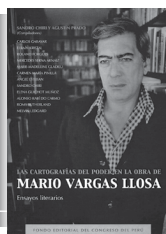


Agustín Prado y Sandro Chiri (COMPILADORES)  
***Las cartografías del poder en la obra  
de Mario Vargas Llosa. Ensayos literarios***

Lima, Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2014  
Helen Flor Garnica Brocos



*Las cartografías del poder en la obra de Mario Vargas Llosa* (2014) reúne las ponencias del congreso del mismo nombre, el cual se realizó en la Casa de la Literatura Peruana durante diciembre de 2010 y reunió a diferentes estudiosos del ámbito nacional e internacional. Así se constituyó como el primer homenaje al laureado escritor arequipeño luego de que este recibiera el máximo galardón literario.

El libro, en tal medida, se perfila como una presentación de la poética vargasllosiana y una invitación a la lectura de sus obras más recientes, dado que la gran mayoría de ensayos carece de un método de análisis riguroso y, más bien, se aboca a la realización de un trabajo temático y contenidista que busca la exposición de novelas, la incidencia en determinados personajes y la reactualización de los postulados que, ya sea en entrevistas, prólogos o escritos periodísticos, Vargas Llosa ha manifestado.

Carlos Garayar, cuyo ensayo inaugura el libro, señala la existencia de un cambio progresivo y fundamental en la concepción de ficción que manifiesta nuestro Nobel, debido a que este pasó de la persecución de la novela total propia del *boom* a la figuración del escritor como un ente divino. El creador desfigura y destruye la realidad circundante para crear un universo autosuficiente y, además, materializa la verdad de las mentiras. Recurre, para ilustrar sus aseveraciones, a pasajes de *La tía Julia*, *Las travesuras de la niña mala* y *El sueño del celta*, que evidencian el paso del humor a la mirada desacralizada de la realidad: el mal y la infelicidad prevalecen.

Efraín Kristal también postula un viraje en la posición de Vargas Llosa, quien de un socialismo militante y esperanzado marcha a una postura que critica la violencia y recusa la vía marxista para arribar, finalmente, a una suerte de pesimismo resignado que sigue batallando contra el statu quo, aunque sea consciente del inevitable fracaso de todas las empresas soñadoras de sus personajes novelescos. Ejemplo de dichas derrotas son Paul Gauguin y Flora Tristán, protagonistas de *El paraíso en la otra esquina*, quienes construyen sus propias utopías, artística y política, respectivamente, pero sus proyectos están condenados a la irrealidad porque la

intensidad de su deseo no puede acomodarse al mundo concreto donde se desenvuelven.

Roland Forgues, al igual que sus predecesores, resume ciertas ideas de Vargas Llosa en cuanto a la creación y la postura ética, las que acompaña de pasajes o narraciones de novelas. Asimismo, Forgues recupera las principales influencias filosóficas que modelizan el pensamiento de Vargas Llosa: Sartre, Camus y Malraux; de allí que los pensamientos del primero establezcan la noción de deicidio y el compromiso del artista, mientras que el segundo aporta la rebeldía y la permanencia de la voluntad ante la presión social e institucional, y el último revela la tragicidad del final, es decir, cada acto del hombre lo define y anticipa a su destino adverso.

El deicidio es abordado también por Mercedes Serna, quien considera que el autor de *El sueño del celta* ha superado el realismo y generado «hiperrealismo», ya que el proceso de creación conlleva documentación exhaustiva y amplio manejo de fuentes, pero no se copia ni imita la realidad; más bien, se da vida a un mundo autónomo. Incluso, Vargas Llosa ya no busca cautivar al lector con el despliegue de diferentes técnicas narrativas, sino adentrarse en la historia y permitir que salgan a flote personajes atormentados y llenos de ambigüedades. Roger Casement será el que mejor encarna al ser plagado de deseos y sin certezas, pues nos interroga sobre su propia condena: ¿veinte años de ardua defensa y lucha en África y siete años de padecimientos y traumas en la Amazonía pueden borrarse con sus diarios de aventuras sexuales escabrosas? Además, el personaje irlandés descubrirá el lado perverso del hombre, ser que se regodea en el sufrimiento de su congénere.

Este lado oscuro del ser humano se origina por las ansias y el disfrute del poder, tal como comenta Marie-Madeleine Gladieu, que detecta personajes fanáticos capaces de destruir a sus seguidores, ya sea por la vía sentimental y religiosa (Antonio el Consejero) u otorgándole pequeñas migajas de grandeza y una seguridad riesgosa (el dictador Trujillo).

La malignidad humana, a decir de Ángel Esteban, es revelada mediante la narrativa, pues esta se adentra en los escombros y muladares de la sociedad. El narrador, semejante a un ave de rapiña, alienta el mal porque comprende que los personajes inocentes y puros no sobreviven a la crueldad de la vida. Mario Vargas Llosa, de ese modo, indaga en el mal y afirma que la novela es amoral porque no ostenta un fin didáctico ni aleccionador. Bataille había señalado ya la paradoja de la humanidad: la liberación del lado irracional conduciría a la destrucción; Vargas Llosa recoge este aporte y plantea que la novela es una vía de escape ante la represión.

Melvin Legard considera y cita las últimas novelas del escritor para indicar que la carencia de Perú como escenario central no ha significado el

abandono del país en su obra. *La fiesta del Chivo* puede equipararse a la dictadura que asoló nuestro país en la década de 1990 y *Travesuras de la niña mala* presenta la migración como un tema constante.

Consideramos que las propuestas anteriores tienen como objetivo develar el acto escritural en Vargas Llosa, en tanto que se evidencia la apuesta por la ficción amoral y autosuficiente, y el mal como elemento indesligable y constitutivo del ser humano. Sin embargo, la constante recurrencia de personajes y escenarios, provoca que los trabajos se tornen repetitivos respecto a los temas desarrollados e, incluso, solo se relatan hechos de diferentes novelas sin que haya un detenimiento minucioso en la variedad de pasajes y seres que emergen en los escritos para desaparecer sin dejar mayor impresión. Esta primera parte sería, en ese sentido, una especie de muestra que ofrece alcances diversos sobre la última narrativa de Vargas Llosa.

La segunda parte comprende aportes novedosos y mayor rigurosidad de conceptos al momento de abordar la producción del autor de *La ciudad y los perros*; además, el centro de reflexión es el teatro, la autoficción y la ensayística.

Carmen María Pinilla, en consonancia con lo anteriormente dicho, recapitula la relación entre José María Arguedas y Mario Vargas Llosa, puesto que representa el choque entre dos concepciones divergentes del arte; para Arguedas la literatura debía plasmar la realidad de manera fidedigna y ser veraz, a diferencia de Vargas Llosa, que reconoce la literatura como motor generador de mundos alternos. Según la autora, Arguedas obvia que, tal como desarrolló Karl R. Popper, es tarea imposible establecer continuidad entre la realidad con sus correspondientes códigos y la historia.

Elena Guichot establece conexión entre el teatro que compone Vargas Llosa y los postulados dramáticos del barroco. Se fundamenta en War-dropper y las aseveraciones de Baltasar Gracián, quienes destacan que el mundo en el barroco es una apariencia engañosa que ofrecen los sentidos y se genera, así, la dualidad arte- naturaleza, puesto que no se pueden establecer límites precisos entre la fantasía y la realidad, es decir, el acto de existir no es más que un artefacto que conjuga verdad y mentira. En *Kathie y el hipopótamo* se aprecia cómo la vida solo es posible de soportarse gracias al suplemento fantasioso: la vida se disfruta mediante la mentira.

Asimismo, como la puesta en escena teatral es un aquí-ahora tanto del suceso performativo como del tiempo del espectador, Vargas Llosa logra abolir la linealidad cronológica e instaura un tiempo cerrado donde se relativiza el presente, pasado y futuro; ante el encierro y la cotidianidad, la imaginación es la única vía de salvación. El teatro se configura como

poseedor de un tiempo caótico que solo puede dotarse de sentido si los personajes fabulan y sueñan, así como el espectador que reconstruye y dota de significación a la obra.

Otra indagación interesante pertenece a Alonso Rabí do Carmo, quien se cuestiona sobre los nexos entre *La tía Julia y el escribidor* y *El pez en el agua*, debido a que el primer texto, según Vargas Llosa, es ficción y el segundo sí tiene un sesgo marcadamente autobiográfico. Sin embargo, la información que se brinda en ambas lecturas guarda múltiples vasos comunicantes que provocan la constante oscilación entre la ficción y no ficción; por ello se recurre al pacto autobiográfico que estipula Lejeune, el cual sindicaba la necesidad de la correspondencia entre autor, narrador y protagonista, y la aceptación del lector, pieza clave para determinar si se está frente a una novela o una autobiografía. La confianza es el requisito indispensable para reconocer si un texto presenta hechos fehacientes o ingresa al mundo de la fabulación o, como diría Vargas Llosa, la verdad de las mentiras.

A esta postura se opone Paul de Man, autor que manifiesta la imposibilidad de recrear el yo de manera fehaciente porque la distancia entre el tiempo representado y el de la representación está mediada por una visión subjetiva y un perenne cambio a través de los años. Aunque existan similitudes de personajes: el enamoramiento y matrimonio con Julia, y la iniciación de Marito como escritor, cabe precisar que, en última instancia, Vargas Llosa ha trasladado la ambigüedad de sus personajes al estatuto de los textos: un modelo híbrido.

Por último, encontramos dos artículos de aliento historiográfico y testimonial, los cuales se constituyen como reconstrucciones de escenarios específicos y la difícil labor del traductor.

Sandro Chiri reconstruye la génesis de *Los cachorros*; para ello nos ubica en 1967, año crucial para las letras latinoamericanas, porque Miguel Ángel Asturias recibió el Premio Nobel de Literatura y Mario Vargas Llosa obtuvo el premio Rómulo Gallegos. Tal coyuntura es aprovechada por el incipiente proyecto de la editorial Lumen, que solicita la escritura de un texto a Mario Vargas Llosa, quien realiza una labor titánica y reescribe esta *nouvelle* una y otra vez; los comentarios de Esther Tusquets y Carlos Barral posibilitan observar la continua reelaboración que efectúa Vargas Llosa para lograr un escrito que destaque en forma y contenido: la intercalación de diferentes personas gramaticales, la intensidad de los hechos y el final aciago de un personaje que, al principio, parecía destinado a la gloria.

El testimonio de Romy Sutherland se focaliza en la tarea de ella como traductora de Mario Vargas Llosa, donde se aprecia que la traducción no es un simple cambio de términos, sino el trabajo puntilloso y constante

de hallar una palabra o frase equivalente que no altere el sentido original y, en ocasiones, es la prueba palpable de la ausencia de palabras equivalentes: la imposibilidad de enlazar un peruanismo con un vocablo inglés, por ejemplo.

En suma, la compilación que hemos esbozado se caracteriza por la ratificación y permanencia de las reflexiones vargasllosianas y los nuevos modos de abordar la obra de este escritor, los cuales salen del ámbito de la novela y permiten hallar uniformidad y coherencia entre el pensamiento del autor (sus ensayos) y las ficciones.