

Verdades profundas a través de la ficción

Sealtiel Alatraste

Desde que le comuniqué a Mario Vargas Llosa que el Consejo Universitario le había concedido uno de los doctorados *Honoris Causa* con que la UNAM celebraba sus primeros 100 años de ser la Universidad de la Nación, convinimos que conversaríamos acerca de su obra en la Sala Nezahualcóyotl. Tuve tiempo de volver a revisar sus libros (lo había hecho hace años, cuando la Editorial Alfaguara contrató sus obras completas y planeamos cómo íbamos a llevar a cabo su publicación), y confirmé que en sus novelas había al menos tres épocas. La primera iría de *La ciudad y los perros* hasta *La tía Julia y el escribidor*. En esta época, está de más decirlo, destacan *La casa verde* y *Conversación en La Catedral*. Al releerlas a vuela pluma me di cuenta de que todas tenían un aliento autobiográfico, o mejor, que se nutrían de experiencias personales, y que en todas, de una manera u otra, asomaba la vida del escritor. No es que Mario contara su vida, sino que parecía servirse de lo que había vivido para construir su mundo narrativo. Lo más curioso de esta serie es que las tres primeras novelas son tan serias que casi rozan lo solemne, pero que hacia el final, con *Pantaleón y las visitadoras*, irrumpe el humor de manera tumultuosa.

La segunda época la constituirían *La guerra del fin del mundo*, *Historia de Mayta*, *Lituma en los Andes*, y *¿Quién mató a Palomino Molero?* La primera de ellas, para mi gusto, es, si no la mejor, sí la más audaz, la literariamente más ambiciosa de todas las novelas que ha escrito. En las cuatro no es fácil percibir el aliento personal, pero sí que están inspiradas en la realidad del Perú y Latinoamérica que Vargas Llosa ha vivido y sufrido a lo largo de su vida. En cada una hay un intento de retratar

la realidad andina, de verla, de desmenuzarla, y comprender los fenómenos que la componen, desde las motivaciones de un guerrillero, hasta los desastres ocasionados por movimientos como el de Sendero Luminoso. No me parece baladí señalar que es en el periodo que escribió estas novelas cuando Vargas Llosa concibió la idea de presentarse a las elecciones presidenciales de su país. No tengo forma de probarlo, pero arriesgo una teoría: el retrato de la realidad política del Perú le llevó a enfrentar esa realidad en una campaña política. Me gustaría señalar dos aspectos: en estas novelas Vargas Llosa nunca abandona el territorio de la literatura, hace literatura con la realidad política pero nunca política con su literatura. El otro es que, de alguna manera oculta, cada una se emparenta con *La casa verde*, y no por nada, en dos de ellas vuelve a aparecer el sargento Lituma, personaje central de esta inconmensurable narración.

Hay un *interdit* literario, por llamarlo así, en que Vargas Llosa se adentra en la vida erótica de un personaje curioso, don Rigoberto, que aparece tanto en *Elogio de la madrastra* como en *Los cuadernos de don Rigoberto*. Son dos novelas juguetonas, irreverentes, donde el regusto sensual y la intimidad juegan a desvelar los sentimientos de los personajes. Estas novelas tendrían al menos un corolario en el futuro, *Travesuras de la niña mala*, donde humor y erotismo vuelven a hacer de las suyas para dar fe de lo inerme que somos los hombres frente a la sensualidad, el amor y el sexo.

La última época es la que yo llamaría de las obras de investigación, en las cuales Vargas Llosa se adentra en la vida de personajes en los que, a través de diversos documentos, va siguiéndoles la huella hasta que concibe

la forma de novelarlos. Entre éstas destaca una obra maestra: *La fiesta del Chivo*, en donde se narra parte de la vida de Leónidas Trujillo, el inclemente dictador de la República Dominicana. Resulta escalofriante ver la forma despiadada con que Trujillo manejaba a su país, y cómo los ciudadanos de la isla se le entregaban tan cándidamente que, cuando él es asesinado, la vorágine del caos se enseñorea con el destino de los dominicanos. A esa novela siguió *El Paraíso en la otra esquina*, donde se cuentan los avatares de Flora Tristán y de su nieto, el pintor Paul Gauguin. Para terminar, pero dentro del mismo género, muy pronto se publicará *El sueño del celta*, una novela conmovedora donde se dé cuenta de los anhelos románticos de un irlandés, Roger Casement. Es, en cierta forma, una novela del mal, en el sentido en que lo son *El corazón de las tinieblas*, de Joseph Conrad, o *Apocalypse Now*, el filme de Francis Ford Coppola, pero también es la descripción de la lucha de un hombre por conservar sus ideales en un entorno que los ha perdido, en

un mundo en el que parece que tener ideales es un estorbo. Leyéndola uno se pregunta si después de un siglo en que Casement denunció los males del Congo y la Amazonia, éstos no se han extendido por el mundo entero, y lo que sabemos de la prisión de Abu Graib en Irak, la vida de los palestinos impedidos de recibir ayuda humanitaria, o las masacres de jóvenes perpetradas por narcotraficantes en Ciudad Juárez no son la otra cara de lo mismo: el mal que ha sobrevivido a los ideales de Roger Casement.

La conversación que reproducimos más adelante, versa sobre las dos primeras etapas de la obra de Vargas Llosa; en ella Mario va desgranando su visión de la literatura, cómo escribió sus primeros libros, y cómo fue conformando su universo narrativo. Para mí resultó un enorme placer ver a un hombre analizarse con lucidez, paciencia y buen humor.

*Quisiera que tuviéramos una conversación literaria. Te haré una serie de preguntas como lector curioso, pues te he leído desde muy joven, desde tu primera novela. Mi primera pregunta es: cuando yo estaba en la universidad y tú habías ganado el Premio Biblioteca Breve por *La ciudad y los perros*, corría el rumor de que alguien te había sacado la novela de un cajón y la había mandado al concurso sin que tú supieras. ¿Esto es cierto?*

No, no es verdad. Yo nunca hubiera presentado mi novela al concurso Biblioteca Breve, porque pensaba que no había ninguna posibilidad de que en la España de entonces, en la España de comienzos de los años sesenta, la censura, que era muy estricta, dejara publicar una novela como *La ciudad y los perros*. Fue un profesor francés, Claude Couffon, el que me sugirió que la enviara a Seix Barral y me dijo: “Hay una editorial que dirige un joven poeta español que está dando la batalla para abrir a España a la modernidad literaria. Mira, si tu novela tiene posibilidades de ganar el premio, en caso de que la censuren, el editor podría publicarla afuera, en México”, y creo que me citó un libro de Juan Goytisolo al que le ocurrió eso. Entonces sin muchas esperanzas mandé el manuscrito a Seix Barral y después de un tiempo recibí un telegrama del propio Carlos Barral donde me decía que quería verme, que había leído la novela y que le había gustado, pero que tenía la preocupación de la censura, entonces me dijo: “Vamos a presentarlo al Premio Biblioteca Breve porque si gana habrá mayor argumento para salvar el escollo ése de la censura”. Yo, un poco reticente, al final me rendí a los argumentos de Carlos Barral y así fue como la novela se presentó al premio. Dicho sea de paso, la discusión con la censura duró muchos meses, por eso el libro salió casi un año después de haber ganado el Premio Biblioteca Breve. Lo que recuerdo con cierto humor es que la discusión con la censura, que al principio quería cortar muchas pági-

© Javier Narváez



Mario Vargas Llosa, el doctor José Narro Robles, Rector de la UNAM, y Sealtiel Alatrste en la Ceremonia de Investidura Doctores *Honoris Causa* el 23 de septiembre de 2010

nas, fue una lucha dura y difícil, pero al final conseguimos que sólo me suprimieran ocho palabras.

Me acuerdo por lo menos de dos de ellas que muestran los extremos del absurdo a los que podía llegar la censura en esa época en España. Una frase que incriminó el censor fue: “Se decía que el coronel, director del colegio militar, donde ocurre la historia, tenía un vientre de cetáceo”, y entonces el argumento del censor era, bueno, pues sí, hay militares que tienen grandes barrigas, pero el coronel es el jefe del cuartel, es el hombre que simboliza la institución, o sea que ahí no se está ridiculizando a una persona sino a una institución, si fuera comandante o mayor no sería tan grave, pero como coronel sí. Propuse, un poco en broma, cambiar vientre de cetáceo por vientre de ballena y ante mi sorpresa la censura lo aceptó. Otra frase que me objetaron fue: “El capellán del colegio es un curita jovial, al que se le ha visto merodeando por los prostíbulos del Callao”. El argumento del censor era muy divertido porque decía: “Bueno, sí hay pastores que en verdad frecuentan esos lugares, pero en su novela, el único sacerdote que aparece es el que hace eso, o sea que ahí realmente no es el personaje sino la Iglesia la que queda contaminada”. Y yo propuse cambiar prostíbulos por burdeles y me lo aceptaron. Parecía menos peligroso que frecuentara los burdeles en lugar de los prostíbulos. Las ocho palabras eran tonterías de ese tipo, pero aun así en la segunda edición de *La ciudad y los perros*, Carlos Barral, arriesgándose, restituyó las ocho palabras originales.

Fue un momento muy importante para la literatura latinoamericana. Yo recuerdo la llegada de tu novela a México, cuando los libros llegaban casi instantáneamente; lo compré en la vieja Librería del Sótano. La juventud mexicana lo leyó con mucho fervor. ¿Tú crees que actualmente los jóvenes leen La ciudad y los perros de igual manera, o les causa otro impacto la vida militar descrita de los adolescentes en la Academia de Leoncio Prado?

No sé, la verdad. A mí me cuesta trabajo saber qué cosa entusiasma a los jóvenes lectores de hoy en día. Me gustaría muchísimo saberlo, pero tengo la impresión de que entre la generación de esos años, la de comienzos de los años sesenta y la generación de los jóvenes actuales latinoamericanos, han pasado tantas cosas, ha habido tantas transformaciones en el ámbito cultural, en las referencias culturales, que la verdad no me atrevería a arriesgar una opinión. Mi impresión de todas maneras es una positiva: creo que hoy en día se lee más de lo que se leía en América Latina hace cuarenta años; que se editan más, muchos más libros; que un joven que comienza a escribir en América Latina tiene menos dificultades hoy en día para encontrar un editor; que sus libros llegan realmente a un público que hace medio siglo no leía; pero también los valores culturales han sufrido una transfor-



Mario Vargas Llosa con el Rector de la UNAM, José Narro Robles

mación muy profunda y hoy día, quizás, en esto haya algo de exageración. Los nuevos lectores buscan una literatura que sea fundamentalmente divertida, entretenida; hace medio siglo los lectores buscaban más una literatura problemática, una literatura que llenara los vacíos de información, de conocimiento, de la problemática social, política, cívica, cultural que se vivía. En ese sentido hay una transformación muy grande en la mentalidad de los lectores.

Tú entonces eras un lector devoto de Jean-Paul Sartre, y tus amigos te llamaban “El sartrecillo valiente”. ¿La literatura comprometida era un tema muy importante en tus principios?

Sí, yo entré a la universidad en el año 53, en un momento en que el Perú vivía, para variar, una dictadura militar. Había una censura muy estricta, todos los partidos políticos estaban prohibidos, la mera noción de política ya tenía una connotación un poco peligrosa, delictuosa, en ese momento. Y uno de los focos de resistencia a la dictadura era la universidad, que había sido muy reprimida el año anterior a mi entrada; había habido una huelga de estudiantes, que fue una huelga política contra la dictadura y había habido una represión terrible. Muchos estudiantes estaban presos, otros estaban exiliados; ahí la resistencia hacía que los estudiantes con un poco de sensibilidad cívica fueran muy receptivos a todas las ideas que tenían que ver con la resistencia, el autoritarismo, la dictadura y el ideal de una sociedad distinta. En ese contexto, las ideas de Sartre se difundían mucho por América Latina; al Perú llegaban a través de las editoriales argentinas y mexicanas, sobre todo argentinas, que tradujeron muchísimo a Sartre, a Camus y a



todos los existencialistas. Pienso que no sólo para mí, sino para muchos estudiantes de mi generación, fueron unas ideas muy exaltantes porque Sartre nos decía cosas que parecían corresponder exactamente a la situación en que vivíamos: que la literatura era un instrumento de combate y que las palabras son actos. Recuerdo siempre la frase *¿Qué es la literatura?* También nos decía: “la literatura es una manera de intervenir en la vida cívica, en la vida social, porque a través de los poemas, de las novelas, uno puede modificar la historia; la literatura hace que los lectores tomen conciencia de los problemas sociales. Un escritor a la hora de escribir está obligado a ser responsable, pues las palabras repercuten en la vida de los lectores”. Esas ideas eran muy exaltantes en un contexto como el peruano, uno podía escribir, es decir, asumir su vocación, sin ninguna mala conciencia, porque si la literatura era lo que Sartre decía, entonces una manera de contribuir al cambio, a la transformación de la sociedad, de resistir a la dictadura, de combatir la injusticia era seguir la vocación literaria y al mismo tiempo asumir una acción cívica idealista, generosa, de transformación, de cambio. Sí, para mí Sartre fue muy importante y lo leía y citaba con tanta pasión que mis amigos me tomaban el pelo llamándome “El *sartrecillo* valiente”.

La ciudad y los perros tuvo un éxito casi instantáneo en España y en América. ¿Tú te planteaste, para escribir *La casa verde*, que eras un escritor de éxito como se lo plantean otros, o a ti todo esto no te importaba?

En ese momento era imposible en América Latina considerar siquiera la posibilidad de ser un escritor de éxito. Los escritores tenían públicos muy pequeños. Yo creo sin exageración que en el Perú un escritor de éxito era uno que tenía mil lectores, lo cual era notable, pues eso significaba que se había roto el cerco en el que se mo-

vían los escritores: un cerco muy pequeñito de amigos, de familiares, de conocidos. Se asumía la vocación literaria con la idea de ser feliz, dedicándose a lo que uno amaba. El éxito de que un libro llegara a manos del gran público ocurría en otras partes, no entre nosotros. Para mí fue una gran sorpresa que *La ciudad y los perros* se difundiera, a lo que en mi opinión contribuyeron en gran medida los militares peruanos. Ellos quemaron el libro en una ceremonia pública y eso hizo que la novela tuviera una publicidad que no hubiera tenido jamás sin ese acto. Me pregunté durante mucho tiempo si el libro se había difundido mucho porque merecía difundirse o porque había despertado una gran curiosidad el hecho de que los militares peruanos encontraran en él suficientes méritos para quemarlo. Cuando la novela se publicó llevaba yo más de un año escribiendo *La casa verde*. De joven, cuando comencé a escribir, nunca pensé que mis libros llegarían a tener la difusión de la que gozan, pues era muy difícil para un escritor en ciernes en América Latina, en los años sesenta, imaginarse siquiera que sus libros iban a trascender las fronteras de su propio país.

La casa verde tuvo una repercusión también muy grande, te dio el Premio Rómulo Gallegos y te consolidó como un gran escritor. Para algunos fue una novela difícil. Tú escribiste *Historia secreta* de una novela publicada en *Tusquets*, ¿la conciencia de la literatura difícil era otra también en ese momento?

Lo que había en *La casa verde* era un deslumbramiento por las posibilidades de la forma, en la literatura y particularmente en la novela. Lo que refleja es ese engolosinamiento por la experimentación formal, por una manera de construir la historia, que la enriqueciera, que le diera mayor sutileza y misterio. Es una novela que refleja sobre todo el entusiasmo que me produjo leer a Faulkner: uno de los escritores que me marcó profundamente y el primero que leí con lápiz y papel a la mano. No sólo fue Faulkner el único escritor en el que descubrí la importancia de la forma, también Dos Passos y después Joyce. En la actualidad no se lee mucho a Dos Passos, pero en esa época fue un escritor que tuvo una enorme influencia sobre todo entre los jóvenes escritores. En *La casa verde* se palpa una experiencia de una región de mi país que conocí sólo poco antes de ir a Europa, y también, un mundo de infancia, mucha nostalgia y el deslumbramiento con los grandes transformadores de la novela moderna. También quizá deba mencionar a Malraux, a quien leí con gran pasión de joven. *La condición humana* me produjo una extraordinaria impresión, un enorme entusiasmo. En *La casa verde* llegué a ese extremo peligroso en el que la experimentación puede ser contraproducente; en lugar de enriquecer una historia puede empezar a debilitarla porque la forma pasa a convertirse en lo más visible y en lo más impor-

tante de una historia, algo que creo no debe nunca ocurrir en una novela lograda.

De acuerdo, sin embargo, está en la frontera, en el punto exacto en donde la forma no destruye a la narración, lo cual me parece notable en tu literatura donde siempre hay una voluntad de estilo, de forma, que no está en contra de lo que se narra. En ese momento estaba en auge el nouveau roman en Francia y parecía que la literatura que contaba algo era una literatura que no valía la pena, ¿no es así?

Pues a mí nunca me entusiasmó el *nouveau roman* aunque leí a Robbe-Grillet. El *nouveau roman* fue un fenómeno pasajero, un fenómeno fundamentalmente formalista en el que se sacrificaba la historia, como si ya no se pudieran contar historias en esta época, debido a la experimentación y la exploración de las posibilidades del estilo. Desde un principio esa literatura se condenó a sí misma a las catacumbas, pues las dificultades que ofrecía no justificaban el esfuerzo de lectura por parte del lector. La literatura de Joyce requiere de un lector avezado, que invierta mucho esfuerzo intelectual; no obstante, hay un premio para ese esfuerzo. Yo diría que ese esfuerzo es recompensado al final de la lectura de sus libros porque son obras que poseen una profundidad y una complejidad que enriquecen extraordinariamente la visión del mundo de la condición humana, de las relaciones humanas.

En La casa verde, si no recuerdo mal, aparece por primera vez Lituma.

En un cuento mío, *Los jefes*, Lituma aparece como una figura muy borrosa y pasajera y en *La casa verde* se convierte en una figura central.

Tengo la impresión de que Lituma es un individuo poco parecido a ti, pero es muy atractivo en tus libros, ha aparecido muchas veces posteriormente.

Me pasa con Lituma lo que no me ha pasado con otros personajes. Cada vez que empiezo una nueva novela, aparece como ofreciéndose, como diciendo: “Yo no he sido suficientemente aprovechado por usted, yo tengo más posibilidades de las que usted ha explotado conmigo, así es que aquí estoy, úseme”. Es un personaje al que he llegado a tenerle mucho cariño, pero no me explico por qué está más presente a la hora de escribir que otros personajes que creo tenían más trascendencia y una vida más rica, más aventurera, más sutil que el propio Lituma. Es una de esas obsesiones que no tienen explicación y que de alguna manera son el alma de la literatura.

Dice Álvaro Mutis que con el Gaviero le pasa algo parecido. Que cuando escribió La última escala del Tramp Steamer se decía: “¡Al fin desapareció!, entonces llevaba yo cincuenta páginas escritas, y de repente, al salir el Tramp Steamer de la bahía, ahí estaba de nuevo el cabrón”, y ya no le que-



© DGCS / UNAM

dó más que utilizarlo y escribir sobre él. Pero retomemos a Lituma, un personaje con una visión un poco amarga del Perú. En Lituma en los Andes, él se encarga de dar una visión muy desesperanzadora de lo que era el Perú en la época de Sendero Luminoso.

Esos años fueron terribles para el Perú. Yo había crecido oyendo, y creo que toda mi generación siempre había oído decir, que el Perú era un país pacífico. Cuando yo era niño vivimos en Bolivia muchos años; al Perú regresamos cuando yo tenía diez de edad. Mi familia decía: “El Perú no es como Bolivia, Bolivia es un país muy violento, una fiesta de carnaval puede convertirse de pronto en una pelotera terrible, porque hay una fuerte vocación por la violencia. El Perú en cambio es un país pacífico, que quizá por su antigüedad prefiere siempre la actitud benigna y arreglar las situaciones de una manera bonancible”. Muchos peruanos crecimos creyendo esta leyenda. En 1980, Sendero Luminoso desencadenó una revolución de una violencia tan vertiginosa que comenzaron esas matanzas en donde moría toda la población civil: niños, viejos, seres absolutamente inocentes; había ejecuciones públicas en los pueblos de la sierra y la sociedad quedó atónita. Se empezaron a dar fenómenos muy curiosos pues supersticiones y prácticas que se creían completamente extinguidas de pronto reaparecieron. Algunas ideas de éstas se originaron en tiempos prehispanicos y otras durante la Colonia. Los pistacos forman parte de una leyenda muy antigua. El pistaco era un ser misterioso, que perseguía siempre a los pueblos andinos, a las personas forasteras, de cabellos y piel de otro color. Los andinos eran sus víctimas, los secuestraba y los mataba. Las razones por las que cometían estos crímenes variaban de acuerdo con las épocas: para sacarles a las personas la grasa como un tributo que los seres malignos necesitaban; sin embargo, nadie

esperaba que en la época de Sendero Luminoso, en los años ochenta, de pronto esa vieja superstición violenta reapareciera en la zona de Ayacucho, de Abancay, es decir, la zona que el terrorismo se apropió para realizar linchamientos colectivos de forasteros en sus aldeas. Estos fenómenos me impresionaron muchísimo, sobre todo después de un viaje que realicé a la región de Ayacucho, la más afectada por los terroristas y por la política anti-revolucionaria de las fuerzas armadas, donde se cometieron terribles actos violentos. Escribí esa novela fundamentalmente con la idea de mostrar este fenómeno, de viejos demonios enterrados que de pronto resucitan, que aparece paralelamente a un momento de turbulencia social y política. Esa violencia empozada en el fondo de la psiquis colectiva que resucita en una circunstancia de desplome de la legalidad, de absoluta inseguridad, en la que la razón parece ser completamente erradicada y sustituida por la irracionalidad, por las pasiones, los instintos, que conduce a que esas prácticas que se atribuyen a pueblos primitivos cobren una fuerza contagiosa y provoquen inseguridad y sufrimiento. Ese fenómeno lo han vivido todas las sociedades que han tenido experiencias tan traumáticas como lo fue para el Perú el movimiento de Sendero Luminoso. Cuando empecé a escribir la novela justamente el sargento Lituma me pareció el mejor personaje para ello por ser un forastero procedente de otra región del país completamente distinta. Tan es así que no podía siquiera comunicarse con los quechuahablantes y pasaba a ser, pese a sus orígenes humildes, alguien amenazado. La novela generó muchas polémicas y fue percibida en un primer momento como una especie de manifiesto político, lo que nunca pensé que fuera. Si hubiese querido escribir un manifiesto político pues lo hubiera hecho y no hubiese escrito una novela, pero en este caso la lectura de la novela tuvo matices más bien políticos y no literarios.

Tengo que confesar que la leí hipnotizado. Lituma es un personaje que me atrapa como lector y cada vez que aparece en tus novelas me gusta mucho, entonces las leo como si me volviera a encontrar a un amigo mío. Lituma en los Andes es una novela que ha causado mucha polémica y desde el punto de vista literario no ha sido lo suficientemente valorada. Considero que posee una de tus mejores descripciones: el descenso de Lituma por los Andes, acompañado de la niebla como una afirmación del Perú real, el cubierto de niebla, el que no puede salir. Esto me remite a tu tercera novela la que para muchos es la mejor: Conversación en La Catedral y esa frase tan importante: "¿En qué momento se jodió el Perú, Zavalita?". A cuarenta y tantos años de haber escrito esa frase y considerando el Perú de ahora, ¿cuál es tu apreciación de Conversación en La Catedral, donde realmente se habla en esa cantina del futuro de América Latina, un futuro que ya se encuentra aquí?

Aproveché mi experiencia para escribir la novela. Yo viví en el Perú los ocho años de la dictadura del general Odría, lo que llamamos en el Perú *el ochenio*. Mi generación padeció esa dictadura de una manera traumática porque cuando empezó éramos niños; toda nuestra juventud la pasamos bajo ese sistema y la dictadura desapareció cuando éramos ya hombres hechos y derechos, de tal manera que todos esos años, que son tan importantes para la formación de la personalidad, los vivimos en una sociedad en la que la vida política estaba prácticamente erradicada; la única forma de vida política era la clandestinidad, en una sociedad en la que existía una estrictísima censura de prensa. Aunque en ese tiempo no había televisión, las estaciones de radio y los periódicos sufrían la censura ocultando todo lo serio, lo grave que pasaba en el país. Sabíamos que vivíamos en medio de la mentira, el engaño, la ignorancia; en esas circunstancias las fantasías, los chismes reemplazan a la información y el conocimiento. Estudiar en la Universidad de San Marcos en esos años significaba toda una experiencia. Muchos profesores se encontraban exiliados, deportados por razones políticas, lo mismo los estudiantes. Los organismos estudiantiles funcionaban, pero vigilados y perseguidos. Abundaban los soplones, los agentes del gobierno disfrazados de estudiantes y por esa razón nos movíamos con una enorme inseguridad y no podíamos confiar ni siquiera en nuestros compañeros de clase. No obstante, yo no hubiera escrito esa novela si no hubiese conocido personalmente, aunque de manera muy efímera, al que era el jefe de seguridad, el jefe de la represión. Los dictadores tienen siempre una figura en la sombra, la que ejecuta el trabajo sucio, el trabajo inhumano, la violencia, el chantaje, la intimidación, el soborno. En el Perú del general Odría, el jefe de seguridad, Esparza Zañartu, era el hombre más odiado, probablemente más que el dictador, por todos los opositores. No era militar ni era policía, era un hombre que había contrabandeado vinos antes de que le otorgaran este cargo político tan importante. Mas cuando lo nombraron jefe de seguridad, como dice Borges de muchos de sus personajes, encontró su destino, encontró el oficio para el cual él tenía aptitudes extraordinarias, así que montó un sistema de seguridad brutal, corrompido y corruptor, pero muy eficiente; realmente le guardó las espaldas al dictador durante ocho años.

En la universidad lo odiábamos. Y un día ocurrió una situación especial: había muchos estudiantes presos en lo que era la penitenciaría, los tenían durmiendo con los presos comunes, en calabozos donde no había ni siquiera un camastro, así que en la universidad hicimos una colecta, compramos frazadas e intentamos llevarlas a los estudiantes presos. El director de la penitenciaría nos dijo que no podíamos entregarles estas frazadas si no llevábamos un permiso especial del di-

rector del gobierno, el famoso Esparza Zañartu. En la federación de estudiantes discutimos durante horas si pedíamos una audiencia o no al jefe de la dictadura. Esas discusiones eran realmente divertidas, pues había quienes se oponían diciendo: “Nosotros no podemos ir a arrastrarnos por las alfombras palaciegas”, y otros argüíamos que no era cuestión de arrastrarse en las alfombras palaciegas, sino de ayudar a los pobres compañeros que vivían en condiciones infrahumanas. Al final la votación la ganamos quienes creíamos que debíamos pedir la audiencia. La federación eligió a cinco estudiantes, entre los que me encontraba, para ir a visitar a Esparza Zañartu. Fue una experiencia absolutamente inolvidable. Arribamos muertos de miedo al ministerio del gobierno, una vieja mansión en el centro de Lima. Nos hicieron pasar por unos corredores sombríos y al fondo entramos a la oficina de Esparza Zañartu. Al verlo me pareció un hombrecillo poco peligroso, menudo, de piel acartonada y con una mirada aburrida. Parecía que nos miraba como detrás de un vidrio, indiferente, ni siquiera nos saludó. Nos colocamos los cinco ahí delante de su escritorio y uno de nosotros, Martínez, el que llevaba la encomienda de explicar de qué se trataba, se atoraba; estábamos muy nerviosos con el personaje ese ahí enfrente. Nos daba la idea de no escuchar siquiera, aunque dejó hablar al muchacho y cuando éste terminó, abrió un cajoncito y sacó un periodiquito clandestino que teníamos en la universidad en el que lo atacábamos en cada número y dijo: “¿Y esto? Yo sé dónde lo imprimen, yo sé quiénes son los autores de cada uno de los artícu-

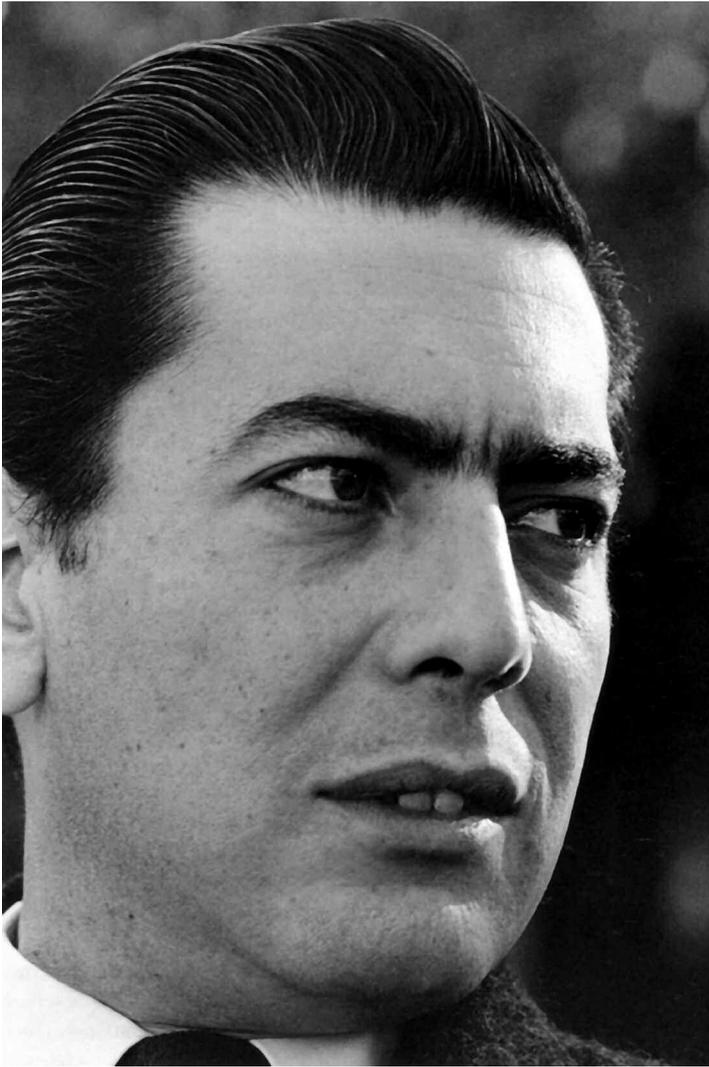
los que aquí aparecen y tengo la impresión de que a la universidad no se va a hacer este tipo de cosas”. En ese momento pensé que algún día iba a escribir una novela cuyo personaje principal fuese ese sujeto, con esa pinta, con ese dejo de indignancia física, al que temíamos y odiábamos tanto. Es una novela que trata de demostrar lo que significa una dictadura como la de Odría en situaciones que no son las políticas, sino más bien en la relación entre padres e hijos, en la vida de los negocios, en la vida profesional, en la vida sentimental de las parejas, y la manera en la que todo esto puede ser maleado, destruido, corrompido, cuando existe un sistema fuente de la desilusión, de la depresión para los jóvenes idealistas. Ésa es la intención de *Conversación en La Catedral*. Es uno de los libros que más trabajo me ha costado escribir. Cuando la novela se publicó en el Perú todo mundo reconoció en Cayo Mierda a Esparza Zañartu; él estaba allí, se había dedicado a la beneficencia pública, protegía a personas desvalidas. Recuerdo que los periodistas fueron a entrevistarle y le preguntaron: “¿Y qué opina usted de *Conversación en La Catedral*?, ahí usted es un personaje principal”. La respuesta fue fantástica: “Si Vargas Llosa hubiera venido a consultarme yo le hubiera contado cosas muchísimo más interesantes de las que inventó”. De eso estoy seguro, pues era peor de como lo presento en la novela.

Ese mundo donde la dictadura destruye las relaciones personales también está presente en La fiesta del Chivo. ¿Cuándo escribiste La fiesta del Chivo, que también sé que se



© B. Pastana / Archivo familiar

Mario Vargas Llosa con Patricia su esposa en Lima, 1967



trata de una novela que querías escribir desde mucho tiempo antes, tenías presente el mundo de Conversación en La Catedral o ya te habías olvidado de eso?

Después de *Conversación en La Catedral* jamás pensé que escribiría otra novela sobre una dictadura. Uno planea las cosas pero las experiencias le imponen al escritor proyectos muy distintos a los que tiene en mente, y a mí me sucedió eso con Trujillo. Mi época de estudiante fue la época de las dictaduras en todo el continente latinoamericano. Tal vez la que era llevada a su extremo más grotesco y violento era la de Trujillo, por su naturaleza histriónica, que convertía cada uno de los actos del gobierno en un espectáculo cruel.

En 1974 estuve en la República Dominicana durante ocho meses a causa de un proyecto de cine. Para entonces ya habían pasado algunos años desde la muerte de Trujillo y la gente hablaba con más libertad. Las historias que yo escuchaba sobre Trujillo me parecían inverosímiles. Me hice muy amigo de un médico dominicano que me relató una anécdota que me impresionó en sumo grado: me contó que cuando él era niño se encontraba en la puerta de su casa, cuando de pronto vio que se detenía un coche frente a la casa vecina opuesta a la suya y donde vivía un ministro del gobierno, era media

mañana y de pronto ante su sorpresa vio que bajaba de ese automóvil la figura mítica del generalísimo Trujillo; entonces el niño quedó impresionadísimo y a la hora del almuerzo le dijo a su padre: “Papá, no lo vas a creer, pero ahora en la mañana vi bajar de un auto al generalísimo Trujillo y entrar a la casa de enfrente”. El médico me contaba que por primera vez en su vida vio a su padre ponerse lívido y temblar. No le salía la voz y le gritó de una manera muy violenta: “¡Mentira, tú no has visto a Trujillo, tú no has visto al generalísimo, olvídате de eso y nunca en tu vida vuelvas a mencionarlo!”. Con ello él se aterrorizó pues para que su padre reaccionara de esa manera era porque había algo detrás.

Ésta es una de las muchas anécdotas que escuché, y que me impresionaron tanto que entonces empecé a leer y a buscar testimonios sobre esa época y a conversar con gente que había vivido desde la oposición, a veces en el mismo gobierno. Todo parecía exceder toda racionalidad, lo que me lleva a afirmar que ninguna dictadura latinoamericana alcanzó los extremos de la de Trujillo. Me impresionó mucho saber, por ejemplo, que cuando Trujillo salía de gira, los campesinos le regalaban a las niñas, ya que sabían que le gustaban las mujeres y le regalaban a sus hijas. Conocí a uno de los ayudantes militares de Trujillo, Kalila Chee, muy simpático. Cuando conversé con él le pregunté si podría decir si en verdad a Trujillo le regalaban a las chicas. Me contestó afirmativamente y que para su jefe era ése un gran problema porque no quería quedar mal con los campesinos. A las muchachas las casaba con los ayudantes militares, aunque también le regalaban pequeñas criaturas, de lo cual se enorgullecían los campesinos, y Trujillo lo tomaba con bastante naturalidad.

Sólo el aspecto sexual de lo que significó el trujillismo es algo tan vertiginoso, tan lejos de la racionalidad que cuesta mucho trabajo creerlo. No se trata de una exageración de novelista lo que voy a decir: es verdad que a Trujillo le gustaban mucho las mujeres y se acostaba con las que le daba la gana, con las de sus ministros, por ejemplo. Se acostaba con estas señoras no tanto porque le gustaran, sino porque era una manera de hacer pasar la prueba de lealtad a sus maridos, y se los hacía saber a ellos. Lo extraordinario es que prácticamente en la totalidad de los casos, los maridos pasaban exitosamente la prueba, aceptaban lo que ocurría, porque el jefe era el jefe o porque tenían un terror cerval de lo que podía ocurrirles si no doblaban las manos; una forma de vida que impregnó a toda una sociedad durante treinta y un años. Trujillo llegó a tener tal poder sobre la República Dominicana que creó una sociedad de comparsas, donde él constantemente montaba espectáculos. Desgraciadamente, la sociedad dominicana entera estaba tan absolutamente entregada, por miedo o corrupción, al poder de Trujillo, que obedecía y actuaba realmente como las

comparsas de un espectáculo. Hay que imaginarse cuando Trujillo nombró a Ramfis, de once años de edad, general del ejército dominicano, en un gran acto público donde desfiló todo el ejército dominicano rindiendo pleitesía a este generalito que, paradito en un estrado, recibió a todos los embajadores obligados a ir vestidos de chaqué y con tongo a la ceremonia. El embajador argentino se inventó una enfermedad, razón por la cual no asistió y por lo que lo declararon *persona non grata*. Aunque parece cosa de risa y una caricatura grotesca, sin embargo, fue parte de una realidad cotidiana durante treinta y un años. Estos acontecimientos me condujeron a escribir esta novela. El proceso me resultó fascinante porque la exploración del fenómeno de la dictadura me permitió alcanzar a dilucidar los extremos a los que puede llegar una sociedad para malearse, corromperse. Mucho de lo que sucedió en la realidad no lo pude contar debido a que no era verosímil, no hallé la manera de dotarlo de un poder de persuasión; resultaba tan irreal y tan grotesco que el lector definitivamente lo hubiera rechazado, lo cual significa que lo que cuento en *La fiesta del Chivo* se encuentra muy por debajo de la terrible realidad dominicana de esos años.

Algo que recuerdo como muy notable es la aparición del humor brutal en tus novelas. Tus lectores sabíamos que, entre otras herramientas literarias, existía la ironía, pero cuando apareció Pantaleón Pantoja, el mundo cambió. ¿Qué pasó en tu vida para que el humor irrumpiera de manera tan brutal?

El humor existía en mi vida, mas no en mi literatura. El culpable de esto es Sartre, hombre muy inteligente, pero totalmente negado para el humor. En su inmensa obra literaria, filosófica y política no hay ni una sonrisa, ya no digo una carcajada, una sonrisa; se mantuvo siempre serio. Quienes le creíamos las cosas que escribía y le seguíamos, tratábamos de imitarlo, pues de alguna manera heredamos ese prejuicio atroz contra el humor, y la literatura que queríamos hacer era una literatura negada para el humor. Pero verás lo que me sucedió: en un viaje a la selva en 1958, me encontré con una historia que me sedujo. Descubrí que había muchos problemas en los pueblecitos de frontera en la selva con los soldados. La gente se quejaba porque éstos abusaban de sus mujeres y hermanas. Cuatro años después, hice un recorrido similar porque había concluido *La casa verde* y quería cotejar un poco la novela con la realidad geográfica donde ocurría. Me encontré que en esos pueblos los vecinos seguían muy enojados con los militares, pero las razones eran ya muy diferentes. Los militares ahora disfrutaban de un servicio de visitadoras que llegaban a los cuarteles y los civiles no podían usufructuar; entonces se me ocurrió pensar cómo había debido proceder el ejército para crear este servicio de visitadoras.

Así imaginé cuál de las armas literarias podría funcionar mejor. Pensé en los administradores militares, pues los artilleros no podían estar muy preparados para montar un servicio de ese tipo, así que seguramente debieron haber recurrido a un militar de administración, el más aséptico, el más puritano, ya que iba a estar tan cerca de la tentación. Pensé en el tipo de literatura que generara ese servicio, cómo se compadecía el vocabulario de las partes militares, las fórmulas usadas por ellas para tratar con una materia tan absolutamente escabrosa. Así fue como de pronto se me ocurrió escribir esta novela, y traté de escribirla en serio, como yo había escrito otras, evitando el humor. Por supuesto que me fue imposible, resultaba completamente irreal contar esa novela en serio. De esta manera descubrí que no solamente el humor es compatible con la literatura seria sino que en muchos casos es inevitable, que hay historias que no se pueden contar en una vena seria, porque no son creíbles. Para mí fue como descubrir un juguete nuevo, creo que desde entonces el humor siempre ha estado presente en lo que he escrito.

Supongo que de ahí resultó La tía Julia...

Exactamente. *La tía Julia y el escribidor* es una novela que escribí no tanto para contar la historia de la tía Julia, sino para contar la historia del escribidor, que está inspirada en una historia real. En mi época de estudiante conocí a un escribidor que trabajaba como periodista en una estación de radio, un personaje que, como el personaje en *La tía Julia...*, escribía radioteatros y además los dirigía e interpretaba los roles principales en una industria radioteatral. Era divertido y curioso, el primer escritor profesional que yo conocía en mi vida, un escritor que escribía con gran facilidad y no leía para que no le influyera nadie el estilo. Así, tenía un desconocimiento prodigioso de la literatura, aunque sí tenía una facilidad natural para producir unos radioteatros muy exitosos además de populares. A él le sucedió algo terrible. En un momento dado se le empezaron a confundir las historias y la radio descubrió esto por las llamadas de los escuchas que decían: “Pero, ¿qué pasó? La señora Alvear es del radioteatro de las 10 de la mañana, y de pronto asaltó el radioteatro de las 12 pm”, o bien: “Fulano de Tal que había muerto en un incendio hace tres semanas ahora aparece vivo y coleando sin que nos den ninguna explicación de cómo se salvó”. Se le confundían las historias, sufría una especie de *surmenage*. Desde entonces pensé en escribir una historia sobre un escritor de radioteatros al que se le confundían las historias, eso es lo que iba a ser *La tía Julia y el escribidor*. Debido a que hasta entonces había tenido una manía realista, empecé a sentir que contando las historias del escribidor a través de sus radioteatros, eso daba la impresión de despegarse demasiado del mundo real y que

las historias se convertían en una especie de juego intelectual. Por ello se me ocurrió introducir, dentro de ese mundo de pura fantasía radioteatral, una historia real, una historia que había sido una especie de radioteatro: mi primer matrimonio. Eso me sirvió de ancla para las historias irreales del escritor. Se trataba de un contrapunto realista y objetivo para narrar, siempre tratando de distanciarme de mí mismo. Fue una experiencia muy interesante porque descubrí que cuando uno escribe novelas no puede contar verdades. Es imposible contar verdades, pues la ficción ejerce una presión de tal naturaleza sobre lo que uno quiere que sea puro testimonio, que se ve obligado a introducir también en el testimonio la ficción, es decir, que el testimonio sea infiel, que en el testimonio empiece cada vez más a prevalecer la fantasía sobre la pura memoria. Sin embargo, al final el testimonio no resultó tan fiel, resultó muy fantaseado. Así como los testimonios delirantes del proceso de desintegración mental del autor de radioteatros, éste a veces también abría las puertas y las ventanas a historias realistas. Fue una experiencia muy instructiva en especial con relación a la naturaleza de la ficción y sus relaciones con la realidad. Desde entonces estoy convencido de que las novelas no cuentan verdades, que las novelas se han hecho para contar mentiras. Un tipo de mentiras que son muy *sui generis*, porque sólo a través de esas mentiras se pueden expresar ciertas verdades. Creo que la novela sí expresa unas verdades muy profundas sobre la condición humana pero las expresa a través de ficciones, de irrealidades: versiones engañosas y falaces de lo que es la realidad objetiva.

A propósito de biografía y literatura, tengo unas preguntas del público que enseguida te voy a plantear: ¿Alguna vez conociste a la niña mala?

He leído muchas crónicas, notas, reseñas donde aparentemente se ha identificado a la niña mala. Hay una respuesta que yo recuerdo que dio Proust alguna vez a un periodista que lo exhortaba a que identificara al barón de Charlus, porque había muchos rumores sobre quién era el modelo del barón de Charlus, personaje central de *En busca del tiempo perdido*, y la respuesta de Proust es muy divertida: “La mirada del barón de Charlus está inspirada en la mirada de fulano de tal, su manera de hablar en mengano de tal, su manera de vestirse en zutano de tal”. Lo que nos da a entender que todos los personajes de la literatura son híbridos en los que se mezclan modelos reales y se mezclan también modelos inventados. En muchos casos uno se inspira en personajes reales para crear un personaje literario. Al final, cuando se tiene al personaje creado, sus diferencias resultan mucho mayores que las semejanzas que pudiera tener con personajes de la realidad. Eso vale para *la niña mala* también.

Tú escribiste un libro de Cartas a un joven novelista; te preguntan: ¿qué le recomendarías a alguien que se inicia en la literatura?

Yo le diría que la literatura es algo maravilloso. La literatura me ha enriquecido la vida de una manera impagable y creo que todos los que hemos dedicado nuestra vida a la literatura diríamos lo mismo, como lo diría toda aquella persona que tiene el privilegio extraordinario de poder dedicarse a lo que le gusta. Lo fundamental es que quien se dedique a la literatura lo haga porque encuentra en su ejercicio la mejor recompensa. Uno puede escribir con muchas aspiraciones: hacerse famoso, hacerse rico, denunciar las injusticias, trabajar por la transformación de la sociedad, pero todo eso es secundario. Lo fundamental es dedicar su vida a ese quehacer literario porque gracias a eso uno encuentra un orden, un sentido a la vida, algo que organiza el caos de la existencia. Es como una columna vertebral que da sentido, organización y justificación a todos los sacrificios que la vida implica. Yo diría que un joven que siente la literatura de esa manera, que ve en la literatura el camino para realizarse, organizar su vida entre los demás y en sociedad, es alguien que tiene una verdadera vocación y puede salir adelante. Quien se dedica a la literatura por razones subalternas, lo más probable es que fracase como escritor y que por lo tanto no alcance nunca esos ideales que lo llevan a hacer literatura.

Alguna vez le preguntaron a Javier Marías, un amigo tuyo, una cosa similar a lo que él contestó: “Es muy bonito ser escritor, da mucho glamur, la pasa uno muy bien, sólo tiene un problema grave: hay que escribir”.

Efectivamente, es necesario trabajar, es una disciplina, eso es algo muy importante. Todavía existe, en ciertos sectores sociales, esa visión romántica del escritor como un bohemio, alguien que lleva una vida un tanto disoluta en espera de que la inspiración caiga sobre él para que le haga producir obras maestras. En realidad eso no es verdad, aunque existen casos excepcionales, milagrosos, de escritores que han producido una obra viviendo de ese modo. En realidad, detrás de las grandes obras literarias, en la inmensa mayoría de los casos, hay disciplina, perseverancia, terquedad, espíritu crítico y autocrítico. Por eso cuando a mí algún escritor joven o alguien que siente la vocación de escritor me ha preguntado lo mismo, yo le aconsejo que lea la correspondencia de Flaubert, pues es la historia de cómo se hizo escritor. Hay casos muy impresionantes aunque poco frecuentes como el de Rimbaud, que cuando era apenas un escolar ya escribía obras geniales. En cambio, Flaubert, que no tenía el ingenio de Rimbaud, escribió cosas más bien imitadas de los modelos de su tiempo. Sus primeras novelas son muy pobres. Afortunadamente, él estaba consciente de que lo eran y como tenía esa ambición

literaria, pues insistía y se esforzaba de una manera casi sobrehumana buscando siempre la imposible perfección. Sin embargo, Flaubert llegó a construir su propio genio, un genio que no tenía cuando comenzó a escribir. Se construyó con base en disciplina, de esfuerzo, de exigirse siempre lograr algo más, llegar un poco más lejos. Ése es el caso de la inmensa mayoría de los escritores. La normalidad es que la literatura es, entre otras cosas, un trabajo y una disciplina. Quien trabaja con espíritu crítico y es disciplinado tiene muchas posibilidades de construirse un talento.

En cuanto a escritores mexicanos, ¿quiénes te suscitan un cariño personal profesionalmente hablando?

Muchos. A Octavio Paz le tengo una enorme admiración. Es uno de los grandes escritores de nuestros tiempos; como poeta, desde luego, pero quizá sobre todo como ensayista. Fue un hombre universal, un mexicano que, queriendo profundamente a su país, se ocupó de él en los ámbitos intelectual, artístico y político. Jamás fue un provinciano, siempre tuvo una visión que trascendía las fronteras con una curiosidad que se volcaba realmente por todos los continentes y todas las épocas.

Otro mexicano que yo admiro muchísimo es Alfonso Reyes, quien también quiso mucho a su país. Escribió con pasión sobre él y, sin embargo, fue un hombre absolutamente universal. México tiene la suerte de tener un gran número de escritores importantes. Podría pasar mucho rato citando a los autores mexicanos que he leído con admiración y espero que con provecho, pero

quisiera citar a uno en especial, que es José Emilio Pacheco. José Emilio Pacheco fue el primer escritor mexicano que conocí, el primer escritor de carne y hueso con el que conversé en 1962. Yo era periodista en la Radio y Televisión Francesa, la cual me mandó a cubrir una gran exposición francesa en el Bosque de Chapultepec. José Emilio, que acababa de casarse con Cristina, su bella esposa, trabajaba como periodista en la radio de la UNAM y gracias a eso lo conocí. No había publicado todavía su primer libro. Uno de mis orgullos es que *Los elementos de la noche* me lo dedicara por lo buenos amigos que nos hicimos; él fue para mí el gran introductor a la literatura mexicana. Me acompañó a comprar libros de autores mexicanos para llevarlos de regreso a Europa y desde entonces hemos sido muy amigos. Es una amistad en la que no ha habido nunca una sombra, a pesar de que muchas veces hemos tenido desacuerdos, y siempre ha prevalecido el mutuo respeto, el cariño y la admiración. José Emilio no sólo es un hombre de un enorme talento, un gran poeta, sino además una buenísima persona. Existe la idea de que los grandes escritores son malas personas y que si uno es una buena persona no puede ser un gran escritor. No obstante, José Emilio Pacheco rompe esa regla; él demuestra que se puede ser un gran escritor y una gran persona.

La Sociedad Alfonsina Internacional te acaba de otorgar el Premio Alfonso Reyes. Para nosotros será un orgullo tenerte pronto de vuelta para recibir ese premio. Felicidades.

Muchas gracias.



Julio Cortázar y Mario Vargas Llosa en París, 1960