

Julio Ortega

El otro Vargas Llosa

En las novelas de Mario Vargas Llosa me parece observar la actividad de una *derivación perversa*, acaso esencial a su visión de las cosas. Me refiero a la perspectiva que informa secretamente un mundo subvertido por *el mal y la distorsión*.

Tal vez persuadido por la eficacia de una narrativa que muestra situaciones de un medio concreto —y por la lucidez de un intelectual atento a su papel crítico—, el lector ha preferido ver en esas novelas la coherente elaboración verbal de una denuncia. Y a pesar de que el propio autor ha insistido en la suficiencia autónoma de la ficción, la crítica ha elaborado un catálogo de problemas sociales al analizarlas. Esas novelas, por lo demás, han sido leídas habitualmente como impecables muestras de organización: como si la técnica se consumiese en el inocente papel de distribuir los argumentos. Pero una obra es un sistema de signos: no podemos simplemente asumir esos signos como la información sobre el mundo referido, sino también y necesariamente como la información sobre el sistema mismo.

En la otra de Vargas Llosa hay una evidente información crítica, pero la ficción que la pone en movimiento no se consume en su solo registro social. Es asimismo evidente la eficacia narrativa, una distribución formal hecha con rigor y precisión. Pero así como la crítica trasciende el plano referencial de la sociedad, y se configura a sí misma como negación sin desenlace, pienso que la elaboración técnica hace de la eficacia una forma del disfrazamiento. Precisamente, hablando de George Bataille, Vargas Llosa se ha referido al acto “encubridor” que es connatural a la novela, porque su norma ficcional es un doblaje que seduce y cuestiona.¹

No es una paradoja que el rigor formal funcione en Vargas Llosa también como un “encubrimiento”: la claridad puede ser un espectro del doblaje, que no evidencia así su raíz; o más bien: esa raíz sólo puede manifestarse encubriéndose, porque su naturaleza controvertible es una confluencia de tensiones, y la lucidez es su exorcismo y su máscara a un tiempo. No en vano la forma seduce aquí al lector; lo atrae con la pasión de su rigor, que se organiza como una estrategia. Al final de la novela, el lector confirma esa estrategia. “Una buena novela”, suele afirmar; el encubrimiento se ha producido: “la existencia es intolerable”, tendría que haber afirmado.

En efecto, todo ocurre como si Vargas Llosa trabajase la laboriosa estructura de la novela en un proceso de seducción. El lector, finalidad inmediata de esa estructura, percibe claramente la habilidad del autor para atraerlo y conducirlo. La sistemática aparición de los personajes, la distribución de los hechos, el ligero “suspense” en los desenlaces, y, por cierto, los datos que el autor escamotea para sólo entregar al final, cuando la figura se recompone; esa destreza es la conciencia misma del texto: el lector confirma la eficacia del texto como tal, y así el acto del encubrimiento se produce. ¿Y qué es aquello que a sí mismo se encubre? Evidentemente,

aquello que ya la estrategia argumental no puede explicar: la naturaleza de los hechos, sus relaciones ambiguas y conflictivas, el sesgo peculiar de las obsesiones que los dictan. Así, los hechos se configuran en un sistema de imágenes, fuera ya del control del autor, que se manifiesta en la recurrencia de los temas y materiales, en la forma que éstos van adquiriendo e imponiendo. La estrategia de la forma cumple aquí su papel: estas novelas nos sugieren que la existencia es intolerable (por decirlo así), pero esa sugerencia subyace, se impone al autor; se impone también al lector apenas vuelve la mirada sobre lo leído.

No es casual que la lucidez formal reconozca en la novela una tradición del “encubrimiento”. O por decirlo de otro modo: no es casual que una forma apasionadamente sistemática corresponda a un mundo de materiales nada sistemáticos. Y no es que el caos entrevisto —el mundo y la existencia como realidades incontrolables, ambiguas y distorsionadas— deba ser propuesto como un orden controlable; ante el sentido de lo real ese orden es imparcial: una versión formalizada; ante el lector ese orden es parcial: un proceso interesado. Sin esa imparcialidad el orden propuesto sería didáctico; pero al ser imparcial ese orden se basta a sí mismo. Por eso la técnica pierde aquí su inocencia: se cumple como la versión de un mundo y la estrategia seductora de esa versión; su sentido está en su doblez, en su juego que irrevocablemente gana la partida al lector.

Es esta pasión sistemática lo que relaciona a las novelas de Vargas Llosa con el modelo formal de Flaubert; no solamente por el ideal de la impersonalidad del autor en la autonomía de lo narrado; también porque en Flaubert el sistema actúa encubriendo la sordidez de lo cotidiano. Por lo mismo, no es arbitrario que Vargas Llosa encuentre poco elaborada la escritura inmediata de las novelas de Bataille.

Pero si por un lado Vargas Llosa parece intelectualmente definido, hasta cierto punto al menos, por su cultivo de la obra y el pensamiento de Sartre, por otro lado la propia evolución de su obra parecería aproximarle, en ciertos aspectos claves, al mundo perverso de Bataille. Una formación sartreana —si algo así existe— supongo que impone el positivismo de una actividad crítica, mientras que la atracción de Bataille podría más bien actuar como la distorsión de ese positivismo; como una forma crítica de otro signo, a partir de la irrupción de la forma distorsionada como naturaleza secreta y abismante. Sería fácil ver en esta figura una contradicción de fuerzas que se oponen, pero más interesante es advertir que en el sistema de Vargas Llosa las imágenes suelen poseer una doble valencia; la primera es de signo “positivo”: afirma a la crítica; la segunda es de signo “negativo”: niega todo desenlace. Con Sartre, Vargas Llosa parece creer, o haber creído, que la existencia se sobrepone a sí misma en la lucidez crítica; con Bataille, que esa existencia, de modo perverso, es irreductible a los lenguajes codificados.



Pero entre Sartre y Bataille, Vargas Llosa no parece proponer una continuidad, o cualquier tipo de síntesis, sino la incorporación de un doble acertijo. Ya Lezama Lima señalaba que como escritor latinoamericano podía permitirse incorporar a dos escritores aparentemente antagónicos; este fenómeno (anunciado por Borges en su notable ensayo sobre la tradición desde nuestra perspectiva) actúa en Lezama como una expansión más de su escritura; en Vargas Llosa, como otra de las tensiones internas de la suya. Esa doble valencia de su pensamiento se ve incluso en su intento de incorporar a Bataille dentro de una figura más amplia:

“Creo que junto con una vocación maldita hay en toda literatura auténtica y tan poderosa como aquella, una ambición desmesurada, una aspiración decidida a rehacer críticamente la realidad, a contradecir la creación en su integridad, a enfrentar a la vida una imagen verbal que la exprese y niegue *totalmente*. Esta representación está casi siempre levantada a partir de esa masa de experiencias que Bataille denomina el Mal (las obsesiones, las frustraciones, el dolor, el vicio), pero es más grande y más profunda la medida en que consigue acercarse más, a partir de esa negatividad que la sostiene, a la totalidad humana, y da una visión más completa de la vida, tanto individual como social (tanto del Bien como del Mal).”

No es preciso descomponer las ideas de este párrafo central de su ensayo sobre Bataille para advertir que, en el momento mismo de las afinidades y diferencias, los términos de la doble valencia quedan, incluso nominalmente, separados y unidos a un tiempo. El impulso hacia una convergencia en una figura más amplia es evidente; también lo es la independencia de los términos dentro de esa figura. Lo “negativo” y lo “positivo” no se anulan, tampoco se integran: se dan a la vez.

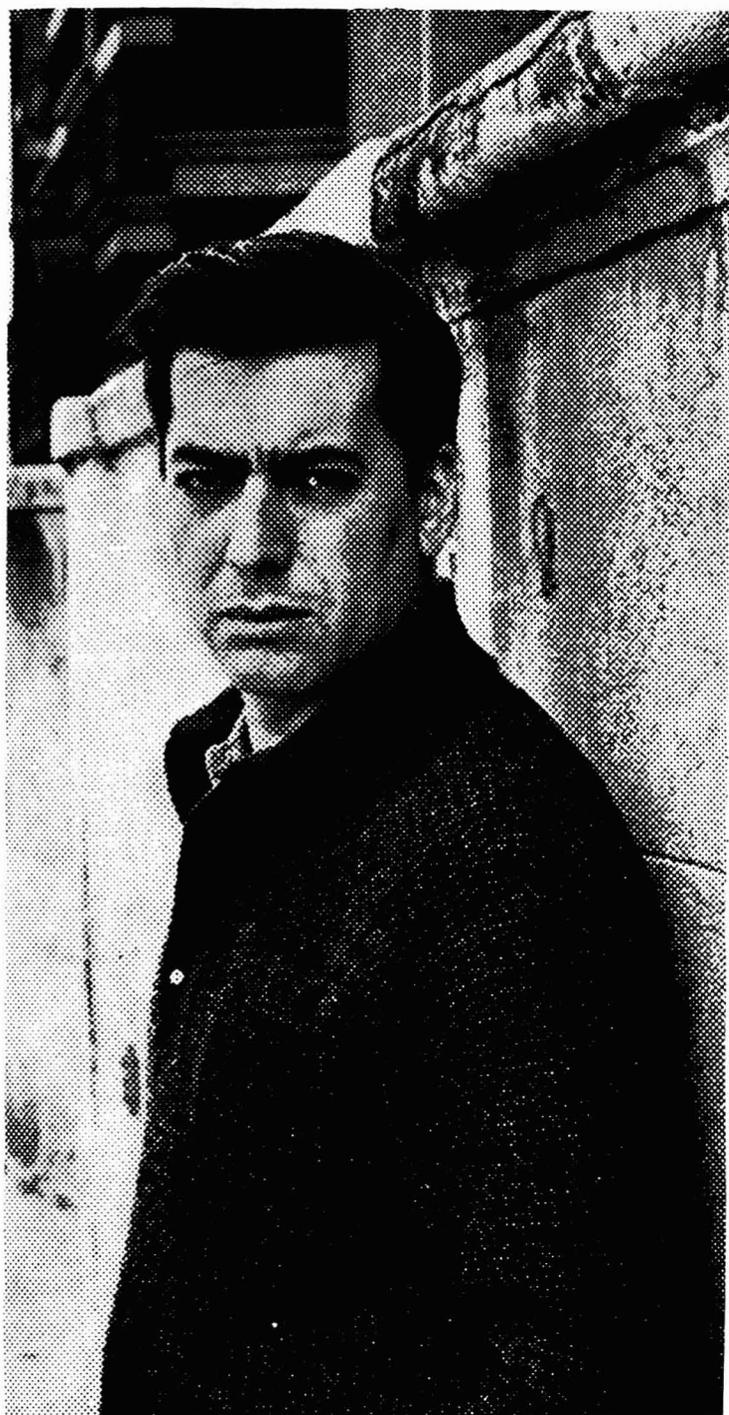
José Miguel Oviedo ha señalado que el cultivo de la novela de caballería revela en Vargas Llosa la ambición de una “novela total”.² En efecto, la novela caballerescasupone la libertad de la convención ficcional como un sistema; y allí donde lo irrestricto se desencadena como un orden pleno, aparece factible esa “novela total”, que Vargas Llosa entiende como el arquetipo narrativo. Pero ¿cómo ligar ese mundo de una forma plena y libre con las propias novelas de este autor? Yo diría que aquí la forma es otra vez la cobertura; porque en las novelas de caballería el desenlace formal es también parte de un mundo cuya suficiencia legendaria revela el sueño de una realidad normada y sistemática; la norma de una soñada plenitud es manejada por el heroísmo, pero sobre todo libera a la expresión. Por lo mismo, en este mundo de tensiones polares que es el de Vargas Llosa, la novela de caballería parece el polo armónico de otra realidad desarmónica: creo que en el extremo de la novela caballerescas está el folletín melodramático, otra de las formas populares que el autor cultiva. Al mismo tiempo, y con la doble valencia de sus temas y figuras, Vargas Llosa es atra-

ído por *Tirant lo blanc* y por *El derecho de nacer*.

En *Tirant lo blanc* Vargas Llosa ha encontrado una rica fuente de reflexión formal. De sus ensayos sobre el tema es interesante recuperar ahora una idea: en las cartas de batalla de Joan Martorell ha visto que las fórmulas del desafío a un duelo resultaban más importantes o decisivas que la batalla misma, infinitamente pospuesta.³ El lenguaje y las formas poseen así una propia espesura real, y el desenlace de la batalla es anecdótico. Esto es, un mundo verbal proclama aquí su suficiencia; pero también la notable plenitud de una existencia cuyas pautas se revelan armónicas y coherentes; el refinamiento de esas normas —referidas a la violencia— muestran que la realidad y sus espejismos se corresponden y sustentan. Las pasiones humanas —y el personaje de ese teatro del amor propio— habitan en un mundo sistemático, en la rara plenitud de la convención. De algún modo, el aplazamiento de los hechos implica el exorcismo de las pasiones en las fórmulas de esas mismas pasiones.

Todo lo contrario acontece en el folletín, en el bochornoso universo del cine mexicano. Pero a diferencia de otros autores, a Vargas Llosa no parece interesarle estas formas por su “exotismo popular”. Tampoco se orienta hacia la exploración de una cultura popular como sustentadora de mitos híbridos y nuestros, como algunas páginas de Carlos Fuentes ilustran; no persiguen, por otra parte, comunicarnos una nueva versión de literatura popular, autentificando los materiales para rescatar la existencia de los hablantes, como ocurre con Manuel Puig. Yo diría que a Vargas Llosa le importan estas formas porque aquí también existen las grandes pasiones y, a su modo, un mundo del infortunio heroico. El melodrama juega con las grandes categorías —como la novela de caballería, folletín de su tiempo— sólo que ha perdido la inteligencia o la libertad de las formas plenas, y por eso la retórica de la nobleza es aquí un lenguaje depredado. La existencia se convierte en una parodia involuntaria: las convenciones pierden su rigor y no sostienen más una forma sistemática. Si este es el mundo polar del universo caballeresco, podemos entonces sugerir que Vargas Llosa cultiva el cine mexicano porque aquí las emociones humanas aparecen vejadas; la derivación perversa de su obra parece recuperar de esta subcultura lo grotesco de la vida emocional y del infortunio, quizá como datos reveladores del individuo desprovisto de un mundo normativo.

No creo que estos términos simplemente se opongan: novela de caballería y folletín popular son dos fases de una misma tensión. En estas novelas un mundo argumental cotidiano —hecho también de pasiones y aventuras, de ampliaciones del melodrama— posee la complejidad de esa doble valencia: la existencia más depredada aparece a veces animada por la intuición o la ambigüedad del acto que la trasciende en un destino trágico, en una inmolación social; en el mismo laberinto de los actos, que son la última realidad del



personaje, el desligado sistema de la depredación. Esa existencia (perdidas las pautas plenas de la imaginación, instaurado el destino en el infierno social) se manifiesta en los actos, en la actuación pura, pero no implicando un juicio sumario sino más bien la ambigüedad, la paradoja vital; la íntima tensión del individuo que se destruye sin poder controlar su destino. Ese destino, que era claro al personaje heroico, es reemplazado así por el azar y la errancia, y las certidumbres sólo suponen la trágica norma de una realidad distorsionada. El individuo actúa frente a los códigos que la sociedad finge asumir, pero los espejismos y lo real ya no se corresponden. Los códigos son ya paródicos, están vacíos de plenitud.

Así, frente al código practicado por los militares del colegio Leoncio Prado, los estudiantes ejercen otro, de estilo secreto, que se desintegra en su misma violencia.

Los códigos y pautas que el colegio religioso, la familia y los amigos de Cuéllar ponen en funcionamiento para asimilar la castración, son otros tantos mecanismos precarios, a través de los cuales la realidad es diferida y nunca enfrentada por la conciencia. El castrado no posee código alguno: sólo puede aniquilarse, inmolado ya por los otros.

En *La casa verde*, el grupo juvenil de los Inconquistables busca preservar su propio código en una especie de marginación y desenfado, pero pronto irán a convertirse a la norma contraria, institucional. Las monjas que practican el intento de la integración social de sus pupilas selváticas, favorecen tácticas y más terribles pautas. Pero esas pautas se ejercen de acuerdo a un sistema de la violencia, y por eso dependen del poder momentáneo de quien las maneja.

Conversación en la Catedral es todavía un análisis más detenido y agudo del funcionamiento —bárbaro y relajado, infuso y fanático, según las situaciones sociales— de normas y pautas, a partir del código deteriorado de la vida política. Desde la conciencia mellada del personaje que se declara “jodido” (más que frustrado: abolido) se despliega el espectáculo siniestro de ese deterioro. Los jóvenes de la célula universitaria “Cahuipe” buscan proponer otras normas, pero el valor de “la pureza” parece improbable. Un personaje —Trinidad López, que el autor abandona pronto— se finge aprista, acaso sospechando la posibilidad de una norma que lo trascienda, pero su papel es irrisorio.

Según podemos deducir de los fragmentos publicados, también en *Pantaleón y las visitadoras* (la próxima novela del autor) este debate es central: hay una norma establecida y tácita para el comercio de mujeres dentro de los cánones de la institución militar en la selva; pero hay más: los documentos, los partes, los textos periodísticos, que el autor emplea como marcos de referencia, sugieren otras pautas que interpretan la realidad modificándola.

A través del funcionamiento de estas pautas y códigos podemos ver en detalle el sistema de creencias, la ideología declarada y la ideología infusa de este mundo sistemáticamente potenciado por la



ficción. Porque no solamente se trata de una crítica a la situación de la sociedad peruana, o hispanoamericana, sino también y esencialmente del cuestionamiento de la existencia social misma a través del análisis de sus modales operativos, de sus esquemas de relación, de sus organismos de supervivencia y sus pautas de valor.

Y en este análisis precisamente actúa la *derivación perversa* que mueve a la ficción de Vargas Llosa. Su negación, al cuestionar modelos y códigos, pone en duda la visión del mundo y de sí mismo que tiene el protagonista social, el individuo. Porque, según creo, este apocalipsis social es también, y sobre todo, una apasionada y sistemática destrucción del concepto tradicional del individuo, que otros códigos han impuesto. Vargas Llosa procede, en el fondo, a minar la base de la existencia social al cuestionar los mitos y valores del humanismo tradicional, y de su centro, el individuo como finalidad. Esa valoración, ese personaje, son aquí destruidos. Pero en el momento mismo en que estas novelas nos dicen que esos códigos operativos son una forma distorsionada, parecen también sugerirnos que hay una más vasta distorsión en la propia existencia. Porque al desmentir inexorablemente los códigos que la sustentan, la vida social revela que hay un deterioro previo, próximo al mal. El sueño humanista del "hombre natural" sería aquí imposible; la mínima relación humana deduce ya los esquemas de interrelación social, como si el hombre, al imaginarse a sí mismo, inventase también su distorsión, que irá a aniquilarlo. Esta sospecha del mal actúa así como el error y la errancia del sentido, en la imposibilidad de una norma compartible. Las ideas, valores y pautas del humanismo tradicional prometen el sentido allí donde practican la irrisión.

Borges dijo de Swift que se había propuesto "denigrar al género humano". Esa frase feliz no podría ser aplicada a Vargas Llosa, porque su negación elude totalmente el diseño alegórico y didáctico, de modo que en sus novelas, cabría decir, a esa humanidad se denigra a sí misma. En su ensayo sobre Bataille hemos visto cómo declara directamente que la literatura proviene de una visión del mal (y hay que anotar aquí, rápidamente, que esta relación con Bataille no es nueva: proviene de su temprano descubrimiento de *La literatura y el mal*), y también cómo intenta asumir esa declaración en una perspectiva totalizadora. El mal, así, puede ser reconocido en el origen pero no de modo excluyente. Esa racionalización es, por cierto, posterior a la escritura misma de la novela, y revela sobre todo la actitud del autor ante su trabajo; porque, en efecto, el mundo controvertido y en destrucción que maneja ha debido ser enfrentado desde una perspectiva integradora y comprensiva; la otra posibilidad era entregarse a las visiones y reclamos de ese mundo y convertirse directamente en un novelista "negro". Esa posibilidad, por ahora, parece vivir mejor de un modo interno, como una tensión que se agudiza confrontada por el otro polo, por la valencia "positivista". Pero si esta valencia polariza la ten-

sión de un mundo obsesivo, ese mundo impone su propio diseño interno al establecerse como el sistema de imágenes tras la argumentación objetivada.

Vargas Llosa ha dicho que los novelistas son como buitres (es el deterioro social su tema) y que la literatura nace de una disociación, de una conciencia de desdicha (es una modificación radicalizada de lo real). Ha hablado también de la literatura como una insurrección permanente, y en su origen ha visto asimismo una forma de la rebeldía. En estas declaraciones asoman también aquellas dobles valencias, conjugándose en una tensión interna. En su libro sobre Gabriel García Márquez es notable su voluntad de organizar un esquema clasificatorio (basta una mirada al índice del libro para percibirlo) y este hecho, aparte de su mayor o menor probabilidad analítica, tiene que ver con la orientación de su pensamiento, que requiere sistematizar formalmente el fenómeno literario; de la misma manera que en sus novelas requiere sistematizar en la estructura el mundo controvertido que se le impone. No solamente porque en ese libro actúa desde la crítica literaria sino porque el sistema es la respuesta de su necesidad racionalizadora, de su confianza positiva en el pensamiento crítico. Precisamente, esa confianza deduce la necesidad o la añoranza de un código distinto para los hechos humanos: y este movimiento lleva al autor naturalmente hacia una adhesión socialista, si bien otro movimiento le ha hecho reconocer que aun en el mundo socialista el escritor seguiría siendo una voz crítica. Esa necesidad, en las novelas, sólo queda como tal: como el vacío que justamente delata el desvalimiento del individuo contemporáneo. ¿Es esta una respuesta al mal entrevisto? Habría que decir que su respuesta es una ausencia de respuestas, y que en esa ausencia se delata, por ello mismo, la invalidez de una realidad mal configurada o configurada por el mal.

En el mismo libro sobre García Márquez, ha hablado del "deicidio" como connatural a la creación novelesca, y esta idea ha parecido romántica o idealista a sus críticos. A mí me parece, más bien, metafórica: hablar del deicidio no presupone la existencia de Dios; creer que el autor supone esto es, en realidad, muy ingenuo. Todo, por el contrario, indica que deicidio (suplantar la idea de dios, rehacer la creación) es precisamente destruir la idea de que la realidad posee su propio sistema incontrovertible, cuando más bien sus códigos actúan como una distorsión. Abolir a dios equivale aquí a abolir la realidad tal cual es: corregirla al revelarla. Vargas Llosa, en este libro, cree ver en García Márquez lo que es más propio de su obra: una interpretación perversa, la cual, me parece a mí, no es esencial a García Márquez ya que en su sistema narrativo la escritura posee la errancia de "la leyenda", cuya hipnosis del contar no supone un debate interno —al menos a este nivel conflictivo— sino una proliferación encantatoria.

Ahora bien, sin entrar en un recuento prolijo, revisaremos algunos hechos y algunos datos que aluden al sistema de imágenes de





esta narrativa intensamente animada por su percepción del mal.

En *La ciudad y los perros* las citas de Sartre y Carlos Germán Belli nos advierten justamente sobre esa zona de las dobles valencias ("*Los impostores*" se llamó la primera versión de la novela) y de la depredación (*el deterioro* es la ley fatal), que están al centro de los actos humanos reformulados por la ficción. Esos actos parecen dictados por otro doble juego de suplantaciones: *la violencia y la humillación*, extremos que suscitan una realidad perversa. Cuando el teniente Gamboa declara ante el mayor la posibilidad de que la muerte del cadete Arana sea un asesinato, este oficial se niega a considerar esa idea y replica: "Usted debe leer novelas, Gamboa." La realidad, desde esta frase común, parece un asunto ficticio, fuera del concreto mundo de la institución militar. No es menos *culpable* el mundo de los estudiantes: el asesinato de Arana carece de un autor directo en el argumento, y esa ambigüedad acusa a todos. Pero la culpa tampoco es una conciencia (salvo quizá en Alberto) sino una ignorancia, y por eso equivale a una suerte del mal común, de culpabilidad compartida, que las instituciones ya no pueden penar, ni siquiera elucidar (como Gamboa intenta en vano). Por lo demás, en esta novela los actos de *bestialismo* probablemente suponen algo más que una distorsionada educación sexual; también el sexo y su experiencia está teñido de culpabilidad, de secreta violencia y de aniquilamiento.

Si algún centro esta novela refiere, yo diría que ese centro está en *la imposibilidad de la conciencia*: la educación sentimental, y no sólo la educación que el colegio supone, actúa como un permanente sistema sustitutivo de esa conciencia; y no solamente por la alienación social, sino también porque los hechos en su distorsión proceden como el progresivo aniquilamiento de una conciencia responsable. Este movimiento deduce otro: el individuo se aniquila como tal; y esta especie de "suicidio de la conciencia" parece conatural a un ámbito humano definido por la profunda imposibilidad de la personalización, por la negada posibilidad de ser.

Precisamente *Los cachorros* ilustra esa imposibilidad. Ya *la castración* es de por sí una imagen que alude al mal como origen perverso de una existencia aniquilada. Pichula Cuéllar ha perdido la posibilidad de adaptarse al grupo, el cual sin embargo finge poder asimilarlo a través de sus ritos de iniciación; el colegio religioso y la familia burguesa encubren también la realidad, se niegan a la tragedia: fingen a su vez para evitar la conciencia. Esa labor sustitutiva es tan coherente (los ritos sociales parecen un sistema dichoso y suficiente) que la castración misma se hace ambigua: Cuéllar podría vivir como si no fuera un castrado en ese mundo de apariencias que es la realidad de los otros. Pero su conciencia es finalmente su tragedia: debe aniquilarse, aferrándose a una adolescencia perpetua, matándose por fin en un accidente. Como la castración, la conciencia es anómala, intolerable; por eso el mundo de los integrados socialmente (los amigos del grupo) como el de la adolescen-

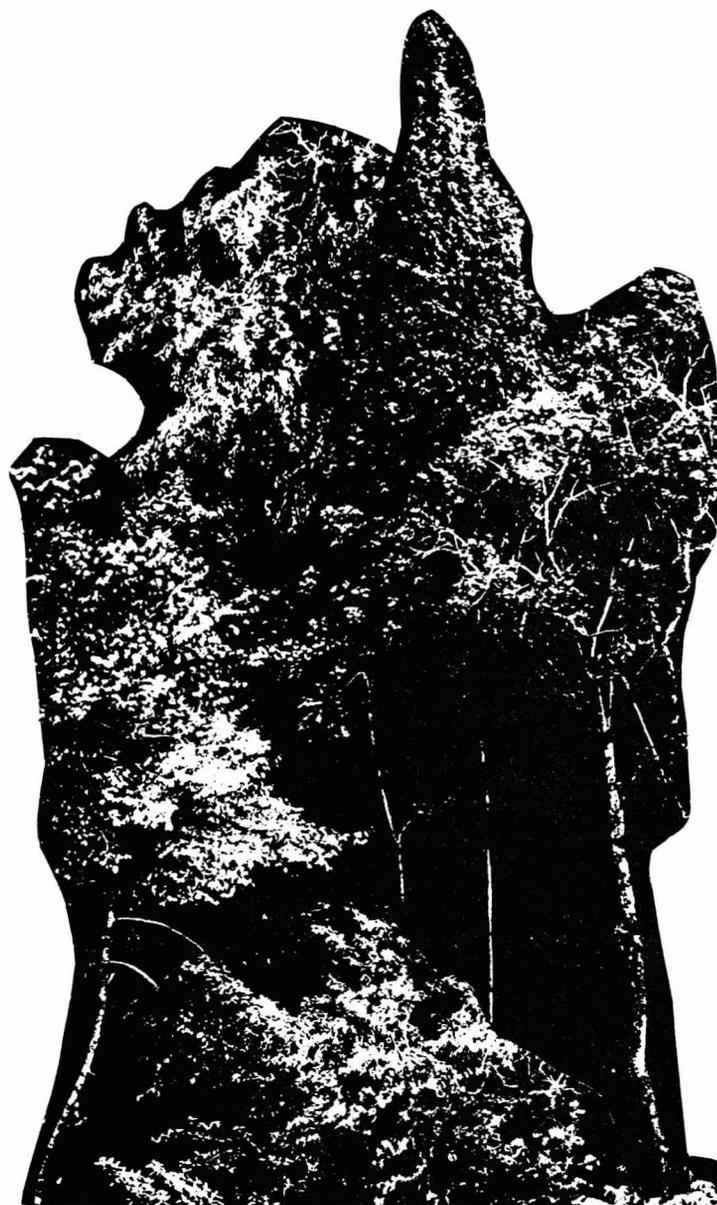


cia original (a la que se aferra Cuéllar) se equivalen en su sistema sustitutivo, en su abolición de la conciencia.

En *La casa verde* los orígenes perversos (como la labor intermedia de las monjas) se unen al destino social perverso (como el de la Selvática) y al desenlace de igual signo (como la *lepra* de Fushía). En su *Historia secreta de una novela*,⁴ Vargas Llosa entrega por lo menos dos claves de su percepción personal de las cosas: cuenta su visita a un leprosario de París para observar la enfermedad, que iría a describir sin mencionar su nombre; y declara su atracción por una situación amorosa en la que la mujer fuese *una ciega*. La lepra de Fushía adquiere en el texto una resonancia más que física, y no es casual que este personaje y Aquilino aparezcan remontando un río hacia la isla de los leprosos, última morada del aventurero; esa posibilidad simbólica se da atrocemente en la imagen del cuerpo humano desintegrándose en el seno de su propio fluir temporal. Este personaje obsesivo no por estar en una situación extrema es menos característica del mundo del autor: en la lepra el cuerpo humano se aniquila a sí mismo, trágica y parabólicamente; así como en el cachascán, bochornosa y melodramáticamente, el cuerpo humano se humilla a sí mismo. Esa valencia doble de la figura humana parece también connatural al sistema de imágenes del autor. La mujer ciega, ¿implica que el acto amoroso supone la pasividad de la mujer, su aniquilamiento como tal? ; por lo menos, sugiere una posesión distorsionada, no ajena a la penuria amorosa de las otras mujeres del libro.

Conversación en la Catedral desarrolla ampliamente los mecanismos de la distorsión dentro de los códigos que informan la vida social y política pero asimismo la existencia como tal, su ideología infusa. Creo que sólo *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, en la novela hispanoamericana, había desarrollado un análisis tan riguroso y sistemático de un código implicado; en ese caso, el de la ideología religiosa tratada como visión del mundo, y el debate sobre la posibilidad o la imposibilidad de una ley que determine o valore los actos humanos. También en la novela de Vargas Llosa aparece ese debate sobre la existencia y el funcionamiento de una ley, aquí como norma degradada por la vida política; y por eso su tema profundo, como en *Pedro Páramo*, es la errancia de la justicia. Ese proceso plantea el apasionado reclamo de una dilucidación, desde el desgarramiento de la conciencia de Santiago Zavala. Los personajes, los hechos, y el pensamiento que deducen, están planteados con la intensidad desasosegada de una mirada analítica, casi sarcástica, casi feroz. El cuadro humano que se nos presenta es de por sí lamentable y pervertido, pero la actitud del novelista no es sólo crítica, es también requisitoria, minuciosamente implacable.

La novela, así, es un trágico sumario, pero al mismo tiempo revela un tratamiento agudamente irónico; y muchas veces el relieve dramático (la sugerencia deliberada del melodrama) busca mostrarse como caricatura, como directo grotesco. La existencia es brutal





y bochornosa, además de perversa y maligna. Reveladoramente, la única existencia genuina parece ser la que discurre cerca de la ingenuidad —o de la inocencia temprana—, como en el grupo de jóvenes políticos; y la que transcurre cerca o dentro del melodrama (la existencia de los sirvientes, por ejemplo), porque conocen el sufrimiento y la tragedia sin alternativas. Pero también en esta última posibilidad de una norma genuina hay, por cierto, una parodia deliberada: el melodrama es auténtico pero irrisorio; la pureza del aprendizaje político resulta grandilocuente y zozobranante.

La existencia genuina parece improbable. Así ocurre con la historia de la sirvienta Amalia y Trinidad López: éste muere loco, luego de las torturas que padece; Amalia, en la maternidad, da a luz un hijo que nace muerto: el melodrama se completa; al salir del hospital, ella “fue al cementerio a llevarle unos cartuchos a Trinidad”: la autenticidad del melodrama resulta casi sarcástica.

Ya el título de la novela parece sugerir la dimensión irrisoria de una existencia paródica, inauténtica: evoca otros dos títulos, el del cuadro alegórico de *El siglo de las luces* de Alejo Carpentier, que se llama “Explosión en una catedral”, y la pieza de Eliot *Asesinato en la catedral*; no sé si la relación es casual, pero vincularlos no es del todo arbitrario: en ambos casos la catedral se nos aparece como una imagen de la Historia; en la novela de Vargas Llosa se trata de “La catedral”, un miserable bar limeño. La Historia aparece así reemplazada por la política, su parodia degradada; los hechos del sentido, por la conversación, un acto sustitutivo.

El ambiente, el medio mismo de esta novela resulta contaminado por una depredación más vasta: la “basura acumulada” se relaciona con “la voz. . . deformada”, los “rostros. . . adormecidos”; y, sintomáticamente, con “el suelo chancroso”. Todo el paisaje del primer capítulo no solamente es realista, es también una hipérbole verbal: el lenguaje muestra esa realidad horrible crispándose él mismo; y no en vano en esta novela (como antes en *Los cachorros*) el lenguaje resulta ser una parábola del mundo cuestionado. En efecto, aquí el lenguaje deja de jugar el simple papel informativo o descriptivo: es también un idioma “culpable”, porque se exaspera y violenta, y adquiere una tonalidad expresionista muy clara; el autor elude toda posibilidad de lirismo, como en sus libros anteriores, pero al mismo tiempo toda posibilidad de simple armonía expositiva, para entregarnos un lenguaje minado, tortuoso, un discurso que recupera la discordia y la intensidad de una realidad infernal, cuyo escenario paupérrimo no es más una morada humana. El solo lenguaje basta aquí para sugerirnos la miseria más amplia de esa distorsión; la existencia está poseída por ese medio desolado, por una “exasperación vacía”. La apelación a Balzac seguramente indica que el autor busca situar este apocalipsis moral y existencial en el plano de la sociedad, pero me parece evidente que este mismo plano forma parte de una visión del mal más profunda, la cual se da en la distorsión o la impostura de los códigos y normas que,

en su falsedad, todo lo pervierten.

Por los capítulos adelantados de *Pantaleón y las visitadoras* advertimos otra variante de esta perspectiva: algunas fórmulas verbales de esta novela ubican en un nivel de expresión “oficial” o “cultural” los temas del libro; y la ironía de este empleo de un lenguaje paródico es evidente: estos modelos implican un tratamiento formalizado de las situaciones conflictivas, y, por lo mismo, revelan una ideología implícita (como el programa radial que condena en nombre de un supuesto código de valores la presencia de las prostitutas); así, todo indica que también aquí el autor encuentra un material paradójico y ambiguo, donde la distorsión se sugiere. Por lo mismo, creería que con esta nueva parábola de su lenguaje, Vargas Llosa nos dice que el pensamiento (en esta su versión desde una “cultura popular”, equivalente ideológico del folletín melodramático) no puede expresarse sino aniquilándose; esto es, que su versión de la realidad sólo es la destrucción de esa misma realidad, su precario sustituto.

Pero estas observaciones sólo buscan aludir muy sucintamente a ese sistema de imágenes, que en la obra de Mario Vargas Llosa parece ponerse en movimiento desde una intuición central del mal y la distorsión. Esa intuición se responde a sí misma en la elaboración crítica de estas novelas, en su poderosa capacidad persuasiva, pero no se resuelve simplemente sino que aun en la crítica preserva su drama y su incógnita. Ese drama hace que la existencia se muestre de modo intolerable, en su espectáculo perverso, mal configurada. Esa incógnita, que la existencia se revele incompleta y acaso imperfectible: aniquilándose a sí misma en la carencia de una norma más genuina, haciendo de la destrucción su código.

NOTAS

¹ “Pero la verdad desnuda, la honestidad no bastan a la literatura: en ella desnudez y honestidad sólo pueden hacerse manifiestas a través del disfraz (la elaboración verbal) y la trampa (un orden de composición, una estructura).” En “Bataille o el rescate del mal”, *Revista Nacional de Cultura*, Caracas, No. 206-207-208, mayo, junio, julio 1972.

² Mario Varga Llosa: *la invención de una realidad*, Barcelona, Barral Editores, 1970.

³ Mario Vargas Llosa y Martín de Riquer: *Un combate imaginario*, Barcelona, Barral Editores, 1972.

⁴ Barcelona, Tusquets Editor, 1971.