al cual podrá vivir (1971a: 95).

El escritor planteado por Vargas Llosa, nunca se liberará de esa fijación y esta lo llevará a la rebeldía total de asesinar la realidad. Esta incapacidad de escapar de esta fijación es incompatible de manera directa con la posición sartreana. Ante esta incontrolable fuerza, que elimina su capacidad de elección, el escritor es presentado como un sujeto que se enfrenta sin mucho sentido ante lo imposible. Sin embargo, el autor de *La ciudad y los perros* busca recuperar la voluntad que el escritor parece haber perdido:

Si un novelista no elige sus temas, sino, más bien, es elegido por éstos como novelista, la conclusión es, en cierto modo, deprimente: el novelista no es libre. Efectivamente, no lo es, pero en el mismo sentido que ningún hombre es libre de elegir sus sueños o pesadillas. En el dominio específico de las fuentes, el suplantador de Dios es un esclavo de determinadas experiencias negativas de la realidad, de las que ha extraído la voluntad de escribir y de las que esta voluntad se nutre incansablemente al traducirse en una praxis. Pero en el ejercicio de su vocación, en la operación concreta de convertir sus obsesiones en historias, el suplantador de Dios recupera su libertad y pueda ejercerla

¹² Hay que enfatizar la utilización de la palabra “héroe” y que este, desde la visión del filósofo francés está marcado por su elección, ya que este punto será central en la constitución del sujeto según Badiou.

sin límites. El esclavo es un ser absolutamente libre en el dominio de la forma, y es precisamente en este dominio -el del lenguaje y el orden de una ficción- en el que se decide su victoria o su fracaso como suplantador de Dios. Irresponsable en lo que concierne a los temas de su obra, está enteramente librado a sí mismo[...] en la empresa de desalojar de sí a sus demonios, de objetivarlos mediante palabras en ficciones que, para él, son verdaderos exorcismos (1971a: 101-102).

En esta cita, se observa la última estrategia que Vargas Llosa utiliza para intentar armonizar su teoría. Si el autor no es libre, pues es esclavo de su aptitud, ¿dónde queda, entonces, su elección? El autor de *La ciudad y los perros* señala que esta se encuentra en el ejercicio de su vocación, en la transformación de sus demonios en historias a través del dominio de la forma, del lenguaje y del orden, así el escritor recupera su libertad y puede llegar a triunfar. Es en esta supuesta objetivación de los 'demonios', que el autor recupera su libertad y la hace productiva. Asimismo, llama la atención la irresponsabilidad del autor frente a sus temas. Es necesario analizar con detenimiento estos postulados. El triunfo final del escritor se encuentra no solo en el hacerse a sí mismo por medio de diversas elecciones, sino, también, en poder objetivar de forma efectiva el conjunto de 'demonios' que lo rodean. El escritor, en ese sentido, es un sujeto que se construye y vence en sus decisiones, principalmente, en las que lidia frente a sus demonios y los subyuga en el espacio de la creación en el que es libre. No obstante, esta victoria final que busca hacer que el escritor retome el "control" plantea una irresponsabilidad del escritor ante sus temas que Sartre no admite. Para Sartre los escritores serán juzgados incluso por los temas sobre los que escriben; de forma contraria, para Vargas Llosa, uno no los elige, así como tampoco uno elige sus pesadillas. Pese a esa apropiación final, Vargas Llosa no logra traspasar esta inconsistencia, sino que solo logra trasladarla. Este es un espacio de dudas, marchas y contramarchas en la teoría del escritor del nobel peruano. Denominaré a esta primera fase la etapa del escritor revolucionario. En esta primera concepción del escritor, el nobel peruano exponía la tensión que generaba la paradoja del escritor de esa época: ser a la vez revolucionario y escritor.

Sin embargo, esta tensión no se pudo mantener mucho tiempo sin una fractura. Ya en *La literatura es fuego*, Vargas Llosa mostraba hacia qué postura iba a decantarse: "Esa vocación, además de hermosa, es absorbente y tiránica, y reclama de sus adeptos una entrega total" (1983:133). ¿Cómo podía plantear una entrega total si tenía que preocuparse por sus compromisos políticos? El escritor, dominado por esa fuerza

incontrolable, reclamaba un espacio total en su vida para la literatura, sin interferencias. No obstante, era muy difícil en esa época librarse de las convicciones políticas.

Sobre este conflicto, aunque de forma paulatina, Vargas Llosa irá tomando una decisión que colocará por encima de todo a sus convicciones artísticas. Poco a poco, se irá dando cuenta de que no puede vivir en esta tensión y un evento hará más severa la necesidad de tomar una decisión: el caso Padilla¹³. Será este evento y sus consecuencias los que lo llevan a marcar una distancia de Cuba. Separado de Cuba, Vargas Llosa se aleja de un compromiso político que lo ataba como novelista. Sin embargo, hay que recalcar que la ruptura no fue de manera instantánea, ya que el autor de *La ciudad y los perros* por mucho tiempo siguió insistiendo en su conexión con Cuba, aunque haya pasado a ser visto como un traidor o enemigo. No obstante, el quiebre ya estaba dado y cada vez más se alejaba de la política que tenía como centro a La Habana. Por ello, en 1975, en *La orgía perpetua*, muestra esta moderación frente a Cuba:

Un enamorado de verdad no se limita a gozar de su amada, sino, como querían en la Edad Media, ordena su vida en función de ese amor y libra todos los combates por la señora que ama. (Fines de 1960. Violenta discusión con un amigo boliviano que él clausuró así: “Eres intratable cuando se trata de Cuba o de Flaubert”. Catorce años después admito con espíritu más flexible las críticas a la Revolución Cubana; mi intransigencia sobre el tema de Flaubert, en cambio, sigue siendo total) (1975: 46).

Vargas Llosa no solo expresa el cambio frente a Cuba, una apertura frente a las críticas, sino que también empieza a señalar de forma clara su nuevo paradigma literario: Flaubert. Sartre, así, se ve desplazado ante la figura de Flaubert; a su vez, la literatura se alza por encima de lo político. En esta cita, Vargas Llosa expone una concepción artística en la que lo político ha dejado de ser central. El peso de lo político se ha relativizado. Por ello, la rebeldía del escritor tomará otro cariz en esta etapa. Así, Vargas Llosa admirará en Emma Bovary, no un carácter revolucionario, sino una heroicidad subjetiva: “La rebeldía de Emma nace de esta convicción, raíz de todos sus actos: no me resigno a mi suerte, la dudosa compensación del más allá no me

¹³ Sobre el caso Padilla, y su configuración como el punto de quiebre en la separación de esa unidad en la que se había convertido el grupo de los escritores del denominado boom latinoamericano y la separación de un grupo de escritores de su adhesión a Cuba, diversos escritores han indagado desde diversos ángulos sobre el impacto y problemáticas de este evento (Cfr. Angvik 2004, Forgues 2009, Ayen 2014, Kristal 1998)

importa, quiero que mi vida se realice plena y total aquí y ahora. Hay sin duda una quimera en el corazón del destino ambicionado por Emma, sobre todo si se lo convierte en patrón colectivo, en proyecto humano”(1975: 22). La valoración hacia un sujeto rebelde se mantiene, pero ahora se encuentra relevada de su carácter político. Emma Bovary no es heroica por su enfrentamiento con la sociedad, sino por la fidelidad a sus convicciones. Aunque quimérica, esta rebeldía le parece admirable. Por tanto, frente al tono épico que podría proponer el héroe social, opta por admirar una rebeldía individual: “La rebeldía, en el caso de Emma, no tiene el semblante épico que en el de los héroes viriles de la novela decimonónica, pero no es menos heroica. Se trata de una rebeldía individual” (1975: 20).

Si bien en esta cita ha quedado clara la nueva posición de Vargas Llosa, su separación de Sartre es expresa: “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 su momento me parecieron artículos de fe, hoy me resultan inconvenientes” (1975: 54). El escritor y filósofo francés ha dejado de ser un “demonio” constitutivo de Vargas Llosa para volverse uno de carácter adversativo; ahora lo ve desdibujado y sus convicciones han dejado de ser suyas; incluso, su visión del escritor ha pasado a ser inconveniente para él. Por tanto, ante la caída de Sartre, Flaubert se manifiesta ahora como el gran y único paradigma artístico, liberado ahora de lo político. A esta segunda concepción del escritor, en la que la rebeldía subjetiva prima por encima de una rebelión social y lo artístico se perfila como un camino de rebeldía personal, la denominaré la etapa del escritor de la rebeldía subjetiva.

La concepción heroica del sujeto de Badiou

¿Contra qué problemas se tiene que luchar en el mundo contemporáneo? ¿Realmente se puede entender que llegar a constituirse en un sujeto puede ser una tarea heroica? Para muchos, el contexto actual se presenta como una crisis feroz en la que términos como sujeto o verdad ya no pueden ser utilizados. Ante la caída de los grandes relatos, las personas han sido dejadas en un mundo caótico. Para otros, frente a esta crisis, es necesario un replanteo que exige volver a arriesgar y enfrentar ese contexto. Es decir, a la problemática actual se le tiene que enfrentar de manera directa. Desde esa posición, esta tarea parece planteada como una gesta heroica para cada persona

atrapada en esta época. Alain Badiou, frente a este contexto, plantea en su teoría una recuperación del sujeto a través de las verdades. No obstante, el camino a atravesar para la aparición de un sujeto no es planteado de manera sencilla. Por el contrario, se presenta como una lucha constante y complicada. Los héroes ya no enfrentan a monstruos escondidos en castillos, sino que, por el contrario, se ven en la necesidad de enfrentar las dificultades por constituirse como sujetos en un mundo sin verdades.

Dos preguntas pueden resumir el punto de partida desde el que los individuos pugnan por convertirse en sujetos: ¿cuál es la coyuntura a la que se enfrentan los individuos en el mundo contemporáneo?, ¿hay alguna verdad en la que se pueda uno sostener o tomar como guía? Estas son algunas de las preguntas que se plantean como infranqueables o que, peor aún, son evitadas en la actualidad. Ante esta situación, son pocas las voces que aún intentan responderlas. Sin embargo, el filósofo Alain Badiou no solo busca responder a estas preguntas, sino que las encara de forma directa. Partamos de su *Manifiesto por la filosofía*¹⁴; en este texto, Badiou señala sobre los filósofos lo siguiente: “Pues lo extraño es que en su mayoría dicen que la filosofía es imposible, que está acabada, delegada a otra cosa que a ella misma”(1989:7). En sus primeras líneas, Badiou es claro y enfático en señalar que el contexto no es el mejor para el filósofo. Por un lado, el conjunto de filósofos es muy reducido, casi como si estuvieran extinguiéndose entre pseudo filósofos. Por otro lado, el filósofo (él) se encuentra rodeado por filósofos que presentan la filosofía como imposible o acabada. Las comillas con las que los etiqueta no son gratuitas, ya que estos filósofos se encuentran minando la disciplina que les brinda su nombre. No solo existen pocos filósofos, sino que los pocos que existen parecen renunciar a la filosofía, darla por muerta. La filosofía se presenta así como un *impasse*¹⁵ que necesita ser solucionado y que, al parecer, nadie quiere enfrentar. Frente a esta coyuntura, el trabajo del filósofo francés no es una búsqueda solo de corte académico, sino una respuesta necesaria ante una catástrofe. Además, los problemas no solo se manifiestan en una disciplina como la Filosofía, que como la Literatura es generalmente considerada poco práctica e irrelevante en la coyuntura mundial, sino que se presentan en una coyuntura política global, como señala en su *Segundo manifiesto por la filosofía*¹⁶:

¹⁴ En adelante me referiré al *Manifiesto por la filosofía* solo como *Manifiesto*.

¹⁵ Sobre este término señala: “Se estará dispuesto a sacrificar incluso la filosofía para salvar el orgullo: puesto que la filosofía debe pensar el nazismo y sin embargo se muestra incapaz de ello, lo que ocurre es que lo que debe pensar es impensable; la filosofía se encuentra así atravesando un *impasse*”(1989: 9). Así, el *impasse* se presenta como una especie de “nudo” en el que se encuentra la filosofía; una paradoja de la que no puede salir.

¹⁶ En adelante me referiré al *Segundo manifiesto por la filosofía* solo como *Segundo manifiesto*.

¡Créanme, no eran tiempos felices! El entierro de los “años rojos” que siguieron a Mayo del 68 con interminables años de Mitterrand, la petulancia de los “nuevos filósofos” y de sus paracaidistas humanitarios, los derechos del hombre combinados con derecho de injerencia como único sustento, la fortaleza occidental saciada que le daba lecciones de moral a los hambrientos de la tierra entera, el hundimiento sin gloria de la URSS que acarreaba la vacancia de la hipótesis comunista[...] (2010a: 11).

Claramente, Badiou no solo reafirma el contexto crítico (una época de grandes cambios), sino que lo amplifica al llevarlo a una coyuntura política global. El mensaje es claro: el problema no es solo filosófico. Así, la respuesta de Badiou no solo resolverá un problema filosófico, sino que sus planteamientos van mucho más allá; en ese sentido, la gesta se hace mucho más difícil, pero, que duda cabe, más loable¹⁷.

Confirmando lo señalado, luego de dos décadas de la publicación de su *Manifiesto*, Badiou utiliza la misma fórmula en su *Segundo manifiesto*:

Veinte años después, vista la inercia de los fenómenos, es todavía peor, naturalmente, pero toda noche atesora al fin la promesa del alba. Difícilmente se pueda descender más bajo que: en el orden del poder de Estado, el gobierno de Sarkozy; en el orden de la situación planetaria, la forma bestial que tomó el militarismo norteamericano y sus sirvientes; en el orden de la policía, los innumerables controles, las leyes criminales, las brutalidades sistemáticas, los muros y los alambrados destinados únicamente a proteger a los ricos y a los satisfechos occidentales de sus enemigos tan naturales como innumerables, a saber, los miles de millones de desposeídos de todo el planeta, comenzando por los de África (2010a: 12-13).

Así como la coyuntura de 1989 demandaba una acción, de igual manera el filósofo francés establece una serie de eventos que lo llevan a señalar la necesidad de su teoría. Incluso, señala que en este nuevo contexto, la situación es peor. En ese sentido, no solo repite que es necesario un pronunciamiento, sino que ahora es mucho más urgente. Los problemas a los cuales nos tenemos (tiene) que enfrentar han empeorado.

¹⁷ Por ello, por ejemplo, el libro es presentado como un “Manifiesto”, ya que “un Manifiesto contiene siempre un “es tiempo de decir...” que hace que no se pueda distinguir entre lo que proclama y su momento”(2010a: 9).

En ambos momentos, hay que lidiar contra una coyuntura política global adversa para el sujeto¹⁸, y contra un *impasse* en el campo filosófico o del pensamiento. Ante la adversidad la respuesta se activa y reactiva. Badiou plantea un enfrentamiento que en 1989 señaló como un desafío : “No solo mantengo que la filosofía es hoy posible, sino además que esta posibilidad no tiene la forma de la travesía de un final. Se trata, al contrario, de saber lo que quiere decir: dar *un paso más*. Un solo paso”(1989: 11). El filósofo buscará labrar el camino; se enfrentará al *impasse*. Por ello, se puede señalar que para Badiou el mundo actual es un conjunto problemático y caótico, pero, a su vez, es un desafío que acepta y al que busca enfrentarse de manera directa. Él busca las respuestas a este problema que transforma en un desafío. De esta manera, la difícil coyuntura que ha sido amplificadada con los años se transforma en un reto difícil, casi en una gesta. Ante ello, la recuperación de la filosofía y del sujeto deja de ser una tarea de importancia solo académica o humanista y se transforma en una necesidad heroica. Por ahora, solo he presentado cómo Badiou expresa el conjunto de adversidades que a lo largo de sus textos señala que enfrenta.

En el enfrentamiento frente a este contexto aciago, Badiou plantea una doble recuperación: la de la verdad y el sujeto. Para el filósofo francés es completamente necesario recuperar como posibilidad los conceptos de sujeto y de verdad. Sin embargo, en el mundo contemporáneo descrito, el retomar estos conceptos se presenta casi como un imposible. No obstante, aquí se encuentra tanto el centro como la radicalidad de su postura.

Según Badiou, sujeto y verdad son conceptos casi indivisibles; un sujeto es un sostén animal (singularidad) que a través de un suplemento a su situación (acontecimiento) sobrepasa su condición animal y se transforma en un sujeto (2004: 70). En otras palabras, en una situación o estado de cosas (1990:16), un acontecimiento heterogéneo a los saberes instituidos (2004: 72) transforma a la singularidad en un sujeto. Luego, este acontecimiento se convertirá en una verdad en tanto el sujeto le sea fiel (2004: 72); es decir, una verdad se establece no solo por irrumpir y transformar la mera singularidad anterior, sino que requiere una permanencia del sujeto en lo revelado: una fidelidad. En ese sentido, la fidelidad es dirigirse según la situación que este acontecimiento ha suplementado, *pensando* (y practicando) la situación “según” el acontecimiento; es verse obligado a *inventar* una nueva manera de ser y de actuar

¹⁸ El contexto se presenta como adverso en este punto frente al filósofo, Badiou particularmente. Sin embargo, esta adversidad será la de todo individuo que intenté transformarse en un sujeto, como veremos más adelante.

en la situación (2004:71). Por tanto, se puede afirmar que tanto verdad y sujeto son conceptos indivisibles. Si bien el sujeto se conforma en tanto la irrupción de un acontecimiento, este tiene que mantenerse fiel a ese acontecimiento que se transformará en una verdad que inventa la forma en la que tiene que actuar. Por ello, Badiou indica que tiene que existir una *consistencia* entre sujeto y verdad, es decir, una perseverancia de la singularidad en un sujeto de verdad (en la verdad) mediante una ruptura continuada y una muy difícil superposición frente a lo no sabido (2004: 77). En ese sentido, la *consistencia* se presenta como la relación entre sujeto y verdad que tiene que superponerse a una serie de dificultades.

Además, hay que señalar que no existe para Badiou una idea única de sujeto, sino que existirán tantos sujetos como tipos de verdades: “[...] no hay un solo Sujeto, sino tantos como verdades, y tantos tipos subjetivos como procedimientos de verdad”(2004: 55). Sin embargo, una pregunta que puede surgir de este último punto podría increpar acerca de un relativismo en tanto se plantea que no existe un único sujeto o verdad. No obstante, este acontecimiento que suplementa una situación que se transforma en verdad en tanto el sujeto le es fiel no es para nada relativa, sino que tiene un carácter universal. Por ello, Badiou sostiene lo siguiente: “Sólo una verdad es, como tal, *indiferente a las diferencias*. Se sabe desde siempre, aun si los sofistas de todas las épocas se encarnizan en oscurecer esta certeza: una verdad es *la misma para todos*” (2004: 54). El concepto, en ese sentido, es completamente revolucionario en tanto retoma la universalidad de una verdad en un mundo en el que solo se aceptan las opiniones. Marcar no solo que existen las verdades, sino que es necesario retornar a ellas presenta una revolución en la concepción actual del mundo.

Para Badiou existen cuatro tipos fundamentales de verdad: política, científica, artística y amorosa (2004: 55). Por tanto, para el filósofo francés solo existe sujeto en el orden de uno de los cuatro tipos de verdades. Fuera de estos registros, solo hay existencia, singularidad o individualidad, pero no un sujeto (1990: 77). En ese sentido, en estos cuatro campos podremos averiguar cómo se realiza la conformación del sujeto. Por tanto, después de lo señalado hasta este punto, puedo señalar que el primer gran reto al que se enfrenta una persona en el mundo contemporáneo es el de pasar de una mera singularidad a ser un sujeto, pese a todas las dificultades. En otras palabras, una de las grandes problemas es el de lograr constituirse en sujeto a través de una verdad.

Sin embargo, existen diversos problemas que pueden afectar al sujeto después de haberse constituido en una verdad. Por un lado, muchas veces el sujeto se verá

afectado por una verdad que intentará *suturar* a las demás. Es decir, el espacio de circulación entre los cuatro tipos de verdad será interrumpido por una verdad que busca ocupar ese espacio y pretende subyugar a las demás (1990: 37). Esta crea un problema, ya que el sujeto queda subyugado a una sola verdad que dirige su vida bajo el establecimiento de sus parámetros. Así, en vez de ser el sujeto una composición de diversas verdades se ve dirigido por una sola que busca arrogarse ingerencia en todos los otros campos. Por otro lado, otro problema se encuentra en lo que el filósofo francés denomina *punto*. Este se presenta cuando en un momento particular la fidelidad del sujeto con el acontecimiento se estrecha y esa verdad en la que se constituía el sujeto lo obliga a hacer otra vez una elección radical, una redeclaración (2012: 52). Los puntos, entonces, se configuran como momentos de dudas, de problemas en los que el sujeto elige otra vez componer su vida bajo esa verdad. De esta manera, ante un punto, el sujeto podrá reafirmarse o renunciar.

Después de lo señalado, cabe replantearse la siguiente pregunta: ¿puede entenderse la teoría del sujeto de Badiou de manera heroica? Y reafirmo el hecho de que sí. La recuperación del sujeto y la verdad es una tarea completamente a contracorriente en el mundo que se ha descrito. No hay nada más antitético en la actualidad que retomar la noción de verdad, sobre todo en un mundo dominado por la mera opinión. Además, hay que señalar que esta reaparición no se presenta para nada sencilla. Para lograr esta constitución, en primer lugar, la singularidad se tiene que ver suplementada por un acontecimiento. No obstante, ¿cómo aparece este acontecimiento? Si bien se ha dicho que la aparición de un acontecimiento depende de las circunstancias críticas de la época, esta concepción plantea un evento externo que no es manejable por el individuo. En otras palabras, toda la coyuntura crítica o problemática plantea también la oportunidad de luchar bajo la esperanza de encontrar en este momento crítico las nuevas verdades. Así, la coyuntura crítica se transforma en la esperanza de que el sujeto se encuentre con una o varias verdades. Bajo esa mirada, sujeto y crisis se necesitan de manera inseparable, ya que no existe un héroe en tiempos tranquilos.

Asimismo, en esta teoría no basta el acontecimiento para que aparezca una verdad. El acontecimiento tiene que ser aceptado por el sujeto, quien tiene que serle fiel pese a todos los problemas. En ese sentido, el acontecimiento que construye al sujeto necesita de una aceptación y fidelidad para que se transforme en una verdad. Por ello, el sujeto se transforma en un compromiso con ese acontecimiento que luego se convierte en verdad; ese compromiso será complicado, ya que este sujeto se constituirá en una verdad corruptora de todo lo establecido. Ya no solo es distinto por

haberse encontrado frente a un acontecimiento, sino que ha decidido ser, en todo el sentido de la palabra, un revolucionario frente a la mayoría de sus contemporáneos. El sujeto, bajo esta óptica, luchará batallas diarias contra la incompreensión y las dificultades de una época para poder mantener una verdad que lo conforma, pero lo marca como distinto. Paradójicamente, esa verdad - o verdades- en la que se constituye, a su vez, lo alejan de muchos de sus contemporáneos. Por estos motivos, muchas veces el sujeto se encontrará frente a *puntos* en los que tendrá que optar entre mantenerse firme en su verdad o dejarla.

Por todo lo dicho, planteo que el sujeto bajo esta posición se encuentra en una lucha constante por la permanencia en su condición. Así, el sujeto y su verdad son una lucha heroica diaria de sostenerse en pie frente a las dificultades que su decisión contempla. En síntesis, se podría reunir a este conjunto de dificultades en dos grandes grupos. Por un lado, se enfrentará a las dificultades por constituirse en un sujeto en un mundo completamente complicado. Por otro lado, el ser un sujeto es un reto permanente que tendrá que enfrentar pruebas como puntos y suturas. De esta forma, la subjetividad toma tintes de una gesta complicada y permanente.

El sujeto héroe escritor

¿Cuál es la conexión entre la concepción del escritor de Vargas Llosa con la teoría del sujeto de Badiou? ¿Existe realmente una conexión entre ambas posturas? Si bien ambas, hasta este punto, han sido descritas bajo una concepción heroica, esta coincidencia no es suficiente para poder establecer un concepto válido para un análisis literario. Postulo, entonces, que a través de la teoría de Badiou se puede analizar y comprender mejor la concepción del escritor tanto en su etapa de compromiso revolucionario como en la de rebelde subjetivo.

Analizaré primero la etapa del escritor revolucionario. Para Vargas Llosa, el camino del escritor no tiene un contexto plácido, sobre todo en Latinoamérica. Colocado como un ser marginal, aislado, tendrá que rebelarse frente a la realidad y a la situación particular que vive en la sociedad latinoamericana un escritor. Frente a esto, la elección por la vocación se erige frente a todo este mundo aciago que le coloca obstáculos en su camino hacia ser un escritor. De igual forma, el sujeto para Badiou, como el escritor de Vargas Llosa, se enfrenta a un mundo en crisis, que lo verá como un ser distinto por su carácter renovador. Ambos, entonces, se enfrentan a un difícil recorrido que transforma su travesía en una gesta personal, en una batalla que

termina en una transformación: la de escritor, de un lado, y en la de sujeto, del otro. Por tanto, ese camino que recorre una persona para transformarse en escritor, lleno de dificultades, es el mismo que se recorre un individuo para transformarse en un sujeto.

No obstante, no solo se debe analizar el difícil camino que recorre una persona para poder ser un sujeto escritor, sino que se plantean diversos peligros ya siendo un sujeto: los puntos y las suturas. Aparecerán momentos en los que el escritor tenga que sortear *puntos* en los que las verdades se estrechan y es necesario reafirmarse en la verdad. No obstante, la principal dificultad que se presenta en la etapa del compromiso revolucionario para el escritor es el posible conflicto entre la verdad artística y política. Si bien el impulso artístico es una de las grandes motivaciones del sujeto bajo esta concepción, la revolución política tiene también un gran peso. Por ello, en este punto, la diferencia entre un espacio armónico entre las distintas verdades y la sutura se difumina, ya que por momentos parece haber una competencia entre verdades. Por tanto, el sujeto escritor aparecerá cuando no solo se constituya como un sujeto, sino mientras pueda crear un espacio de convivencia armónica entre las verdades, es decir, que supere la paradoja en la que se encuentra el escritor. El modelo de sujeto escritor bajo esta concepción es la figura de Sartre.

Sin embargo, este espacio armónico entre estas dos verdades se hará cada vez más complicado por la paradoja del escritor de esa época y el nobel peruano irá cambiando de posición hasta lo que he denominado la del escritor rebelde subjetivo. La paradoja está conformada por la necesidad del nobel peruano de compatibilizar sus convicciones políticas con las artísticas; en ese sentido, desde la teoría de Badiou, se ve cómo la verdad política marxista busca suturar a las otras verdades, sobre todo a la artística. Al comienzo, Vargas Llosa busca la compatibilidad entre ambas verdades a través de su propuesta del escritor como un sujeto rebelde que se encuentra marcado por un compromiso. Sin embargo, la política empieza a convertirse, en su desarrollo como escritor, en insoportable. Se ve, entonces, cómo Sartre, paradigma de esta imposición de lo político sobre lo artístico es reemplazado por Flaubert, como representación de la primacía de lo artístico. Lo político deja de tener la centralidad que se planteaba al inicio y cede su fuerza a una noción literaria alejada de todo compromiso que no sea el artístico. El compromiso social se transforma en un compromiso artístico personal. Se valora, sobre todo, una rebeldía individual de permanencia en las convicciones, el superar todos los *puntos* que la vida le presenta al sujeto.

Después de lo señalado hasta este punto, es necesario responder a la siguiente pregunta: ¿el sujeto escritor, tanto para el revolucionario como para el rebelde subjetivo, pueden ser concebidos como héroes? Si bien en el análisis de la concepción de Vargas Llosa del escritor y de Badiou del sujeto se ha ido delineando las características que permiten que sean vistos como héroes, es necesario analizar al sujeto escritor como héroe. En ambos casos de sujetos escritores analizados, se concibe al sujeto como aquel que logra transformarse a pesar de ese espacio adverso, punto que resuena a lo señalado por Campbell acerca del héroe: “[...] es el hombre o la mujer que ha sido capaz de combatir y triunfar sobre sus limitaciones históricas, personales y locales [...]” (1992: 26). De esta manera, tanto el sujeto escritor revolucionario como el rebelde subjetivo proponen un enfrentamiento de las limitaciones, como los héroes mitológicos. Son aquellos que en los tiempos difíciles deciden actuar, lo que es uno de los pilares para que su gesta se torne en heroica. Asimismo, se enfrentan a diversos tipos de problemas tanto para llegar a ser sujetos como para mantenerse en ese estado. Sobre esta etapa de pruebas, Campbell señala: “[...] el héroe se mueve en un paisaje de sueño poblado de formas curiosamente fluidas y ambiguas, en donde debe pasar una serie de pruebas. Ésta es la fase favorita de la aventura mítica. Ha producido una literatura mundial de pruebas y experiencias milagrosas” (1992: 94). Así, se puede señalar que el conjunto de grandes dificultades y pruebas que tiene que soportar de forma constante el sujeto escritor es un avatar de esa fase de aventura que todo héroe debe de atravesar. El camino del sujeto escritor, entonces, es una vía tortuosa y problemática que tiene como recompensa la heroicidad.

Asimismo, la marginalidad que marcará al sujeto escritor también debe ser entendida en términos heroicos. Para Campbell, la separación del mundo es una de las fases básicas del héroe (1959: 39-40). Las personas comunes se sienten orgullosas de mantenerse dentro de los límites de la sociedad, mientras que los héroes se apartan de este espacio de confort y van hacia el peligro (1959: 77). Por último, hay que resaltar que el sujeto escritor elige permanecer en su condición y se transforma, a través de mantenerse en una verdad, en un sujeto. Ambos momentos resuenan con lo que Campbell denomina la llamada de la aventura y su aceptación (1959: 53), y con el retorno del héroe como un nuevo sujeto: “Su segunda tarea y hazaña formal ha de ser [...] volver a nosotros transfigurado y enseñar las lecciones que han aprendido sobre la renovación de la vida” (1959: 26). En otras palabras, el héroe acepta el camino tortuoso y, al enfrentarlo con éxito, regresa convertido en un nuevo sujeto. De igual

forma, el sujeto escritor regresa transfigurado, como el héroe. Por todo lo señalado, el sendero recorrido para convertirse en un sujeto escritor puede ser entendido en clave heroica. Así, el sujeto escritor se construye como un héroe moderno que tiene que enfrentar los diversos peligros del mundo contemporáneo. Su trabajo será “el difícil y peligroso oficio del descubrimiento de sí mismo y de su desenvolvimiento, pues han de atravesar el océano de la vida” (1959: 29). En ese océano de la vida se desarrollarán los tres personajes principales de las novelas escogidas y sus triunfos se encontrarán determinados por la capacidad de convertirse en sujetos escritores: héroes.

El sujeto heroico en la ficción

Hasta este punto, el presente capítulo se ha centrado en establecer el concepto de sujeto escritor y su carácter heroico. No obstante, el análisis solo se ha centrado en textos no literarios. Por ello, en esta última parte del capítulo, pasaré a analizar bajo este concepto a los personajes principales de las novelas elegidas. Los tres personajes, el Poeta, Zavalita y Marito, tienen como punto común que exponen ciertas características que a lo largo de sus respectivos relatos llevan al lector a colocarlos como sujetos escritores. Es decir, el camino para poder convertirse en un sujeto escritor será, en mayor o menor medida, recorrido por estos personajes en la ficción. A continuación, analizaré al Poeta y a Zavalita desde el concepto de sujeto escritor revolucionario; luego, a Marito desde la figura del sujeto escritor rebelde subjetivo.

Si el sujeto escritor es aquel que resiste todas las dificultades que el contexto le presenta para su constitución, el Poeta es el que más alejado de los tres personajes se encuentra de llegar a ser un héroe. No obstante, a lo largo de *La ciudad y los perros*, muestra un conjunto de características que exponen a un individuo que falla en este intento. En esta gran novela de formación¹⁹, los jóvenes, y en especial el Poeta, se ven enfrentados a una sociedad violenta que busca moldearlos a su semejanza. Por ello, Oviedo señala sobre esta sociedad lo siguiente: “[...] es un vasto infierno colectivo porque también allí, a imagen y semejanza del Colegio, puede regir la ley de la selva [...]” (1977:105). De esta forma, la sociedad es vista como un infierno que

¹⁹ Las tres novelas analizadas pueden ser consideradas novelas de formación en tanto nos encontramos en el tránsito de la niñez o adolescencia hacia la madurez. En los dos primeros casos la transformación no se realizará, a diferencia de la última novela. Este es otro de los puntos de conexión entre las tres novelas. Sobre el carácter de novela de formación, Alonso Rabí do Carmo, puntualiza que en *La tía Julia y el escribidor* nos encontramos ante una novela de formación incompleta: “[...] la narración contiene suficientes indicios de su actividad literaria como para no perder de vista que estamos ante un relato de formación, incipiente, incompleto si se quiere, pero que nos permite conocer su experiencia como lector, por un lado, y sus intentos iniciales por escribir algunos relatos, por otro, al punto de saber que en el momento de conocer a Julia ya ha publicado un cuento” (2014:166)

opreme a estos individuos, sobre todo por la imposición violenta de sus reglas. Así, el individuo se encuentra en un medio social hostil que genera un desamparo existencial y confusión en el sujeto, sobre todo porque la autoridad se encuentra en diversas autoridades y personajes (militares, padres, jefes de clan) que no tienen una justificación moral. Por ello, las estructuras sociales son mostradas como injustas y consienten el racismo, el machismo y el arribismo (Oviedo 2006: 68).

Dentro de este mundo, el cadete Alberto Fernández se presenta como el llamado a convertirse en un héroe²⁰ que se opone a esta sociedad. A lo largo de la novela, diversos acontecimientos lo marcarán y le expondrán el camino que tendría que seguir para transformarse en un héroe. Sin embargo, el Poeta no logra transformar ninguno de esos acontecimientos en verdad y asimila las lecciones que su padre quería que asumiera. Es decir, este personaje se presenta como un individuo que no logra vencer a las dificultades que esta sociedad le presenta. Dos son los campos que voy a analizar en los que este personaje falla en particular: el amor y el arte.

En el ámbito del amor, la relación entre Teresa y Alberto podría ser el de una pareja que reta a la sociedad clasista en la que vive Alberto. Uno de los primeros hechos que hay que recordar es que el amor tiene una gran influencia en las decisiones de Alberto; por ejemplo, su ingreso al colegio militar se ve marcado de manera directa por su ruptura con Teresa y la necesidad de alejarse de ella. En el caso de esta pareja, hay que resaltar la conciencia que tiene Alberto de la diferencia de clases que existe entre ambos. Cuando está en camino a la casa de Teresa por encargo del Esclavo, Alberto se encuentra con sus amigos de Miraflores, quienes se sorprenden de que se dirija a Lince. Asimismo, antes de conocer a Teresa se la imagina fea, se pregunta si la silla resistiría su peso, mientras es adulado y tratado con el título de señor por la tía de Teresa, quien ve a Alberto como una salida de la pobreza. Luego, él la llevará a un cine que ella llama elegante y caminará con ella ante la mirada curiosa de muchas personas. No obstante, uno de los momentos claves de la búsqueda de un amor que trascienda estas barreras se da cuando Alberto se imagina, después de haber denunciado al Jaguar, lo que va a pasar cuando sea expulsado del colegio: “Ya se habrán dado cuenta, Teresita, el poeta no ha venido [...] Teresita, nos escaparemos a Nueva York y nunca volveremos al Perú” (2001: 274). Alberto en sus pensamientos

²⁰

La condición heroica se ve reforzada por diversas características tanto textuales como paratextuales. Dentro de la novela, esta concepción heroica se encuentra en la presencia del héroe militar que se supone es el modelo del colegio (“Eso de dormir cerca del prócer epónimo habrá que ganárselo” (2001: 17), aunque, paradójicamente, su nombre casi no se mencione a lo largo de la novela. Además, hay que recordar que el primer título provisional que presentó la novela, con el que ganó el Premio Biblioteca Breve en 1962, fue *La morada del héroe* (Oviedo 2007: 66). Asimismo, hay que recordar que la figura de héroe se ve resaltada por el nombre de la traducción en inglés: *The time of the hero*.

imagina hablar con Teresa, a quien se refiere con cariño con el diminutivo Teresita. Asimismo, se imagina escapándose al extranjero con ella. Ella se transforma en su interlocutora y compañera tanto en un momento de dubitación como en un futuro escape de la sociedad. Sin embargo, hacia el final de la novela, se muestra a un Alberto que quiere olvidar el pasado en el colegio y que tiene una novia que se ajusta a los mandamientos de su clase.

No obstante, cuando su novia le pregunta si no tenía vergüenza él reflexiona: “¿Cómo explicarle que no solo no le daba vergüenza, sino que se sentía orgulloso de mostrarse ante todo el mundo con Teresa? ¿Cómo explicarle que, precisamente, lo único que lo avergonzaba en ese tiempo era no ser como Teresa, alguien de Lince o de Bajo el Puente, que su condición de miraflorentino en el Leoncio Prado era más bien humillante?” (2001: 363). Para Alberto, su relación con Teresa no era un motivo de vergüenza; por el contrario, se constituía como una forma de romper con la condición de miraflorentino que dentro del colegio le causaba vergüenza. Alberto logra salir de su mundo miraflorentino y ver en el Leoncio Prado un espacio distinto al que intenta ingresar, entre otros métodos, mediante su unión con una mujer de una clase distinta. No obstante, fuera del colegio Alberto se reinserta a los mandatos de su clase, esos que su padre quería que aprenda, y deja de lado ese amor que traspasaba clases, que podía proponer una unión que genere tanto una trasgresión como una alianza. En ese sentido, el Poeta es marcado por un acontecimiento en su relación con Teresa, pero no logra serle fiel y termina en una relación convencional.

Pasaré ahora al ámbito del arte, que es presentado a través de la escritura de novelitas sexuales. A lo largo de la novela, Alberto será conocido como Poeta por las cualidades que tenía para escribir. Uno de los primeros datos que llama la atención desde la teoría del héroe escritor es la aptitud literaria que muestra el Poeta cuando piensa que uno de los puntos en contra de haberse mudado es ya no estar frente a una librería en la que el dueño le dejaba leer *Penecas* y *Billiken*. Se presenta a un individuo aficionado desde muy pequeño a la lectura. Sin embargo, en ningún momento de la novela el Poeta acepta al arte como un camino a seguir. No obstante, en el colegio escribe novelas eróticas, con la intención de ganar dinero; sin embargo, en estos fragmentos se ven algunas características del sujeto escritor:

«Tenía las piernas gordas, blancas, y sin pelos. Eran ricas y daba ganas de morderlas» Alberto se quedó mirando la frase, tratando de calcular sus posibilidades eróticas, y la encontró bien. El sol atravesaba los vidrios

manchados de la glorieta y caía sobre él, que estaba echado en el suelo, la cara apoyada en una de sus manos y en la otra el lapicero suspendido a unos centímetros de la hoja de papel a medio llenar. En el suelo cubierto de polvo, colillas, fósforos carbonizados, había otras hojas, algunas escritas (2001: 130).

En este extracto, se observa que hay una separación entre el escritor y los demás, y el trabajo y concentración que le imprime a la creación literaria. El Poeta se encuentra en la glorieta y desde ese espacio trabaja en solitario en su novela erótica. Así como Vargas Llosa imagina al escritor, alejado de los demás, se presenta al Poeta en la novela. Además, hay que ver que la glorieta se presenta de forma similar a una buhardilla de escritor; los papeles, el polvo, las colillas configuran ese espacio de retiro en el que se recluye el escritor. Por otro lado, es importante analizar cómo Alberto se concentra en la precisión de la frase, en los efectos que puede producir. No se presenta un trabajo improvisado, sino una preocupación por el trabajo creativo. Por ello, relee su trabajo y agrega correcciones: “Colocó el lapicero en su boca y releyó toda la hoja. Todavía agregó una última frase”(2001:131).

Otro punto clave en la conexión entre Alberto y su aparición como un sujeto escritor se encuentra en la transformación que se presenta en este personaje cuando inicia su labor como escritor de novelas eróticas y el nombre de Poeta:

Y, entonces, yo le dije por media cajetilla de cigarrillos te escribo una historia mejor que *Los placeres de Eleodora* y esa mañana yo supe lo que había pasado, la trasmisión del pensamiento o la mano de Dios, supe y le dije, qué pasa con mi papá mamita y Vallano dijo ¿de veras?, toma papel y lápiz y que te inspiren los ángeles, y entonces ella dijo, hijito valor, una gran desgracia ha caído sobre nosotros [...] y entonces comencé a escribir [...] Se detiene, alza el lápiz y la cabeza lee: lo celebran, algunos hacen sugerencias que él desdeña [...] Alberto, súbitamente inspirado, anuncia el título: *Los vicios de la carne* y lee su obra [...] Luego lo aplauden y lo abrazan. Alguien dice:«Fernández, eres un poeta»(2001: 133-134)

Es clave señalar que en el Poeta claramente se une el momento inicial de la escritura con el momento en que se entera de las aventuras de su padre. Vargas Llosa con el estilo indirecto libre conecta de manera genial ambos momentos, estableciendo una

confusión entre narrador y el evento que crea la distancia entre el poeta y la sociedad. Asimismo, se ve cómo Alberto, a través de la realización de un texto, en el que toma diversas decisiones, adquiere su nuevo nombre: Poeta. Se observa de forma magistral cómo Vargas Llosa condensa en unas páginas el paso del evento al momento de la aparición del escritor a través de un texto. Así, Alberto parecería convertirse en un sujeto renombrado como Poeta desde la creación de *Los vicios de la carne*, texto en el que, como Darío, aparecería como escritor.

Sin embargo, este acontecimiento más que ser una verdad, se transforma en una parodia de la conformación de un sujeto en una verdad. En primer lugar, Alberto señala esta actividad como una fuente para conseguir dinero, nada más. Nunca, pese al disfrute o dedicación en la creación de las novelas, el Poeta asume una verdad artística. Por ello, ante la pregunta de si va a ser poeta, señala: “¿Estás cojudo? Voy a ser ingeniero. Mi padre me mandará a Estados Unidos. Escribo cartas y novelitas para comprarme cigarrillos” (2001: 22). No es raro que la figura del padre aparezca como la figura autoritaria de la sociedad que se encarga de evitar que el camino literario sea una opción. Para las autoridades de esta sociedad, este tipo de textos se presentan como productos peligrosos, como bien señala el coronel en la novela: “Tiene mucha imaginación, ¿no es cierto? [...] Acá yo tengo otros testimonios de su fantasía, de su inspiración” (2001:310), “¿Sabe usted lo que debo hacer con estos papeles? [...] Ni siquiera reunir al Consejo de Oficiales, cadete. Echarlo a la calle de inmediato, por degenerado. Y llamar a su padre, para que lo lleve a una clínica”(2001:312). De esta manera, las novelas eróticas son parte de los problemas que puede traer tener mucha imaginación. No solo se había imaginado la teoría del asesinato del Esclavo, sino que había producido objetos inmorales y degenerados producto de su fantasía. Por tanto, esta transformación de Alberto en el Poeta se presenta como una parodia de la conformación de un sujeto a través de la verdad artística. Esto se presenta debido a que el Poeta se transforma en un escritor, pero en uno completamente dedicado a la subversión, sobre todo en el ámbito sexual, con el afán de encajar en el mundo violento del colegio. Incluso, es clave señalar que la imposibilidad de plantearse a esta verdad como una opción es tan fuerte que nunca el Poeta siquiera se imagina seguir este camino. Por ello, al final de la novela Alberto deja de escribir y aparece completamente alejado del camino del escritor, ya que asimila todo lo que su padre y la sociedad le indicaron: ir a Estados Unidos para estudiar y ser un ingeniero.

En síntesis, Alberto se presenta como un individuo que, pese a manifestar un conjunto de características que pudieron llevarlo a convertirse en un sujeto, no se logra

conformar en las dos verdades que se han analizado. Por un lado, renuncia al amor de Teresa y a todo el carácter trasgresivo que representaba. Después de salir del colegio, deja de lado a Teresa y termina en una relación con una joven de Miraflores. Por otro lado, en el ámbito de la literatura, Alberto no se configura como un sujeto heroico escritor, ya que principalmente nunca toma en serio esta opción. Alberto es entonces un personaje que nunca logra superar las dificultades para poder convertirse en un sujeto escritor.

El segundo personaje a analizar es Zavalita. Santiago Zavala, el protagonista de *Conversación en La Catedral* se encuentra envuelto en un contexto de profundos prejuicios que dividen a la sociedad, lo que la segmenta en diversos compartimentos inmóviles que solo permiten una relación en un sentido vertical entre el opresor y el oprimido. La estratificación de esta sociedad es extrema, casi en un sistema de castas, en los que el sexo, la raza, la posición, el dinero, el apellido son los que diferencian a unos y a otros. La única ley que se respeta, al igual que en *La ciudad y los perros*, es la supremacía de uno por encima de otros (Oviedo 1977: 242-243). El protagonista se encuentra envuelto en una sociedad de injusticias y diferencias que cancela la posibilidad de escape, como muy bien señala Peter Elmore: “Lo que vincula a Santiago con la ciudad y el país – y, ciertamente, el vínculo al que me refiero excluye la empatía – es la cancelación del futuro, la debacle de toda promesa utópica: la realidad es una cárcel de círculos concéntricos, un laberinto del cual resulta inútil intentar la huida[...]” (Elmore 2015: 252). Frente a este contexto social en el que el racismo, la corrupción, el autoritarismo y el clasismo dominan, Santiago Zavala encuentra el llamado hacia la constitución como un sujeto. No obstante, este personaje no se encontrará marcado por no poder encontrar verdades, sino por no tener la capacidad de serles fiel: “En el colegio, en la casa, en el barrio, en el círculo, en la Fracción, en *La Crónica* – dice Santiago –. Toda la vida haciendo las cosas sin creer, toda la vida disimulando” (Vargas Llosa 1969: 129).

En Zavalita hay un conjunto de verdades que se entrecruzan y crean problemas en el personaje: la artística y la política. Desde el lado artístico, Santiago tiene gran aptitud por la lectura de novelas y escribe poemas que mantiene ocultos. Desde la verdad política, Zavalita muestra una gran empatía y preocupación social, pese a su condición de burgués. Cuando entra a San Marcos, se formará políticamente en el marxismo, que empieza a intentar constituirse como su paradigma de vida. No obstante, le es difícil llegar a constituirse en alguna de estas dos verdades por su falta de fe:

Cerrar los ojos, el marxismo se apoya en la ciencia, apretar los puños, la religión en la ignorancia, hundir los pies en la tierra, Dios no existía, hacer crujir los dientes, el motor de la historia era la lucha de clases, endurecer los músculos, al liberarse de la explotación burguesa, respirar hondo, el proletariado liberaría a la humanidad, y embestir: e instauraría un mundo sin clases” (Vargas Llosa 2006: 128).

Zavalita haciendo uso de términos que se asemejan a los científicos, señala e infunde al marxismo como un conocimiento, casi como una ciencia, que se transforma en la base para el pensamiento. No obstante, Zavalita tiene dudas frente a esta concepción de la política como guía total. El campo político arremete todos los demás ámbitos de la vida y busca regularlos. Por ejemplo, Santiago, frente a Jacobo, discutirá acerca de cómo deben ser analizadas las novelas. La siguiente cita expone este enfrentamiento:

–Te equivocas, uno tiene que leer incluso a los oscurantistas – dijo Santiago.

– Lo lindo sería leerlos en su propio idioma– dijo Aída–. Quisiera saber francés, inglés, hasta alemán.

–Lee todo, pero con sentido crítico –dijo Jacobo–. Los progresistas siempre te parecen malos y los decadentes siempre buenos. Eso es lo que te critico.

– Sólo digo que *Así se templó el acero* me aburrió y que me gustó *El castillo*– protestó Santiago–. No estoy generalizando. (Vargas Llosa 2006:116-117)

En esta cita, se puede notar que Santiago se resiste a valorar las novelas por su carácter progresista, a leer lo que esté acorde con la revolución. No quiere reducir la forma de analizar estos textos a su carácter político; se resiste a lo que Badiou denomina sutura y se presenta como el principal impedimento para la conformación de un sujeto escritor. En el lado contrario, Jacobo muestra la sutura marxista al bloquear cualquier obra que no esté de acuerdo con la revolución. Si bien Santiago parece dejar abierta la posibilidad de que una novela progresista pueda ser estéticamente valorada, Jacobo cierra cualquier posibilidad de valoración positiva de una novela que no sea progresista. Esta discusión también muestra otro enfrentamiento crítico entre estos dos personajes:

Jacobo se había puesto a revisar los libros que estaban sobre la mesa: *La condición humana* era interesante aunque un poquito romántica, y no valía la pena leer *La noche quedó atrás*, su autor era anticomunista.

- Sólo al final del libro - protestó Santiago - , sólo porque el Partido no quiso ayudarlo a rescatar a su mujer de los nazis.

- ¿Si se es sentimental no se puede ser revolucionaria? - preguntó Aída, apenada.

Jacobo reflexionó unos segundos y alzó los hombros: quizá en algunos casos se podía.

- Pero los renegados son lo peor que hay, fíjense en el Apra – añadió - . Se es revolucionario hasta el final o no se es. (Vargas Llosa 2006:94)

Este fragmento muestra también la discusión acerca de la necesidad o no de la función revolucionaria para una valoración positiva de una novela, carácter trascendental en la teoría del escritor revolucionario. Además, la revolución, desde esta visión, está por encima del amor. De esta manera, la política en el caso de Jacobo, contraparte de Zavalita, manifiesta la sutura política hacia los otros tres campos de verdad.

En un momento crucial de la novela, Zavalita y Jacobo serán encarcelados en la novela. Esta situación se presentará para ambos como un *punto*, un espacio para retirarse de una verdad o persistir en ella. Para Jacobo, este evento se constituye como un aliciente para reafirmarse en la verdad política; para Santiago, que no se encontraba muy convencido, en el inicio de un retiro del ámbito político. En la novela, Jacobo se erigirá como el prototipo de sujeto político que, aunque con fallas, logra sobreponerse a este *punto*. En Santiago ya no existirá la convicción de que es posible la compatibilidad, entre las verdades que se encontraban en conflicto. Decepcionado de esta la verdad política en la que no ha podido persistir como sujeto, de serle fiel, Santiago decide alejarse de ella. Sin embargo, esta posición no hace que regrese a la verdad artística, que nunca logra explorar de forma directa y profunda. Esta verdad será también dejada de lado por completo. Por el contrario, en vez de ser escritor, terminará convirtiéndose en un columnista de eventos intrascendentes, alejado casi por completo de la escritura literaria; Santiago no logra poder aferrarse a una verdad artística y termina alejado de cualquier verdad. Si bien Zavalita parece encontrarse con diversas verdades e intenta conformarse en ellas, no logra mantenerse en ellas debido a que no puede soportar dos principales dificultades: la sutura marxista y el *punto* que se presenta al ser encarcelado. Por tanto, Zavalita se

presenta como un sujeto escritor que no logra mantenerse en esta situación debido a su falta de convicciones por las que no puede superar las dificultades que se presentan. No obstante, es clave señalar que Zavalita muestra en la sutura esta paradoja que enfrenta el sujeto escritor revolucionario y que termina siendo determinante en su no constitución en un héroe²¹.

Por último, es momento de analizar al personaje de “Marito” o “Varguitas” en *La tía Julia y el escribidor*. El personaje central de esta novela guarda una estrecha relación con los personajes anteriormente estudiados. Sobre este punto, Birger Angvik señala lo siguiente: “[...] entre *La tía Julia y el escribidor* y las novelas de la década de 1960 – en la estructura central de la novela – hay ciertas semejanzas [...] Desde los comienzos de su carrera de narrador, Vargas Llosa cultivaba la narración de iniciación, de formación, y de aprendizaje social, político, sexual y profesional durante los años formativos de muchos de los personajes masculinos de sus narraciones” (2004: 208). En esta novela, se presenta, desde el inicio, a Marito y su decisión ante la vocación literaria: “En ese tiempo remoto, yo era muy joven y vivía con mis abuelos en una quinta de paredes blancas de la calle Ocharán, en Miraflores. Estudiaba en San Marcos, Derecho, creo, resignado a ganarme más tarde la vida con una profesión liberal, aunque, en el fondo, me hubiera gustado más llegar a ser escritor” (1977: 11). Este inicio de la narración expone una diferencia entre narrador y personaje principal. El narrador se presenta como un yo que narra un pasado en el que se observa a sí mismo de joven. En otras palabras, el narrador se presenta como un Vargas Llosa ya escritor que contará su camino hacia ese fin. Asimismo, hay que notar que esta novela narra cómo este personaje se convertirá en escritor; es decir, se atraviesa junto a Marito su ascensión y transformación en un héroe escritor²². Por ello, la novela se inicia con un narrador que recuerda un momento en el que aún no estaba convencido de su decisión. El otro gran motivo de la novela será el poder lograr establecer su amor con la tía Julia. Es decir, se presencia no solo las dificultades de asentarse en cada una de estas verdades, sino ante la imposibilidad de lograrlo de manera conjunta, como bien señala Javier: “He estado pensando y tengo que decirte que es

²¹ En vez de convertirse en un sujeto escritor revolucionario, en su retiro de las verdades, se transformará en lo que he denominado hipercrítico. Sobre este particular, hago un desarrollo más amplio en mi tesis de licenciatura titulada *¿En qué momento nos jodió la crítica? : un estudio sobre la construcción de identidad de tres personajes en Conversación en la Catedral : Popeye, Jacobo y Zavalita*.

²² Esta noción heroica de sí mismo ha sido resaltada por Palencia-Roth: “The best example of his attitude toward memory is *La tía Julia y el escribidor*, in which Vargas Llosa “rewrites” both the past and his own memory of it in order to make them conform to the aesthetic requirements of narrative. That, at least, is Vargas Llosa’s explanation. The revision is also undertaken, I believe, for psychological reasons: in rewriting his own past as fiction, he is remaking himself into a fictional “hero” and a better person than he was in reality. In this process he revises not only his own life but the lives and actions of other people as well” (1990: 356).

una estupidez que te cases [...] No sólo porque eres un mocoso, sino, sobre todo, por el asunto de la plata. Vas a tener que romperte el alma trabajando en cojudeces para poder comer [...] Que por casarte no vas tener tiempo ni de leer [...] Que por casarte no llegarás nunca a ser un escritor” (1977: 323).

Por un lado, pese a la duda inicial de Marito, se recorre claramente la insistencia del personaje principal para convertirse en escritor, la que contrasta con los personajes anteriores. Uno de los puntos claros en los que se manifiesta este camino hacia la transformación en escritor son los seis cuentos que escribe Varguitas a lo largo de la novela. A través de ellos se ve claramente ese proceso de aprendizaje, de ensayo y error. *El salto cualitativo* es el primer texto al que nos enfrentamos; este es un cuento que planifica “frío, intelectual, condensado e irónico como un cuento de Borges” (1977: 59). A su vez, será su primera derrota; sin embargo, también nos expone cómo Marito desecha influencias, pese al trabajo que cuesta producir esos cuentos. El siguiente cuento que escribe se llamaría primero *La cara incompleta* y luego pasaría a ser *La cara averiada*, el que quería que sea un cuento al estilo de Somerset Maugham o Maupassant: ligero, risueño y de un erotismo malicioso (1977: 63). En la escritura de este texto, se presencia que el trabajo de escritor empieza a dominar diversos ámbitos de la vida del protagonista, ya que el inicio de su escritura se da en la sesión espiritista a la que asiste con Javier: “[...] me dediqué a escribir mentalmente mi cuento sobre el senador. Se me ocurrió un título enigmático : “La cara incompleta”. Decidí, mientras Javier, incansable, exigía al escribano que convocara a un ángel, o, al menos, algún personaje histórico como Manco Cápac, que el senador terminaría resolviendo su problema mediante una fantasía freudiana: pondría a su esposa, en el momento del amor, un parche de pirata en el ojo” (1977: 71). El escritor empieza a vivir para la escritura y este ámbito a dominarlo. Esta manifestación de vivir siempre pensando en la creación literaria y de encontrarla en diversos ámbitos también se manifiesta en la reflexión a la que llega en su trabajo como periodista: “Interrogando en el estudio de la calle Belén o ante una grabadora, a artistas de cabaret y a parlamentarios, a futbolistas y a niños prodigio, aprendí que todo el mundo, sin excepción, podía ser tema de cuento” (1977: 271).

De esta manera, se ve cómo Marito llega a la conclusión de que todo en la vida es pasible de ser contado de manera literaria y que no existen temas per se literarios. Había que ir por la vida analizando cómo los hechos presenciados eran pasibles de transformarse en literatura. En el siguiente cuento que empezará a escribir, *La humillación de la cruz*, explora las técnicas del humor a través de autores como Twain,

Shaw, Porcela y Fernández Flórez. Pasaré a analizar la siguiente cita: “Quería que fuera un cuento cómico y, para aprender las técnicas del humor, leía en los colectivos, Expresos y en la cama antes de caer dormido a todos los escritores risueños que se ponían a mi alcance, desde Mark Twain y Bernard Shaw hasta Javier Porcela y Fernández Flórez. Pero, como siempre, no me salía y Pascual y el Gran Pablito iban contando las cuartillas que yo mandaba al canasto” (1977: 120). En esta cita, se ve claramente el método de aprendizaje de Marito: recurrir a los maestros literarios. Señala, claramente, que los lee de forma detenida para aprender “las técnicas del humor”. Se considera aún un aprendiz que no logra concretar un buen texto, pero que insiste y persiste en la escritura. Luego, viene *Los juegos peligrosos*, primer cuento que considera decoroso y envía, aunque sin éxito, a ser publicado. Este cuento se encuentra marcado por la influencia de Hemingway.

Asimismo, el penúltimo cuento que escribe es el titulado *La tía Eliana*, que buscaba, a través del monólogo de un niño, ser un cuento social. En este texto se ve no la influencia de un autor en particular, pero sí una búsqueda: una resonancia social. De esta manera, a pesar de sus constantes fallos, estos se configuran en *puntos* sobre los que confirma su vocación artística. En síntesis, a lo largo de la novela se ve cómo Marito aprende el oficio de escritor pese a las decepciones, el trabajo y los diversos problemas. El encuentro de una voz propia resuena en este ámbito, el emerger de la influencia de los maestros mencionados, sin rechazarlos, sino aprendiendo de ellos. Se pone al lector ante el difícil trabajo del escritor de encontrarse en el mar de la influencia. El escritor, como ya se ha analizado, necesita lograr una transformación decisiva y básica que marque la diferencia entre un mero imitador con aptitud y aspiraciones literarias frente a un creador dueño de una fe y un estilo, a un escritor. La lucha contra los demonios literarios, adversativos y apropiativos, se presenta en esta parte. Esta transformación que tiene que materializarse en un texto es el conjunto de ensayos narrados antes de esta transformación que se asumirá al final.

Por otro lado, es clave señalar que la transformación de Marito en escritor presenta una separación del mundo, un sentimiento de marginación. Si bien, a diferencia de las novelas anteriores, no hay un ambiente opresor y de asfixia, la sensación de marginalidad frente al grupo de amigos con los que creció se encuentra manifiesta: “Ellos seguían siendo los mismo, hacían los mismos chistes, hablaban de las mismas chicas, pero yo no podía hablarles de las cosas que me importaban: la literatura y la tía Julia. Si les hubiera dicho que escribía cuentos y que soñaba con ser escritor no hay duda que, como la flaca Nancy, hubieran pensado que se me había zafado un

tornillo” (1977: 248). Varguitas expresa su separación del grupo miraflorentino; él ya no se siente parte de ellos, ya que ha cambiado. Sus intereses son distintos y su elección literaria lo margina en una sociedad en la que el oficio de escritor no es comprendido. Como en las dos novelas anteriores, la sociedad le es hostil a la vocación de escritor y lo margina; no obstante, en este caso no sentimos la pesadumbre de la marginación, ya que hay una aceptación de la vocación muy ligada a la otra verdad, el amor, que refuerza la persistencia de Marito.

Por otro lado, se encuentra el espacio entre el amor y el arte. No obstante, lo que al comienzo se presenta como una imposibilidad, termina ayudando a Marito en su transformación en escritor. Es más, tan ligada está la verdad artística, la vocación de escritor al amor, que es solo con la aparición de la tía Julia que puede reafirmar una vocación que al inicio de la novela se presenta dubitativa:

Nos sentamos y estuvimos conversando cerca de dos horas. Le conté toda mi vida, no la pasada sino la que vendría en el futuro, cuando viviera en París y fuera escritor. Le dije que quería escribir desde que había leído por primera vez a Alejandro Dumas, y que desde entonces soñaba con viajar a Francia y vivir en una buhardilla, en el barrio de los artistas, entregado totalmente a la literatura, la cosa más formidable del mundo. Le conté que estudiaba Derecho para darle el gusto a mi familia, pero que la abogacía me parecía la más espesa y boba de las profesiones y que no la practicaría jamás (1977: 108-109)

Marito cambia drásticamente; deja de pensar en ganarse la vida a través de una profesión liberal y empieza a proyectar su vida futura hacia un único objetivo: ser un escritor en París. Ahora sí recuerda lo que estudiaba –Derecho– pero solo para calificarlo de profesión espesa y boba que no practicaría jamás. Se ve, entonces, dos resoluciones claras: ser un escritor que vivirá en París y no ser nunca un abogado. No obstante, esta resolución, que se revela de forma clara con la aparición de la tía Julia, se presentará complicada por esta relación, aunque, a su vez, la alimenta. De esta manera, si bien parece una contradicción, pese a complicar aún más la posibilidad de ser escritor, la unión amorosa será el motor para la consecución de este deseo. Como se adelantó párrafos antes, el camino amoroso y el artístico son ya complicados, y que estos converjan se presenta como casi imposible²³.

²³ Incluso, sobre esta problemática, Pedro Camacho señala la imposibilidad de conjugar amor y arte de la siguiente manera: “La mujer y el arte son excluyente, mi amigo. En cada vagina está enterrado un artista.

Esa imposibilidad de poder constituirse tanto como escritor y como pareja de la tía Julia se verá principalmente representada por la figura del padre, principal antagonista de esa asunción²⁴. Sobre la función del padre, Francesca Denegri ha señalado lúcidamente lo siguiente:

[...] la figuración del padre como adversario fantasmático y temible contra el cual el hijo debe afirmarse contra viento y marea para sobrevivir es el núcleo que estructura la trama de esta novela de formación. En realidad la seducción de la tía Julia y la rocambolesca historia del matrimonio con ella podría leerse como una pieza más [...] dentro de la gran figura mayor que traza el rompecabezas: aquella de la destrucción simbólica del padre que Marito está obligado a officiar como necesario ritual de pasaje a escritor profesional. Empresa formidable y acaso imposible, como lo sugiere la lógica narrativa del mito griego, sin la presencia instrumental de la madre simbólica seducida, cuya función es investir al hijo de la confianza y el poder necesarios para lanzarse al ruedo y salir airoso del combate(2011: 208).

Por un lado, el padre se presenta como un adversario fantasmático que opera y controla sin aparecer a lo largo de la novela; es una figura inmaterial que sopla tempestades en contra de la pareja. Sus amenazas llegan a través de cartas, indicaciones que dibujan una figura espectral. El padre, así, es la personificación extrema y violenta de los deseos de la familia que se resiste en ver a Marito en una posición distinta a la de poder que ellos imaginaron²⁵. Para hacerse un sujeto escritor, para hacerse un héroe, es completamente necesario el parricidio, como bien señala Denegri. El Poeta no venció a su padre y terminó dentro de los parámetros que le estableció; es decir, fue derrotado al no poder tener una verdadera relación con Teresa ni ejercer como escritor. Zavalita²⁶, si bien no fue subsumido en el mandato del padre, no llega a constituirse como un sujeto escritor, a abrirse un camino nuevo

Reproducirse, ¿qué gracia tiene? ¿No lo hacen los perros, las arañas, los gatos? Hay que ser originales, mi amigo" (1977: 193).

²⁴ Quien en la novela se opone más al matrimonio que a la profesión escritor. Si bien no se sabe de manera directa su valoración sobre esta carrera, queda claro que la principal tensión provocada por el padre se da contra el matrimonio.

²⁵ El tío Lucho le indica sobre su condición de casado y su posible obstáculo para lograr las metas que la familia había imaginado acerca de él de la siguiente manera: "Nadie se conforma, porque en la familia todos esperábamos que llegarías a ser alguien"(1977: 405-406)

²⁶ Hay que resaltar que Zavalita y Marito viven la misma época: la dictadura de Odría. Mientras que en el primero esta época lo marca y aprisiona en un mundo en el que no encuentra verdades, para Marito el contexto político no parece ser relevante en la novela y no ejerce presión en él.

afincado en una verdad²⁷; ni Aída ni Ana podrán ayudar al aspirante a héroe en este camino. Frente a ellos, Marito y la tía Julia se erigen como la pareja que logra lo que las anteriores no pudieron: vencer completamente al padre. Será esta madre simbólica la que ocasionará que las dificultades no disuadan a Marito, sino que lo alienten a seguir adelante: “Las dificultades se levantaban una tras otra, como desafíos, pero en vez de disuadirme, reforzaban mi decisión [...]”(1977:321)²⁸. Y, de la mano de esta pareja, Marito puede imaginar un punto de confluencia entre las dos verdades: “Estaba arrebatada, con los ojos brillantes y alegres y yo sentía que la quería mucho, estaba feliz de casarme con ella, y mientras esperaba que se lavara las manos y peinara, en el baño común del corredor, me juraba que no seríamos como todos los matrimonios que conocía, una calamidad más, sino que viviríamos siempre felices, y que casarme no me impediría llegar a ser escritor” (1977: 360).

La boda se convierte en la primera gran materialización que hace posible esa unión entre verdades. Pese a todas las dificultades y vicisitudes, la pareja logra a través de la boda su gran victoria en la novela. Si bien el padre se resistirá a perder, desplegando una serie de amenazas y logrando que la tía Julia se vaya a Chile, su figura pasará de ser la del rabioso padre dispuesto a matar a su hijo rebelde a la de un padre que termina por capitular con él. Al manifestarse, al materializarse en el capítulo XIX, ese temible ser queda convertido en un padre, común y corriente, que expone sus temores y sentimientos: “Yo creía que él me odiaba, cuando la verdad era que siempre había querido mi bien, si se había mostrado alguna vez severo había sido a fin de corregir mis defectos y prepararme para el futuro [...] Para despedirnos, después de un segundo de vacilación, nos abrazamos” (1977: 427). Ese padre que había amenazado con una pistola a Javier y a sus tíos, que había firmado una amenaza de muerte a su hijo, al ser enfrentado por el hijo, termina por exponer sus motivaciones a modo de justificación y se reconcilia con él. De esta forma, la separación de los recién casados se vuelve otra prueba en la que se reafirma la intención de conjugar ambas verdades²⁹: “Hablamos de lo que haríamos cuando

²⁷ Para Zavalita, tanto él y su padre han sido derrotados: “ni tú ni yo teníamos razón papá, es el olor de la derrota papá”(2006: 30).

²⁸ Para el narrador, la tía Julia le contagiaba ese ánimo para superar las adversidades, como anota después de enterarse de la amenaza del padre: “No estaba asustada ni apenada en absoluto, se la veía muy contenta y resuelta a enfrentar todas las calamidades . Así me sentía yo también” (1977: 404)

²⁹ Mientras se encuentra separado de la tía Julia se encargará no solo de conseguir esos siete trabajos que lo tendrán todo el día ocupado, sino que no dejará de escribir. Escribe, pues, *La Beata y el Padre Nicolás* – el texto más completo y complejo de todos los presentados a lo largo de la novela, del que incluso tiene dos finales. Todas estas acciones, aunque podrían parecer imposibles no solo son realizadas con éxito y alegría por Marito, sino que le permiten seguir su aprendizaje de escritor: “Aunque no paraba de hacer cosas, de entrar y salir de un sitio a otro, no me sentía cansado ni deprimido, sino, por el contrario, muy entusiasta, y creo que incluso seguía leyendo como antes (aunque sólo en los innumerables ómnibus y colectivos que tomaba diariamente”(1977: 422)

volviéramos a reunirnos, cómo ella me ayudaría en mi trabajo y cómo, de una manera u otra, tarde o temprano, llegaríamos un día a París a vivir en una buhardilla donde yo me volvería, por fin, un escritor”(1977: 420). Se cumple, entonces, lo que Denegri señala sobre esta unión: “Una vez construido el personaje de la tía Julia dentro de estos términos, la dimensión heroica y transgresiva de su seducción aparecerá en todo su esplendor y cumplido su ritual de pasaje Marito se verá dotado de toda la iniciativa, el empuje y la autoridad necesarios para derribar al padre y abandonar, por fin, esa Lima horrible adonde fue arrastrado a la fuerza cuando era un niño” (2011: 214-215). Por ello, la novela se cerrará con el regreso de la tía Julia a Lima y el inicio de su vida como pareja, sin ingresar en su transformación plena en escritor, que se realizará en París.

No obstante, la transformación de Marito en escritor no se verá de forma directa. En el capítulo XX, se presenta a un narrador que ya se encuentra convertido en un escritor, como se puede ver en el siguiente extracto:

El matrimonio con la tía Julia fue realmente un éxito y duró bastante más de lo que todos los parientes, y hasta ella misma, habían temido, deseado o pronosticado: ocho años. En ese tiempo, gracias a mi obstinación y a su ayuda y entusiasmo, combinados con una dosis de buena suerte, otros pronósticos (sueños, apetitos) se hicieron realidad. Habíamos llegado a vivir en la famosa buhardilla de París y yo, mal que mal, me había hecho un escritor y publicado algunos libros (1977: 429)

A través de una prolepsis, el narrador se salta todo el camino mediante el que llegó a convertirse en un sujeto escritor. Si bien la relación no se mantuvo, no fue un impedimento y logró que Marito se transforme en un sujeto escritor subversivo, en un héroe. Aunque el momento no está narrado se ve claramente el éxito de este personaje y su continuidad como escritor, incluso ya sin la relación amorosa que lo impulsó al inicio.

Ahora, como último punto de este capítulo, queda analizar las siguientes preguntas: ¿por qué aparece este héroe escritor?, ¿qué factores permiten su aparición? Diversos críticos han señalado que existe un cambio entre las novelas de la década del 70 con respecto de las del 60. Angvik sostiene que durante la década de los 60 el humor era

contraproducente para la creación y podía romper la ilusión literaria (2004: 207)³⁰. Durante esta primera etapa, según Palencia-Roth, las metáforas con las que conceptualiza la literatura son negativas y violentas: “The metaphors which Vargas Llosa used to describe fiction writing during the first part of his career were generally negative, violent and bitter” (1990: 357). Como ya hemos señalado al inicio del capítulo, durante esta primera etapa la conexión entre Vargas Llosa y la política es muy estrecha; por ello, el escritor es principalmente un rebelde comprometido³¹, etapa en la que el escritor es concebida como un escritor revolucionario. Dentro de esta etapa, se encuentran los dos primeros personajes analizados en este capítulo: el Poeta y Zavalita, atrapados en contextos negativos. Tanto en sus textos no ficcionales como en su ficción, la política encapsula al escritor en una paradoja, en muchos casos insalvable. No obstante, en la década de los 70, ocurre un cambio; el humor y la ironía aparecen, mientras que ese mundo asfixiante de la política es dejado de lado por otro tipo de exploraciones: “With *Aunt Julia and the Scripwriter* Vargas Llosa abandons the fatalism of his first novels in order to explore, with humor and irony, the vicissitudes of literary creation. With this novel, the theme of the unsalvageable capitalist society disappears from Vargas Llosa’s narrative (Kristal 1998: 1990).³² Y, en esta etapa, es en la que emerge en la narrativa de Vargas Llosa una nueva concepción del escritor rebelde subjetivo. Marito, como héroe, aparece en el momento en que la política ha sacado su yugo opresor en el escritor. De esta manera, Marito es un personaje que contrasta de manera directa con el Poeta y Zavalita, como muy bien señala Angvik:

Un factor distintivo entre las novelas de la década de 1960 y ésta es el hecho de que “Marito” o “Varguitas” realizará con éxito sus objetivos (...) “Los fracasos de Vargas Llosa” de las novelas realistas de la década

³⁰ Sobre esta ausencia, Oviedo señala en sintonía a lo señalado lo siguiente: “El humor apenas si se había dejado notar en algunos pasajes de sus novelas [...] no era un factor esencial en el clima tenso y urgente de sus relatos, ni afín a personajes que resistían con dientes apretados las tremendas presiones de su medio social. Había una razón de fondo que explicaba esa ausencia: en su primera etapa creadora, el autor creía que el humor afectaba la verosimilitud que la historia debía conservar, pues agregaba cierta artificiosidad o distanciamiento intelectual que «enfriaba» el relato (2007: 22)

³¹ Incluso, Palencia-Roth ha señalado directamente como una de las causas de esta visión negativa a la influencia de Sartre: “The source of such negative and violent feelings about writing is twofold. On the one hand there is the situation of the writer in general in Peru (...) On the other, there is the early influence of the French existentialists, especially that of Sartre(...)” (1990: 357).

³² Efraín Kristal señala incluso que nos encontramos en una etapa de transición en una transformación de Vargas Llosa hacia nuevos temas y dejando de lado el socialismo: “*Aunt Julia and the Scripwriter and Captain Pantoja and the Special Service* are novels of transition toward a new period in Vargas Llosa’s fictional writing (...) In the 1970s, however, he left the political issues in his novel vague and humorous. He was confused about his own political convictions and was therefore not prepared to make a decisive connection between fanaticism and utopias or to explore themes that would have clashed with his waning belief that capitalist society should be eradicated in order to establish socialism” (1998: 98) Asimismo, Forgues señala que este cambio se relaciona de manera directa con el alejamiento del ámbito político: “(...) no me parece puramente fortuito que la utilización del humor, que el escritor considerara antes como antiliteraria, coincida más o menos con el alejamiento de Vargas Llosa de la Revolución Cubana (Forgues 2009: 114)

anterior – las frustraciones de Alberto, de Cuéllar y de Zavalita en la esfera privada, sexual, pública, social y política - aquí contrastaron con los éxitos de la vida amorosa, personal, y en la vida personal, literaria y profesional de “Marito” (Angvik 2004: 209)

Como bien indica Angvik, el éxito de Marito contrasta de manera directa con los personajes de la década anterior. Además, se ve a un personaje que en la ficción llega por fin a convertirse en un sujeto escritor y materializa en este ámbito los ideales que Vargas Llosa ha expuesto en diversos textos no literarios. Es decir, justo en el momento en que Flaubert emerge como reflejo de un levantamiento de la verdad artística por encima de lo político, Vargas Llosa plantea en la ficción al primer personaje que logra ese camino. Por tanto, se muestra una clara vinculación entre el proyecto artístico y la producción artística del premio nobel peruano, ya que solo después del cambio de concepción de sujeto escritor, superación de la paradoja, este emerge en la ficción materializado en el personaje de Marito. No obstante, se debe reflexionar más a fondo en esta aparición del sujeto escritor héroe, sobre todo por las conexiones entre este personaje y el autor: “Quizá pudiera haber ahí materia de reflexión para aquellos que afirman que no se debe confundir al hombre con el escritor” (Forgues 2009: 114).

Capítulo 2 : El autor que emerge del telón

¿Si el Poeta y Zavalita no llegan a configurarse como héroes, no existe una figura heroica en esta primera década creativa de Mario Vargas Llosa? En el capítulo anterior, he señalado que en las dos primeras novelas fracasan en su constitución como sujetos escritores revolucionarios. No obstante, ¿eso significa de manera categórica que no existe una figura heroica en esta primera etapa? Una respuesta rápida y lógica indicaría que en la ficción los personajes son vencidos por los contextos en los que viven y que no responden de manera adecuada a la llamada de su tiempo. Esto llevaría a pensar que la figura heroica no está presente en esta década. Sin embargo, existe una figura oculta que sí logra convertirse en un sujeto

escritor revolucionario, en clara oposición a lo hecho por estos dos personajes. Detrás del telón, hay una figura que no solo orquesta la narración, sino que también logra seguir el camino del héroe de manera exitosa: el autor. Este, pese a encontrarse oculto en la cortina, gracias a diversas técnicas narrativas que analizaré a lo largo del capítulo, se presenta como el sujeto escritor revolucionario, es decir, como un héroe.

Luego, a diferencia de los años 60, en la década siguiente, en *La tía Julia y el escribidor*, se presenta a un personaje que, a diferencia de los anteriores, sí se configura como sujeto escritor: Marito. No obstante, este personaje tiene una gran relación con el autor, lo que crea una conexión compleja entre ficción con la realidad, como Forgues resalta:

En resumidas cuentas, si *Pantaleón y las visitadoras* introducía una ruptura con la narrativa anterior de Vargas Llosa, se puede decir que esa ruptura encuentra su salida lógica en *La tía Julia y el escribidor*, que traiciona el retorno del escritor no sólo a su clase social sino a una literatura que exalta los valores de esa clase social.

Desde este punto de vista, no me parece puramente fortuito que la utilización del humor, que el escritor considerara antes como antiliteraria, coincida más o menos con el alejamiento de Vargas Llosa de la Revolución Cubana. Quizá pudiera haber ahí materia de reflexión para aquellos que afirman que no se debe confundir al hombre con el escritor (Forgues 2009: 114).

Como bien señala Forgues, no parece ser un punto de conexión fortuito este acercamiento entre lo ficcional y lo real. En este personaje se presenta, como señala Susana Reisz, una comparación compleja de la figura humana delineada por el relato y lo que sabemos del escritor (2016: 77). El héroe, que en la década pasada se encontraba oculto bajo la figura de un autor escondido detrás del telón desde el que orquestaba la narración, ahora se encuentra condensado en la figura de un personaje y autor. Las comparaciones ahora son explícitas, lo que hace que el héroe ahora esté completamente presente y expuesto para los lectores.

Sobre la relación entre ficción y realidad, Gerard Genette señala que existe una poética ficcionalista, que equipara la literatura a la ficción y que postula que al entrar en la ficción se sale de la esfera ordinaria del ejercicio del lenguaje, caracterizada por

la preocupación por la verdad o la persuasión; la ficción, por su parte, se encuentra más allá de lo verdadero o lo falso, o es a la vez verdadero y falso (1993: 17-18). Si bien Vargas Llosa en cierta manera asume varios de los postulados de la poética ficcionalista, que se ve plasmada de forma contundente en *La verdad de las mentiras*, la separación entre “realidad” y ficción será llevada a sus extremos por el nobel peruano en esta novela y, sobre todo, gracias a la creación de este personaje que expone por fin la aparición del sujeto escritor. A continuación, en el presente capítulo, analizaré primero a la figura del autor como héroe oculto tras el telón y, luego, pasaré a analizar cómo este emerge del mismo.

El héroe detrás del telón

Al poco tiempo de publicada *La ciudad y los perros* en Perú, Vargas Llosa señaló en la prensa local lo siguiente: “Lo que más me sorprende [...] es que aquellos que se sienten irritados vean en él un panfleto o un reportaje contra un colegio. En realidad, se trata de una novela, de una obra que, aunque parte de una realidad concreta, es una ficción” (Expreso 1964: 3). Si bien algunos lectores confundieron de manera extrema los límites entre ficción y realidad, existen en *La ciudad y los perros*, y en *Conversación en La Catedral* muchos hilos conductores entre ambos ámbitos que confundieron a los lectores más ingenuos. No obstante, más allá de la extralimitación de reducir la novela a un texto panfletario, es clave notar que el autor busca la comparación entre novela y realidad. Por ello, partiendo de este contexto, planteo que ambas novelas invitan a sus lectores a encontrar al autor como el héroe que sí logró convertirse en un sujeto escritor; es decir, ambos textos proponen a un héroe que fracasa, lo que hace resaltar la figura del autor. No obstante, el punto clave es establecer cómo el autor lleva al lector hacia un contraste entre el autor y el héroe fallido de cada novela. Para desarrollar este tema, primero explicaré los siguientes tres puntos: la concepción del autor implícito, la centralidad del Poeta en la novela y la conexión entre realidad y ficción.

Empezaré con el análisis de *La ciudad y los perros*, y de cómo se plantea esta comparación entre el autor y el Poeta. Un primer punto clave a analizar es el del autor; sobre este concepto, el crítico Wayne Booth señala que todo lector construirá inevitablemente la imagen de un “escriba oficial” o “segundo ego” del autor que escribe de una forma particular (1974:66-67). Por ello, enfatiza que incluso la novela en la que ningún narrador está dramatizado crea un autor implícito que permanece tras el escenario, como un director de escena (1974:143). Es decir, el autor implícito es

concebido como quien ordena y estructura la narración oculto detrás del telón, como un director de teatro; es quien conduce los destinos de narradores y personajes. Asimismo, se debe tener claro que el sujeto que “orquesta” el texto es siempre distinto del “hombre real” (1974:143)³³. Sin embargo, pese a sus diferencias, Booth indica que este “escritor oficial” no es un “hombre general”, ideal o impersonal, sino una versión implícita del autor real que es diferente a la de otros escritores, que está cargada de valores particulares. Por ello, muchas veces el lector se enfrenta a textos en los que parece que el autor real se “descubre” a sí mismo. (1974: 66-67). Es decir, cuando el lector se enfrenta al texto, siente que el autor real devela sus secretos. Por último, Booth señala que en los casos en los que el narrador no está dramatizado, que no aparece claramente con un “yo” o un “él”, en los que es denominado como implícito, no habrá una diferencia entre el narrador implícito y el autor implícito (Booth 1974: 143-145). Este es el caso que se presenta en *La ciudad y los perros*, ya que expone a un autor implícito que se homologa a un narrador implícito:

Cava sintió frío. Los baños estaban al fondo de las cuadras, separados de ellas por una delgada puerta de madera, y no tenían ventanas. En años anteriores, el invierno sólo llegaba al dormitorio de los cadetes, colándose por los vidrios rotos y las rendijas; pero este año era agresivo y casi ningún rincón del colegio se libraba del viento, que, en las noches, conseguía penetrar hasta en los baños, disipar la hediondez acumulada durante el día y destruir su atmósfera tibia. Pero Cava había nacido y vivido en la sierra, estaba acostumbrado al invierno: era el miedo lo que erizaba su piel (2001: 7, el énfasis es mío)

En estas líneas, a través de un estilo indirecto, la novela se enfoca en lo que le sucede al cadete Porfirio Cava; se ve que para él mucho más que el terrible frío que recorre esa madrugada, que se indica explícitamente que es muy intenso, es el miedo lo que le eriza la piel. De esta manera, los lectores perciben que a Cava no lo paraliza el frío penetrante, sino un miedo muy profundo. Si bien el narrador no está presente como un “yo”, interviene a lo largo del texto para añadir información, corregir interpretaciones, reflexionar. Se presenta, de esta forma, a un narrador implícito que puede ser homologado con el autor implícito y que participa activamente.

³³

En este punto, coincide con Bajtín, quien indica lo siguiente: “Estamos rechazando únicamente aquel enfoque absolutamente infundado y fáctico que es actualmente el único que predomina, el que se basa en la confusión entre autor-creador, que pertenece a la obra, y el autor real, que es un elemento en el acontecer ético y social de la vida” (1985: 18) Así, Bajtín también sostiene que existe una separación entre lo que él denomina “autor-creador”, que se puede homologar con el autor implícito y el autor real.

Asimismo, se exhibe a un narrador que tiene la capacidad de ahondar en los pensamientos de Cava. Booth señala que algunos narradores tienen un privilegio que los lleva a conocer lo que puede percibir una persona desde las limitaciones de su subjetividad, o, en el otro extremo, tener el privilegio completo, que comúnmente se conoce como omnisciencia (1974: 152); en este caso, el narrador de esta novela tiene el privilegio completo, ya que logra penetrar en la mentalidad de Cava. Sin embargo, la narración en esta novela es compleja, ya que el autor implícito hará uso de diversos focos narrativos a lo largo del texto, como señala Oviedo: “El continuo entrecruzamiento de perspectivas y focos narrativos a la vez revela y complica los nudos de la historia: esos saltos de un lugar a otro, de un momento a otro, de un personaje a otro, no sólo subyugan nuestra atención, sino que insuflan vida a todas las partes del tejido y exigen que el lector participe” (1982: 124). No obstante, esta es una de las principales riquezas del libro: las diferentes perspectivas y focos narrativos que dirige el autor implícito detrás de la cortina. Así, en la novela, a través de la unidad del autor implícito se aborda un conjunto múltiple de focos narrativos.

Un segundo punto a analizar es la centralidad del personaje del Poeta. Según Booth, toda novela versará sobre un personaje o un grupo de personajes, ya que el autor elige contar la historia y centra el interés del lector, simpatía o afecto sobre un personaje o un grupo de personajes y excluye a otro u otros (1974: 72). En este caso, la novela va a centrar su enfoque en la sección del Poeta, lo que crea una mayor conexión entre el lector y estos personajes. El narrador utiliza a esta sección como centro principal de su narración, y excluye a los otros años y secciones. Incluso, dentro de esta sección, se encuentra un grupo de personajes en los que se centra con mayor fuerza: el Jaguar, el Poeta y el Esclavo. No solo se narra el presente o pasado inmediato de estos personajes, sino que el autor narra varios momentos que formaron su subjetividad y que explican su condición actual.

No obstante, incluso dentro de este grupo ya reducido, un personaje es el que tomará mayor protagonismo: el Poeta. Uno de los puntos sobre los que sostengo esta centralidad es la conexión que este personaje establece con el lector a través del conocimiento de sus pensamientos: “«Podría ir y decirle dame veinte soles y ya veo, se le llenarían los ojos de lágrimas y me daría cuarenta o cincuenta, pero sería lo mismo que decirle te perdono lo que le hiciste a mi mamá y puedes dedicarte al puterío con tal que me des buenas propinas» Bajo la bufanda de lana que le regaló su madre hace meses, los labios de Alberto se mueven sin ruido” (2001: 13). Booth señala que cuando el lector toma directamente los sentimientos y pensamientos de un

personaje crea una mayor conexión con la inteligencia representada, más aun cuando esta se presenta sin apoyo, aislada (1974: 260-261). El Poeta es el personaje sobre el que los lectores verán sus preocupaciones, miedos y pulsiones; el autor lleva al lector, casi sin reservas, a lo largo de la novela, a la exploración de sus pensamientos:

«Él entró, le dijo hola, con su sonrisa de cobarde, ella le dijo hola y siéntate, la bruja salió y comenzó a hablar y le dijo señor y se fue a la calle y los dejó solos y él dijo he venido por, para, figúrate que, te das cuenta, te mandé a decir con, ah, Alberto, sí, me llevó al cine, pero nada más y le escribí, ah, yo estoy loco por ti, y se besaron, y están besándose, estarán sentándose, Dios mío haz que se estén besando cuando llegue, en la boca, que estén calatos, Dios mío» (2001: 142).

En este fragmento, se presenta el conjunto caótico de pensamientos que asaltan al Poeta cuando ha escapado del colegio y se dirige a ver a Teresa. En el camino, empieza a imaginar cómo va a ser ese encuentro y el narrador se introduce en la mente de Alberto y lleva al lector junto con él. De esta forma, se presencia una “truculenta” escena melodramática. Al llevar al lector consigo a explorar la mente de Alberto, el autor busca crear una conexión entre lector y personaje. Incluso, muchas de estas intromisiones en la mentalidad del Poeta mezclan diversas reflexiones en un solo momento:

«Juráis por la bandera sagrada de la Patria, por la sangre de nuestros héroes, por la playita del despeñadero estábamos bajando cuando Pluto me dijo mira arriba y ahí estaba Helena, juramos y desfilamos y el ministro se limpiaba su nariz, se la rascaba y mi pobre madre, ya no más canastas, no más fiestas, cenas, viajes, papá llévame al fútbol, ése es un deporte de negros muchacho, el próximo año te haré socio del Regatas para que seas boga y después se fue con las polillas como Teresa»(2001: 143).

En esta cita, se enfrenta al lector, en un mismo segmento, a recuerdos del colegio, de los amigos de Miraflores y familiares. Todos estos pensamientos se entrecruzan simulando un torrente que confluye en la mente de un adolescente que viaja desesperado. De esta manera, no solo se muestran los pensamientos del Poeta, sino que también se crea una verosimilitud en esta indagación en la mente de Alberto al simular la confluencia de diversos pensamientos, que atrapa al lector y lo hace

sentirse dentro de las divagaciones del joven cadete. La centralidad del Poeta se presenta, también, por su llamado a convertirse en un sujeto escritor revolucionario, en un héroe. El cadete Alberto Fernández debió ser quien se oponga a esa sociedad injusta que lo conmina a convertirse en parte de su dinámica de dominación: “[o] comes o te comen” (2001: 21). Como he señalado en el capítulo anterior, a lo largo de la novela, el Poeta no logra transformar ningún acontecimiento en una verdad y termina por asimilar los mandatos que su padre quería que asuma; termina subsumido por esa sociedad que estaba llamado a derrotar. Por todo lo señalado, el Poeta es el personaje que más cerca del lector presenta el autor implícito.

Por otro lado, es clave señalar la conexión de la novela con la realidad. Vargas Llosa pasó rápido de ser un escritor latinoamericano tentado suerte en Europa a un novelista reconocido. Después de ganar el premio Biblioteca Breve en 1962 y de la publicación de la novela en 1963, rápidamente los ecos llegaron al Perú: “Con muy pocas excepciones, como puede verse, la novela de Vargas Llosa tuvo una recepción más que positiva por parte de la crítica literaria peruana” (Aguirre 2015:208). La novela fue distribuida rápida y exitosamente en el país: “Fue la masiva difusión de la novela gracias a la edición de Populibros lo que motivó las reacciones negativas más vociferantes en el Perú y que han pasado a formar parte de la historia y leyenda de *La ciudad y los perros*” (Aguirre 2015: 215). Sin embargo, como bien ha señalado Carlos Aguirre, esta difusión masiva también atrajo lecturas particulares que veían más realidad que ficción en la novela. La pregunta que se presenta frente a este suceso es la siguiente: ¿qué provocó esta interpretación? Algunos vieron a la novela como un retrato injusto y distorsionado que desprestigiaba al colegio Leoncio Prado y a los militares (Aguirre 2015: 221). Estas interpretaciones se basaron básicamente en dos puntos. En primer lugar, dentro de la novela las referencias a Lima y al colegio Leoncio Prado son claras (directa e indirectamente); esta conexión con el colegio se vio reforzada por la aparición de una foto del héroe en la primera edición, como bien señala Aguirre: “Para los enemigos de la novela la presencia de la foto reforzaba la idea de que se trataba de un libro que contaba hechos «reales» y no meramente ficciones” (Aguirre 2015: 79).

En segundo lugar, muchos tuvieron esta interpretación debido a que Vargas Llosa estudió en ese colegio. Esta conexión se incrementa debido a la cercanía del autor real con el personaje del Poeta³⁴. Al igual que el personaje de la novela, el autor real

³⁴ Habría que añadir que también existe una relación entre el personaje del Esclavo y Vargas Llosa. Ambos comparten ese episodio traumático en el que son “raptados” por un padre que creían muerto y por la severidad con que los trataba. Para mayores referencias se puede leer el capítulo I de *El pez en el agua* titulado “Ese señor que era mi papá”.

se encargaba de redactar novelitas eróticas, episodio que narra en *El pez en el agua*: “Me acuerdo [...] cómo escribí mi primera novela erótica, un par de páginas garabateadas a la carrera para leerla en voz alta a un corro de cadetes de la segunda sección, en la cuadra, antes del toque de queda. El texto fue recibido con un estallido de aprobadoras obscenidades (he descrito un episodio parecido en *La ciudad y los perros*)” (Vargas Llosa 2002: 129). Vargas Llosa comparte con el Poeta la función de escritor erótico, experiencia de vida que él mismo señala en conexión con su novela. Es más, incluso, señala que comparten el mismo apodo: “Me decían Bugs Bunny, El Conejo de la Suerte, o Flaco, pues lo era, y a veces Poeta, porque escribía y, sobre todo, porque me pasaba el día, y, a veces, la noche, leyendo” (Vargas Llosa 2002: 130). Las conexiones entre realidad y ficción son claras, sobre todo en el caso del Poeta con el autor real, héroe fallido de la novela.

Después de lo explicado hasta este punto, pasaré al centro del análisis: exponer cómo se lleva al lector a comparar al autor con el Poeta. Como ya he señalado, el Poeta es el personaje central y con el que más se conecta el lector; a este punto hay que añadirle que existe una conexión clara entre el personaje y el autor. No obstante, a lo indicado hasta este punto hay que añadirle que Booth señala que muchas veces el autor real en la novela no solo se encuentra identificado con el personaje principal (1974: 79) y que, además, muchos autores hacen que los lectores se enfrenten con novelas que presentan a héroes deficientes en las que el autor busca resaltar (1974: 80). Es decir, el hecho de que una novela presente a un héroe fallido muy similar al autor hace que este se vea de forma elevada en la comparación. En esta novela, existe una combinación de ambos casos: un autor real que se encuentra relacionado con su personaje principal, que se presenta como ineficiente. El Poeta se constituye como la cara expuesta de un héroe escritor fallido que tiene como reverso al autor implícito de la novela. Esa proyección del autor real que se hace en el autor implícito se configura como quien sí logra convertirse en un sujeto escritor, principalmente, al ser el escritor que se materializa en la novela que el lector lee. No obstante, este último hecho es solo la materialización de haber tomado en serio la vocación que el Poeta nunca tuvo como posibilidad y la oposición a esa sociedad que terminó devorando al Poeta. De esta manera, el autor implícito³⁵, pese a encontrarse detrás

³⁵ Si bien se podría hacer una conexión directa con el autor real, esta sería un error por diversos motivos. El autor real ha cambiado y cambia de manera constante, por lo que posiblemente esta conexión no siempre sería ajustada con el autor en la actualidad, como en este caso al identificar al autor Vargas Llosa con la figura del sujeto escritor revolucionario. Además, sostengo que la comparación se hace con el sujeto que el lector construye de manera ideal en la figura del autor implícito. Obviamente, esta construcción no parte de la nada, ya que es tributaria de la imagen del autor real —por eso es importantísima la conexión entre realidad y ficción—. Esto hace muchas veces que estas construcciones sean romantizadas por el lector, lo que hará que sea más fácil su ubicación como héroes, en muchos casos.

del telón dirigiendo los hilos de la narración, es identificado por los lectores como quien sí logra transformarse en un sujeto escritor con un compromiso revolucionario. Los lectores, a lo largo de la novela, sufren y siguen la historia del Poeta quien, al fallar, hace que los reflectores expongan al autor implícito como héroe.

Conversación en La Catedral es una de las novelas más complejas de Mario Vargas Llosa y el mismo autor ha revelado la estima especial que siente por ella: “Ninguna novela me ha dado tanto trabajo; por eso, si tuviera que salvar del fuego una sola de las que he escrito, salvaría ésta” (2010: 7). Dentro de un gran conjunto de elementos que configuran la genialidad de este texto, siguiendo la línea de este capítulo, haré un análisis muy similar al de la novela anterior.

Partiré del análisis del autor implícito. Esta novela, presenta a un autor implícito complejo. Este organiza y reúne las intervenciones a través del estilo directo de la mayoría de personajes, y usa el estilo indirecto libre enfocado en especial en cuatro personajes: Zavalita, Ambrosio, Amalia y Cayo Mierda. Si bien en muchos fragmentos el narrador puede ser identificado, en otros varios este presenta un narrador implícito que se puede identificar con el autor implícito:

- Me cagaba en plata y me creía capaz de grandes cosas – dice Santiago–. Un puro en ese sentido.
- En Grocio Prado vivía la beata Melchorita, daba todo lo que tenía y se las paraba rezando – dice Ambrosio - . ¿Usted quería ser un santo como ella, de muchacho?
- Te traje *La noche quedó atrás* – dijo Santiago – . Ojalá te guste.
- Me hablaste tanto que me muero de ganas de leerla – dijo Aída –. Aquí tienes la novela del francés sobre la revolución china (2006:81).

En esta cita breve, se ve la comunicación y superposición entre dos diálogos distintos: el diálogo principal entre Santiago y Ambrosio, y el diálogo entre Aída y Santiago. Ambos diálogos son un ejemplo de lo que Oviedo denomina ondas concéntricas: “El esquema básico de *Conversación* es una suma de ondas que se superponen y expanden concéntricamente. Esas ondas son los diálogos que los personajes sostienen en la novela” (1977: 248). Será, pues, el autor implícito quien estructure y domine los diversos diálogos contruidos de forma concéntrica; es decir, esa estructura compleja, pero precisamente ensamblada, es controlada por este autor implícito. Esta técnica se agudiza y expone la genialidad de la coordinación de este

autor, sobre todo si se tiene en cuenta que el autor implícito estructura de manera magistral hasta dieciséis interlocutores diversos para construir la novela (Oviedo1977: 251).

No obstante, pese a la cantidad de personajes e interlocutores que tiene la novela, esta se centra en la conversación que Zavalita y Ambrosio sostienen en el bar La Catedral. La novela se centra en ambos personajes, que al narrarse mutuamente sus vidas —o reflexionar internamente sobre ellas— van haciendo aparecer ese complejo mundo que envuelve a la novela. Sin embargo, como en la novela anterior, hay un personaje en el que la novela se enfoca mucho más: Santiago Zavala. En la mayor parte de la novela, el lector se enfrenta a la exploración de la vida de Santiago y de la pregunta sin respuesta que la guía: ¿en qué momento se había jodido? Esta pregunta llevará al lector hacia diversos momentos en que Santiago falla en su transformación en héroe. Tanto el camino artístico, como en el revolucionario, falla. Asimismo, esta cercanía con este personaje, como en el caso del Poeta, se estrecha porque es el personaje que más conoce íntimamente el lector, ya que puede entrar en sus pensamientos:

¿Y si te inscribías ese día Zavalita, piensa? ¿La militancia te habría arrastrado, comprometido cada vez más, habría barrido las dudas y en unos meses o años te habría vuelto un hombre de fe, un optimista, un oscuro puro heroico más? Habrías vivido mal, Zavalita, como habrán Jacobo y Aída piensa, entrado a y salido de la cárcel unas veces, sido aceptado en y despedido de sórdidos empleos, y en vez de editoriales en *La Crónica* contra los perros rabiosos escribirías en las paginitas mal impresas de *Unidad* (Vargas Llosa 2006: 173-174).

En este fragmento, el lector recorre los pensamientos de Zavalita, como a lo largo de toda la novela, incesantemente en la búsqueda del momento en el que se había jodido. En este caso particular, se presenta la serie de reflexiones sobre cómo habría sido su vida de haberle sido fiel a su verdad política; se pregunta acerca de qué tan distinta sería su vida de haberse inscrito ese día en el partido.

Otro punto importante por resaltar, como en el caso anterior, es el conjunto de conexiones que presenta la novela con la realidad. Por un lado, la novela está claramente ambientada en una época histórica: en el ochenio de Odría. Esta conexión es refrendada por Vargas Llosa en el prólogo de la novela: “Ese clima de cinismo,

apatía, resignación y podredumbre moral del Perú del ochenio, fue la materia prima de esta novela, que recrea, con las libertades que son privilegio de la ficción, la historia política y social de aquellos años sombríos” (Vargas Llosa 2006: 7). Por otro lado, es clave señalar que Santiago Zavala, como en el caso del Poeta, comparte muchas características con el autor real³⁶, sobre todo en su época universitaria. Al igual que Zavalita, Vargas Llosa estudió en San Marcos e ingresó en una célula comunista.

Como con la novela anterior, pasaré a exponer cómo se lleva al lector a comparar al autor con Zavalita. Hasta este punto, de forma muy parecida a la del Poeta, el héroe fallido es el personaje central, que se vincula más con el lector; asimismo, hasta este punto se aprecia una conexión clara entre este personaje con la figura del autor. Sin embargo, la cercanía entre autor implícito y personaje autor se verá reforzada por el uso del estilo indirecto libre:

Da la vuelta a la plaza, al entrar a la Colmena detiene a un taxi: ¿su perrito no iría a ensuciar el asiento? No, maestro, no iba a ensuciar: a Miraflores, a la calle Porta. Entra, pone al Batuque en sus rodillas, esa hinchazón en el saco. Jugar tenis, nadar, hacer pesas, aturdirse, alcoholizarse como Carlitos. Cierra los ojos, tiene la cabeza contra el espaldar, su mano acaricia el lomo, las orejas, el hocico frío, el vientre tembloroso. Te salvaste de la perrera, Zavalita, mañana iría a visitar a Carlitos en la clínica y le llevaría un libro, no Huxley” (2006: 33, el subrayado es mío).

En la parte subrayada se ve cómo el autor implícito se confunde por momentos con el personaje principal, Santiago, a través del uso del estilo indirecto libre. Cuando se lee “Jugar tenis, nadar, hacer pesas, aturdirse, alcoholizarse como Carlitos” o “Te salvaste de la perrera, Zavalita”. Sin una anticipación o medio que indique la separación, como son las comillas en *La ciudad y los perros*, el narrador implícito ingresa y sale rápidamente de la mente de Zavalita; el pensamiento de Santiago con la narración del autor implícito se funden, lo que hace difícil identificar quién está relatando en esas líneas. De esta manera, el autor implícito construye en partes de su narración una convergencia entre lo que él piensa y lo que piensa Santiago, lo que estrecha más su conexión.

³⁶ Si bien muchas de muchas de estas coincidencias con la biografía del escritor las hemos conocido a través de diversas entrevistas y discursos, encontramos en el capítulo XI de *El pez en el agua* titulado “Camarada Alberto” en el que encontramos diversas referencias de contacto entre Vargas Llosa y Zavalita, como el ingreso a San Marcos y la adopción del marxismo, entre otros.

Asimismo, al igual que en *La ciudad y los perros*, se utiliza a un héroe defectuoso que resaltará la imagen del autor. El lector recorre de manera cercana el camino del personaje principal, llamado a surgir ante esta sociedad adversa y enfrentarse a ella, que al final no solo fallará, sino que se encontrará sumido en una apatía extrema. Zavalita, irá mucho más allá que el Poeta, que parece feliz con su vida actual, ya que se sabe y siente completamente derrotado; este reconocimiento de la derrota hace incluso mucho más extrema la comparación entre personaje y autor. Por tanto, el autor implícito se presentará como aquel que sí logró conjugar la política y el arte; será el que perseveró pese a todo; es quien sí logró superar tanto los puntos y las suturas. De esta manera, el autor implícito, oculto detrás del telón conformado por la compleja estructura de la novela, será para los lectores el sujeto escritor con un compromiso revolucionario.

El autor que emerge del telón

La tía Julia y el escribidor es una novela que presenta una situación distinta a la de los dos casos anteriores. En esta novela, el héroe ya no se encuentra detrás del telón; por el contrario, este se presenta de forma clara en un personaje que logra transformarse efectivamente en la diégesis en un héroe. No obstante, Marito es un personaje complejo, ya que nominalmente coincide con el autor real y el narrador. A esta particular y problemática coincidencia entre autor, narrador y personaje es a lo que se suele denominar *autoficción*: “[...] un narrador identificado con el autor produce en ella un relato de ficción homodiegética, comúnmente bautizado, desde hace ya algunos años, «autoficción»” (Genette 1993: 69). No obstante, esta coincidencia entre estos tres lados del triángulo y sus diferencias genera diversos problemas, sobre todo si es que la diferenciación entre ficción y realidad no es siempre clara:

[...] las líneas divisorias entre ficción y no-ficción son sumamente frágiles, el intento de hablar de la autoficción como un género literario (en el sentido de una entidad claramente delimitada o intuitivamente reconocible) tropieza con algunos escollos adicionales que no se pueden soslayar: los ámbitos del deseo, del recuerdo, de la imaginación predictiva, del sueño o de la alucinación son todos irreales, en el sentido de que no tienen una existencia fáctica [...] (Reisz 2016: 81).

Como bien señala Reisz, la división entre ficción y no ficción es sumamente frágil y se encuentra, además, marcada por el deseo, el recuerdo, la imaginación predictiva, el sueño, etc. Es decir, esta novela presenta un caso mucho más complejo que en el de las dos novelas anteriores si partimos del hecho de que se trata de una novela que busca crear un espacio ambiguo para el lector, como bien ha señalado Alberca: “[...] la autoficción pretende romper los esquemas receptivos del lector (o al menos hacerle vacilar), al proponerle un tipo de lectura ambigua: si por una parte parece anunciarle un pacto novelesco, por otra, la identidad de autor, narrador y personaje le sugiere una lectura autobiográfica [...] A este escenario literario lo he llamado en otro lugar el “pacto ambiguo [...]” (2005-2006:9). En otras palabras, el lector en este tipo de novelas hace una lectura autobiográfica, pero duda, a su vez, en el alcance ficcional del texto. El pacto ambiguo, de esta forma, lleva al lector a una comparación entre el autor implícito, narrador y personaje con el autor real y su vida. Ante ello, los lectores analizarán el texto desde el pacto autobiográfico y el pacto ficcional. En algunos casos serán más reconocibles los elementos ficticios; en otros, los autobiográficos (Alberca 2005-2006: 14). En ese sentido, la autoficción llevará al lector a un cotejo en la búsqueda de discernir entre lo ficcional y lo no ficcional, para intentar romper con esta ambigüedad, aunque, para Alberca, al realizar este cotejo se cae en el juego autoficcional de la comprobación en la que se pierde de vista el carácter ficcional del yo; para él, en estos textos se propone una simultaneidad tanto ficticia como real (2005-2006:10).

En la tía Julia y el escritor la intención del autor implícito de enmarcar la novela dentro de una lectura como texto autoficcional se ve claramente desde la dedicatoria que lleva el libro desde su primera edición: “A Julia Urquidi, a quien tanto debemos yo y esta novela” (1977: 7). Es claro que este paratexto invita a los lectores al cotejo de lo narrado en la novela con los eventos extratextuales de la vida de un escritor cada vez más famoso, lo que señala de manera clara la parte autobiográfica de este pacto ambiguo. Por ello, es clave señalar que los lectores harán una comparación —y confusión— entre la vida del escritor y la novela. El caso más resaltante y famoso de lector que frente a esta novela confunde realidad y ficción, que ubica todo lo narrado de forma más cercana al pacto autobiográfico que al ficcional, y ayuda aun más a aumentar la ambigüedad es la reacción de Julia Urquidi, que presentará en 1983 *Lo que Varguitas no dijo*, texto en el cual rebate las imprecisiones de Mario Vargas. A lo señalado hay que añadirle que quince años después el nobel peruano presentó su

libro de memorias, *El pez en el agua*³⁷, al que los lectores acudieron ávidamente para confrontar realidad con ficción y así ser partícipes del juego autoficcional³⁸, como la tía Julia. Para reafirmar el otro lado del pacto ambiguo, la parte novelesca, en 1999, introdujo un prólogo en el cual reafirma que el texto tiene una condición ficcional: “Para que la novela no resultara demasiado artificial, intenté añadirle un *collage* autobiográfico: mi primera aventura matrimonial. Este empeño me sirvió para comprobar que el género novelesco no ha nacido para contar verdades, qué éstas, al pasar a la ficción, se vuelven siempre mentiras (es decir, unas verdades dudosas e inverificables)” (2002: 3). Por tanto, Vargas Llosa no plantea claramente una clave interpretativa para los lectores; por el contrario, al señalar que ha combinado elementos autobiográficos con su novela sin señalar exactamente los límites entre ambos, sumerge al lector en un pacto ambiguo en el que él no sabrá exactamente a qué partes del pacto pertenece cada uno. Por esta centralidad entre ambos polos del pacto, *La tía Julia y el escritor* es, según Alberca, “[...] quizá el mejor y más acabado ejemplo de autoficción hispanoamericana [...]” (2005-2006: 12)³⁹.

Finalmente, queda responder a la pregunta medular de este capítulo: ¿qué implica que el héroe se manifieste a través de una novela autoficcional? Esta aparición del héroe se realiza a través de la forma más radical del autor de ingresar en su propia ficción y que él sea el paradigma del “sujeto escritor héroe”. Se ha pasado de presenciar en sus novelas una aparición tenue y tímida del héroe sobre la base de la confrontación entre el autor y héroes fallidos que guardan muchas similitudes con su vida; es decir, el autor implícito que se escondía detrás del telón y que se comparaba con el Poeta y Zavalita, se desvela y aparece bajo los reflectores, y se encarna dentro de una ficción en el Marito de *La tía Julia y el escritor*. De esta manera, la inserción del héroe dentro de la ficción ha dejado de ser una referencia de contraste velado, para aparecer en la autoficción de la forma más radical, como el gran héroe que ha logrado superar los problemas de su tiempo y ha conseguido ser un sujeto bajo las verdades del arte y del amor. Lo radical y genial de la presentación del héroe de esta forma se encuentra en que al ser un personaje que tiene que ser interpretado dentro del pacto ambiguo de la autoficción, no solo hay un contraste entre autor real y personaje, sino que la

³⁷ El capítulo que se dedica a este pasaje preciso de su vida es el capítulo XV y se titula “La tía Julia”.

³⁸ Por ejemplo, Denegri señala un punto de clara diferencia entre novela, autobiografía e incluso la vida real que contribuye, según lo que plantea la autora, en crear en la tía Julia una figura de madre simbólica seducida: la diferencia de edad entre Mario y la tía Julia es de 14 años en la novela, 13 en sus memorias y menos de diez años en la vida real (2011: 213).

³⁹ Probablemente, en nuestra historia narrativa, *El zorro de arriba y el zorro de abajo* sea el ejemplo más radical de novela autoficcional. Sin embargo, cuando Alberca señala que *La tía Julia y el escritor* es para él el caso mejor acabado se refiere a su centralidad entre los dos pactos.

fundición de ambos se hace tan sólida que es imposible hacer una separación indubitable.

Conclusiones

- En el presente trabajo, he desarrollado que Vargas Llosa tiene una concepción compleja y particular del escritor. No obstante, durante las dos décadas estudiadas esta concepción irá cambiando. En la década del sesenta, esta concepción del escritor está estrechamente conectada con la rebeldía y la política, que he nombrado la etapa del escritor con un compromiso revolucionario. Su conexión con la política será tan estrecha, que se generará una paradoja para en la concepción del escritor de esta época. En la década del setenta, la etapa del escritor como un rebelde subjetivo, el concepto del escritor cambiará, ya que se librá de la yugo político y el escritor solo deberá obedecer a su vocación artística.
- La teoría del sujeto de Badiou ayuda a comprender a profundidad la concepción del escritor de Vargas Llosa, en ambas etapas. Por un lado, explica que la lucha del escritor en la etapa del compromiso revolucionario es una lucha de una materialidad por convertirse en un sujeto y mantenerse en ese estado. Esta lucha se presenta en la conformación del sujeto en la verdad artística, pese al contexto latinoamericano opuesto a esta profesión, en la sutura de la verdad política por encima de la artística que se presentaba en la paradoja del escritor, y en los diversos puntos a los que se tiene que sobreponer el escritor. Por otro lado, la teoría del sujeto ayuda a comprender que en la etapa del escritor rebelde subjetivo la principal dificultad se encuentra en reafirmarse en la verdad artística pese a todos los puntos que se presentan, lo que sirven al sujeto para reafirmarse en su verdad.
- El sujeto escritor debe ser concebido como heroico. Este se presenta como un ser que se enfrenta a las limitaciones de su tiempo, como los héroes mitológicos, para regresar transfigurado en un nuevo sujeto. Asimismo, como todo héroe, vive sometido continuamente a pruebas para llegar a su condición de héroe o revalidarla. Por último, es clave señalar que como los héroes clásicos, son sujetos que se separan de su mundo, de su zona de confort, para enfrentar a las adversidades.

- En *La ciudad y los perros*, y en *Conversación en La Catedral* no aparece la figura del sujeto escritor con compromiso revolucionario. En la primera, el Poeta nunca llega a afirmarse en la verdad artística, pese a tener aptitudes para convertirse en un escritor. Por el contrario, el Poeta es una parodia de la transformación de un individuo en un sujeto a través de una verdad artística. En la segunda, Zavalita sí logra instituirse como sujeto a través de la verdad artística y política; no obstante, no logra mantenerse en ellas, ya que no logra superar ni la sutura ni los puntos que se presentan en su camino.
- En *La tía Julia y el escribidor*, Marito se presenta como un personaje que expone la materialización en la ficción del sujeto escritor. En la novela, se aprecia la insistencia de Marito para convertirse en un escritor en esa tenacidad con la que trabaja en los seis cuentos. Asimismo, el amor, lejos de ser un impedimento para Marito, se transforma en el motor que le ayuda a vencer al padre y lograr hacer posible lo imposible: ser escritor.
- Tanto en *La ciudad y los perros*, y en *Conversación en La Catedral*, presentan un héroe fallido que expone muchos rasgos del autor real y que tiene una centralidad en la novela. A través de estas características, y del estilo indirecto libre en el caso de *Conversación en La Catedral*, se genera una comparación en la que el autor implícito aparece como quien sí logró constituirse como un sujeto escritor. De esta manera, el autor implícito, una figura oculta tras el telón, puede ser visto como un héroe.
- En *La tía Julia y el escribidor*, la figura del héroe aparece dentro de la diégesis a través de Marito. Esta inserción del héroe ha dejado de ser una referencia de contraste velado. El héroe, a través la autoficción, no solo es un personaje que tiene conexiones con el autor, sino que, al tener que ser interpretado dentro del pacto ambiguo de la autoficción, personaje y autor se funden en una forma que es imposible de separar de forma indubitable.

Bibliografía

- AGUIRRE, Carlos
2015 *La ciudad y los perros: biografía de una novela*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- ALBERCA, Manuel
2005-2006 "Existe la autoficción hispanoamericana?". *Cuadernos del CILHA*. Número 178, pp. 5-17.
- ANGVIK, Birger
2004 *La narración como exorcismo*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- AYE, Xavi
2014 *Aquellos años del boom. García Márquez, Vargas Llosa y el grupo de amigos que lo cambiaron todo*. Barcelona: RBA Libros.
- BADIOU, Alain
1990 *Manifiesto por la filosofía*. Traducción de Victoriano Alcantud Serrano. Buenos Aires: Nueva Visión.
- 2010a *Segundo manifiesto por la filosofía*. Traducción de María del Carmen Rodríguez. Buenos Aires: Manantial.
- 2010 *La filosofía, otra vez*. Traducción de Leandro García Ponzo. Madrid: Errata Naturae
- 2012 *Elogio del amor*. Traducción de Ana Ojeda. Buenos Aires: Paidós.
- BAJTÍN, Mikhail
1985 "Autor y personaje en la actividad estética". En *Estética de la creación verbal*. México D.F.: Siglo Veintiuno, pp. 13-190.
- 1985 "La novela de educación y su importancia en la historia del realismo". En *Estética de la creación verbal*. México D.F.: Siglo Veintiuno, pp. 200-247.
- BOOTH, Wayne
1974 *La retórica de la ficción*. Traducción de Santiago Gubern. Barcelona: Bosch.
- CAMPBELL, Joseph
1959 *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. México : Fondo de Cultura Económica.
- DENEGRI, Francesca

- 2011 "La tentación faústica en *La tía Julia y el escritor*". *Estudios Públicos*. Santiago de Chile, número 122, pp. 199-218.
- ESPARZA, Cecilia
2006 El Perú en la memoria : sujeto y nación en la escritura autobiográfica. Lima/ Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales : PUCP. Fondo Editorial / Universidad del Pacífico. Centro de Investigación / IEP.
- ELMORE, Peter
2015 *Los muros invisibles. Lima y la modernidad en la novela del siglo XX*. Segunda Edición. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú
- EXPRESO
1964 "Vargas Llosa responde de París". *Expreso*. Lima, jueves de 17 de setiembre, pp.3.
- FORGUES, Roland
2009 *Mario Vargas Llosa. Ética y creación*. Lima: Universidad Ricardo Palma Editorial Universitaria.
- GENETTE, Gérard
1993 *Ficción y dicción*. Traducción de Carlos Manzano. Barcelona: Lumen.
- KRISTAL, Efrain
1998 *Temptation of the word: the novels of Mario Vargas Llosa*. Nashville: Vanderbilt University Press
- OVIEDO, José
1977 *Mario Vargas Llosa: La invención de una realidad*. Segunda Edición. Barcelona: Barral Editores.
- 2007 *Dossier Vargas Llosa*. Lima: Taurus
- PALENCIA-ROTH, Michael
1990 "The art of Memory in García Márquez and Vargas Llosa". *MLN*. Volumen 105, número 2, pp. 351-366.
- RABÍ DO CARMO, Alonso
2014 "La tía Julia y el escritor y El pez en el agua: dos versiones de la autobiografía y de la vocación". En CHIRI, Sandro y Agustín PRADO (compiladores). *Las cartografías del poder en la obra de Mario Vargas Llosa*. Lima: Fondo Editorial del Congreso.
- REISZ, Susana
2016 "Formas de la autoficción y su lectura". *Lexis*. Lima, volumen 40, número 1, pp. 73-98.
- SARTRE, Jean Paul
1957 *¿Qué es la literatura?*. Traducción de Aurora Bernárdez. Buenos Aires: Losada

- 1978 *El existencialismo es un humanismo*. Traducción de Victoria Prati. Buenos Aires: Sur.
- VARGAS LLOSA, Mario
- 1971a *García Márquez: historia de un deicidio*. Barcelona: Seix Barral.
- 1971b *Historia secreta de una novela*. Barcelona: Tusquets Editores.
- 1977 *La tía Julia y el escribidor*. Primera edición. Barcelona: Seix Barral.
- 1975 *La orgía perpetua : Flaubert y "Madame Bovary"*. Barcelona: Seix Barral.
- 1981 *Entre Sartre y Camus*. Río Piedras: Huracán.
- 1983 "La literatura es fuego". En *Contra viento y marea (1962 – 1982)*. Barcelona: Seix Barral, pp. 132-137
- 2001 *Bases para una interpretación de Rubén Darío*. Lima : UNMSM. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Instituto de Investigaciones Humanísticas.
- 2001 *La ciudad y los perros*. Lima: Peisa.
- 2002 *El pez en el agua*. Lima: Peisa.
- 2006 *Conversación en La Catedral*. Madrid: Punto de Lectura.