

EL PEZ EN EL AGUA:
NOTAS EN TORNO A UNA ESCRITURA DE LA RABIA

POR

MARÍA EUGENIA MUDROVIC
Michigan State University

Ardua tarea es sin duda, hablar de sí mismo y hacer valer sus buenos lados, sin suscitar sentimientos de desdén, sin atraerse sobre sí la crítica, y a veces con harto fundamento; pero más arduo aún es consentir la deshonra, tragarse injurias, y dejar que la modestia misma conspire en nuestro daño.

Domingo F. Sarmiento, *Recuerdos de provincia*

Comparado con otros miembros del mal o bien llamado *boom* latinoamericano, Mario Vargas Llosa es el escritor que mayor disposición para la polémica ha manifestado, el que ha hablado con más frecuencia de sí mismo y el único que intentó llegar a ser presidente del Perú cuando, como dijo la revista *Time*, a nadie más se le hubiera ocurrido o hubiese querido serlo (García 56). A esta trayectoria jalonada por la polémica,¹ la dominante autobiográfica² y el protagonismo político, es posible agregar otro dato no menos excéntrico que los anteriores: Vargas Llosa es el único escritor de su generación que llegó a inspirar dos libros de familia: las memorias de su tía y primera mujer, Julia Urquidi Illanes (me refiero, claro, a la incursión de la autora en *Lo que Varguitas no dijo* (1983)) y *El diablo en campaña* (1991), crónica política de Álvaro Vargas Llosa, su primogénito y vocero personal en la aventura presidencial de 1990.

A los 57 años, tres años después de su fracaso electoral y pocos meses antes de renunciar a la nacionalidad peruana para abrazar la ciudadanía española, Vargas Llosa

¹ Es ya un lugar común de la crítica aludir a la capacidad beligerante de Mario Vargas Llosa. Esta fama tiene, sin duda, cierta base empírica. Entre las polémicas que ha mantenido y que más resonancia tuvieron, se pueden mencionar los sonados enfrentamientos con Ángel Rama, Gabriel García Márquez, Hernando de Soto y Gunter Grass. En un artículo sobre *La tía Julia y el escribidor*, he trabajado esta propensión manifiesta de Vargas Llosa por el escándalo, sobre todo, como efecto de recepción. Para este punto consúltese también Rowe, Corral y Pindado.

² Cuando me refiero acá a la tentación autobiográfica de Vargas Llosa, no sólo estoy pensando en la incorporación de la experiencia vivida en novelas como *La ciudad y los perros*, *Conversación en la Catedral* o, más explícitamente, en *La tía Julia y el escribidor*, sino también en espacios discursivos donde la presencia del yo es dominante como en *La historia secreta de una novela*, *A Writer's Reality* y en muchos artículos periodísticos compilados en *Contra viento y marea*.

publica *El pez en el agua* (1993), un volumen de carácter heterogéneo que es un poco de todo menos un libro de memorias, como declara categóricamente la portada del ejemplar. En cualquier caso, y pese al posible equívoco al que podría conducir, la palabra “memorias” cumple, sin embargo, un rol contractual difícil de ignorar: mal o bien, sirve para sellar el pacto de verdad que, según Lejeune, el autor contrae con el lector de la obra autobiográfica. De ahí en más, lo que se lee, se lo lee como verdad, o —matizo— como lo que el autor avala por tal. Siguiendo el esquema ensayado en otras novelas, Vargas Llosa dedica los capítulos impares de *El pez en el agua* a relatar su infancia, adolescencia y primera juventud, cubriendo un período que va de 1946 hasta 1958. En forma intercalada a este hilo discursivo, los capítulos pares se ocupan de los tres años que duró su candidatura presidencial, es decir, desde el inicio de la aventura en 1987 hasta las elecciones de 1990. Leído en clave épica (que es, por otra parte, la clave que el autor parece favorecer), el esquema ideológico y afectivo que subyace a esta elección estructural es relativamente simple: la historia que cuenta *El pez en el agua* es la historia del éxito que se enfrenta al fracaso. En este sentido, Vargas Llosa busca dar explicaciones de lo que se presenta como inexplicable: por qué el éxito (y la abstracción acá es deliberada ya que en el libro este valor aparece fetichizado), por qué el éxito fracasa. En manos de Onetti la misma parábola se convierte en *Juntacadáveres*, “Bienvenido Bob” o *El astillero*, pero en manos de Vargas Llosa parece más bien reducirse a lo que Marc Angenot en otro contexto dió en llamar “discurso agónico o panfletario”. En este trabajo intento explorar la violencia que la palabra y la memoria —mezclas ambas de incompreensión y necesidad de justificarse— ejercen en *El pez en el agua*, una empresa autobiográfica que Vargas Llosa encara, siguiendo los pasos de tantos memorialistas políticos del siglo XIX, como tarea didáctica y correctora para depurar y reivindicar su imagen pública y lograr así lo que Gusdorf denomina “una venganza contra la historia” (36).

El pez en el agua es un texto híbrido, engordado a fuerza de no desechar nada, y por eso difícil de circunscribir a un solo género. A pesar de que el relato de vida sigue un orden cronológico más o menos riguroso (es precisamente este índice el que lo aleja de las memorias y lo acerca a la autobiografía),³ los registros que lo componen remiten a modelos literarios de muy variada procedencia. La *petit histoire* alterna con el panegírico o el ataque personal; los juicios históricos infiltran y quiebran el fluir de la reminiscencia; las consignas políticas salpican los retratos físicos y morales con un tono proselitista; y todo el conjunto contribuye a dislocar una subjetividad que en su afán de controlar el pasado y auto-reivindicarse, oscila, tropieza con el vituperio o la risa, y se fragmenta obturada por notas a pie de página o citas de libros, de extractos de prensa, de informes de la CIA o de frases circunstanciales que al encerrar entre comillas el texto inscribe en “la gran historia” con un gesto por demás deliberado. El exceso “la exuberancia era mi defecto capital” (186) confiesa

³ Según Lejeune, las memorias no cumplen con una de las condiciones textuales de la autobiografía, la condición de tematizar una vida individual, de contar la historia de una personalidad. De carácter más fragmentario —temática y cronológicamente hablando— que la autobiografía, las memorias se distraen en el retrato de otros personajes y en muchas de ellas esto determina que el yo pase a ocupar un lugar secundario. Estas diferencias entre memorias y autobiografía permitirían concluir que, por su intención y por su estructura temporal y temática, *El pez en el agua* está mucho más cerca de la autobiografía que de las memorias.

en un momento Vargas Llosa), y la compulsión a fraguar el recuerdo sin dejar nunca antes de interpretarlo hacen de *El pez en el agua* una historia cifrada: un relato lleno de acontecimientos-presagio que narra la historia nacional en clave autobiográfica.⁴ Se pueden detectar ciertos lastres de historicismo romántico tras esta concepción del destino individual como condensación de un destino nacional. Si es así, Vargas Llosa no lo declara explícitamente aunque la relación individuo/nación se impone de manera natural con sólo hacer un recuento distraído de su C.V.: sobrino del Presidente José Luis Bustamante y Rivero, Vargas Llosa escribió discursos políticos para el candidato presidencial conservador Hernando de Lavalle, fue alumno de Luis Alberto Sánchez, discípulo de Raúl Porras Barrenechea, maestro de Bryce Echenique, colaborador del Presidente Belaúnde, ferviente opositor a la dictadura de Odría, y mientras en su infancia presencié las “batallas callejeras entre apristas, urristas y socialistas” (27), durante su juventud asistió al nacimiento de la Democracia Cristiana y de otros partidos “modernos” opositores al APRA como el Movimiento Social Progresista y el Frente Nacional de Juventudes, germen de Acción Nacional. *El pez en el agua* tiende a agotar el espectro cultural y político peruano: para Vargas Llosa contar su vida, escribir su autobiografía, es también contar la historia política y cultural de los últimos 50 años del Perú. En este sentido, no hay espacio para la duda: desde el principio Vargas Llosa da por sentado que sus propias tribulaciones no deben ser leídas sólo como traumas familiares sino como la expresión microscópica de una sociedad que reproduce sus códigos culturales a toda escala:

la verdadera razón del fracaso matrimonial [de mis padres] no fueron los celos, ni el mal carácter de mi padre, sino la enfermedad nacional por antonomasia, aquella que infesta todos los estratos y familias del país y en todos deja un relente que envenena la vida de los peruanos: el resentimiento y los complejos sociales. Porque Ernesto J. Vargas, pese a su blanca piel, sus ojos claros y su apuesta figura, pertenecía —o sintió siempre que pertenecía, lo que es lo mismo— a una familia socialmente inferior a la de su mujer. (11)

El encuentro con el padre que dispara la narración —el único episodio dramatizado en todo el libro— actúa como tropo, hacia adentro y hacia afuera del relato. La irrupción de la figura paterna significa el fin de la infancia del “niño travieso y llorón, pero inocente como un lirio” (18), el mundo se le vuelve “sucio” (24), lo enfrenta a la mentira y a la estafa (29), le roba la madre (54) y lo condena a vivir en soledad (51) y resentimiento (53). En otras palabras, el padre inaugura un lugar común del espacio autobiográfico: el de la victimización del yo. El tono nostálgico, paródico, autoindulgente, y “picaresco”, como lo llamaría Starobinsky (82-3), que domina los capítulos centrados en el pasado lejano, desaparece

⁴ La escritura autobiográfica impone al relato de vida un sentido retrospectivo. La autoimagen del yo es un producto terminal que gobierna el desarrollo de una vida, apareciendo a los ojos del lector también como un producto inicial. “When the autobiographer has gained that firm vantage point from which the full retrospective view on life can be had, he imposes on the past the order of the present. The fact once in the making can now be seen together with the fact in its result. By this superimposition of the completed fact, the fact in the making acquires a meaning it did not possess before. The meaning of the past is intelligible and meaningful in terms of the present understanding; it is thus with all historical understanding” (Wintraub 826).

abruptamente cuando el padre aparece en escena. Ernesto Vargas, “ese señor que era mi padre” (9), destempla el ritmo elegíaco del recuerdo infantil y la escritura se agría, adoptando abruptamente el tono apocalíptico, crítico, entre indignado y moralizante, típico de los capítulos que narran la candidatura. De ahí que sea posible decir que el padre ocupa el lugar del síntoma del texto pero también es el puente, entre un tono y otro, y entre las dos partes en que se divide la autobiografía. Representa el centro del poder, o más precisamente la extensión metafórica del Estado autoritario contra el que Vargas Llosa dirige, atendiendo a los dictados de la fraseología neoliberal, gran parte de la carga de su artillería emocional y simbólica.

No es posible saber si Vargas Llosa carga las tintas en estos episodios, Hernando de Soto sospechó que el élan parricida que asume el escritor es impostado (“Delante mío se expresó sobre su padre de una manera que me lleva a pensar que la versión del libro es una exageración” (Citado en Lauer 4)). En una reseña del libro se llegó incluso a sospechar posibles móviles sensacionalistas tras estas revelaciones de Vargas Llosa lanzadas en momentos en que “la Unicef reconocía que la mala conducta del padre frente al hogar era [en el país] un problema endémico”. Por eso, Lauer, autor del comentario, tiende a creer que “hacer psicoanálisis delante de las cámaras fue, mucho más que la campaña contra Alberto Fujimori, lo que convirtió a *El pez* en un *best-seller* en el Perú” (4). Las declaraciones de la madre, por otra parte, tampoco parecen avalar los enconados ataques retrospectivos del hijo: “Conmigo Ernesto siempre se portó muy bien. Lo que yo no le perdono a Mario es que se haya atrevido a hablar así de su padre” (Citado en Lauer 5). Más allá de la polémica, lo que sí queda claro es que en *El pez en el agua* tanto el padre como la patria son los dos espacios que resultan más violentamente castigados a lo largo del intenso ajuste de cuentas que encara Vargas Llosa.

Padre/patria son los vínculos, uno filial y el otro de afiliación (como diría Said (20)), que resisten toda apropiación, que no pueden reducirse a sentido: ambos representan el salto al vacío del texto. Cuando Vargas Llosa habla del padre y del Perú, ingresa el tópico del resentimiento en la autobiografía, la escritura se descompone y los intensificadores emocionales, esas marcas del absolutismo impotente, emergen y se multiplican. Por eso es posible decir que estos dos núcleos cuya marca es la fisura que indica el límite de la racionalidad del discurso, constituyen una tensión no resuelta de la subjetividad: “junto con el terror, [mi padre] me inspiró odio. La palabra es dura y así me lo parecía también, entonces,... odiar a su propio padre tenía que ser un pecado mortal por el que Dios me castigaría” (54). Y en otra página se lee: “Quizá decir que quiero a mi país no sea exacto. Abomino de él con frecuencia y, cientos de veces, desde joven, me he hecho la promesa de vivir para siempre lejos del Perú y no escribir más sobre él y olvidarme de sus extravíos. ... siempre ... ha sido para mí, afincado en él o expatriado, un motivo constante de mortificación. No puedo librarme de él, cuando no me exaspera, me entristece, y, a menudo, ambas cosas a la vez” (47). El padre y el país ocupan el lugar del síntoma, y en cuanto tal, representan los puntos paradójicos e inexplicables, las zonas impenetrables a la comprensión del sujeto autobiográfico.⁵ Frente a ambas instancias, el discurso se patologiza, la lógica se escapa y la razón encarnada en la subjetividad entra en crisis con su propia sinrazón.

⁵ Siguiendo la lectura marxista que propone Slavoj Žižek, utilizo el concepto de síntoma para referirme al “punto de excepción [de un discurso] que funciona como su negación interna” (49). En otras

En estos espacios de la memoria la risa o la indulgencia están excluidas. “*Reminiscence-as-suffer*” (“Recordar sufriendo”) es, según Michael Bernstein, la definición sucinta de resentimiento (207).⁶ Producto de la vanidad injuriada, el rencor hace que el sujeto experimente, junto a la sensación de impotencia, una fijación obsesiva por el objeto abyecto que no parece capaz de aplacar nunca, ni siquiera imaginando una revancha compensatoria. Y Bernstein agrega: “el resentimiento está signado por la incapacidad de olvidar”... “el rencor es frío porque tiene negada la purga inmediata y apasionada a través de la acción, es venenoso porque contagia al que sufre y todo lo que a éste rodea, y es eterno porque sin perdón, ninguna liberación es posible” (206). Nietzsche lapidariamente decía que el grito del resentido es: “Yo sufro, alguien debe tener la culpa” (128). Obviamente, en *El pez en el agua* son varios los culpables que logran quebrar la racionalidad del yo pero la sed de revancha de Vargas Llosa supera largamente las páginas de este volumen. Prueba de la obsesión reincidente a la que alude Bernstein, del padre, Vargas Llosa se venga simbólicamente en distintos momentos de su obra, construyendo así una zona de compensación claramente delimitada por la crítica, sobre todo, en obras como *La ciudad y los perros*, *Conversación en La Catedral*, y también, claro, en *La tía Julia y el escribidor*.⁷ Con el Perú, en cambio, la venganza es de otro signo: ejercitando un corte radical y hasta histórico, en 1993 Vargas Llosa renuncia a la ciudadanía peruana y adopta desdeñosamente la española.

Sin embargo, dada la naturaleza inequívocamente autobiográfica de *El pez en el agua*, es en este texto donde aparece dramatizado el ajuste de cuentas más desapasionado, meditado y agónico contra los culpables de los que habla Nietzsche, esos objetos de abyección que portan dos culpas que Vargas Llosa no olvida ni perdona: haberle “robado la madre” y haberle arrebatado de las manos la presidencia de la nación —un mandato que, según confiesa en *La tía Julia y el escribidor* pero que sintomáticamente prefiere callar en *El pez*, venía bendecido por los Llosa de épocas tan remotas como sus promisorios años de adolescencia:

[la prima Nancy] me recordó que la familia se hacía ilusiones, que yo era la esperanza de la tribu. Era verdad: mi cancerosa parentela esperaba de mí que fuera algún día millonario, o en el peor de los casos, Presidente de la República. (Nunca comprendí por qué se había formado una opinión tan alta de mí). (204-05)

A juzgar por la revelación que hace en 1976, el mandato familiar parece haber jugado en la historia de la candidatura un rol más decisivo de lo que a simple vista Vargas Llosa está dispuesto a reconocer en 1993.

palabras, es el elemento paradójico e irracional capaz de subvertir “el principio universal racional de la totalidad” (40).

⁶ El resentimiento es un tema que curiosamente no ha sido trabajado con la atención que merecería. Fuera de los ya canónicos textos de Nietzsche y Scheler, es difícil encontrar otras fuentes o referencias teóricas. Bernstein alude a este vacío y arriesga una hipótesis: “I think it is just to argue that resentment remains one of the last taboos of contemporary self-consciousness, a motive force for our ideas, values, and actions that, unlike sexuality, we are still reluctant to confront” (292).

⁷ Para este punto véase especialmente Boland y Alonso.

Para circular, la venganza necesita revestirse de justicia. La imagen que Vargas Llosa construye de sí mismo en *El pez* tiene mucho de héroe ético, es decir, de una subjetividad guiada por principios fundamentales que se hallan más allá de todo interés. En el mejor estilo didáctico de las autobiografías del siglo XIX, su vida aparece como un caso excepcional de ejemplaridad moral.⁸ Vargas Llosa dice haber aceptado la candidatura porque se le impuso como deber: “Cada vez que me han preguntado por qué estuve dispuesto a dejar mi vocación de escritor por la política, he respondido: ‘Por una razón moral. Porque las circunstancias me pusieron en una situación de liderazgo’” (46). Los errores que cometió (un héroe moderno no puede estar exento de ellos), dice haberlos cometido por ingenuidad—tendencia a la que califica de “innata” y en la que sistemáticamente se escuda para amortiguar o excusar todos sus desaciertos políticos: no en vano el libro lleva un epígrafe de Max Weber que, a modo de admonición, sentencia: “quien se mete en política, ... ha sellado un pacto con el diablo, de tal modo que no es cierto que en su actividad lo bueno solo produzca el bien y lo malo el mal, sino que frecuentemente sucede lo contrario. Quien no ve esto es un niño, políticamente hablando” (8). Y finalmente dice haber perdido las elecciones por la voluntad porfiada y suicida de hacer de la verdad su única arma política: “monseñor Vargas Ruiz de Somocurcio [me dijo] que, si quería ganar la elección, no me empeñara en seguir diciendo toda la verdad sobre el ajuste económico, pues eso era trabajar para el adversario... No mentir estaba muy bien, desde luego; pero decirlo todo en una campaña electoral era hacerse el hara-kiri” (496).

Llamado ético, ingenuidad frente al mal, verdad: son los ejes axiológicos que validan otro lugar común del espacio autobiográfico: la hazaña del yo como acto sacrificial. El sacrificio es el suplemento mistificante y legitimador de la aventura electoral de Vargas Llosa, el que la vindica y el que la convierte instantáneamente en una entrega ética total: perder 8 kilos, encanecer de la noche a la mañana, renunciar a la privacidad, arriesgar vida, fama, familia y propiedad, tener que someterse a los baños eufóricos de las multitudes, renunciar a la escritura y aun a la lectura, resistir el vituperio, la traición y la mentira, son algunos de los bienes declaradamente sacrificados durante los años de campaña. En este cruce sin fronteras precisas entre dar y recibir radica la paradoja central de esta suerte de *potlach* o transacción ética en el que Vargas Llosa se embarca: sacrificarlo todo a cambio de enseñar al Perú el camino de la libertad. Esta es la hiper-verdad que defienden y definen los capítulos pares de *El pez en el agua*. Esta es también la base axiomática de la autoridad que construye y que acerca retórica y estructuralmente el discurso de Vargas Llosa a lo que Marc Angenot dió en llamar “discurso agónico” o “palabra panfletaria”. Portador de una verdad que engeguece por ser tan evidente, el discurso agónico es aquel que, según Angenot, está signado a librar una lucha imposible contra la impostura (85-86). Logocéntrico, agresivo y patético por definición (79), el panfleto está habitado por una fuerte presencia del ego que obedece ciertas constantes. Se trata, en primer lugar, de un sujeto exotópico

⁸ *El pez en el agua* comparte muchas de las características que Silvia Molloy atribuye a la autobiografía latinoamericana del siglo XIX. Entre los rasgos referidos por Molloy que también aparecen en el texto de Vargas Llosa, pueden mencionarse: la tendencia a registrar antes que a contar; la autoironía como método para contrarrestar las presiones del medio, la construcción del sujeto como *self-made citizen*, el componente mesiánico, la necesidad del yo de inscribirse como sujeto histórico, la actitud controlada que se cuida y reprime el desborde sentimental.

(77): al situarse al margen del sistema imperante, la subjetividad panfletaria se reviste de ilegalidad y es esta posición externa la que garantiza la legitimidad del género. Derrotado en la contienda electoral, fuera del país, y sin vínculos legales que lo condicionen, Vargas Llosa escribe, denuncia y enjuicia consciente de las ventajas que ofrece la distancia y la posición de “exterioridad” frente a lo que condena, una posición que la enunciación explota para validar su relación privilegiada e intensa con la verdad defendida. La palabra panfletaria es también una palabra automandatoria. El panfletista, dice Angenot, reivindica para sí el poder de hablar como derecho y también como deber (76-77). Vargas Llosa asume la misión autobiográfica como necesidad interna, “sin placer y sin esperanzas, pero con convicción” (Angenot 77). Esta obligación ética e histórica del deber decir que compromete al sujeto autobiográfico, constituye la única base de gratificación del discurso. Todo lo demás es rechazado y estigmatizado, sobre todo, el presente de la enunciación que se proyecta como espejo opuesto de la verdad que Vargas Llosa señala como auténtica: Fujimori es la metáfora de la mentira triunfante, representa la encarnación misma de la impostura —palabra clave, según Angenot, de todo panfleto— básicamente porque es el usurpador del ideario neoliberal.

El tópico de la usurpación y el robo que desde los primeros capítulos aparece asociado a la figura del padre (“Tenía como el sentimiento de una estafa: este papá no se parecía al que yo creía muerto” (29), vuelve a reaparecer en el espacio autobiográfico pero esta vez convocado por Alberto Fujimori, una “candidatura, cuyo nombre, Cambio 90, parasitaba un lema nuestro —El gran cambio en libertad” (441). Fujimori, ese “*dark horse* de origen nipón” (441) que apareció en las estadísticas a sólo diez días de las elecciones,⁹ expropió a Vargas Llosa gran parte del capital simbólico acumulado. En la lista de reclamos o expropiaciones (dispersa pero reconstruible) figura desde lo más trivial, como el festejo con vinchas y confetti, hasta lo más “caro” (en el doble sentido), como la conexión “natural” con Asia, la imagen de intelectual independiente, los slogans y los votos. Sintomáticamente en *El diablo en campaña* la confrontación Fredemo-Cambio 90 también se resuelve en base al *locus* del robo: “Es una ironía de nuestra historia —escribe Álvaro Vargas Llosa— que surgiera de pronto una candidatura sustentada en los valores que durante dos años y medio habían sido la columna vertebral de la imagen de mi padre —la independencia, la novedad, la ruptura— y *copara* con facilidad un espacio que parecía tener ya un *dueño* permanente” (216, énfasis mío).¹⁰

⁹ El padre irrumpe en la vida de Mario Vargas Llosa cuando tenía diez años. Fujimori empieza a figurar en las encuestas diez días antes de las elecciones. Podría decirse que los números también parecen reforzar el paralelismo y la simetría entre estas dos figuras que abren y cierran la autobiografía haciendo ingresar al relato el tema del robo y el resentimiento.

¹⁰ En un reporte titulado “Engulfed by ‘the Tsunami’”, en donde por primera vez la revista *Time* menciona a Fujimori, la política de Cambio 90 aparece caracterizada en referencia al programa del Fredemo: “Like Vargas Llosa, Cambio’s leader advocates generally conservative policies. To stop the hyperinflation that now races ahead at nearly 3,000% annually, he favors a return to free markets. But unlike Vargas Llosa, he does not want to privatize all of Peru’s 138 state-run enterprises” (47). Esta identificación que se produjo desde el principio entre Fujimori y Vargas Llosa (y que luego aparecerá reforzada por el tiempo y la opinión pública) parece condicionar la producción de *El pez en el agua*. Se podría decir que la compulsión del texto pasa por su afán por diferenciarse, tomar distancia, desenmascarar a Fujimori. En otras palabras: denunciar el robo y sellar así un vínculo de propiedad con lo expropiado.

Fujimori ocupa en *El pez en el agua* un lugar contiguo y simétrico al de Ernesto Vargas. El robo es el motivo que los vincula. Un indicio de la agresión que delata el relato es la puesta en marcha de la máquina teórica del resentimiento social: “Rencor, resentimiento, frustración de gentes secularmente explotadas y marginadas podían ser maravillosamente manipulados por un demagogo” (508).¹¹ La máquina del resentimiento funciona en el texto como salida y la lucha épica como razón histórica:¹² con la aparición de Fujimori en el último capítulo la narración no sólo construye su teoría de la culpa en torno al resentimiento, sino también se contagia de esquematismos de tono marcadamente fundamentalista y apocalíptico (“El Perú entero estaba envuelto —sentencia Álvaro Vargas Llosa— en una guerra del fin del mundo” (181)): católicos vs. evangelistas, blancos vs. cholos, la promesa de un país moderno vs. el desquite de un país antiguo, la cultura de ideas vs. la cultura chicha, lo limpio vs. lo sucio, el futuro vs. el pasado. La épica política en *El pez en el agua* es duelo, en el doble sentido del término, es guerra y también lamento. Pierde el Perú, parece ser la conclusión a la que llega Vargas Llosa, y al sacar las cuentas de la historia auxiliado por una aritmética de la pérdida y la ganancia, se sacude la carga de su fracaso electoral, transfiriendo así la derrota a un Perú que en el texto aparece condenado (y aun culpado) por la incapacidad manifiesta de no querer revertir su sino histórico.

En el colofón, escrito en febrero de 1993, dos años después de haber iniciado la escritura de *El pez*, e incorporado al relato por los efectos traumáticos que tuvo el autogolpe de Fujimori del 5 de abril de 1992, Vargas Llosa afirma con tono mortificado:

En el Perú y en muchas partes comenzó a decirse que, aunque derrotados en las urnas, ya había ganado vicariamente las elecciones [...] porque el presidente Fujimori se había apropiado de mis ideas y ponía en práctica mi programa de gobierno [...] De modo que esta tesis —esta ficción— pasó a convertirse en indiscutible verdad. Esta ha sido, pienso, mi verdadera derrota, no la superficial del 10 de junio, porque desnaturaliza buena parte de lo que hice y todo lo que quise hacer por el Perú. Aquella tesis era ya falsa antes del 5 de abril y lo es, mucho más, desde el acto de fuerza mediante el cual Fujimori depuso

¹¹ Las citas generadas por lo que acá llamamos “máquina teórica del resentimiento social” son muchas y, hacia el final del libro, se suceden con una velocidad que no deja de ser sintomática. Transcribo algunos párrafos sólo a título ilustrativo: “y junto con la religión, irrumpía en la campaña otro tema igualmente inesperado, y más siniestro: el racismo, los prejuicios étnicos, los resentimientos sociales” (504). “No es exagerado decir que, si se radiografía de manera profunda a la sociedad peruana, apartando aquellas formas que los encubren, y que son tan arraigadas en casi todos los habitantes de ‘ese país antiguo’ que somos —la antigüedad es siempre forma y ritual, es decir, disimulo y ficción— lo que aparece es un verdadera caldera de odios, resentimientos y prejuicios” (506). “Cada peruano se afirma a sí mismo despreciando al que cree debajo y volcando su rencor envidioso hacia el que siente arriba de él” (506). Sólo en dos momentos el texto pone en funcionamiento esta máquina del resentimiento: al principio (con el padre y la lucha épica entre los Llosa y Vargas como paradigma) y al final (con Fujimori y los “complejos sociales” que su candidatura “destapa” a los ojos de Vargas Llosa). Esta coincidencia subraya el vínculo entre las dos figuras que aquí propongo.

¹² La emergencia del resentimiento y la confrontación de rasgos épicos que propone *El pez en el agua* vinculan la autobiografía de Vargas Llosa con las *Memorias* de José Vasconcelos, un texto que, por estos elementos compartidos, por el tono y por otras coincidencias biográficas (los dos trabajan tratando de procesar la derrota electoral), se puede claramente considerar como un texto-gemelo del que nos ocupa.

a los senadores y diputados que tenían una legitimidad tan inobjetable como la suya y restauró, con una nueva máscara —como en esos melodramas del kabuki donde, bajo los antifaces de múltiples personajes, permanece el mismo actor— la tradición autoritaria, razón de nuestro atraso y barbarie. (532)

Vargas Llosa percibe el presente del Perú como el reino donde triunfa la impostura y el “carnaval” y se hace las mismas preguntas que Angenot considera constitutivas al discurso agónico: ¿cómo afrontar la impostura? ¿cómo decir al mal que uno habla con la verdad? ¿cómo defender los mismos valores que el mundo de la impostura reclama para sí? (85-86). El tópico del mundo al revés, dominio exclusivo del anti-valor, emerge con el sentimiento de espoliación léxica y así Vargas Llosa se autoasigna una última misión: la responsabilidad de privatizar y reconquistar un ideario neoliberal viciado y degradado por el mundo del escándalo.

Pese al afán didáctico que despliega, *El pez en el agua* deja sin embargo muchas preguntas sin contestar: desde las más simples (por qué escribir “estas memorias”, por ejemplo) hasta las más complejas (por qué fracasó).¹³ Es un texto que evita curiosamente los componentes metadiscursivos comunes al género autobiográfico y sin recurrir a los previsible tropos que versan sobre la sinceridad, los modos de la reminiscencia o los límites imprecisos entre decir y callar, prefiere no dudar, o no se permite hacerlo. Oscilando entre la indignación y la incompreensión, Vargas Llosa defiende una verdad fetichizada imponiéndose la tarea de escribir un libro de 538 páginas, una de cuyas mitades ya la había narrado en *La tía Julia* mientras que la otra aparece sin mayores cambios en *El diablo en campaña*.¹⁴ En todo caso, el fantasma (como lo llamaría Derrida) de *La tía Julia* no aparece convocado de manera gratuita. Es posible que el diálogo que propone *El pez en el agua* con la novela de 1976 esconda un juego que aspire a la cura por medio de la risa: la aventura

¹³ En *El diablo en campaña*, Álvaro Vargas Llosa tampoco arroja demasiada luz al tratar de contestar esta misma pregunta. Después de evaluar algunas posibilidades (voto castigo, voto contra el shock) se inclina a abrazar la opinión de Carlos Macedo: “‘Para mí, ha sido un voto chonguero. La gente se cagó en todo el mundo.’ ... Me inclino por esta versión, que es la que con otras palabras pero intuiciones similares, me dio Cesar Hildebrandt el día que me dijo: ‘El Perú se ha tirado un pedo’” (215).

¹⁴ En 1991 la revista *Granta* publica un texto autobiográfico de Vargas Llosa centrado en la campaña electoral. El texto, acompañado de 22 fotos, un cuadro y un mapa, se titula “The Fish out of Water” y es una selección de fragmentos que luego se incorporan a los capítulos II, IV, VIII y X de *El pez en el agua*. Se trata claramente de un extracto del libro. Lo que habría que preguntar entonces es ¿por qué el cambio de título? Si es válido juzgar o elegir, se diría que el primer título es más convincente por ser “natural” con el contenido del libro autobiográfico de Vargas Llosa. Hay que intuir, por lo tanto, alguna intención detrás del cambio. No sé si esta intención alguna vez fue aclarada por el autor pero me aventuro a proponer una lectura posible: el título del libro invierte el sentido “natural” del texto porque aspira a celebrar de esta manera el acto de escritura, sobreponiéndose así al ruidoso fracaso político. Vaciada en la fórmula pérdida-ganancia, esto se leería como el triunfo de la literatura sobre la política. Esta lectura, por otro lado, es la que privilegia Álvaro Vargas Llosa en *El diablo en campaña* donde se lee: “en definitiva el lenguaje es una patria más ancha y más rica que la política, y no es ésta la que contiene a aquel, según parecen sugerir los convencionalismos del lenguaje político, sino al revés” (111).

presidencial “usurpa” el lugar de las radionovelas de Pedro Camacho y, como las historias del escritor, resulta ser tan inverosímil como catastrófica, mimetizando incluso el final apocalíptico con que terminan las tramas patológicas del autor boliviano.

Pero este es sólo un efecto de lectura, más bien se diría que el carácter agónico de *El pez en el agua* parece inscribir esta autobiografía dentro de la categoría de textos que Noé Jitrik llamó “escritura de la rabia” (99). Se trata de un libro de insistencia que a través de la repetición busca cercar el equívoco y la incompreensión con la esperanza lejana de que al reescribir la misma historia, el relato la corrija y la vuelva legible, comprensible. Narrar lo mismo, contarlo todo otra vez una vez más, con una obstinación que raya lo obsesivo. Es que la vanidad injuriada no se consuela y Vargas Llosa, hombre mimado por el éxito, probablemente sabe que, como dijo Joyce Carol Oates, “la derrota de un hombre significa el triunfo de otro: pero todos sabemos que el éxito es temporario y provisional y que sólo la derrota es permante” (citado en Bernstein 205).

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso, Carlos. “La tía Julia y el escritor: The Writing Subject’s Fantasy of Empowerment”. *PMLA* 106/1 (1991): 46-59.
- Angenot, Marc. *La parole pamphlétaire. Contribution à la typologie des discours modernes*. Paris: Payot, 1982.
- Bersntein, Michael André. “The poetics of resentment”. *Rethinking Bakhtin. Extensions and Challenges*. Gary Saul Morson y Caryl Emerson, eds. Evanston: Northwestern University Press, 1989.
- Boland, Roy. “El demonio del padre en las novelas de Mario Vargas Llosa”. *La enseñanza de la lengua y cultura españolas en Australia y Nueva Zelanda*. Antonio Núñez García-Sauco, ed. Camberra/Madrid: Iberediciones, 1993.
- Corral, Will H. “Cortázar, Vargas Llosa, and Spanish-American Literary History”. *American Literary History* 4/3 (1992): 489-516.
- “Engulfed by ‘the Tsunami’”. *Time* (23 April 1990): 47.
- García, Cristina. “Politics is Now His Muse”. *Time* (9 April 1990): 56-57.
- Gusdorf, Georges. “Conditions and Limits of Autobiography”. *Autobiography. Essays Theoretical and Critical*. James Olney, ed. Princeton: Princeton University Press, 1980.
- Jitrik, Noé. *La selva luminosa. Ensayos críticos 1987-1991*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, 1992.
- Lauer, Mirko. “Un país llamado papá”. *Visión* (16-31 agosto 1993): 4-5.
- Lejeune, Philippe. *Le Pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.
- Molloy, Sylvia. *At Face Value. Autobiographical writing in Spanish America*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- Mudrovicic, María Eugenia. “La tía Julia y el escritor: Algunas lecciones prácticas en torno a la estética de lo huachafo”. *Inti* 43-44 (1996): 121-34.
- Nietzsche, Friedrich. *On the Genealogy of Morals. Ecce Homo*. Nueva York: Vintage Books, 1989.

- Pindado, Jesús. "Vargas Llosa: El discurso periodístico-polémico". *Mario Vargas Llosa: Opera Omnia*. Ana María Hernández de López, ed. Madrid: Pliegos, 1994.
- Rowe, William. "Una lectura política de Vargas Llosa". *Revista de la Universidad de México* 480-81 (1990): 59-64.
- Said, Edward. *The World, The Text and The Critic*. Cambridge: Harvard University Press, 1983.
- Scheler, Max. *Ressentiment*. Nueva York: Free Press, 1961.
- Starobinski, Jean. "The Style of Autobiography". *Autobiography. Essays Theoretical and Critical*. James Olney, ed. Princeton: Princeton University Press, 1980.
- Urquidi Illanes, Julia. *Lo que Varguitas no dijo*. La Paz: Khana Cruz, 1983.
- Vargas Llosa, Álvaro. *El diablo en campaña*. Madrid: El País/Aguilar, 1991.
- Vargas Llosa, Mario. *El pez en el agua*. Barcelona: Seix Barral, 1993.
- _____. *A Writer's Reality*. Syracuse: Syracuse University Press, 1991.
- _____. *La tía Julia y el escribidor*. Barcelona: Seix Barral, 1977.
- _____. *La historia secreta de una novela*. Barcelona: Tusquets, 1971.
- _____. "A Fish Out of Water". *Granta* 36 (1991): 15-76.
- Wintraub, Karl J. "Autobiography and Historical Consciousness". *Critical Inquiry* 1/4 (1975): 820-35.
- Zizek, Slavoj. *El sublime objeto de la ideología*. México: Siglo XXI, 1992.