

## Inti: Revista de literatura hispánica

---

Number 77  
*Literatura Venezolana del Siglo XXI*

Article 32

---

2013

### El arte de escribir no admite fronteras. El caso de las novelas de Mario Vargas Llosa

Marie-Madeleine Gladieu

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

---

#### Citas recomendadas

Gladieu, Marie-Madeleine (April 2013) "El arte de escribir no admite fronteras. El caso de las novelas de Mario Vargas Llosa," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 77, Article 32.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss77/32>

This Fronteras en Literatura Hispanoamericana Actual is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in Inti: Revista de literatura hispánica by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact [elizabeth.tietjen@providence.edu](mailto:elizabeth.tietjen@providence.edu).

**EL ARTE DE ESCRIBIR NO ADMITE FRONTERAS.  
EL CASO DE LAS NOVELAS DE MARIO VARGAS LLOSA.**

**Marie-Madeleine Gladieu**  
Universidad de Reims, CIRLEP

*M*ario Vargas Llosa considera la escritura literaria como el mejor espacio de libertad que se ofrece al hombre. Los temas de su obra, que él mismo presenta como sus “demonios” u obsesiones de las que tiene que librarse dándoles vida en una ficción, provienen de los más diversos horizontes, y la mente del novelista entonces funciona cual un laboratorio donde se elabora la escritura, a partir de lo vivido, sentido, imaginado, de la cultura en el sentido más amplio posible, e incluso a partir de elementos que han acabado por formar parte de su propio ser y cuyo origen se ha olvidado o se pierde en las tinieblas de las primeras experiencias de la vida y la lengua. No se trata solamente de añadir una piedra, aunque sea de toque, al edificio literario; se trata de reformar, mediante la composición de cada novela, la expresión de lo humano considerado a través del prisma particular de una sensibilidad. El novelista es un rebelde, afirma Vargas Llosa, es el que orienta la visión del mundo para que sus lectores se den cuenta de que en este siempre hay algo que no satisface plenamente, o que choca. Así, la narrativa vargasllosiana nunca se atiene a la unidad de espacio o de punto de vista; dos áreas principales, a veces más, abren otros tantos contrapuntos y posibilidades de expresión a personajes de diversas procedencias y opiniones susceptibles de encarnar lo peruano, lo latinoamericano o lo cosmopolita y universal.

La noción de frontera, tanto en lo administrativo como en la mente de los pueblos, remite a una sensación de pasar de aquello a lo que la gente puede identificarse, a lo otro, a *algo que nunca serás*, la alteridad considerada como un obstáculo a la comunicación. Así, las primeras fronteras son las que separan los barrios de la capital, y el Perú de la Costa del de la Sierra y de la Selva. Si las últimas corresponden a la geografía del Perú, también corresponden a distintos modos de vida con culturas peculiares, y a orígenes étnicos diferentes.

Lo que sucede a escala del país, también se observa entre los barrios de Lima; las chinchetas y banderitas de Pedro Camacho, en *La tía Julia y el escribidor*, apenas exageran los prejuicios de algunos mirafloresinos acerca del resto de la ciudad. Ya en *La ciudad y los perros*, Alberto, el cadete procedente de Miraflores, ve las calles desde un tranvía, detrás de un cristal protector. Sólo pasea por el descampado que rodea el Colegio militar, por algunas calles del Centro, próximas al Jirón de la Unión, a Colmena o la Plaza San Martín, o por el Jirón Huática, en La Victoria; los parques y calles de Miraflores son “su barrio”, los lugares donde encuentra su identidad y buscará novia. Los otros cadetes llegan de varias partes del país y sufren los maltratos y prejuicios vinculados a su lugar y medio social de origen. Esas fronteras invisibles, calladas, son en realidad las más excluyentes: muy pronto lo nota Alberto, el cual pregunta, se informa de los otros cadetes, piensa que no practicará la exclusión, pero al final de la novela, confiesa que imitará a su padre participando en las fiestas del Hotel Bolívar, en la Plaza San Martín, y se casará con una joven de su barrio. Abiertas durante los años de colegio, las fronteras se cierran llegando a la edad adulta.

Más destructoras son las fronteras entre los pueblos que conviven en el territorio nacional: es uno de los postulados de *La casa verde*. La novela transcurre entre Piura y el Alto Marañón, y los vínculos entre esos dos espacios son el ejército, Lituma esencialmente, la prostituta apodada La Selvática, y Anselmo el arpista y fundador de la casa verde. Lituma es uno de los militares que ayudan a las monjas de un convento establecido en la Selva a raptar niñas de los pueblos amazónicos para educarlas a la europea, pero el único tipo de porvenir que las espera es el de sirvientas o de prostitutas. Los prejuicios étnicos impiden su plena integración en la sociedad, siguen imperando las normas virreinales: ni la educación cristiana de las mujeres las salvará de las diversas formas de esclavitud, ni la creación de cooperativas que den fin a la explotación de los indígenas por los aventureros de toda laya funcionarán, como queda demostrado por la suerte que le cabe a Jum.

La acción de las novelas se aparta cada vez con más frecuencia del territorio nacional, y evidencia fronteras más complejas entre los pueblos. Recordemos, por ejemplo, al Chivo, en *La fiesta del Chivo*, que por desear corresponder a las normas dominicanas, siendo la piel morena característica de los haitianos, se empolva el rostro hasta blanquearlo, y no suda para no derretir el maquillaje. Y Flora Tristán, en *El paraíso en la otra esquina*, que no acepta límites ni fronteras viajando sola al Perú y llevando a cabo uno de los primeros combates del feminismo y del mundo obrero, denuncia la desigualdad entre hombres y mujeres. En cuanto a Mayta, en *Historia de Mayta*, crea y amplía paulatinamente una frontera entre él y los demás, entre él y sus compañeros políticos, hasta rebelarse solo con un puñado de adolescentes. Pero están también los personajes que se marchan de su tierra, como Ricardo y Otilia, en *Travesuras de la niña mala*, que saben adaptarse a la vida en todos los continentes. Casement de *El sueño del celta* señala la similitud de problemas entre África, Amazonía e Irlanda.

Si el cosmopolitismo marca la obra de Vargas Llosa, las influencias que se ejercen en su escritura son también cosmopolitas. El novelista se niega a imitar a sus colegas peruanos, pero algunas palabras, expresiones, nombres de localidades remiten a González Prada y a Arguedas. Poco después de publicar *Los jefes*, reconoce en un artículo que las huellas de novelistas norteamericanos si identifican fácilmente en dicha obra. Y el más influyente es Faulkner, con sus antihéroes de la vida cotidiana, su universo literario coherente en cuanto a lugares y personajes, su tratamiento de lo absurdo, y su teoría de los demonios del artista. Su obra más faulkneriana es, sin duda, *Lituma en los Andes*, por descubrirse poco a poco la clave de un enigma que se da desde el comienzo pero sin expresarla de una manera racional, por la construcción del argumento, por lo absurdo, irracional de este. Los modelos franceses parecen más importantes aun. En primer lugar, citemos a Sartre y el existencialismo, presencia obvia en *La ciudad y los perros*, así como la falta de humor; pero la presencia flaubertiana y la de novelistas libertinos del siglo XVIII se nota en la descripción de los pies de la “pies dorados”, influencia que continuará en casi toda su obra. No olvidemos a Hugo, con sus personajes descomunales y sus monstruos, que inspira la creación de personajes y escenas de *La guerra del fin del mundo*; ni tampoco a Balzac, con sus personajes que pasan de una novela a otra, como lo hacen Lituma, Meche, la Chunga, los Inconquistables.

El arte de escribir podría definirse como el de no admitir fronteras en los modelos ni en la creación de personajes, para denunciar mejor las fronteras que levantan entre ellos los seres humanos en la realidad: es una protesta universal contra los límites impuestos por los hombres.



## CONTAR DESDE CERO: LA LITERATURA ORAL COMO MATRIZ

**Elena Guichot Muñoz**  
Universidad de Sevilla

¿Cómo transmitir a los otros el infinito Aleph,  
que mi temerosa memoria apenas abarca?

Jorge Luis Borges, *El Aleph*

A pesar de la pronta creación de *La huida del Inca* hay un texto que antecede a la obra citada: *El grillo y el sapo*. En el mismo año, 1952, Vargas Llosa publica en el diario piurano *La Industria* dos cuentos titulados: *El grillo y el sapo: dos amigos que anuncian el buen año*, y *El grillo: una persona de respeto*, de los cuales se desconoce la trama pero todo apunta a la creación de una fábula. Ese año también publica en este diario: *El pescador*, *Las botas*, *Las piernas dormidas*, *Las tres carabelas*, *Los bordes de la pista*, *Los problemas de Papá Noel*, y por último *Y las manos hablaron*, con una única inserción en la poesía con *Romance de la caña brava*.<sup>1</sup> En los primeros años de la década de los cincuenta, Vargas Llosa cultiva los géneros breves, asunto ordinario en la juventud de las letras que esperan a la madurez para la creación novelesca. No obstante, el autor peruano siempre expone en su teoría de los géneros un gusto inherente por la cuentística como leemos en su *Diccionario del amante de América Latina* donde se pregunta qué contaban los bípedos en el inicio de los tiempos: “Se contaban lo que les ocurría, pero esa vida hecha de palabras no era la misma vida que pretendían reproducir las historias: era una vida alterada por el lenguaje, la exageración, la vanidad de los contadores, por el vuelo de su imaginación y por las trampas de la memoria” (Vargas Llosa 2006: 140). Ese es el lugar de la literatura matriz, con la salvedad de que cambiamos la hoguera

por la mecedora: “las historias se inventan para ser contadas a los demás, unos ‘otros’ que, atrapados por el hechizo de las narraciones compartidas, se convierte en nosotros” (Vargas Llosa 140). Y este paso de la tribu al individuo es el que realiza el propio Vargas Llosa, cuyo recuerdo más inmanente en su memoria es la figura de su tía abuela Mamaé. Alonso Cueto le cuestiona en *La vida en movimiento* cuál es su pesadilla o sueño más recurrente, a lo que su amigo le responde: “Desde hace algunos años sueño mucho con Mamaé. (...) Se trata de un sueño más bien nostálgico porque es un personaje muy entrañable de mi infancia, de mi juventud, y como un símbolo de la familia también. Era lo permanente” (76). Los cuentos de la señorita de Tacna son la savia que alimenta el espíritu ficcional de Vargas Llosa. La materia de estos cuentos -la vida de la señorita de Tacna, de Mamaé, de Elvira- no es una sino múltiple, y el mundo maravilloso parte de una habitación y conduce “a todo lo posible convertido en imposible porque se dice, a todo este registro simple, (...), de lo ‘mítico’, pero de un mítico desacralizado, o casi, en lo cotidiano y en las palabras” (Jean 94).

Para entender el ulterior llamativo proyecto vargasllosiano, transformado en abnegado contador de cuentos, debemos hacer un recuento de las teorías que demuestran la raíz original de la cuentística oral como madre de la literatura. Johan Huizinga, en su ejemplar ensayo *El otoño de la Edad Media*, describe los albores de esta época que tanto maravilla a nuestro autor -con su gusto por las novelas de caballería- y que marca el inicio de la literatura. El mundo de la Edad Media concuerda con el mundo infantil, con la edad dorada en la que las dicotomías pueblan nuestra percepción del mundo: “Todas las experiencias de la vida conservaban ese grado de espontaneidad y ese carácter absoluto que la alegría y el dolor tienen aún en el espíritu del niño” (Huizinga 13). Los cuentos breves infantiles poseen muchos de los poderes atribuidos a la narración original; la potencialidad oracular de los cuentos de hadas o cuentos maravillosos se enlaza con las características primigenias de la Literatura con mayúsculas. Los cuentos son viajeros impertinentes, como los llamaba Ana María Matute, nómadas al igual que Mascarita, el hablador que recorre la Amazonía comunicando las nuevas a los componentes de la tribu, o los integrantes del circo de *La guerra del fin del mundo*, en busca de espectadores ávidos de fantasía. Vargas Llosa se aleja del escritor ubicado en Florencia, en la novela de 1987, para convertirse en un actor itinerante que recupera la función mítica y comunitaria de la literatura, recuperando así la exigencia universal antropológica de la fabulación: contar historias para dar sentido a la experiencia humana y colmar de símbolos los sucesos inaprensibles por su carácter efímero. Tal y como Mamaé contaba cuentos a su sobrino nieto para construir sus propias ficciones en *La señorita de Tacna*, Vargas Llosa simula este quehacer para culminar la competencia narrativa alejándose de la obligación y del oficio del escritor con el único objetivo de escapar de la esclavitud de la palabra escrita, del contexto establecido, y de adentrarse por fin de manera absoluta

en el tiempo y espacio de lo no vivido, en la utopía del escenario. Durante el espectáculo, Vargas Llosa es Odiseo, es un campesino mexicano del *Llano en llamas*, es el príncipe Camar Asamán, es Risso en *Un infierno tan temido*, y se ubica en el pueblo de Emily Grierson, o en la “tierra de los Feacios”, o quizás en la sierra de Arguedas. Todo esto se produce en el espacio del teatro, en la escena que se rinde absolutamente a la actividad de la fantasía donde sólo caben dos opciones: “transmutar lo irreal en real o desrealizar la realidad para vivirla de nuevo” (Sánchez Corral 144).

En el género del cuento, y más específicamente en el cuento oral, surge un componente que no siempre tiene lugar en el mundo narrativo, y este es el valor del juego. El esfuerzo de síntesis, la necesaria potencialidad oracular y la poderosa inserción de la imaginación -más integrada en estos textos por la naturaleza simbólica que trata de superar los límites que le impone la brevedad necesaria- son elementos que fomentan el sentido lúdico del cuento. El juego siempre es un artificio, sometido a ciertas reglas con un fin que escapa, o debiera escapar, de lo utilitario con la finalidad principal de la diversión. El origen de estos espectáculos vargasllosianos es el placer, o mejor dicho, el culto al *hedonismo*, una de las “microutopías” del autor, siguiendo la terminología de Francisca Noguero. Ricardo Somocurcio vive por y para la “niña mala”, alegoría de su vocación literaria, *femme fatale* por la que pierde la cabeza y sufre mil y una contrariedades vitales de las que nunca sacará más beneficio que el placer de pasar tiempo con esta endiablada mujer camaleónica. El elogio a la razón sensible es el elogio al placer como rechazo a lo utilitario, a la norma; el elogio a la transgresión de lo reglado, la búsqueda de misterio que es baluarte de la ciencia de Georges Bataille. No es extraño pues el título que acuña al discurso del Premio Nobel: “Elogio de la lectura y la ficción”, donde señala la profunda satisfacción que le producía en su infancia la posibilidad de alargar la intermitente felicidad de los libros. En los cuentos el ser humano confronta el pensamiento lógico-científico y se sumerge en la magia del instante, como Alicia al colarse por la madriguera para vivir en *El país de las maravillas* donde la Reina le corta la cabeza al Tiempo cada vez que se le antoja, burlándose del mundo lógico de los adultos. Curiosamente, un autor consagrado en las primeras etapas por su realismo narrativo, se apega cincuenta años después a un género caracterizado por la fantasía de *Odiseo y Penélope*, *Las mil y una noches*, o el cuento aún por estrenar, *El Decamerón*, aunque siempre desde la ilusión del teatro, género mimético por excelencia. No obstante, lo maravilloso de estos cuentos, que se encuentran en la frontera del mito y la novela épica, es precisamente el carácter “real cotidiano” de lo sobrenatural. La descontextualización temporal y espacial nos sumerge en un estado de eternidad que no suele suceder en la novela donde “todos están encadenados a nacer, envejecer y morir”; ya que en los cuentos los héroes “dependen de un tiempo ‘arcaico’ que los hace renacer en cada audición, en cada lectura” (Jean 213). Y así terminamos de entender el proyecto de este fabulador, abocado a la tarea



infinita: “Y acaso sea eso lo que me he pasado la vida haciendo sin saberlo: prolongando en el tiempo, mientras crecía, maduraba y envejecía, las historias que llenaron mi infancia de exaltación y de aventuras” (Vargas Llosa 2010:1).

### NOTAS

1 Véase la página oficial de la Cátedra Mario Vargas Llosa para revisar todas su bibliografía por año: <http://www.catedravargasllosa.es/controladores/paginas/bibliografia.php?tipo=articulos&decada=1940&anyo=1952>

### OBRAS CITADAS

Cueto, Alonso y Úrsula Freundt-Thurne, Úrsula. *Vargas Llosa: La vida en movimiento*. Lima: Universidad peruana de ciencias aplicadas, 2003.

Huizinga, Johan. *El otoño de la Edad Media*. Madrid: Alianza editorial, 1978. Jean, Georges. *El poder de los cuentos*. Barcelona: Pirene, 1988.

Sánchez Corral, Luis. *Literatura infantil y lenguaje literario*. Barcelona: Paidós, 1995. Vargas Llosa, Mario. *Diccionario del amante de América Latina*. Barcelona: Paidós, 2006.

---. *Elogio de la lectura y la ficción*. Madrid: Alfaguara, 2010.