

La poética del “sartrecillo valiente” en la obra de Mario Vargas Llosa¹

FRANCESCA DENEGRÍ

Pontificia Universidad Católica del Perú

Resumen: En este artículo se explora el modo en que el concepto sartreano de “escritor comprometido” con la sociedad es transformado en la trayectoria literaria de Vargas Llosa a uno de compromiso exclusivo con la imaginación soberana del escritor. La lealtad a su propia imaginación inviste al escritor de dimensiones heroicas muy distintas a la épica revolucionaria; son las batallas que libra consigo mismo y contra un poder íntimo y familiar, foucauldiano y heterogéneo, ubicuo y escurridizo las que le interesan y lo distinguen del héroe de las gestas clásicas. Este paradigma se configura desde el primer ciclo de su obra tanto ensayística como ficcional, el mismo que se abre con la tesis universitaria que presentó a la Facultad de Humanidades de la Universidad de San Marcos en 1958 con el título de *Bases para una Interpretación de Rubén Darío* (2001) y cierra con y su monografía sobre Flaubert, *La orgía perpetua* (1975).

Palabras claves: Escritor comprometido; poder; primer ciclo; Darío; sartrecillo; héroe

Estemos o no de acuerdo con las diversas posiciones políticas que ha asumido Vargas Llosa en sus múltiples intervenciones públicas globales, no se podrá negar que su figura representa los laberintos de la historia intelectual de Occidente en los últimos sesenta años, desde aquellos que se inician con la eclosión de proyectos marxistas revolucionarios en América Latina a finales de los cincuenta del siglo pasado, hasta su cuestionamiento y virtual desactivación por el neoliberalismo hegemónico de la que hoy el escritor es un conspicuo abanderado. Al captar el *Zeitgeist*, es decir, las ideas anhelos y temores de nuestra convulsionada historia contemporánea, Vargas Llosa no solo es aclamado con justicia como un escritor de grandes novelas sino también como influyente pensador y activista político cuya influencia trasciende su región de origen. Su posicionamiento como figura pública se hace evidente desde principios de los años sesenta, cuando comienza a dedicar parte importante de su trabajo al desarrollo de un discurso político propio, y más tarde a la acción política partidaria cuando en el Perú corre como candidato a la Presidencia de la República dentro del Movimiento Libertad, de hechura propia, en 1990.

Aunque el concepto sartreano de “escritor comprometido” con el que se identificaba plenamente en los albores de su carrera sufre un revés a partir de los setenta tras el caso Padilla en Cuba, Vargas Llosa mantendrá a lo largo de los años su militancia como escritor que al poner su imaginación y pasión

¹ “El sartrecillo valiente” de la dedicatoria a Luis Loayza y Abelardo Oquendo en *Conversación en la catedral* es un juego de palabras entre el título de unos de los cuentos de los célebres hermanos Grimm “El sastrecillo valiente” y el apodo con que en sus época de universitario se le conocía a Vargas Llosa, sartrecillo, por su fervor a Jean Paul Sartre.

al servicio del debate público, librará batallas en nombre de principios políticos que considera no negociables. El denominador común entre las batallas iniciales en nombre del marxismo y aquellas posteriores en nombre del neoliberalismo es que quien las libra es un escritor cuyo férreo principismo social lo inviste de virtudes modernas cercanas a aquellas que ostenta un héroe clásico, entre ellas la honestidad, el coraje y la integridad que defiende contra viento y marea.²

Propongo explorar los modos en que Vargas Llosa otorga a esta figura del escritor comprometido con su trabajo, que es la fuente de esas mismas virtudes, dimensiones claramente heroicas, no obstante se trata de una figura cuyos alcances sociales aparecen enfáticamente diferenciados del concepto del héroe épico o de su derivado moderno, el héroe revolucionario. En tanto el guerrero de la Grecia clásica, ya sea Ulises, Aquiles, Héctor o Patroclo es heroico por las proezas que protagoniza en nombre de su pueblo y en el campo de batalla, el héroe escritor libra sus batallas más significativas consigo mismo y contra la autoridad, usualmente paterna, que pretende controlar su destino. Y en tanto el héroe mesiánico, revolucionario moderno representa en sus luchas las ansias de liberación de toda una colectividad, la figura del escritor vargasllosiano es un solitario que persigue tenazmente su propio deseo tan poderoso como invisible, antes que luchar al lado de su pueblo desprendida y denodadamente contra el enemigo armado y visible. Desde luego que como en las épicas clásicas, se trata aquí también de un deseo que se erige contra el poder, pero se trata de un poder más íntimo y familiar, foucauldiano y heterogéneo, ubicuo y escurridizo que aquel que ostenta el villano de las gestas clásicas.

Este paradigma se configura ya desde el primer ciclo de su obra tanto ensayística como ficcional, el mismo que se abre con la tesis universitaria que presentó a la Facultad de Humanidades de la Universidad de San Marcos en 1958 con el título de *Bases para una Interpretación de Rubén Darío* (2001), se afianza con sus novelas más conocidas, *La ciudad y los perros* (1962), y *Conversación en la Catedral* (1969), y cierra con *La tía Julia y el escribidor* (1977). Dicho ciclo incluye sus discursos más conocidos, tales como “La literatura es fuego” (1967) que escribió al recibir el Premio de novela Rómulo Gallegos en 1967, su estudio sobre García Márquez *Historia de un deicidio* (1971) y su monografía sobre Flaubert, *La orgía perpetua* (1975).

Proponemos en esta presentación que tras la inicial y decisiva influencia que tuvo en Vargas Llosa el intelectual Jean Paul Sartre y su concepto existencialista de escritor comprometido, o *écrivain engagé*, sobreviene en su trayectoria artística un proceso de borronamiento paulatino de esta figura a medida que el autor se enfrenta con el conflicto que le representa personalmente su inicial compromiso con las ideologías de izquierda latinoamericanas, ideología que como sabemos es integral al concepto del escritor sartreano. Esta primera influencia será proclamada explícitamente no solo en la dedicatoria de *Conversación en la catedral*, sino también en su libro *Entre Sartre y Camus* (1981), en las alusiones al autor de *La nausée* que hace a lo largo de su libro de memorias *El pez en el agua* (1993) y en la larga serie de entrevistas y artículos donde se extiende sobre el tema. Su compromiso inicial con la izquierda le representa un conflicto porque si por un lado declara su adhesión a los principios y objetivos del socialismo marxista –aún si ninguna de sus novelas ofrezca personajes revolucionarios que logren una transformación social de tipo marxista – por el otro lado se fue haciendo cada vez mas evidente en su discurso que aquella opción política le representaba una amenaza a su búsqueda de libertad como

² Sus publicaciones sobre temas políticos y culturales exceden las de temas literarios (18 novelas, 10 piezas de teatro, 10 ensayos literarios, memoria, cuentos infantiles, entre otros), y están tan tupidamente entretrejidas con su biografía intelectual que deben ser entendidas en el contexto del desarrollo y los giros que efectúa en su posicionamiento político y en su visión de las artes y la cultura. Las antologías de sus ensayos, reportajes y columnas incluyen cartas y documentos que constituyen un valioso testimonio de su rol como actor político en el Perú.

creador, tal como lo declara en diversos espacios. El hecho es que la elección de temas y lenguajes para construir su universo novelesco no resultaba siempre compatible con la noción de escritor sartreano vinculado a determinadas coyunturas políticas en el contexto de la Guerra Fría.

Este conflicto se resuelve cuando el autor logra *apropiarse* del mandato sartriano de “escritor comprometido” -no decimos *romper* como lo sostienen muchos críticos- para transformarlo en un mandato diferenciado, que es el del escritor comprometido ya no con una ideología determinada, sino con la construcción de la democracia latinoamericana a partir de los mandatos de su propia consciencia. Con este giro conceptual, del mandato colectivista al mandato individualista, Vargas Llosa mantiene la necesidad inquebrantable del “compromiso social y político” del escritor, pero liberándola de su adherencia a una ideología colectiva de partido, y encauzándola en el deseo individual y soberano del escritor moderno, de modo que la noción de “compromiso”, que es clave en la poética vargasllosiana de entonces y de ahora, se convierte en un instrumento que le permite conquistar su propia soberanía autorial, la que defenderá contra viento y marea a lo largo de su larga trayectoria de escritor e intelectual público, ofreciendo un nuevo modelo intelectual en la región y en el mundo. La obra que se constituye en claro parteaguas en este contexto es *La tía Julia y el escribidor* en la que me voy a detener en la segunda parte de esta presentación.

Deicidio en Rubén Darío, García Márquez y Vargas Llosa

“A Luis Loayza, el borgiano de Petit Thouars, y a Abelardo Oquendo, el Delfín, con todo el cariño del sartrecillo valiente, su hermano de entonces y todavía”, reza la dedicatoria de *Conversación en la catedral*, novela que en opinión de muchos críticos representa la cumbre de la producción narrativa de Vargas Llosa. Interesa detenerse en las particularidades de ese sartrecillo, como le decían sus compañeros Loayza y Oquendo al joven Vargas Llosa, mote que él mismo habrá aceptado tan gustoso que luego lo consignaría en la dedicatoria a su novela cumbre. Sartrecillo porque era un escritor más pequeño que Sartre, como lo indica el diminutivo, *-illo*, pero también valiente, porque en el complicado y conflictivo contexto latinoamericano este sartrecillo del nuevo continente requería para realizar su misión de una valentía mayor o por lo menos igual a la del propio maestro francés.

Su ensayo “La literatura es fuego”, escrito en 1967 nos da pistas sobre esta condición de valentía que el aspirante a escritor debe asumir, particularmente en sociedades latinoamericanas como la peruana de entonces, en la que la literatura como vocación no tenía ninguna legitimidad social, tampoco un lugar propio en el mercado, ya que apenas había una industria editorial regional (en México y Argentina), mucho menos peruana. Es por ello que en su discurso en Venezuela denuncia las “condiciones excepcionalmente difíciles” en las que el escritor en América Latina se ve obligado a trabajar para poder sobrevivir. Porque no solo se trataba de sociedades en las que se le negaba cualquier valor social a su oficio, sino que, lo que es peor, muchas veces se le consideraba como un sujeto de dimensiones patológicas, peligrosas al que había que tratar con suspicacia. El escritor en América Latina estaba pues condenado a la pobreza y al ostracismo, en el mejor caso, a pulular en la bohemia juvenil, el cinismo y el alcoholismo. Vistas así las cosas, insistir en cumplir con su destino constituía, en verdad, una hazaña.

De esta situación que denuncia con amargura en su discurso al recibir el Rómulo Gallegos por *La casa verde*, darán testimonio no solo sus memorables personajes de ficción como El Poeta de *La ciudad y los perros*, Zavalita de *Conversación en la catedral*, y Marito de *La tía Julia y el escribidor*, sino también los personajes de otros novelistas peruanos contemporáneos a Vargas Llosa. Por ejemplo, el Martín Romaña de la novela epónima de (1981) de Bryce Echenique, y el Ludo Totem de *Los geniecillos*

dominicales (1965) de Julio Ramón Ribeyro, que termina, este último, hundiéndose en la marginalidad y la violencia (Elmore, 152). Zavalita, Alberto, Ludo, y Martín representan a los jóvenes escritores que se asfixian en la ciudad, no por razones de una crisis íntima y psicológica, sino por la relación tensa y conflictiva entre por un lado, su aspiración a ser escritores y por el otro, su medio social que los rechaza, ofreciéndoles una identidad negativa de su oficio, señalada por el desprecio, el aislamiento y hasta el insulto (“muerto de hambre”, “maricón”, “ocioso”), como tantas veces nos lo ha recordado el mismo escritor en sus novelas y entrevistas.

En estas novelas de formación, lo que marca a los jóvenes protagonistas –excepción del Marito de *La tía Julia y el escribidor*– es la ausencia en sus vidas de todo proyecto viable de realización individual como escritor, o de realización colectiva como miembros de una comunidad, situación que se resuelve en frustración y resignación a la mediocridad y desarraigo, es decir, en la abdicación a sus proyectos más legítimos. Precisamente, lo que distingue a los protagonistas de *La ciudad y los perros* y *Conversación en la catedral* de aquel de *La tía Julia* es que Zavalita y Alberto ceden a las presiones sociales, y abandonan su sueño de convertirse en escritores, mientras que Marito emprende una verdadera cruzada aun si contra viento y marea, cruzada que involucra el enfrentamiento con su entorno social y familiar, más puntualmente con su padre, para poder lograr aquello que los otros optan finalmente por abandonar. En ese sentido, Marito es el escritor moderno por excelencia que permanece fiel solo a su propio deseo, y que al hacerlo se configura como el héroe moderno por autonomía.

La valentía –atributo del héroe clásico que pensadores de innegable impacto en la historia cultural peruana como Manuel González Prada, denunciaron por su brillante ausencia en los modelos de virilidad nacional tras la Guerra del Pacífico, y que un escritor o aspirante a escritor debe poseer en abundancia según Vargas Llosa –no se agota, sin embargo, en este denodado enfrentamiento con una sociedad que lo maltrata y lo ridiculiza, tal como lo vive Marito en carne propia. Para entender los laberintos y vericuetos propios de esta virtud que González Prada reclama para los peruanos, es preciso seguir como lectores las historias íntimas de familia que Vargas Llosa nos relata en la vida de Rubén Darío (*Bases para una interpretación*), en la de García Márquez (*Historia de un deicidio*) y, finalmente, en la suya propia (*La tía Julia y el escribidor* y *El pez en el agua*).

Sobre Darío el novelista peruano relata el trauma que vive el poeta nicaragüense en su adolescencia temprana cuando una mañana, en la calle de su nativo León, en Nicaragua, se le acerca una vecina para llevarla adonde una mujer que entre sollozos y arrodillándose a sus pies, le revela que ella es su verdadera madre, y que el hombre y la mujer a quien el niño había hasta entonces llamado “papá y mamá” son, en verdad, su abuelo y su tía (Denegri, 209). A partir de ese momento, escribe el joven estudiante, entonces todavía Mario Vargas a secas, que

“El niño Félix Rubén simulará que todo marcha igual. Pero en su corazón, todo será diferente: solo, en silencio, deberá vivir el drama que le ha sido revelado. Como no puede compartirlo, no podrá tampoco sentirse ya uno más entre los otros. Un dolor íntimo lo distingue de los demás. Elegirá la soledad. Recluido en su casa, tendrá tiempo para ejercitar *una aptitud* que ha descubierto en esa misma soledad. Esta aptitud, que es la escritura, no solo lo ayudará a soportar el alejamiento de los otros sino sobre todo a *refrendar* esa distancia, esa diferencia que existe entre él y el resto del mundo desde que supo que solo él había sido víctima de un engaño mayor”. (2001, 82)

Lo que el joven Vargas nos dice en su lectura de Darío no es que la escritura le sirva a quien será uno de los mayores poetas de América como una forma de acercarse a los demás y sentirse querido, que es el sentido que alguna vez Bryce Echenique le daría a su oficio (escribir para que sus amigos lo quieran

mas), sino más bien todo lo contrario. Lo que en esta tesis dice el entonces aspirante a licenciado, es que a partir del momento del trauma de saberse abandonado por sus padres, la escritura le servirá a Darío para validar la creciente relación de distancia y extrañamiento entre él y los demás. Que si al inicio la vocación de poeta aparece ante un hecho de dolor que lo marca, esa marca que constituye su singularidad y será el fuego mismo que alimentará su vocación, no es suficiente por sí sola. Porque esa marca, ese estigma, debe ser deliberadamente cultivado para lograr el despegue de la fantasía literaria como compensación a la realidad brutal en la que vive el niño adolescente.

Es así como nacería el compromiso del escritor, en este primer acto de íntima elección, con su escritura. El proceso lo llevará por otras sucesivas elecciones en las que se irá forjando la valentía del joven poeta, quien en vez de resignarse y aceptar el golpe recibido, elige rechazarlo en la insistencia misma del ejercicio de su prerrogativa literaria. Por ello el escritor será definido por los otros como un apóstata, razón por la cual en adelante será ubicado en esa zona de marginalidad y anomalía reservada para el artista. Sobran razones, en verdad, para que su sociedad le tema, porque su apostasía consiste en erigir universos totalizantes y tan complejos que rivalizan con la realidad de donde se originan, como advertirá más claramente el autor de *La casa verde* en su discurso en Venezuela.

En *Historia de un deicidio*, estudio sobre la obra del autor de *Cien años de soledad*, Vargas Llosa evoca al regreso de García Márquez a Aracataca a los 14 años tras una larga estancia en un internado jesuita de Bogotá, donde el frío y la soledad lo aplastaban. Había sido una experiencia traumática de la que él se había defendido contando historias a sus compañeros de escuela en las que reinventaba al pueblo de su infancia como un paraíso caribeño lleno de magia, color y alegría. Empero, a su regreso para unas vacaciones descubre el desfase entre el pueblo fantaseado a la distancia y el pueblo real, bastante más opaco y triste del que recordaba. Señala entonces Vargas Llosa que García Márquez sufrió más que por Aracataca, por él mismo, porque se sintió traicionado. Y que será esta traición la que desencadenará su vocación de novelista, al configurársele el desfase como una infidelidad, un abandono, y finalmente un demonio contra el cual debe defenderse a capa y espada para sobrevivir. “De este desencuentro... nacerá un demonio... que se convertirá en la piedra angular de muchas de sus fabulaciones, la más conocida de las cuales será Macondo”, escribe. (1971, 92).

En estos dos grandes escritores del canon latinoamericano, tal como los lee Vargas Llosa, la raíz de la vocación de fabulador está en el sentimiento de insatisfacción que sienten tempranamente frente a la vida. Para que esa insatisfacción inicial de sus frutos, empero, esta tendrá que convertirse en un verdadero acto de rebelión con la que el sujeto pretenda abolir nada menos que la realidad que le ha tocado vivir. Por ello, concluye que cada novela escrita es en verdad “un deicidio secreto, un asesinato simbólico de la realidad” (1971, 85). Este concepto de deicidio que precede su posterior y controvertida teoría de los demonios es elaborado para operar exclusivamente en la ficción; es decir, no se trata de un acto que pretenda transformar directamente la realidad social, como lo haría un decreto ley o una guerra de guerrillas, sino que más bien se presenta como un espacio de compensación frente a una realidad de la que el sujeto apenas tiene control. No es coincidencia que estas fronteras entre escritura y sociedad comienzan a establecerse de manera clara y puntual en la poética de Vargas Llosa a partir del año de la publicación de *Historia de un deicidio*, que es el mismo año en que estalla el caso Padilla (1971), episodio que provoca su renuncia al Comité de la revista Casa de las Américas, y que paulatinamente lo llevará a deslindar definitivamente del pensamiento de izquierda latinoamericano.

Tan dramático como el deicidio, que es una elección deliberada y consciente de derribar los escenarios de la vida real para reconstruirlos según la fantasía y el deseo íntimos del escritor, es el asesinato simbólico del precursor o maestro, del que escribe Harold Bloom en *The anxiety of influence*

y que Darío por su lado pondrá luego en práctica frente a Emile Zola, y años más tarde, García Márquez con Faulkner. En su estudio sobre el poeta irlandés William Yeats, Bloom sugiere que para crear una visión poética propia Yeats debió emprender un trabajo de revisionismo y antagonismo crítico de sus maestros Blake y Shelley, a quienes el poeta había iconizado desde su juventud. Encontrar fallas en sus precursores le habrían abierto al joven Yeats las puertas de ingreso a la tradición poética occidental, al dotarlo de la fuerza de un discurso que se erige como crítico y distinto al de sus precursores y ya no meramente epigonal. De Darío señala Vargas Llosa en su tesis que no hubiera dejado de ser un “poeta de efemérides, un imitador de Ricardo Palma, Bécquer, Campoamor, Zorrilla” (2001, 38) si no hubiera descubierto a Zola para levantarse decisivamente contra la escuela naturalista creada por el autor de *Nana*, como efectivamente logro hacerlo en sus cuentos de *Azul*. “Es en *Azul* que Darío se reinventa”, escribe Vargas Llosa, “adueñándose de una fe nueva y propia” con la que logra la creación del universo exquisitamente artificial con el que hoy reconocemos como su marca inconfundible. Destaca del poeta sobre todo su “honradez consigo mismo” al abandonar la seducción del pastiche o de la imitación para seguir su propio llamado, aun si de resonancias todavía desconocidas y confusas, que sin embargo a la postre le permitirán elegirse a sí mismo como escritor de voz propia y diferenciada a la de sus maestros (2001, 109).

En torno al tema de las influencias, una de las corazonadas que se exploran a lo largo de *Historia de un deicidio* es que más que un mero admirador y lector apasionado de Faulkner, la grandeza del colombiano consistió precisamente en tener el valor de mal-leer sus novelas, y de de-formar el estilo del creador de Yoknapatawpha. Fue así que el autor de *Cien años de soledad* logró romper con las formas de engranaje narrativo que constituyen hoy el innegable legado de Faulkner, para llegar a formas narrativas más apropiadas a la domesticación del singular demonio en que se había convertido la infiel Aracataca para el joven Gabo. Lo que le interesa subrayar a Vargas Llosa es que, tanto en el caso de Darío como en el de García Márquez, esos jóvenes guiados por una vocación todavía incierta que los había llevado a acumular un conjunto de escritos contradictorios y desiguales influenciados por sus maestros de cabecera, dan el gran paso cuando en un acto de rebelión necesaria, rompen con el lenguaje de sus precursores, y en ese acto de rompimiento, comienzan a trazar las coordenadas de su propia y soberana cartografía literaria. Escribe en “La literatura es fuego”: “El peso del instante de la ruptura lastra toda la praxis del suplantador de Dios. No hay aguas bautismales capaces de lavarlo de ese crimen de suprema soberbia”. (1971, 95). El lastre que habrá de soportar el héroe-suplantador se traduce en la conciencia, a pesar de todos los esfuerzos, de que en realidad lo suyo no es sino la vocación continua del simulacro, porque su deseo totalizador estará condenado al fracaso. (1971, 95)

Toca ahora ver, para finalizar esta sección, la batalla que el sartrecillo peruano debió librar contra la filosofía existencialista de Jean Paul Sartre, la misma que había sido, como hemos visto, tan importante fuente de inspiración. Mucho se ha escrito acerca de la relación entre Vargas Llosa y Sartre y muchas han sido las declaraciones en las que el nobel declara con fervor su antigua deuda con el filósofo francés. En su introducción a *Entre Sartre y Camus*, escribe anunciando lo que más adelante será su propuesta acerca de una “ética de la duda”, y señala enfáticamente las contradicciones de las que adolecen los artículos en el libro, justificándolas empero como muestra de su “aprendizaje intelectual” cuando era un joven lector que vivía “deslumbrado por la inteligencia y los vaivenes dialécticos de Sartre” (1981, 9)

Es en *El existencialismo es un humanismo*, publicado en 1945 que Sartre llega a su famosa conclusión de que la existencia precede al ser, es decir, la existencia como estado inmanente de la vida es fracturada cuando el sujeto se encuentra en una disyuntiva que le supone un conflicto íntimo y frente

al cual tiene que optar por un camino o por el otro. Es a través de este acto de elegir que el sujeto surge en el mundo como el *ser* en proceso de singular e intransferible definición (1978, 18). Escribe Sartre: Así, pues, siendo el hombre tal y cual él mismo se llega a concebir a través de las respuestas que el mismo crea frente a sus experiencias, no hay naturaleza humana, ni Dios para concebirla (1978: 17). Hasta aquí, no hay contradicción con lo elaborado por Vargas Llosa sobre el escritor moderno, al contrario, hay solo confirmación del principio de libertad que cada sujeto dentro de su propio espacio está obligado a arrancar de su destino social gracias a los agónicos y necesarios actos de elección que constituyen su subjetividad.

Lo que en cambio sí le representará un conflicto, tanto en su poética como en su práctica como escritor, será como quedó señalado mas arriba, el concepto sartreano de compromiso político. En su ensayo de 1948 *¿Qué es la literatura?*, Sartre sugiere que la finalidad del escritor, mas allá de servir a la literatura con la ruptura de lenguajes tradicionales, es “servir a la colectividad tratando de darle la literatura que le conviene” (1969, 24). Es precisamente esta dimensión colectivista de la máxima sartreana, que Vargas Llosa disputará, con más énfasis a partir de 1971 tras al caso Padilla, porque el acto deicida, sostiene en diferentes textos, es el acto mas íntimo y personal que el escritor es capaz de realizar, tan personal como el acto de eliminar al padre literario, o al maestro o precursor, y, como veremos en *La tía Julia y el escribidor*, también al padre biológico. Es pues la colectivización de estos crímenes simbólicos lo que cuestiona Vargas Llosa.

No es accidental que sea por esta época que la figura de Flaubert logre desplazar a la de Sartre como su nuevo paradigma literario. A Emma Bovary el escritor peruano la admira no precisamente por su carácter “revolucionario”, sino por una heroicidad de naturaleza mas íntima, que es aquella que nace de su insatisfacción personal con el mundo que le ha tocado vivir y de su deseo de alcanzar la plenitud en el aquí y el ahora, aun si en el proceso pierde el respeto de los demás. En *La orgía perpetua* Vargas Llosa escribe acerca de la convicción que mueve al personaje flaubertiano de no resignarse a su suerte y enfatiza el carácter no político de sus móviles. Esto es clave porque Emma Bovary no es heroica por su enfrentamiento a la sociedad ruanesa de mediados del siglo XIX que condena la infidelidad de una mujer a su marido, sino por la determinación de seguir sus convicciones y vivirlas hasta sus últimas consecuencias. Aunque quimérica, propone el ensayista que esta rebeldía es admirable, precisamente por la tenacidad que anida en la soledad del individuo. “La rebeldía, en el caso de Emma”, escribe, “no tiene el semblante épico de los héroes viriles de la novela decimonónica, pero no es menos heroica. Se trata de una rebeldía individual” (1975: 20). Mas adelante declara que si bien es cierto “Sartre es uno de los autores a quien creo deber más”, pasados los años su obra creativa fue “decolorándose en mi recuerdo”, y su poética, que antes le habían parecido “artículos de fe”, luego dejó de interesarle, y que en cambio lo contrario sucedió con los postulados literarios de Flaubert. (1975: 540)

Parricidio en *La tía Julia y el escribidor*

Para terminar, quisiera articular el concepto del “sartrecillo valiente” como héroe con el parricidio que se configura como trama principal de *La tía Julia y el escribidor*. Una lectura de su novela en diálogo con sus memorias, *El pez en el agua*, sugiere que, como el Fausto de Goethe, Vargas Llosa parecía estar dispuesto a negociar con todo en nombre del anhelo, tan inequívocamente humano, de acercarse lo mas posible a su potencial creativo. Ese “todo” no excluiría, como en la tragedia de Goethe, la destrucción y negociación con poderes oscuros de los que no es posible salir con las manos limpias.

Algo de esto intuiría el autor cuando escribió en “La literatura es fuego” que “no hay aguas bautismales capaces de lavarlos de ese crimen de suprema soberbia”. Pero a diferencia de Fausto, quien tal como se lo reprocha Mefistófeles “pretende volar a las alturas más excelsas pero tiene vértigo”, el escritor moderno en la versión más elaborada que ofrece Vargas Llosa en *La tía Julia y el escribidor* no tiene problemas en asumir plenamente esta naturaleza paradójica inherente al proceso creativo. La novela narra una doble metamorfosis. La del inexperto y tímido Marito que se convertirá en hombre hecho y derecho tras la conquista de una mujer “que podría ser su mamá” —con quien se casará, a pesar de la feroz oposición de su padre— y la de Varguitas, estudiante de una universidad en la Lima de los cincuenta que describe como mediocre, en un reconocido escritor residente en París (Denegri, 2011).

La novela se relata desde una doble temporalidad, la del joven Varguitas de fines de los 50s que mira al futuro desde Lima anhelando estar en la buhardilla de escritor en París, que entonces aparece tan lejos y ajena, y la del escritor Vargas Llosa, profesional ahora afincado en Europa, y casado con la “prima Patricia”, quien regresa a una Lima provinciana —que es la que ahora mas bien le parece muy lejana y desfamiliarizada— para recordar sus años de iniciación en la literatura. En la primera Varguitas intuye, no sin cierta melancolía que por haber tenido la mala suerte de nacer en un país de gentes tristes y grises, y con un padre que desprecia la vocación de escritor de su hijo, tendrá que pasarse la vida entera trabajando en cualquier cosa menos en lo único que verdaderamente lo apasionaba, que es la literatura. Es sólo después de haber conocido a Julia y de casarse con ella, que opta por seguir su camino hasta las últimas consecuencias, es decir, romper con el padre y huir del país.

Con Julia Marito descubrirá que el destino es el que uno mismo se inventa y que el paraíso, por lo tanto, es siempre posible, aun para un peruano clasemediero y provinciano como él. Podríamos pues especular que es gracias a su matrimonio con Julia que la novela que leemos es la historia del escritor profesional en el que Marito se convierte, y que logra ser narrada desde un lugar de enunciación indudablemente victorioso. Por ello sugiero que el personaje clave para esta doble transformación es Julia, porque es en su vida con ella que el protagonista descubre el valor para enfrentarse y derribar al padre, principal obstáculo para metamorfosearse en el maestro Vargas Llosa.

Vale la pena recordar que aún décadas después de este enfrentamiento con su progenitor, la imagen del padre es evocada por el autor en su discurso en la academia sueca como una presencia que provocó la pérdida de la inocencia y el descubrimiento de “la soledad, la autoridad, la vida adulta y el miedo”, una presencia de la que de la que “todavía no creo haberme recobrado” (Vargas Llosa, 2010, p. 9) La historia de su relación con el padre se conecta en más de una manera con la que escribió para su tesis sobre Rubén Darío. A los once años, el autor de *La ciudad y los perros*, quien había crecido con el cuento de que su padre había muerto cuando él era un bebé, es llevado a conocer a ese mismo padre que en verdad siempre había estado vivo, pero viviendo en otro país, con otra mujer y otros hijos. El contacto entre los dos es nefasto desde el inicio, tal como lo relata en *El pez en el agua*, “¿este es mi hijo?” habría preguntado con decepción Ernesto Vargas cuando la madre lo llevó al hotel de turistas de Piura para que se conocieran, anunciándose de ese modo la relación de franco antagonismo que ese primer encuentro desencadenaría en lo sucesivo entre padre e hijo.

En los años después de este primer encuentro, escribe en sus memorias lo mismo que recordará luego en su discurso del nobel, es decir, que descubrió el miedo, pero también la crueldad y el rencor. Pero además, sugiere que “sin el desprecio de mi progenitor por la literatura nunca hubiera perseverado yo de manera tan obstinada en lo que era entonces un juego, pero que se iría convirtiendo en algo obsesivo y perentorio: una vocación. Si en esos años no hubiera sufrido tanto a su lado, y no hubiera

sentido que aquello era lo que más podía decepcionarlo, probablemente ahora no sería un escritor.” (2005, 115)

Si bien es cierto que la expulsión primaria del paraíso de la infancia en Piura por obra y gracia del padre no aparece representada en *La tía Julia* sino en sus memorias publicadas 15 años más tarde, en 1993, propongo que la figuración del padre como adversario fantasmático y temible contra el cual el hijo debe afirmarse no solo para sobrevivir sino para encontrar su propio destino de escritor, es el núcleo que estructura la trama de esta novela de formación.

Como la Margarita de *Fausto*, la tía Julia pone a Marito en contacto con todo un caudal de energía y afectos enterrados bajo los escombros de la relación perdida con la madre –y, de ser un estudiante “enfermizamente tímido” con las mujeres, comienza a actuar como un joven imberbe, pero eficaz en la seducción, que intercambia miradas cómplices con esa tía grande, alegre, experta bailarina, de voz ronca, y tan guapa que los hombres mayores no podían evitar seguirla con la mirada. Un joven de espíritu luchador, que ante los múltiples obstáculos que se le presentan frente al romance en ciernes, y ante las aterradoras amenazas del padre, le asegura a su amante que “íbamos a casarnos aunque tuviera que matar a un montón de gente”. (2010, 338)

Me interesa señalar el modo en que el personaje de la tía Julia es construido en la novela precisamente como agente provocador que radicalizará el conflicto con el padre, hasta llevar al hijo a su ruptura final y necesaria. Es por eso que la Julia de la novela, a diferencia de la Julia de la vida real, debe ser tan mayor y tan emparentada con la madre de Marito que pareciera efectivamente una relación edípica. El vínculo que une a Julia con los Llosa de la familia materna debía ser por eso mismo hiperbolizado, por ser esta una familia aborrecida por el padre, aun antes de que el niño naciera, por ser Llosa un “apellido que sonaba” y que le otorgaba un aura de superioridad social de la que los Vargas carecían, lo que enfurecía al padre (2005, 14).

Una vez construido el personaje de la tía Julia dentro de estos términos de mujer muy mayor y muy Llosa aunque en realidad no lo fuera, la dimensión heroica y transgresora de su seducción aparecerá en todo su esplendor, de modo que cumplido el ritual de pasaje, Marito pueda salir investido de toda la autoridad necesaria para emprender la cruzada contra el padre, y una vez lograda su derrota, abandonar, por fin, esa horrible Lima para instalarse en la soñada buhardilla parisina donde se hará por fin el héroe moderno que ansía ser. (Denegri 212)

La historia del enfrentamiento entre padre e hijo, narrada a un ritmo acezante a pesar de la ironía, llega a su culminación cuando al regreso de Chíncha, donde se casan clandestinamente, el padre espera armado a Marito y lo amenaza con matarlo si éste no abandona a quien es ahora su cónyuge.

El padre se erige así como la figura que, no contento con expulsarlo del paraíso original con la madre, lo exilia ahora también del paraíso sucedáneo, aquel de la unión con la madre simbólica conquistada, la tía Julia. Pero la victoria final no está cantada, y el espacio textual se construye precisamente como una palestra alternativa donde el hijo se enfrenta al padre blandiendo no un arma de fuego como el padre, sino una “aptitud” (como la de Darío), una “facultad” (como la del García Márquez de historia de un deicidio) que lo singulariza y lo lleva a la liberación final. No se trata solo de una revancha, ni tampoco de una merecida justicia poética, sino de un mandato permanente que se le impone al hijo, ahora escritor narrador que regresa al lugar de los hechos y, contraviniendo los preceptos del realismo, se introduce al final de la novela conminado a seguir defendiendo su soberanía, aun si su padre fuera derrotado en un pasado ya lejano.

El momento de culminación de la victoria sobre su soberanía llegará recién cuando Marito Vargas se case, ya al final de la novela, con su prima hermana Patricia Llosa.

Porque será ella quien tenga el poder de investirlo con la última pieza que necesita el escritor narrador para blindar el poder ganado al padre a fuerza de palabras, inaugurando una nueva estirpe, la de los Vargas-Llosa. Con ese matrimonio el nombre del Padre quedará para siempre descentrado y diluido en la formalización de un apellido compuesto donde la familia paterna de los Vargas y la materna de los Llosa compartirán el mismo lugar y rango en la descendencia de hijos y nietos (Alonso 1991). Y si la hazaña parece cumplirse sin la intervención de alfombras voladoras, lámparas de aladino, collares de ópalo y geniecillos maléficos, es porque todo el catálogo de poderes mágicos cifrado en los viejos cuentos de *Las mil y una noches* se encuentra prodigiosamente conjugados en una máquina textual con la que a una vuelta de manivela este paradigma de escritor moderno produce con magistral orquestación, historias de un particular y muy contemporáneo heroísmo, que hipnotiza a sus lectores y que seguirá hipnotizando a sus fantasmas cuando éstos despierten, amenazando con desintegrar, una vez más, sus ansias de soberanía y libertad

Referencias bibliográficas

- Alonso, Carlos. “*La tía Julia y el escribidor: The Writing Subject’s Fantasy of Empowerment*”. *PMLA* 106. 1991
- Bloom, Harold. *The anxiety of influence: a theory of poetry*. Oxford: Oxford University Press, 1973.
- Bryce Echenique, Alfredo. *La vida exagerada de Martín Romaña*. Barcelona: Anagrama, 1995.
- Denegri, Francesca. La tentación fáustica en *La tía Julia y el escribidor*. Santiago de Chile: *Estudios Públicos*, 2011.
- Darío, Rubén. *Azul*. Santiago de Chile: Ercilla, 1935.
- Elmore, Peter. *Los muros invisibles. Lima y la modernidad en la novela del siglo XX*. Lima: Mosca Azul, 1993.
- García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad*. Bogotá: Norma, 2001.
- Goethe, Johann Wolfgang von. *Fausto*. Madrid: Mediterráneo, 1978.
- Las mil y una noches*. Barcelona: Ramón Sopena, 1975.
- Ribeyro, Julio Ramón. *Los geniecillos dominicales*. Lima: Milla Batres, 1973.
- Sartre, Jean-Paul. *¿Qué es la literatura?* Buenos Aires: Losada, 1969.
- _____. *El existencialismo es un humanismo*. Buenos Aires: Sur, 1978.
- Vargas Llosa, Mario. *Conversación en la catedral*. Barcelona: Seix Barral, 1969.
- _____. *García Márquez: Historia de un deicidio*. Barcelona: Seix Barral, 1971.
- _____. *La orgía perpetua: Flaubert y "Madame Bovary"*. Barcelona: Seix Barral, 1975.
- _____. *Entre Sartre y Camus*. Ediciones Huracán: Puerto Rico, 1981.
- _____. *Contra viento y marea*. Barcelona: Seix Barral, 1990.
- _____. *Bases para una Interpretación de Rubén Darío. Tesis universitaria, 1958*). Lima: UNMSM. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Instituto de Investigaciones Humanísticas, 2001.
- _____. *La casa verde*. Madrid: Alfaguara, 2004.
- _____. *La ciudad y los perros*. Madrid: Alfaguara, 2004.
- _____. *El pez en el agua*. Madrid: Alfaguara, 2005.
- _____. *La tía Julia y el escribidor*. Lima: Santillana, 2010.
- _____. “Elogio de la lectura y la ficción”. Estocolmo: Discurso Nobel, 2010.

DIDÁCTICA