

CASTRO-KLAREN, Sara. *Mario Vargas Llosa: Análisis introductorio*. Lima, Latinoamericana Editores, 1988, 137 pp.

La autora, consciente de que el significado de una obra es dinámico, cambiante según las circunstancias de la recepción, aporta en este libro un conjunto de nueve ensayos —presentado como un ensayo de nueve capítulos— cuyo propósito principal, como lo dice en su prólogo, es “intentar una visión global de los módulos que se entrelazan y constituyen el fundamento de toda su producción” (p. 13). El principal objetivo de esta lectura es, según su autora, “ser un intento de partida hacia un espacio intelectual en el que se pueda situar la obra completa de Vargas Llosa no sólo como narrador sino como presencia intelectual” (p. 15).

El primer ensayo es una presentación del novelista y en cada uno de los ocho restantes Castro-Klarén estudia una obra —en algunos casos un conjunto de obras— de Mario Vargas Llosa en relación con las circunstancias de su gestación y con su contexto social en general. Le recuerda al lector las líneas argumentales generales de la obra, descubre las estrategias técnicas que considera claves y hurga en las relaciones del texto con su realidad circundante (la historia, la filosofía). Es así como siempre tiene presentes las ideas expuestas por Mario Vargas Llosa sobre el escritor y sus ficciones y pone de relieve la posición del escritor frente a su material y luego frente a su obra concluida.

Inicia el primer capítulo *Tradición y ruptura* situando a Vargas Llosa en la literatura peruana, al final del camino trazado por J. C. Mariátegui, César Vallejo y J. M. Arguedas. Expone brevemente su biografía resaltando su presencia constante en los procesos históricos. Castro-Klarén ve en su traumática experiencia juvenil en el Colegio Militar Leoncio Prado y en su práctica de periodista “dos nódulos muy importantes en el mundo novelístico y el pensamiento social inscritos en la obra de Vargas Llosa... la presencia de militares, periodistas, guerras y violencia organizada otorgan a la novela su forma y sello específicos” (p. 24).

Nos habla de su autoformación en París, de su alejamiento de la vida de café, de su apartamiento de la ola de iconoclastas, de su desmedido interés por Flaubert, su ávida lectura de los clásicos franceses, y, por último, de la presentación de *La ciudad y los perros* tras un circunstancial encuentro con el editor Carlos Barral y del premio español Biblioteca Breve que mereció, pasando así a formar parte del entonces pequeño grupo de escritores latinoamericanos que formaron el boom.

El segundo capítulo, *La ciudad y la mala fe* está dedicado a *La ciudad y los perros*. La autora ve en esta novela la base de su retórica y temática posteriores.

Seguidamente alude a técnicas de punto de vista inestable en relación con identidad variable del sujeto de la enunciación. Presta atención también al cambio repentino del punto de vista en conjunción con el ocultamiento de la identidad de quien enfoca el episodio; como consecuencia de esta técnica, el lector no conoce hasta el final algún dato clave de la fábula. Todo lo anterior supone considerar al lector como participante en el relato, lo que según Castro-Klarén decide la inclusión de Mario Vargas Llosa en la nueva novela hispanoamericana.

Después de observar estas estrategias narrativas, pasa a un análisis temático que plantea como eje la violencia institucionalizada que tiene como víctimas a los cadetes del C. M. Leoncio Prado y que en su apariencia de verdad y justicia llega al cinismo. Esta violencia se ejerce desde arriba y no sólo en la institución militar, sino también en la familia —base de la sociedad—, en ambas impera la ley del más fuerte, tanto que el crimen está previsto como parte del sistema de sobrevivencia.

Castro-Klarén prueba la interpretación existencialista de los cadetes para concluir que no es la más adecuada porque sólo se daría en el colegio y no en el ámbito general. Los cadetes no experimentan la angustia existencial sartreana, no se enfrentan a sus circunstancias, por el contrario, hay un determinismo que pesa sobre ellos, no tienen posibilidad de elección, no hay libertad ni rebeldía.

*La doble espiral* es el título del tercer capítulo, que trata sobre *La casa verde*. Primeramente Castro-Klarén llama la atención sobre la fatigante investigación acerca del tema que Vargas Llosa debe llevar a cabo.

Pone de relieve la intención del novelista de hacer coincidir “en un espacio nacional congruente” (p. 48) muchos fragmentos dispares de la vida de individuos también dispares en cuanto formación cultural, tiempos históricos, etc. Estos individuos establecen entre sí relaciones de explotación y violencia a través de tres instituciones: el ejército, la iglesia y la familia/burdel. Los personajes de esta novela, como los de *La Ciudad y los perros*, no luchan contra la injusticia, sino que soportan, resisten la destrucción que conlleva la vida diaria.

La estructura básica de la novela es descrita por la autora como la superposición de dos series de episodios que comprenden cinco relatos principales vinculados por acontecimientos en la vida de los personajes. Destaca dentro de las estrategias narrativas —en medio de una técnica que considera más compleja e innovadora que la de su novela anterior— la estratagema, ya dada en *La ciudad y los perros* de empezar contando un pasaje después de que la acción principal ya ha tenido lugar. Hace hincapié en el efecto de desplazamiento de la acción hacia adelante en el tiempo narrado a la vez que incluye sucesos anteriores al momento del principio de la narración.

Asimismo, se extiende en la explicación de la importancia de las “conversaciones telescópicas” (dos personajes conversan y algún punto de su relato es tomado

por un personaje de los tratados en la conversación, que inicia otro diálogo en otro tiempo y otro espacio). Una de las consecuencias de esta estratagema es "dotar a la novela de una estructura de doble espiral" (p. 54), "en la que Vargas Llosa superpone un conjunto de sucesos distantes sobre uno más cercano al presente del tiempo de la narración" (p. 54). Esto da lugar también a una multiplicación del punto de vista sobre el tiempo y el espacio. Además, Castro-Klarén destaca la utilidad de esta técnica de las conversaciones fragmentarias porque presenta la vida interior de los personajes sin necesidad de emplear una visión contemplativa, estática.

Antes de pasar al capítulo siguiente la autora hace una breve referencia a *Los cachorros*, relato de "perfecto perfil formal" que presenta, como en *La ciudad y los perros*, a los jóvenes protagonistas adaptándose a la violencia social.

El cuarto capítulo se titula *Lanzadera entre el segundo y el séptimo círculo* y trata sobre *Conversación en la catedral*. Castro-Klarén comienza calificando al protagonista como un personaje sartreano. Santiago Zavala sí siente la angustia ante una realidad todavía transformable. El aún puede hacer algo por cambiar las cosas, pero fracasa porque se siente abrumado al lograr ir identificando la verdad que buscaba sin tregua, la que resultó ser la "omnipresencia del mal". Señala el gran interés que puso el autor en la documentación, lo que revela su interés por la mimética realista y por el método de historiador y la historia misma.

Precisa que esta novela, que presenta los sistemas político y social maleados, tiene un sólo nivel narrativo conformado por una larga conversación que envuelve muchas otras, hasta seis en diferentes tiempos y lugares; se trata pues, de la técnica de "conversación polifónica". Este recurso implica también restarle importancia al ya poco importante narrador omnisciente. Así, las voces de los personajes, que muchas veces no son fáciles de identificar, son las que narran. Los discursos directos son instrumento eficaz para la caracterización de aquéllos.

Concluye que esta novela donde todos los personajes están "indefectiblemente atrapados por el mal"; donde los factores que generalmente unen, aquí separan ("la raza separa, la política divide, el parentesco desvincula, el dinero aleja, la posición social aísla" p. 78); donde "la relación entre víctima y opresor es constante y es la que marca el ritmo" (p. 78) es "la más amarga, dantesca y seriamente pesimista de las novelas de Vargas Llosa" (p. 78).

En *El novelista como lector*, quinto capítulo de la obra, la autora nos presenta lo que Vargas Llosa piensa respecto del género de la novela y el acto creativo a partir de su posición como lector, como crítico literario y como escritor que reflexiona sobre su obra. Precisa que Vargas Llosa dirige la atención crítica según sus preferencias de modo asistemático. Reflexiona, pues, "desde una posición personal y vital" (p. 84) y toma como base conceptos de la crítica preestructuralista.

Pone de relieve la admiración de Vargas Llosa por el autor de *Tirant lo Blanc*, con quien coincide en el gusto por la aventura y la mezcla de realidad verificable y realidad subjetiva.

La autora llama la atención sobre la concepción que tiene Vargas Llosa de la novela como un género que "se alimenta de carroña". El proceso de novelar implica descomposición y recomposición de la realidad, que es su materia. Esta idea va unida a la de la vocación totalizadora de la novela, la novela como representación total de la realidad. Castro-Klarén aclara que esta idea tiene su filiación en Flaubert y no en Sartre.

Aclara que en un primer momento Vargas Llosa apoya la tesis del escritor como rebelde, pero que luego, sin llegar a dejar de creer en esto, se va eclipsando la idea sartreana del escritor comprometido y surge la idea flaubertiana del escritor como creador de mundos autónomos. Vargas Llosa se halla más cómodo con la posición de Flaubert "quien repitió toda su vida que escribía para vengarse de la realidad, eran sobre todo las experiencias negativas las literalmente estimulantes"<sup>1</sup>. Su distanciamiento de Sartre se da por negar éste "la pasión, la sinrazón y la contemplación como elementos indispensables de la constitución del ser humano".

La afirmación del hombre como ser pasional, se aprecia según Castro-Klarén, en los ensayos sobre Salazar Bondy, Oquendo de Amat y César Moro, durante los años 60. Más tarde, postulados sobre el escritor como ser irracional aparecen en García Márquez, historia de un deicidio, 1971. Insiste que para Vargas Llosa, en la base de selección y combinación de temas están "ciertas obsesiones o demonios forjados por su experiencia personal de escritor" (p. 93) de tal manera que la relación entre el material de la novela y las vivencias del escritor como individuo es muy estrecha.

La autora no quiere dejar de señalar la concepción que Vargas Llosa tiene sobre el narrador (ella nos dice "autor", pero es claro que se refiere a la voz narrativa en la novela): una presencia invisible en el texto novelístico; esto es, una presencia creadora y omnipresente, pero al mismo tiempo inaccesible a la conciencia de sus seres creados y casi invisible ante el lector para hacerle creer que el texto nace por sí solo.

*Pantaleones y parodias* es el título del breve y algo desordenado capítulo sexto. Castro-Klarén define este libro, *Pantaleón y las visitadoras*, como la primera novela en que Vargas Llosa hace uso de la parodia y que retoma tres temas de sus obras precedentes: los militares, el burdel y la selva peruana. Afirma que el humor burdo

---

1. Mario Vargas Llosa. *La orgía perpetua; Flaubert y Madame Bovary*, Barcelona, Seix Barral, 1975, p. 105.

y grotesco de la obra están sustentados en la exageración y el sentido de la jerarquía de clase. Con esto último se refiere, por un lado, a la representación de la huachafería que es querer imitar —y hacerlo mal— modelos de clases más altas en vestimentas, hábitos lingüísticos, aspiraciones; y, por otro, al desprecio por “cholo”.

Haciendo referencia a recursos estilísticos, afirma que aquí se emplean todos los de la narrativa moderna y que sobresale como novedad la narración con la casi total dispensa de narrador. Las aventuras de Pantaleón y sus visitadoras están dadas en diálogos, cartas, mapas, comentarios radiales, partes oficiales, informes científicos, cuadros estadísticos, monólogos interiores, etc.

El séptimo capítulo *Autobiografía y parodia*, referente a *La tía Julia y el escribidor* es, a diferencia de los demás, vago, impreciso.

Señala que se entrelazan los hilos ya explorados: la autobiografía y la parodia. Hace una observación interesante al apreciar en los capítulos que refieren las historias de Camacho una parodia de la novelística de Vargas Llosa donde los personajes son transferidos de una obra a otra.

Por otro lado, no queda demostrado porqué asegura que los episodios autobiográficos y las fábulas de Camacho son dos tipos de discurso que se imitan mutuamente.

Concluye afirmando que Vargas Llosa, por primera vez se ocupa de personajes históricos “no ficcionalizados sino ficcionalizándolos para dar ilusión de que no han pasado por el filtro de la imaginación novelística al presentarlos con sus verdaderos nombres históricos” (p. 110).

*El cine: La guerra del fin del mundo.* En este octavo capítulo la autora comenta que Vargas Llosa es un apasionado del cine y nombra las películas suyas que han sido filmadas. Así, nos informa que Vargas Llosa llegó al gran ensayo decimonónico del brasileño Euclides da Cunha, *Os Sertões* (1903) porque se le había pedido que hiciera un guión a partir de aquél.

Elogia la novela como obra de aventuras y de acción cautivante y rápida y admira su fuerza de energía mimética. Pero, aclara, la novela no sólo se puede leer como fábula, también debemos observar los problemas que Vargas Llosa ha presentado como obsesión: “el fanatismo religioso, la corrupción en la política de los centros urbanos, el peso de anquilosados sistemas ideológicos, el absurdo del periodismo sensacionalista, los excesos o experimentos sexuales de todo tipo, el hambre y la fe” (p. 117).

A continuación describe la estrategia narrativa básica: la novela cuenta con dos núcleos generadores de los elementos de la fábula, núcleos separados geográfica

y socialmente como son los pueblos al interior de Bahía y la capital del Estado de Bahía. A medida que avanza la acción, las vidas de ambos núcleos se van entrecruzando. Añade que, como en novelas anteriores aquí la fábula se va dando como si fuera una doble espiral.

Observa que esta novela es la única que presenta una narración sobre la base de técnicas tradicionales. No presenta alteraciones en el orden cronológico o espacial y cada personaje es un retrato completo.

Señala que la parte de la novela dedicada al *Conselheiro* abruma a la parte de la novela que se refiere a la ciudad, sobre todo en cuanto a configuración de personajes.

La autora plantea que con *La guerra del fin del mundo* Vargas Llosa abre otro campo: el de la novela histórica. Subraya el interés del autor por la historia "especialmente en lo que respecta a la gestación de grandes movimientos sociales..." (p. 124) y "su interés obsesivo por las revueltas y los motines, es decir, la descomposición cultural del deseo y el cauce imprevisto que toma cuando rompe las amarras del poder constituido" (p. 124).

*Discursos ideológicos y revolución.* En este último capítulo nos habla primeramente de dos de sus obras dramáticas: *Kathie y el hipopótamo* y *La señorita de Tacna* y luego se extiende en el comentario de la novela *Historia de Mayta*.

Revela que en estas tres obras se plantea el problema del escritor frente al texto. En *La señorita de Tacna*, Belisario quiere escribir para rescatar el pasado del olvido. Por otro lado, Kathie, en *Kathie y el hipopótamo* quiere crear recuerdos para escribirlos porque al hacerlo les va a dar más consistencia real.

En la fábula de *Historia de Mayta* cobra relieve el quehacer del novelista —investigaciones, documentación, fabulaciones— y el cuestionamiento constante sobre la relación de la naturaleza de la escritura con la verdad. La autora señala que "es dentro del marco de este problema más amplio —de la escritura como la representación de la historia— que debe considerarse la preocupación de la novela por los discursos ideológicos —cristianismo, marxismo, teología de la liberación,..." (p. 131).

Me parece muy acertado que Castro-Klarén llame la atención por este punto, ya que por haber ignorado esta circunstancia es que la crítica ha desviado su interpretación de la novela.

Añade que frente al personaje de Mayta —presentado como amorfo y no acorde con el rol protagónico que quiere llevar a cabo— está el otro personaje, el escritor que investiga a Mayta. Este se dirige al lector, rompiendo así una convención

realista como es la ilusión de que la fábula tuvo lugar en la realidad y de que la retórica narrativa es nada más que una ilusión. Según la autora este escritor-personaje comparte las señas con el Vargas Llosa histórico. Pero Castro-Klarén no da cuenta de un par de características —mayor edad y estudios en el Colegio La Salle— que pertenecen al escritor-personaje y no a Vargas Llosa. Esto tiene consecuencias estructurales. Me refiero a que tal vez así se acerque más al mundo del supuesto condiscípulo Mayta, pero sobre todo a que en el último capítulo de la novela aparece otro escritor-personaje que sí comparte todas sus características con el Vargas Llosa histórico y que se manifiesta creador de la fábula de los capítulos anteriores, esto es, creador del otro escritor-personaje. Entonces tenemos tres estructuras temporales —la del último capítulo, la de la fábula del escritor y sus entrevistas con las fuentes y, por último, la de la historia de Mayta— y no dos, como indica la autora (p. 136).

Discrepo también de su afirmación respecto de que el ensamblaje de conversaciones es previsible y de que no se presentan problemas de identidad respecto de los discursos. Veamos el siguiente pasaje:

“En esta visita a Jauja, sin embargo, el huérfano total debió sentirse exaltado y feliz como no lo había estado nunca. Iba a actuar, la insurrección había tomado forma tangible: caras, lugares, diálogos, hechos concretos... Además, ello coincidía con la realización de lo que hasta hace una semana le parecía sueño delirante:... había tenido en sus brazos al muchacho al que deseaba en secreto tantos años. Lo había hecho gozar y había gozado con él, ...”<sup>2</sup>.

Las primeras oraciones corresponden al escritor-narrador y lo que sigue, a partir de “Además depende del narrador extra-heterodiegético (generador de fábula y no interviene en ella) que está narrando la historia de Mayta; sólo él puede focalizar su conciencia y saber lo que ocurre en su vida privada.

En el siguiente fragmento:

“Aquí fue, aquí lo hicieron, en estas callecitas... aquí, en este país donde les hubiera sido difícil imaginar que se podía estar peor, que la hambruna, la matanza y el peligro de desintegración llegarían a los extremos actuales. Aquí, antes de regresar a Lima, cuando se despedían en la estación, enseñó el huérfano total al impulsivo subteniente que, para dar mayor ímpetu al inicio de la rebelión convenía pensar en algunas acciones de propaganda animada”...<sup>3</sup>.

---

2. Mario Vargas Llosa. *Historia de Mayta*, Barcelona, Seix Barral, 1984, p. 160.

3. *Ibid.* p. 161.

Las primeras líneas corresponden a las reflexiones del escritor narrador en Jauja y luego, retomando el deíctico "Aquí" (línea 8) sigue la voz del narrador extraheterodiegético la historia de Mayta.

Atendiendo a lo anterior estoy en desacuerdo con que sea técnicamente un texto "menos ambicioso que la totalidad de sus anteriores novelas" (p. 136). Es más, creo que el que Vargas Llosa presente en su novela tres narradores diferentes: uno completamente identificado con su persona, que se erige como creador de toda la obra; otro narrador semiidentificado con Vargas Llosa, que investiga y reflexiona sobre el acto de escribir y otro narrador extraheterodiegético e invisible, obedece, por un lado, a sus propias reflexiones respecto de los diferentes tipos posibles de voz narrativa presentes en la novelística desde el siglo XIX hasta nuestros días y, por otro lado, a su interés en la relación entre historia real y ficción.

Castro-Klarén hace referencia a una parte de la crítica peruana y cita a Antonio Cornejo Polar: "aunque estuviera construida sobre la invención más libre, la historia de Mayta no se agota en el universo de la ficción: representa una forma de conciencia real sobre situaciones también perfectamente reales..." (p. 134 y 135).

La autora concluye diciéndonos Historia de Mayta "cobra sus verdaderas dimensiones cuando es leída como un texto que se ocupa del problema de la ideología y la conformación de la historia y su inscripción" (p. 137).

Fijándonos en la presentación del libro, llama la atención la confusa disposición de los datos de la carátula, así como las desagradables erratas que algunas veces atentan contra la comprensión del texto.

Vemos, pues, que en cada capítulo se presentan esbozos de análisis —muchos verdaderamente originales— de algunos elementos constitutivos de las novelas escogidos por la autora. No es su intención hacer de su exposición un trabajo de análisis exhaustivo de cada constituyente seleccionado, sino resaltarlos y relacionarlos con otros constituyentes de otras novelas para así establecer hilos conductores tanto temáticos como de técnica narrativa a lo largo de la obra de Mario Vargas Llosa

Frente a tantos trabajos sobre este gran novelista, muchos excelentes, pero atomiscos, el gran mérito del presente libro reside justamente en ser una aproximación a un estudio integral de la obra de Mario Vargas Llosa.

*Rossana Merino Silicani*