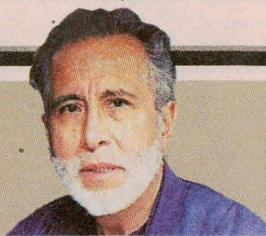


Cinta de Moebius



José Miguel Oviedo

Opina

El viaje de la narración al ensayo de Vargas Llosa

El autor nos ofrece en este artículo un recorrido que va de las primeras obras de Mario Vargas Llosa —que hoy cumple 70 años— y llega a las más recientes.

Quizá el cambio más trascendente que presenta *La tía Julia y el escribidor* (1977) en la obra de Mario Vargas Llosa es el cuestionamiento de la estética realista que hasta ese momento había usado con firme e invariable convicción. Si se examina el grupo de novelas que conforman el primer periodo de su producción —*La ciudad y los perros* (1963), *La Casa Verde* (1965) y *Conversación en la Catedral* (1969)—, se observará fácilmente su voluntad de representar la realidad del modo más fiel posible (a veces, con un perfil testimonial y apoyándose, casi como un cartógrafo, en mapas de los espacios físicos en los que ocurre la acción); pero, al mismo tiempo, un afán por mantener la autonomía del relato gracias a una intensa reelaboración técnica y estructural a la que somete el mundo concreto.

Las reglas que rigen ese esfuerzo eran la objetividad, la imparcialidad y la inclusión de todos los niveles posibles de la realidad en un ideal de composición sinfónica. Lo último explica el constante crecimiento del material incorporado a la ficción y su volumen épico, dominado por espacios, marcos temporales y elencos de personajes cada vez más vastos y complejos. *Conversación en la Catedral* señala, en ese sentido, el punto máximo de su esfuerzo por convertir la ficción en casi un doble —transfigurado— de la realidad. Luego de eso hay una decisiva transición que orientaría su novelística en muy diversas direcciones.

Un primer síntoma de esa transición aparece en *Pantaleón y las visitadoras* (1973), en la que hay un notorio repliegue en el esfuerzo abarcador (la acción se concentra en dos historias paralelas que se alternan de capítulo a capítulo) y, por primera vez, un tratamiento satírico de personajes y ambientes que son una de las constantes de su mundo imaginario: el de la jerarquía militar y la estructura vertical del poder. Pero, aunque parezca tan ligera como *La tía Julia y el escribidor*, en esta el reajuste de su visión realista es más sustancial. En ella, Vargas Llosa rompe al fin con su voto de absoluta imparciali-

dad narrativa e introduce una perspectiva autorreferencial y abiertamente autobiográfica. La narración se vuelve sobre sí misma y se contempla como texto: el acto de escribir se convierte en asunto novelístico y el narrador en protagonista. De hecho, el narrador y el autor mismo coinciden de modo inconfundible (el primero se llama 'Marito' o 'Varguitas') para contar un episodio de su vida juvenil; años después, Vargas Llosa volvería sobre esa misma época, esta vez bajo la forma de memorias, en *El pez en el agua*, 1993.

El impulso épico está aquí del todo ausente, igual que los grandes contrapuntos espacio-temporales, el frenesí de la acción física y la composición sinfónica. La característica estructura bipolar de sus novelas se concentra en historias cuyo hilo común es la obsesión de escribir. Los capítulos se ordenan en

dos series regulares y paralelas: por un lado, los impares, con las tribulaciones del joven Marito para realizar su temprana vocación de escritor en medio del escándalo de su también temprano matrimonio con Julia, una mujer mayor y vinculada a la familia; por otro, los capítulos protagonizados por Pedro Camacho, o mejor dicho por los personajes de sus exitosas radionovelas. Por su tenacidad y fecundidad, Camacho se convierte inevitablemente en el héroe o modelo de Marito, en el paradigma de su oficio. Este es "el escribidor" del título. Que los protagonistas (salvo Camacho) aparezcan con sus propios nombres subraya lo cerca que está el plano ficticio del autobiográfico. La dedicatoria del libro reza: "A Julia Urquidí Illanes, a quien tanto debo yo y esta novela".

Funcionando como un espejo, el relato duplica la imagen de un narrador (real) tratando de contarnos su vida del modo más fiel posible y otro (ficticio, intratextual) que también usa crudos fragmentos de la suya para componer ficciones que parecen totalmente inventadas. El gran tema de la novela es, pues, la irresistible pasión de escribir y

de inventar. El epígrafe pertenece a Salvador Elizondo y alude irónicamente a esa actividad como una obsesión casi perversa: "Escribo. Escribo que escribo. Mentalmente me veo escribir que escribo y también puedo verme ver que escribo...."

Lo más interesante es comprobar que la figura del escritor aparece con rasgos marcadamente burlescos, casi caricaturescos. Si se revisan con cuidado las novelas anteriores del autor se podrá observar que los esbozos previos de esa figura comparten el mismo matiz: en *La ciudad y los perros*, el cadete Alberto convierte su habilidad para escribir 'novelitas' pornográficas en una actividad venal; en *Conversación en la Catedral*, las serias aspiraciones intelectuales de Zavalita se han degradado en el ejercicio espurio de un periodismo de pacotilla, que él reconoce como "cacografías"; en *Pantaleón y las visitadoras*, los informes que escribe el protagonista son mortalmente burocráticos y las emisiones radiales y artículos periodísticos de los que lo atacan están llenos de los lugares comunes del patriotismo y de burdas manipulaciones de la opinión pública. Pero los radioteatros de Camacho, cada vez más delirantes y descoyuntados, señalan el punto máximo de la visión paródica de la actividad escritural. Una posible razón de esta autoparodia es la de querer mostrar lo fácil que es traicionar la vocación literaria mediante el ejercicio de sucedáneos que la desfiguran. El espejo en el que el narrador se contempla es un espejo deformante, que subraya, una vez más, la distorsión que ha sufrido su estética realista.

Esta doble historia del joven escritor que apenas tiene tiempo de escribir y produce sólo magros frutos (algunos de los cuales pasarían a formar el volumen de cuentos *Los jefes*, 1959) y del escribidor que sacrifica su vida a la producción en masa de radionovelas, tan baratas como populares, ilustra algo crucial para un narrador realista: la dificultad (o imposibilidad) de escribir novelas que no alteren la misma realidad a la que quieren ser fieles. En literatura, la única realidad es la ficticia, como Marito descubre cuando trata de reconstruir minuciosamente su propia vida y, en vez de recordar, inventa. Así, se genera una crisis en la concepción realista del autor (que ahora alberga un cuestionamiento de esa misma estética) y en la forma como lo practicaría en distintas instancias de su obra más reciente, como lo demuestra, por ejem-

plo, *Historia de Mayta* (1984), en la que la indagación de carácter político que constituye su asunto es puesta en duda por el propio narrador.

El paso que lo lleva de las cumbres épicas de *Conversación en la Catedral* al hallazgo del humor farsesco en *Pantaleón y las visitadoras* y al autorretrato del escritor como 'escribidor' melodramático que encontramos en *La tía Julia*..., señala, pues, un momento crítico en la evolución creadora de Vargas Llosa, más allá del carácter de entretenimiento que esas dos últimas obras presentan. Es un momento de transición y reajuste que le abre nuevas posibilidades. Aunque estéticamente su producción última se distingue por su amplia variedad de

"Ya no le basta la pura dinámica del relato; su lenguaje narrativo se ha ido alejando de las aventuras hiperactivas e hipertensas del comienzo, y aproximándose al del ensayo."

propósitos y tonos, puede señalarse en ellas una tendencia general.

Progresivamente, sus novelas han ido adoptando una contextura más reflexiva, polémica y problemática, como vehículos de cuestiones ideológicas, históricas, culturales o artísticas. Ya no le basta la pura dinámica del relato; su lenguaje narrativo se ha ido alejando de las aventuras hiperactivas e hipertensas del comienzo, y aproximándose al del ensayo, como su última obra, *El paraíso en la otra esquina* (2003) —en la que hay páginas que son comentarios de cuadros específicos de Gauguin—, lo muestra de manera eminente. En esto puede notarse una coincidencia con una corriente muy notoria en la novela actual, algunos ejemplos de lo cual son escritores tan distintos entre sí como J. M. Coetzee, G. W. Sebald, Ricardo Piglia y Javier Cercas. Aun en *La guerra del fin del mundo* (1981), su retorno más cabal al formato épico, hay un elemento que proviene del período de transición; esta gran parábola de la eterna pugna entre la tradición y el progreso, entre el arraigo cultural y el cambio político, está montada sobre un modelo literario clásico, *Los sertones* (1902), de Euclides Da Cunha. Es decir, es un texto que reinterpreta otro texto. El lector debe entender que eso es parte de las importantes innovaciones introducidas en las novelas examinadas en este trabajo.

